Imaginarios políticos de las violencias desde la literatura, el cine y otros medios de comunicación

Alicia Vargas Amésquita
Gerardo Gutiérrez Cham
Joachim Michael
Blanca Estela Ruiz Zaragoza
Jorge Martín Gómez Bocanegra
Mauricio Díaz Calderón
Coordinadores



Universidad de Guadalajara



Imaginarios políticos de las violencias desde la literatura, el cine y otros medios de comunicación



Humanidades

Imaginarios políticos de las violencias desde la literatura, el cine y otros medios de comunicación

Alicia Vargas Amésquita
Gerardo Gutiérrez Cham
Joachim Michael
Blanca Estela Ruiz Zaragoza
Jorge Martín Gómez Bocanegra
Mauricio Díaz Calderón
Coordinadores

Universidad de Guadalajara
2026

Esta publicación fue dictaminada favorablemente mediante el método doble ciego por pares académicos.

700.4552
IMA

Imaginarios políticos de las violencias desde la literatura, el cine y otros medios de comunicación / Coordinadores: Alicia Vargas Amésquita, Gerardo Gutiérrez Cham, Joachim Michael, Blanca Estela Ruiz Zaragoza, Jorge Martín Gómez Bocanegra, Mauricio Díaz Calderón.
Zapopan, Jalisco: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad de Apoyo Editorial, 2026.

Primera edición, 2026.
ISBN: 978-601-581-967-9

1. Arte - Aspectos políticos.
2. Violencia en el arte.
3. Violencia política en el arte.
4. Violencia política en el cine.
5. Violencia política en la literatura.

I. Vargas Amésquita, Alicia, coordinador.
II. Gutiérrez Cham, Gerardo, coordinador.
III. Michael, Joachim, coordinador.
IV. Ruiz Zaragoza, Blanca Estela, coordinador.
V. Gómez Bocanegra, Jorge Martín, coordinador.
VI. Díaz Calderón, Mauricio, coordinador.
VII. Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad de Apoyo Editorial.

Primera edición, 2026
D.R. © 2026, Universidad de Guadalajara
Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades
Unidad de Apoyo Editorial
José Parres Arias 150
San José del Bajío
45132, Zapopan, Jalisco, México
Consulte nuestro catálogo en: www.cucsh.udg.mx

ISBN: 978-601-581-967-9

Editado y hecho en México
Edited and made in Mexico

Índice

Presentación
Alicia Vargas Amésquita 11
Gerardo Gutiérrez Cham

Parte I.
Los imaginarios políticos y violencia
en las Humanidades

Violencia vanguardista en un paraíso
post-humano
Christopher Britt Arredondo 20

Nombrar la violencia. La normalización
de la jerga del narco
Blanca Estela Ruiz Zaragoza 37

Parte II.
Los imaginarios políticos de las violencias
en la lengua y literatura

Desde la escritura fragmentaria.
Margo Glantz y el derrumbe de la violencia
Vittoria Borsò 57

La plantación como metáfora y violencia
continuada en dos novelas escritas por
mujeres negras: *Sugar* (2013) de Jewell
Parker Rhodes y *Parentesco* (1979)
de Octavia Butler
Laura Carolina Castañeda Sua 77

Violencia y muerte en *El luto humano*
de José Revueltas
Jorge Martín Gómez Bocanegra 91

Pigmentocracia en Negro como yo,
de John Griffin
Gerardo Gutiérrez Cham 101

Imaginarios del desecho: basurales y
cadáveres en las figuraciones de la
violencia en *2666* de Roberto Bolaño
y *Basura* de Sylvia Aguilar Zéleny
Francisco Hernández Galván 119

Violencia e imaginarios. Apuntes sobre
la crónica literaria actual en México
Carlos David Lobato Herrera 140

El coro, el corifeo y el lector: un ejemplo
de polifonía crítica en *Antígona González*
Ana Gabriela Vázquez de la Torre 151

Parte III.
Los imaginarios políticos de las violencias en el cine

El viaje inverso: la escucha y las imágenes de la opresión. Acercamiento al filme *Tempestad* (2016) de Tatina Huezo
Mauricio Díaz Calderón 168
Alicia Vargas Amésquita

Los imaginarios sociopolíticos de la violencia entre clases sociales, retratadas en las películas, *Zona Sur* de Bolivia, *La Nana* de Chile y *Roma* de México
Sebastian Daniel Peñaranda Portugal 185

Imágenes intermediales del Estado mexicano y sus instituciones como fuente de violencia: *Temporada de huracanes* (Fernanda Melchor, 2017) y su transposición al cine (Elisa Miller, 2023)
Alicia Vargas Amésquita 202
Giovanna Mayde Ponce García

Parte IV.
Los imaginarios políticos de las violencias en otros medios masivos de comunicación

Acercamiento a la violencia de género digital antifeminista en Latinoamérica: Danann y El Temach
Diana Paola Bernal Espitia 218

La venta de cuerpos en el ciberespacio: narrativas de la neoprostitución en América Latina
Sofía Martín 247

Violencia y comunicación política en YouTube: el imaginario de la polarización en torno a la 4T
Tanius Karam Cárdenas 263

A cerca de los autores 282

Presentación

Alicia Vargas Amésquita
Gerardo Gutiérrez Cham

Los procesos electorales de la última década en los países de América Latina evidencian la creciente polarización entre las maneras de ejercer y entender la política, tanto de los partidos políticos, como de los ciudadanos de a pie. Los extremos ideológicos de derechas e izquierdas se han ido enquistando en sus idearios, en detrimento de un centro más moderado y negociador. En este sentido, los grupos políticos se valen de estrategias mediáticas, algunas puntualmente pensadas y planeadas, para reforzar imaginarios que los sustenten ante la ciudadanía.

Uno de los aspectos que preocupa y ocupa a los gobiernos y sus adversarios políticos, es la gestión contradictoria de esos imaginarios políticos con respecto a las violencias múltiples que aquejan a las sociedades contemporáneas (violencias de género, violencia política, violencia del crimen organizado o común, violencia económica, violencias simbólicas y estructurales, etc.); por un lado, pretenden atajarlas y, por otro, legitiman su derecho a ejercerlas como parte del proceso de consolidación del Estado, en términos de Weber (1976), el monopolio de la violencia como una fuerza legítima del Estado.

Si entendemos que los imaginarios políticos son "una serie de ideas, conceptos y percepciones que utilizan las personas para comprender y ser partícipes del campo de la política" (Díaz, 2022, contraportada), y si aceptamos que no solo los partidos políticos y sus estrategias de mercado, sino también los discursos sociales que nos llegan a través de la interacción social (los medios de información y comunicación, la literatura, el cine, las bellas artes, etc.), juegan una parte importante en la configuración de estos imaginarios; entonces, se vuelve una

urgencia examinar cómo las distintas expresiones literarias, artísticas y de los medios de comunicación en general, coparticipan de la configuración de esos imaginarios políticos con respecto a las violencias o en qué medida los contradicen. Porque los imaginarios políticos pueden aflorar de manera explícita o encubierta, siempre como energías sociohistóricas de significación en permanente flujo y reflujo que impulsan a sentir, a pensar, a decir y a expresar qué son y cómo son las acciones y las actuaciones de los distintos actores que participan en el mundo literario, fílmico, mediático, etc.

También es urgente saber qué y cómo son las acciones y las actuaciones políticas, ya que bien puede ocurrir que sean asimiladas y conformadas, o rechazadas y combatidas –según contextos específicos– con los imaginarios sociales y culturales, entre los que se activan diferencialmente las formas de hacer política y las formas de ejercer violencia.

Al enunciar "imaginarios políticos de las violencias", en esta publicación pretendemos hurgar, desde distintas epistemologías, todas aquellas ideas, percepciones, creencias y valores que inciden en las vidas cotidianas de los ciudadanos de las Américas; buscamos escudriñar los procesos de comprensión y participación política en relación con la violencia y cómo es reportada en los productos culturales, desde lo literario a lo cinematográfico, de lo publicitario a lo periodístico, de lo ficcional a lo no-ficcional.

El libro que aquí presentamos es un trabajo interdisciplinario que da salida a reflexiones críticas en torno a la propuesta sobre imaginarios políticos de las violencias en América Latina, poniendo el énfasis en literatura y cine de ficción y de no ficción, pero sin excluir otras formas de la comunicación contemporánea. Y es que partimos de la idea de que, para entender esos imaginarios políticos de las violencias, es necesario "mirar las tendencias sociales, políticas, económicas, culturales, tanto nacionales como internacionales, que sirven de telón de fondo a los diversos fenómenos que conforman nuestras realidades" (Díaz, 2022, p. 22). Esta mirada amplia nos ayuda a construir una reflexión más compleja de los potenciales procesos inter-americanos en la construcción de esas ideas en torno a lo político y su relación con la violencia que se vive en nuestro contexto.

A fin de que los lectores tengan una idea clara y sintética de los trabajos aquí reunidos, exponemos enseguida las ideas centrales de las aportaciones integra-

das en todo el libro. La parte I, Imaginarios políticos y violencia en las Humanidades, abre con el artículo "Violencia vanguardista en un paraíso post-humano". Su autor, Christopher Britt Arredondo, plantea una paradoja dramática: pese al avance vertiginoso de tecnologías aplicadas a los medios masivos de comunicación, el acto comunicativo se ha transformado en mercancía algorítmica. Para Britt Arredondo los legados históricos de los medios masivos han sido contradictorios, pues si bien la industrialización impulsó su desarrollo, esa misma industrialización acotó la independencia de periódicos y medios masivos convirtiéndolos, de facto, en instrumentos al servicio del poder político. En la siguiente colaboración titulada "Nombrar la violencia. La normalización de la jerga del narco", Blanca Estela Ruiz Zaragoza nos advierte sobre un fenómeno de hibridación paulatina entre locuciones que en algún momento formaban parte de un argot propio del mundo delincuencial y que al paso de los años se fueron fundiendo en el lenguaje coloquial, gracias a las redes sociales y los medios de comunicación. La autora plantea una gran disyuntiva: ¿estamos ante un fenómeno de lengua "en uso" o bien se trata de algo mucho más complejo, normalizador de actitudes, sucesos, narrativas y acciones delincuenciales mimetizadas con la sociedad civil? En todo caso la autora analiza esa complejidad mediante preguntas como las siguientes: ¿cómo se nombran las violencias? ¿cómo las volvemos borrosas? ¿cómo las normalizamos?

La parte II dedicada a Los imaginarios políticos de las violencias en la lengua y literatura, inicia con una colaboración de Vittoria Borsò titulada "Desde la escritura fragmentaria. Margo Glantz y el derrumbe de la violencia". Se trata de una colaboración fundada en la admiración, pero también en el conocimiento que la autora tiene sobre la gran escritora, ensayista, crítica literaria y académica mexicana, Margo Glantz. Nos persuade sobre el hecho de que en obras como *Zona de derrumbe* (2001) y *Por breve herida* (2016), la escritura de Margo Glantz se alza como gran gesto de insurrección frente a violencias estructurales, epistémicas y lingüísticas. Al mismo tiempo nos muestra cómo sus obsesivas reiteraciones por lo fragmentario, no pueden ser percibidas como simples recursos técnicos, sino más bien como miradas alternas que denuncian la degradación del cuerpo y también de la vida, como territorios estéticos que transforman esa violencia en espacios de resistencia y resiliencia. Para Vittoria

Borsò es imperativo comprender que en todo ese proceso de unir lo cotidiano con los horrores históricos, la obra de Margo Glantz revela fisuras de la fragilidad humana, pero también sus potencias vitales. De manera que, al fragmentar un cuerpo o simbolizarlo, por ejemplo, a través de sus dientes, aparece una dimensión doble sobre el derrumbe de violencias y derechos de vida. En la siguiente colaboración, Laura Carolina Castañeda Sua contribuye con un artículo titulado "La plantación como metáfora y violencia continuada en dos novelas escritas por mujeres negras". En este trabajo, la autora analiza las novelas *Sugar* (2013) de Jewell Parker Rhodes y *Parentesco* (1979) de Octavia Butler, como territorios exploratorios de violencias y poder a través de la idea de plantación. Para ello trastoca la noción de plantación. Abandona perspectivas historiográficas para analizar la plantación como metáfora vital de relaciones profundamente transformadoras, hasta nuestros días. Una parte muy relevante de este trabajo consiste en subrayar que las devastaciones ambientales han sido también instrumentos racistas muy complejos de dominio, control y sujeción contra cuerpos colonizados, especialmente contra cuerpos de personas negras. La siguiente colaboración se titula "Violencia y muerte en *El luto humano* de José Revueltas". Su autor, Jorge Martín Gómez Bocanegra nos plantea reflexiones muy acuciosas sobre representaciones de la muerte en la literatura latinoamericana de los siglos XX y XXI. Específicamente se interesa por *El luto humano*. La gran interrogante que nos plantea consiste en tratar de saber cuáles son los entornos de violencia que rodean a la muerte y la mortandad, como presencias simbólicas omnipresentes en toda la novela de José Revueltas. Enseguida tenemos el trabajo "Pigmentocracia en *Negro como yo,* de John Griffin" de Gerardo Gutiérrez Cham. Aquí, el autor propone un estudio sociodiscursivo sobre la ideología pigmentocrática que inspiró a John Howard Griffin a escribir *Negro como yo* (2015) El trabajo busca desmontar prácticas de violencia y dominación racializadas en el contexto que vivió Griffin cuando escribió su famoso libro, es decir, la segunda mitad del siglo XX. En este marco, el autor demuestra cómo el experimento de Griffin queda enraizado en una episteme supremacista originada desde la llegada de los primeros africanos esclavizados a Virginia en 1619. En el siguiente artículo titulado "Imaginarios del desecho: basurales y cadáveres en las figuraciones de la violencia en *2666* de Roberto Bolaño y *Basura* de Sylvia Aguilar Zéleny"

Francisco Hernández Galván analiza estas dos novelas centrándose en el hecho de que ambas activan la figura del cadáver como elemento simbólico representativo de violencias contra cuerpos feminizados. En el siguiente artículo titulado "Violencia e imaginarios. Apuntes sobre la crónica literaria actual en México" Carlos David Lobato Herrera nos presenta una aproximación crítica a los textos "Crónica de turbulentos días en la ciudad de lumbre" de Rosa María Robles, "Ya se veía venir" de Violeta Santiago y "Morir es fácil" de Luis Cardona, como muestras representativas de lo fantasmal en crónicas mexicanas actuales que transitan entre la literatura y el periodismo. En el siguiente trabajo, titulado "El coro, el corifeo y el lector: un ejemplo de polifonía crítica en *Antígona González*" Ana Gabriela Vázquez de la Torre introduce el concepto de polifonía crítica aplicado al análisis del íncipit del poema narrativo *Antígona González* (2012) de Sara Uribe. Su trabajo, respaldado en la Teoría Escandinava de la Polifonía Lingüística (ScaPoLine) resalta las profundas dimensiones individuales y colectivas implicadas en las tragedias de la desaparición de personas en la obra de Sara Uribe. De este modo, la polifonía articula temas estructurales para poner en diálogo perspectivas diversas, alternas y confrontadas sobre las desapariciones forzadas en México.

La parte III sobre Los imaginarios políticos de las violencias en el cine, da inicio con el artículo "El viaje inverso: la escucha y las imágenes de la opresión. Acercamiento al filme *Tempestad* (2016) de Tatina Huezo, elaborado por Mauricio Díaz Calderón y Alicia Vargas Amésquita. Ambos autores analizan el documental *Tempestad* (2016) de Tatiana Huezo, cuyo eje narrativo abarca en paralelo las historias de dos mujeres marcadas por la violencia y la injusticia en México. Para ambos autores resulta fundamental atender a preguntas como las siguientes: ¿qué es aquello de lo que se advierte de manera plural en *Tempestad*? ¿Cuáles son las potencialidades simbólicas y políticas del acto de revelar? Al mismo tiempo se problematizan las relaciones entre palabra e imagen en la representación de la violencia y el papel del Estado. De este modo nos invitan a reflexionar sobre la escucha y la mirada como formas de reconocer un imaginario social degradado. La siguiente colaboración es de Sebastian Daniel Peñaranda Portugal. Se titula "Los imaginarios sociopolíticos de la violencia entre clases sociales, retratadas en las películas, *Zona Sur* de Bolivia, *La Nana* de Chile

y *Roma* de México". El foco analítico del artículo se centra en tres películas latinoamericanas. Sebastián Peñaranda reflexiona sobre cómo el clasismo, el racismo y el sexismo atraviesan el trabajo doméstico, evidenciando contradicciones profundas en América Latina. El análisis compara similitudes y diferencias en las tres obras para comprender cómo representan estas tensiones que visibilizan y cuestionan la violencia normalizada en sociedades latinoamericanas. El siguiente artículo se titula "Imágenes intermediales del Estado mexicano y sus instituciones como fuente de violencia: *Temporada de huracanes* (Fernanda Melchor, 2017) y su transposición al cine (Elisa Miller, 2023)". La autoría es de Alicia Vargas Amésquita y Giovanna Mayde Ponce García. El trabajo se centra en la novela *Temporada de huracanes* (2017) de Fernanda Melchor y en su transposición fílmica hecha por Netflix en 2023 y dirigida por Elisa Miller. Los autores reflexionan sobre el hecho de que, tanto la novela como la película muestran a las instituciones del Estado como actores cómplices, percibidos más como abusivos y ligados al crimen organizado que como garantes de justicia. El análisis contrasta las estrategias discursivas verbales y visuales que construyen esta imagen crítica del Estado. Se trata de incidir en las maneras en que literatura y cine, más allá de su carácter ficcional, funcionan como tecnologías discursivas capaces de moldear imaginarios sociales sobre violencia, poder y legitimidad en el México contemporáneo.

La parte IV, y última, está dedicada a Los imaginarios políticos de las violencias en otros medios masivos de comunicación. Esta sección se apertura con el artículo titulado "Acercamiento a la violencia digital de género antifeminista en Latinoamérica: Danann y El Temach", elaborado por Diana Bernal-Espitia. La autora analiza estrategias usadas por algunos creadores de contenido latinoamericano, a fin de entender mejor la difusión de discursos antifeministas en respuesta a debates sobre aborto, educación sexual e igualdad. Específicamente, la autora analiza los perfiles de Emmanuel Danann (Argentina) y El Temach (México), a partir de cuatro producciones audiovisuales publicadas entre 2020 y 2024. Diana Bernal demuestra cómo es que ambos comunicadores presentan a los feminismos como amenaza, deslegitiman propuestas de mujeres y reproducen narrativas misóginas y sexistas, lo cual ha fortalecido comunidades de la manosfera latinoamericana y también ha contribuido a normalizar la violencia

simbólica contra el feminismo en entornos digitales. En la siguiente colaboración titulada "La venta de cuerpos en el ciberespacio: narrativas de la neoprostitución en América Latina**",** Sofía Martín examina y analiza publicaciones de Instagram de 2024 relativas al empoderamiento femenino, a partir de nuevas modalidades de prostitución virtual. Analiza dos perfiles. En uno se defiende la prostitución como trabajo sexual y vía de autonomía económica, mientras que en otro la prostitución es denunciada como explotación. Estas posturas encarnan dos visiones centrales del debate latinoamericano sobre prostitución. Se trata de comprender cómo Instagram moldea debates sobre empoderamiento, explotación sexual y violencia en los productos culturales digitales contemporáneos. En la siguiente colaboración titulada "Violencia y comunicación política en YouTube: el imaginario de la polarización en torno a la 4T", Tanius Karam Cárdenas analiza el papel relevante de YouTube en las configuraciones polarizadas en México, durante el gobierno de la Cuarta Transformación (4T). Analiza discursos de influencers y youtubers, para demostrar que esos canales de contenido multimodal intensifican la violencia simbólica en la esfera digital, mediante discursos efectistas de indignación, descalificación, ironía y construcción de enemigos. Para Tanius Karam, YouTube no se limita a la difusión mediática, sino que estratégicamente contribuye a las narrativas polarizantes y a la radicalización del debate político. Propone entonces, el concepto de "imaginario de la polarización" para comprender estas dinámicas y sus efectos sociales.

A manera de reflexión final, queremos destacar que los trabajos reunidos en este libro muestran la importancia de analizar las dimensiones políticas de la violencia y de lo violentado a través de relatos, imágenes y símbolos que circulan en la literatura, el cine y los medios de comunicación. Al revisar distintos contextos y formas de representación, estas investigaciones nos invitan a pensar en los imaginarios políticos que influyen en las maneras tan variadas de experimentar violencias, ya sea cuando las normalizamos, las resistimos a incluso cuando obviamos sus presencias. En los tiempos actuales, miradas analíticas como las aquí propuestas resultan urgentes, pues nos recuerdan que, aun en escenarios de dolor, siempre existe la posibilidad de reinterpretar la realidad y abrir espacios críticos a la memoria, la crítica y la transformación colectiva.

Bibliografía

Butler, O. (2018). *Parentesco.* Capitán Swing.

Cuevas Molina, R. (2014). *300*. EUNA.

Díaz González, J.M (2022) (editor). *Imaginarios políticos. Pensando y repensando la convivencia democrática desde la perspectiva ciudadana.* Costa Rica: Universidad Nacional de Costa Rica.

Drullard, M. (2024). *El feminismo ya fue*. OnA Ediciones.

Glantz, M. (2001). *Zona de derrumbe*. Beatriz Viterbo Editora.

Glantz, M. (2016). *Por breve herida*. Sexto Piso.

Griffin, J. (2015). *Negro como yo.* Capitán Swing.

Huezo, T. (Directora). (2016). *Tempestad* [Película documental]. Pimienta Films; Arte.

Parker Rhodes, J. (2013). *Sugar.* Little, Brown and Company.

Revueltas, J. (1980). *El luto humano*. Era.

Maia, A. P. (2009). *Entre rinha de cachorros e porcos abatidos*. Record.

Melchor, F. (2017). *Temporada de huracanes*. Penguin Random House.

Weber, M. (2020). *Política y ciencia*. Barcelona: NoBooks Editorial.

Parte I.
Los imaginarios políticos y violencia en las Humanidades

Violencia vanguardista en un paraíso post-humano

Christopher Britt Arredondo

Introducción

Nuestro mundo humano vive desviviéndose. Asediados por un régimen terrorista de perpetuas guerras globales, desplazamientos masivos, y destrucción ecológica irreversible, somos testigos de cómo la violencia inherente a nuestra sociedad moderna nos va acercando cada día más a un desastre terminante. Si bien es verdad que a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX los pensadores ilustrados y artistas románticos podían justificar la violencia revolucionaria en términos del progreso, hoy día somos conscientes de que este imaginario político progresista corresponde más bien a un proceso de regresión histórica (Horkheimer y Adorno, 1998). De hecho, podemos afirmar que la triunfal calamidad de nuestra época terminal comenzó a mediados del siglo pasado, cuando la sociedad industrial puso de manifiesto el alcance general de su violencia, primero en Auschwitz y luego en Hiroshima y Nagasaki. A partir de ese momento, nuestra humanidad se volvió "obsoleta", como diagnosticaba Günter Anders (1979). Perdimos nuestro protagonismo histórico; dejamos de ser dueños de nuestro propio destino; y nos vimos obligados a reconocer la preeminencia genocida de las "mega-máquinas" de la sociedad industrial (Mumford, 1970). Hoy día estas mega-máquinas financieras y políticas siguen presidiendo sobre nuestra existencia, rebajándonos a un estado subalterno y convirtiéndonos en meros espectadores de nuestro propio devenir histórico.

Pero no hay por qué alarmarse, nos aseguran las autoridades más respetadas de la postmodernidad. Michel Foucault, por ejemplo, asevera que este temible

fin de la humanidad anuncia el comienzo de una nueva era de plenitud post-humana (1994). Y tampoco hay por qué entristecerse por la desaparición de la humanidad, nos advierte. Porque el sujeto humano –ese individuo intelectual y moralmente autónomo que postulaban los filósofos de la Ilustración– no es sino una entelequia. Es una quimera que fue creada y que ha sido sostenida por el llamado "poder pastoral" del estado moderno que, bajo la premisa de mejorar a los hombres y a las mujeres, los ha querido reformar a medida de los perjuicios humanistas de la burguesía y así asignarles una función, un oficio, una utilidad social, económica, y política (Foucault, 2006; Scholten, 2013). Ser post-humano significa, en este sentido, despreocuparse de la necesidad económica y política de ser útil: útil, se entiende, para quienes manejan las mega-máquinas de la economía política y administran su espectáculo mediático.

Para poder lograr este estado feliz de inutilidad post-humana solo hace falta que los seres humanos se conviertan en agentes de la resistencia postmoderna. Ahora bien, si las tácticas de resistencia recomendadas por pensadores postmodernos como Michel de Certeau (1984) sólo pretendieran rechazar la idea utilitaria de la humanidad impuesta por la sociedad industrial, no habría ningún problema; porque eso sí que mejoraría la vida de las multitudes que se han visto sistemáticamente marginalizadas a lo largo de la era industrial. Pero como señala Nancy Fraser (2023), el problema es que además de rechazar la instrumentalización utilitaria y pragmática de los seres humanos, el imaginario político de la post-humanidad también se empeña en negar nuestra autonomía colectiva (p. 149).

El espectáculo como paraíso post-humano

Según los profetas postmodernos, la prometida era de la post-humanidad no surgirá hasta el momento en que las multitudes aprendan a superar su humanidad. A fin de lograr esto, los seres humanos primero tienen que desear dejar de ser quienes son. Como San Agustín en el siglo IV, cuyo odio a sí mismo lo llevó a convertirse en un buen cristiano, los aspirantes a la post-humanidad han de odiarse también y, dejándose llevar por este ardiente deseo nihilista, deben procurar vaciar sus conciencias de todas sus señas de identidad, eliminar sus valores culturales, y borrar sus memorias históricas. Solo así podrá la luz resplandecien-

te de la inteligencia artificial llenar sus conciencias y guiarlos hacia la tierra prometida de la post-humanidad. Ciertos intelectuales posmodernos, desde Michel de Certeau (1984) hasta Nick Land (2011), pretenden haber preparado el camino de resistencia que conduce a este imaginado paraíso: lo único que tienen que hacer ahora las multitudes es dejar de someterse a las estrategias humanistas impuestas por la clase burguesa y seguir más bien el ejemplo de resistencia táctica propuesta por sus nuevos sacerdotes anti-humanistas. Este anti-humanismo ha llegado a tales extremos que las tesis nihilistas de los transhumanistas van cobrando cada vez más legitimidad. El transhumanismo promueve la idea nefasta que el verdadero propósito de la humanidad no es sino crear una inteligencia artificial que, después de reemplazar a los seres humanos, ha de extenderse por el universo entero (Khapeva 2017, p. 177). Según esta lógica torcida, la gran creación de la humanidad consistirá en su suicidio colectivo. El *locus amoenus* del paraíso post-humano encierra en sí un *locus terribilis* donde se celebra, con saña nihilista, la "caducidad de la humanidad" (Villoro, pp. 77-82).

En este sentido, el imaginario político que da forma y sustancia al paraíso postmoderno de la post-humanidad no es solamente anti-humanista. También es autoritario. Se trata, no de lo que Cornelius Castoriadis llamaría una utopía autonomista, sino más bien de lo que en sus términos vendría siendo una heteronomía distópica (1987, pp. 102-103). Castoriadis defiende la autonomía como el proyecto fundamental de las sociedades democráticas, desde Atenas en la era clásica hasta las democracias postcoloniales del siglo XX. Para Castoriadis, la autonomía designa la capacidad que tienen los seres humanos de gobernarse a sí mismos –de hecho, la etimología de la palabra "autonomía" aclara este sentido: combina la palabra griega *autos*, que significa "el ser, el yo" con *nomos*, que significa "la ley". Ser autónomo es pues saber gobernarse según la ley. Este saber es introspectivo, reflexivo, y creativo. De allí que, en un imaginario político autónomo, los ciudadanos sepan cuestionar las instituciones que rigen su vida colectiva y puedan transformarlas por medio del debate, la deliberación, y la legislación. En cambio, en un imaginario político heterónomo las leyes se imponen desde afuera, se sofoca la creatividad, y se impide que las multitudes se auto-instituyan como soberanos.

En momentos de crisis histórica, como el que estamos atravesando actualmente, los imaginarios políticos suelen perder su legitimidad. Es el caso, sin lugar a duda, del imaginario humanista de la Ilustración, cuyo colapso decisivo estamos presenciando en nuestra era postmoderna. Cada día, la democracia se vuelve menos democrática y más autoritaria. Durante momentos de crisis como este, nos asegura Castoriadis, puede surgir una transformación radical que dé lugar a un nuevo orden. Y habría que reconocer que esto es precisamente lo que pretenden los promotores postmodernos del paraíso post-humano, desde Foucault y de Certeau hasta Land: transformar la sociedad, revolucionarla y dar lugar a un nuevo orden post-humano. Pero la utopía post-humana que tienen en mente no contempla la transformación de la sociedad industrial sino más bien su superación y abandono.

A pesar del resentimiento misantrópico que los motiva, tanto el nihilismo post-humano de Land como el anti-humanismo de Foucault tienen cierto valor negativo que no podemos ignorar. Se trata, en ambos casos, de una protesta contra la instrumentalización utilitaria de todos los bienes que sustentan la vida humana. Como lo notó Karl Polanyi hace ya más de ochenta años, este proceso de mercantilización ha procedido en fases a lo largo de la era industrial (1944, pp. 136-141). Durante la primera fase, la tierra fue convertida en propiedad. Luego, los hombres y mujeres se vieron reducidos a mano de obra. En su siguiente fase, la sociedad industrial convirtió el dinero en un fetiche de la especulación financiera. Y por último, en nuestra llamada "era informática", este proceso se ha visto coronado por la mercantilización del lenguaje y la comunicación (Virno, 2004). Desde este punto de vista, no hace falta soñar con ninguna utopía –ni la post-humana ni la trans-humana– porque la sociedad del espectáculo en la que vivimos ya se está ocupando de destruir la poca autonomía que nos queda.

El espectáculo instrumentaliza la comunicación con el fin de mediar todas nuestras relaciones. Como consecuencia de esta mediación, ya no disfrutamos de ninguna relación inmediata. El espectáculo nos enajena del mundo, nos aparta los unos de los otros, e interfiere con nuestra autonomía tanto intelectual como moral. Según Guy Debord, vivimos atrapados por un estado administrado de autismo esquizofrénico (2014, p. 116). Autismo: porque vivimos envueltos en las burbujas mediáticas que los algoritmos de la sociedad del espectáculo han

creado para cada uno de nosotros. Esquizofrenia: porque estos algoritmos nos hostigan con los mandatos emitidos por la propaganda comercial y política. Este autismo esquizofrénico constituye la conciencia desdichada, el "yo debilitado", de nuestra bárbara post-humanidad (Petrova, 2022). A fin de cuentas, lo que las mil y una voces del espectáculo nos mandan a hacer es "auto-canibalizarnos" y consumir los destrozos de nuestra propia humanidad (Fraser, p. 150). Solo así llegaremos a ser los post-humanos que los dirigentes de la sociedad del espectáculo quieren que seamos. Por eso el espectáculo habla únicamente en el modo imperativo. Manda, presumiendo que será obedecido.

En la sociedad del espectáculo no hay diálogo ni debate alguno. Solo se escuchan los mandatos emitidos por las mega-máquinas de la propaganda política y comercial. Según Shoshana Zuboff (2019), bajo el régimen del "capitalismo de la vigilancia" en el que nos encontramos actualmente, cada aspecto de nuestra vida diaria es vigilada, analizada y convertida en una mercancía. Esta información se vende, claro está, al mejor postor: ya se trate de una agencia de publicidad, de un partido político, o bien de algún que otro sindicato criminal. Quienes compran esta información se adueñan también de un poderoso instrumento de manipulación con que dominar a las multitudes y movilizarlas en contra de la autonomía, la libertad de pensamiento, y la democracia participativa.

Violentas utopías vanguardistas

Los orígenes más inmediatos de esta instrumentalización totalitaria de la comunicación los podemos localizar en las vanguardias históricas de Europa y las Américas. De allí su importancia para con nuestra situación actual. El legado de las vanguardias históricas es ambiguo. Por una parte, estos movimientos denunciaron la violencia sistemática de un imaginario político moderno que había degenerado en dos guerras mundiales. Por otra, celebraron esa misma violencia como una fuerza regeneradora. Al considerar algunos de sus manifiestos y programas más representativos, comprenderemos mejor no sólo el poder destructivo del capitalismo industrial, sino también los valores estéticos, intelectuales, y morales con que habremos de rescatar a nuestra abatida humanidad y crear (o cuando menos imaginar y teorizar) un nuevo imaginario político que induzca la autonomía y nos ayude a establecer nuevos lazos de solidaridad colectiva.

El ejemplo más obvio de un movimiento vanguardista que celebra la fuerza destructiva de la sociedad industrial es el futurismo italiano. Los futuristas veían la guerra como una especie de higiene del mundo, una herramienta para purificar y renovar la sociedad, erradicando los elementos de la cultura burguesa que ellos percibían como decadentes. Según Filippo Tommaso Marinetti, quien fue el líder de los futuristas, hacía falta reemplazar el amor romántico y su culto a la luna por el amor a la guerra: "¡Desprecia las teorías pacifistas e internacionalistas! ¡El patriotismo y el amor a la guerra … son principios de higiene, sin los cuales todo es decadencia, caducidad y muerte!" (1978, pp. 59-60). A su vez, los futuristas recomendaban abolir la democracia y dejar atrás toda tendencia instruida hacia el compromiso, la colaboración y el diálogo. En este sentido, celebraban "la alta misión de matar definitivamente el parlamentarismo" (Marinetti, 1978, p. 70). Este rechazo del diálogo democrático estaba motivado por una visión radical de transformación social y la fascinación política con el poder destructivo de las máquinas de la era industrial. No olvidemos que Marinetti, además de haber escrito el *Manifiesto futurista* (1909), fue autor también del *Manifiesto fascista* (1919).

Pero el futurismo no fue, ni mucho menos, el único movimiento vanguardista europeo cuyos planteamientos estéticos contemplaban la destrucción de una humanidad decadente y con necesidad de renovación. Como bien ha señalado Mattei Calinescu, la idea misma de las vanguardias es una metáfora militar (1987, p. 40). Los guerreros de una vanguardia son los primeros en atacar. El concepto de las vanguardias artísticas está pues íntimamente asociado con la violencia estratégica y táctica de las guerras. Bajo este concepto, el artista vanguardista ha de asumir la función de un pionero en la marcha de la historia hacia una eventual emancipación de las multitudes movilizadas, concentradas y marginalizadas por el capitalismo industrial (Subirats, 2006, p. 229). En este sentido, los movimientos vanguardistas constituyen una expresión radical de las contradicciones inherentes al imaginario político de la modernidad y su fe ciega en el progreso. Según Renato Poggioli (1968), los movimientos vanguardistas apuran la marcha progresiva de la historia por medio de una lógica dialéctica que consiste en cuatro momentos transformativos: el momento activista, el antagónico, el agónico y el nihilista (1968, pp. 25-27). Esta transformación del artista activista

y antagónico en un artista agónico y nihilista resulta ser bastante irónica, puesto que postula la demolición y hasta la autodestrucción de cada movimiento vanguardista como condición de posibilidad del progreso. Poggioli conceptualiza esta irónica dialéctica de los movimientos vanguardistas como "una parodia de la modernidad" que exagera de manera histriónica y caricaturesca la lógica nihilista del progreso tecnocientífico de la sociedad industrial (1968, p. 218). Para que el arte de las vanguardias pueda seguir modernizando, los artistas se ven obligados no sólo a agredir a sus enemigos –o sea, a la cómoda y mediocre clase burguesa– sino también a agredirse a sí mismos. De ahí el agonismo mesiánico y nihilismo apocalíptico con que los movimientos vanguardistas suelen anticipar y hasta celebrar su propio fin.

Para impulsar la marcha de la historia hacia adelante, algunos de estos movimientos vanguardistas –entre ellos el cubismo, el neoplasticismo y el suprematismo– optaron por la abstracción. La idea era, según la célebre fórmula de Ortega y Gasset (1925), "deshumanizar el arte" en nombre de una razón pura y universal. Y para lograr esto, hacía falta purgar y depurar la razón de todas sus contaminaciones estéticas tradicionales e impurezas culturales y sociales (Subirats, 2006, p. 207). Así pues, Pablo Picasso afirmaba que su pintura cubista era "un conjunto de destrucciones" del mundo humano que trataba "fundamentalmente de formas" que adquirían una "vida propia" (1944, pp. 31-33). Asimismo, en defensa de los principios abstractos del neoplasticismo, Piet Mondrian mantenía que "lo universal no puede expresarse con pureza mientras lo particular obstruya el camino" (1995, p. 2). De ahí que pretendiera que su arte, en cuanto representara la capacidad de razonamiento de los seres humanos, habría de expresarse en una forma "estéticamente purificada" y "abstracta" (p. 1). A su vez, Kazimir Malevich sostenía la tesis supremacista de que "[l]a máscara de la vida esconde la cara verdadera del arte" (1959, 121). En este sentido, explicaba que "[e]l arte … ya no quiere tener nada que ver con el objeto como tal, y cree que puede existir, en y para sí mismo, sin las «cosas»" (1959, p. 119).

Así pues, desde el cubismo hasta el suprematismo, esta tendencia hacia la abstracción acaba instrumentalizando el arte en nombre de una revolución estética razonada. Como resultado, el arte plástico es reducido a sus elementos más básicos: forma, color, línea, composición. Este proceso hacia la estética de lo

abstracto es parecido al proceso de enajenación que, en la sociedad industrializada, reduce a la humanidad a sus funciones instrumentales básicas en nombre de la expansión y concentración del poder económico y político. En ambos casos, lo fundamental es vaciar la conciencia humana así como sus expresiones artísticas de todo contenido humano. Sólo por medio de un arte anti-estético, como los "*ready-made*" de Duchamp, debe la humanidad deshumanizada aspirar a un destino post-humano regido por el *nomos* de la "economía de salvación" capitalista (Agamben, 2019, pp. 12, 75).

Otros artistas vanguardistas, como los dadaístas y surrealistas, optaron más bien por la irracionalidad. Tristan Tzara, el gran promotor del movimiento dada, abogaba por un arte de lo absurdo. En uno de sus innumerables manifiestos –éste del año 1918– Tzara afirma: "Destruyo los cajones del cerebro y los de la organización social: para sembrar la desmoralización por doquier y arrojar la mano del cielo al infierno, los ojos del infierno al cielo, para reinstaurar la rueda fértil de un circo universal en los poderes de la realidad y la fantasía de cada individuo" (1918, p. 8). Lo absurdo se basaba en el rechazo nihilista del sentido común de una burguesía que se encontraba en un estado de bancarrota cultural. Por su parte los surrealistas, bajo la influencia de los planteamientos psicoanalíticos de Sigmund Freud, Carl Jung y Jacques Lacan, defendieron un arte que exploraba el inconsciente como fuente de creatividad. De allí su preferencia por métodos de creación –como la escritura automática o los juegos de azar de los "cadáveres exquisitos"– que les servían para suscitar un arte irracional, onírico y libre de todas las restricciones de la razón y la moralidad burguesa. Desde los manifiestos de Breton hasta el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, la idea era construir objetos surreales. A diferencia de objetos reales, se suponía que los objetos surreales perderían su función utilitaria y se convertirían más bien en una manifestación del deseo, el inconsciente y la asociación libre (Breton, 1989, pp. 114-119). Esta tendencia hacia lo irracional culminaría en el llamado "método crítico-paranoico" propuesto por Salvador Dalí en 1935, a base de las teorías de la psicosis y de la paranoia que Lacan venía exponiendo desde 1931 (Dalí, 1977). Según Dalí, la idea era "considerar ciertos factores y jerarquías irracionales como nuevos valores positivos y específicamente productivos" (1977, p. 17). O sea, lo que buscaba Dalí era producir delirios e investirlos con suficiente

fuerza emocional para que tomaran la apariencia de una supra-realidad. “Que el mundo imaginativo y de irracionalidad concreta sea de la misma evidencia objetiva que … el mundo exterior de la realidad fenoménica” (pp. 20-21). El delirio había de invadir la realidad con el fin, no de completarla, sino de reemplazarla. Así pues, del mismo modo que las vanguardias racionalistas pretendían depurar el arte de toda contaminación histórica y cultural, las vanguardias irracionalistas aspiraban a extirpar las memorias, aniquilar las culturas históricas, y suprimir lo real en nombre de una súper-estilizada supra-realidad.

Consideradas en su conjunto, estas propuestas vanguardistas europeas describen la transformación dialéctica del artista libertador en un programador político que impone su voluntad sobre el público. El modelo de este artista político lo sigue ofreciendo, sin duda alguna, la teoría de la cultura de Goebbels: el director general de la propaganda nacionalsocialista, quien “conectó las corporaciones de producción fílmica y comunicación electrónica, con la industria militar y la administración en nombre de la política como espectáculo total” (Subirats, 2006, p. 227). Hoy día, con la ayuda de los medios de comunicación masiva y los algoritmos de la inteligencia artificial que los rige, este proyecto vanguardista de una política producida como espectáculo total ha generado una segunda naturaleza globalmente triunfante. El triunfo de esta realidad virtual proclama el desmoronamiento de la autonomía humana y anuncia la instauración de la tiranía totalitaria de las mega-máquinas políticas y económicas de la sociedad industrial.

Salidas éticas y retornos estéticos

El caso de las vanguardias en América Latina es bien distinto y bastante más alentador. En vez de enfatizar la decadencia, solían celebrar la regeneración. Este es el caso ante todo con movimientos vanguardistas como el muralismo mexicano y la antropofagia brasileña, que por medio de sus innovaciones formales y contenidos míticos, pusieron en evidencia la originalidad transcultural de América Latina. Según Ángel Rama, el proceso de la transculturación reunía “pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones” que conjuntamente planteaban la “reestructuración general del sistema cultural” (1982, p. 39). O sea, constituían una transformación radical del imaginario político de América

Latina; pero este no fue, ni mucho menos, el caso con todos los movimientos vanguardistas.

Varios de los movimientos vanguardistas que se trasladaron desde Europa hasta América Latina, como el ultraísmo en la Argentina y el creacionismo en Chile, ignoraron tanto el contexto bélico en el que habían surgido los movimientos vanguardistas europeos como el contexto postcolonial de sus propios países, y se dedicaron más bien a la experimentación e innovación formales. En el caso del ultraísmo, en el que militaron escritores como Jorge Luis Borges y pintores como Xul Solar, esta experimentación formal tendía hacia la universalidad, dejando a un lado todo compromiso político o moral con la realidad histórica y cultural de América Latina. Así pues, Xul Solar se dedicaba a inventar nuevos juegos semióticos, como sus dos lenguas construidas –la panlengua y el neocriollo– que aspiraban a convertirse en lenguas universales, como el esperanto. Por su parte, Borges rechazaba "la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce" y defendía la idea de que "nuestro patrimonio es el universo" (1991, pp. 132, 137). Algo parecido a este rechazo de lo particular en nombre de lo universal y abstracto ocurre con Vicente Huidobro y su creacionismo. Su obra maestra, *Altazor*, es un poema anti-poético que parece borrarse al paso que progresa. Esta estética anti-poética expresa el deseo de llevar a cabo una "purgación intelectual tanto de la historia como de la cultura" (Quiroga, p. 353). De hecho, Huidobro pretendía que su poema *Altazor* se leyera como un "poema discursivo" que "reflejaba la trayectoria de la poesía desde el modernismo hasta las vanguardias" y que representaba, por lo tanto, la culminación formal de estas (Quiroga, p. 346). Su triunfo equiparaba el "entierro de la poesía" y la incidencia, por lo tanto, de una estética anti-poética que era, a su vez, "el signo de su eterno retorno" (Quiroga, pp. 353, 361). El palíndroma "eterfinifrete" que aparece justo a mitad del poema, en el cuarto de sus siete cantos, es el símbolo de esta poesía que se borra según avanza (Quiroga, p. 360). Purgar el arte de todo contenido humano, expiar el lenguaje de todo significado, imposibilitar la comunicación: he aquí el proyecto anti-humanista que inspira la estética anti-poética del creacionismo.

Según Mariátegui, este rechazo de la realidad histórica de América Latina, por parte de los ultraístas y creacionistas, era contraproducente. Para él, las van-

guardias no debían limitarse meramente a innovar formalmente; también debían comprometerse políticamente con el contexto histórico y cultural latinoamericano. En el Perú, escribe al respecto Mariátegui, la literatura nacional "nació de una importación de literatura española" y se "nutrió de la imitación de esa misma literatura" (2007, p. 201). Para romper este "enfermo cordón umbilical" que mantenía la literatura nacional "unida a la metrópoli", los artistas vanguardistas de América Latina habían de combinar la experimentación formal con una crítica de la realidad histórica postcolonial (p. 216). Asimismo, Ángel Rama abogaba por la transculturación o la combinación de formas innovadoras con los contenidos míticos de las culturas indígenas (1982). Fue precisamente en estos términos que él valoraba el arte narrativo del etnógrafo, sociólogo, y novelista peruano José María Arguedas al que consideraba ser el máximo ejemplo de una "inteligencia mítica" expresada por medio de la "novela-ópera de los pobres" (1982, pp. 194, 229). Así pues, tanto para Mariátegui como para Rama, las vanguardias en América Latina estaban llamadas no sólo a innovar el arte en un sentido formal, sino también a criticar las estructuras poscoloniales que perpetuaban la opresión en el siglo XX. Su función era, en otras palabras, plantear un nuevo imaginario político que impulsara la autonomía.

El muralismo mexicano es un ejemplo paradigmático del tipo de transculturación vanguardista que tenían en mente Mariátegui y Rama. Cada uno de "los tres grandes" del muralismo mexicano –Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco– estaba comprometido, no solo con la realidad histórica de la nación mexicana, sino también con la Revolución Mexicana. Comprendían que sus innovaciones formales habían de ir de la mano con la renovación de la memoria histórica del pueblo mexicano. Impulsados en parte por el caudillo cultural de la Revolución Mexicana, José Vasconcelos, y su visión utópica de una "raza cósmica", e inspirados también por las reivindicaciones económicas de los campesinos y las comunidades indígenas, estos tres muralistas re-imaginaron a la nación mexicana como una nación mestiza. Este mestizaje comprendía no solo una mezcla de razas, sino una compleja transculturación histórica, que abarcaba desde las culturas precolombinas que habían sido destruidas por el proceso de la conquista y colonización del imperio católico español hasta la emergente

cultura modernizadora de las masas que habitaban los centros urbanos más industrializados.

Siqueiros, por ejemplo, era consciente de la necesidad de combinar la innovación formal con un contenido cultural autóctono. En este sentido, él entendía que "la base de la obra de arte es la magnífica ESTRUCTURA geometral de la FORMA con la […] materialización arquitectural de los […] VOLÚMENES" (1921, p. 3). Esto es lo que para él significaba hacer "PLÁSTICA PURA". Pero el propósito de esta plasticidad pura no era borrar la humanidad en nombre de una pureza abstracta sino, al contrario, recuperar la humanidad olvidada del pasado precolombino: "acerquémonos […] a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios […] Adoptemos su energía sintética, sin llegar, naturalmente, a las lamentables reconstrucciones arqueológicas (<<INDIANISMO>>, <<PRIMITIVISMO>>, <<AMERICANISMO>>) tan de moda entre nosotros y que nos están llevando a ESTILIZACIONES de vida efímera" (1921, p. 3). Por su parte, Rivera también era consciente de la necesidad de unir la innovación formal con los contenidos de la historia mexicana. De allí que, en murales como *Epopeya del pueblo mexicano* (1935) presentará una crónica de la historia mexicana, desde sus comienzos pre-Colombinos hasta la era industrial. Pero además de ser un cronista, Rivera también fue un mitólogo. En obras como *La tierra fecunda* (1923-1927) o *La sangre de los mártires revolucionarios fertilizando la tierra* (1927), Rivera representa la tierra madre como un organismo vivo y habitado, recuperando así la cosmovisión indígena y asociándola al proyecto revolucionario de la reforma agraria. A su vez, en sus murales dedicados al desenfrenado industrialismo norteamericano, como *El hombre, controlador del universo* (1934), Rivera representó la fuerza genocida de las tecnologías nucleares del siglo XX. Por último, el expresionismo de los murales de Orozco manifestaba también, con una profundidad mitológica, la experiencia histórica de quinientos años de guerras, conquistas, colonizaciones, y destrucciones tecnocientíficas. En sus murales del Hospicio Cabañas en Guadalajara, de Pomona College en California y de la biblioteca de Dartmouth College en New Hampshire, Orozco abordó "los tres mitos fundacionales de las culturas de América Latina y de Occidente: Quetzalcóatl, Prometeo y Cristo" (Subirats, 2018, 100). Y puso de relieve el significado de estos mitos como "memoria arcaica y esclare-

cedora de nuestro ser en el mundo" y "revelación de nuestra condición histórica final" (Subirats, 2018, p. 100).

La antropofagia en Brasil es otro ejemplo paradigmático de un movimiento vanguardista de América Latina que puso en práctica la autonomía transcultural que tanto valoraban Mariátegui y Rama. Tanto en los cuadros de Tarsila do Amaral como en los manifiestos y novelas de Mario de Andrade encontramos una experiencia mitológica profunda y esclarecedora. Si bien en su novela *Macunaíma* (1928) Andrade restaura los derechos culturales del *trickster* amerindio, en sus manifiestos rechaza la idea del arte vanguardista como mera innovación formal y ornamental y propone, en su lugar, un concepto del arte vanguardista como un espacio de esclarecimiento y protesta contra la violencia de la conquista y colonización de América Latina por los europeos (Subirats, 2018, pp. 94-95). Esta crítica está enfocada en el imaginario imperial de los conquistadores portugueses y la idea que tenían ellos de Brasil como una tierra salvaje poblada de gente bárbara que practicaba la antropofagia. Andrade critica, en otras palabras, la idea que Brasil es un "pueblo nuevo", lo que quiere decir, según Darcy Ribeiro, que es "la conjunción y amalgama de etnias originalmente muy diferenciadas, logradas bajo condiciones de dominio despótico impuesto por los agentes locales de sociedades más desarrolladas" (Ribeiro, 1985, p. 21: citado en Dubin). El propósito de la antropofagia era, pues, crear un nuevo imaginario político y cultural. Andrade proponía "un nuevo sujeto social, el bárbaro tecnizado *(sic)*, un nuevo orden social, el Matriarcado y un nuevo lugar de Brasil en el mundo, ya no sujeto a la sujeción político-cultural del (neo)colonialismo" (Dubin, 2010, pp. 9-10).

Estos movimientos que ponen en práctica una transculturación vanguardista se enfrentan a la violencia de la conquista, de la colonización, de las guerras interrumpidas de la independencia frustrada, la violencia también de regímenes dictatoriales, de guerras revolucionarias y civiles, de guerras sucias, y de las actuales guerras sin fin contra las drogas y contra el terror. Tienen de qué quejarse. Pero no pierden de vista jamás su profundo legado mitológico ni su derecho al humor transgresivo del *trickster* amerindio. Este sentido de humor no tiene nada que ver con el humor irrisorio, nihilista, y sarcástico de los dadaístas, surrealistas y sus secuaces posmodernos. Se trata más bien de un humor creativo que nos invita a contemplar la larga historia de violencia en América Latina con otro fin

en mente: el de la vida humana fortalecida por un arte que, en vez de limitarse a la resistencia y la negatividad, se propone revolucionar la vida diaria. “Tupi or not Tupi”, como diría Andrade (1970).

Conclusión: creación y anarquía

En el contexto europeo, los situacionistas proponían algo parecido: crear experiencias espontáneas, lúdicas e inmediatas que desafiaban los mandatos de la sociedad de consumo. La idea era jugar. También proponían estrategias de subversión, como el *detournement*, que proponía reutilizar medios, imágenes y mensajes de una manera que invertía sus significados originales. En los EE. UU., esta estrategia de subversión fue alterada a favor del kitsch y el Pop Art (Greenberg, 1989, p. 19). Andy Warhol pudo haberse imaginado que cuando retrataba a Marilyn Monroe estaba perturbando el espectáculo; pero a pesar de su mueca irónica, se quedaba atrapado en el mismo medio mercantilista que pretendía criticar. El *pop art* es, en este sentido, la expresión anti-estética del nihilismo anti-humanista de los pensadores posmodernos y su añorado paraíso de la post-humanidad.

Pero nosotros no tenemos porqué aceptar este nihilismo post-humano como un límite impuesto a nuestra capacidad de vida colectiva. Como los muralistas, antropofagistas, y situacionistas, podemos imaginar, experimentar, y jugar. En este sentido, Donna Haraway ha propuesto una serie de estrategias para cultivar un amplio sentido de justicia ecológica, que comprende no sólo a los seres humanos sino también a las demás especies con quienes compartimos el mundo (2016, p. 3). Además, en nuestra era informática, en la que el lenguaje se utiliza como mercancía, con lo que deberíamos experimentar en busca de esta justicia ecológica es ante todo el lenguaje (Virno, 2004). No para deshumanizarlo, ni tampoco para crear una supra-realidad política producida como espectáculo totalizador, sino más bien para afirmar nuestra libertad de expresión, nuestros deseos de dialogar, de discutir, y así innovar nuestra humanidad.

Al combinar esta innovación lingüística con la recuperación de nuestra mitológica memoria histórica podremos aspirar a la transculturación creativa y la transformación, por ende, de nuestras instituciones políticas y económicas. Si bien es verdad que estas instituciones siguen estando basadas en un violento

principio de dominación que destruye la sociedad, también es cierto que nosotros seguimos siendo capaces de ejercer nuestra autonomía intelectual y moral para cooperar y consolidar una nueva solidaridad colectiva. Pero hace falta que lo recordemos. Y el arte transcultural, al ofrecernos ejemplos de esa autonomía, nos ayuda a recuperar esa memoria primordial.

En vez del deseo nihilista de dejar de ser quienes somos, el arte transcultural expresa el deseo vitalista de ser aún más quienes somos. En lugar de la utopía de la inutilidad post-humana, que es lo que nos recomiendan los sacerdotes posmodernos de la resistencia, el arte transcultural plantea un mundo humano en el que podemos innovar formas de vida colectiva a raíz de una comprensión cada vez más profunda de nuestro pasado colectivo como una especie –*homo sapiens sapiens*– cuya evolución es el resultado, entre otras cosas, de la inteligencia innata con que nos relacionamos inmediatamente con el cosmos, con los demás seres humanos que nos rodean, y con nosotros mismos. El arte transcultural ofrece, en este sentido, no sólo una salida de la sociedad del espectáculo, sino también un nuevo *arche* –tanto un nuevo comienzo, como un nuevo mandato. ¡Humanizarse! Esto significa reconocer que nuestra inteligencia no es meramente la fuente de nuestro poder, sino también de nuestra vulnerabilidad. Los imaginarios políticos modernos han solido tapar esa vulnerabilidad con la violencia. El arte transcultural pretende más bien destaparla, exponerla y esclarecerla.

Bibliografía

Agamben, G. (2019). *Creation and Anarchy: The Work of Art and the Religion of Capitalism.* Stanford University Press.

Anders, G. (1979). *The Obsolescence of Man, Volume II: On the Destruction of Life in the Epoch of the Third Industrial Revolution*. https://files.libcom.org/files/Obsolescence%20Vol%20II%20Anders.epub

Andrade, O. (1970). *Obras Completas: VI Do Pau-Brasil Antropofagia e as Utopias a'Manifestos, teses de concursos e ensaios*. Editora Civilização Brasileira.

Breton, A. (1987). *André Breton: Antología* (1913-1966). Siglo Veintiuno Editores.

Borges, JL. (1991). *Discusión*. Emecé Editores.

Calinescu, M. (1987). *Five Faces of Modernity*. Duke University Press.
Castoriadis, C. (1983). *The Greek Polis and the Creation of Democracy*. Graduate Faculty Philosophy Journal, 9(2), 79-115.
Castoriadis, C. (1987). *The Imaginary Institution of Society.* Polity Press.
Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. University of California Press.
Dalí, S. (1977). En torno al método crítico-paranoico. *Sí*. Editorial Ariel.
Debord, G. (2014). *The Society of Spectacle*. Bureau of Public Secrets.
Dubin, M. (2010). *El indio, la antropofagia y el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade. Espéculo* (44). https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10069/pr.10069.pdf
Foucault, M. (1994). *The Order of Things: An Archealogy of the Human Sciences*. Vintage Books
—— (2006). *Seguridad, territorio, población*. Fondo de Cultura Económica.
Fraser, N. (2023). *Cannibal Capitalism*. Verso.
Greenberg, C. (1989). *Art and Culture: Critical Essays*. Beacon Press.
Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
Horkheimer, M, Adorno, T. (1998) *Dialéctica de la ilustración*. Editorial Trotta.
Khapaeva, D. (2017). *The Celebration of Death in Contemporary Culture*. University of Michigan Press.
Land, N. (2011) *Fanged Noumena: Collected Writings 1987-2007*. MIT Press.
Malevich, K. (1959). *The Non-Objective World*. P. Theobald.
Mariátegui, J.C. (2007). *7 Ensayos de interpretación de la realidad Peruana*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
Marinetti, F.T. (1978). *Manifiestos y textos futuristas*. Ediciones del Costal.
Mondrian, P. (1995). *Natural Reality and Abstract Reality*. George Braziller.
Mumford, L. (1970). *The Pentagon of Power: The Myth of the Machine*. Harcourt Brace Jovanovich.
Ortega y Gasset, J. (1925). *La deshumanización del arte*. Revista de Occidente.
Petrova, G. (2022). Perturbar la paz. *Perturbando la Paz. Ensayos sobre la educación, política, y prácticas pedagógicas*. Cátedra de Filosofía y Literatura José Revueltas, p. 17-38.

Picasso, P. (1944). *Poemas y declaraciones*. Darro y Genil.
Poggioli, R. (1968). *Theory of the Avan-garde*. Belknap Press.
Polanyi, K. (1944). *The Great Transformation*. Beacon Press.
Quiroga, J. (1992) *El entierro de la poesía: Huidobro, Nietzsche y Altazor. MLN* (107, 2). The Johns Hopkins University Press.
Rama, A. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo Veintiuno.
Ribeiro, D. (1985). *Las Américas y la civilización*. Centro Editor de América Latina.
Rivera, D. (1927). *La tierra fecunda* [Mural]. Capilla Riveriana, Universidad Autónoma de Chapingo, Estado de México, México.
——. (1927). *La sangre de los mártires revolucionarios fertilizando la tierra* [Mural]. Capilla Riveriana, Universidad Autónoma de Chapingo, Estado de México.
—— (1934). El hombre controlador del universo [Mural]. Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.
—— (1935). Epopeya del pueblo mexicano [Mural]. Palacio Nacional, Ciudad de México.
Scholten, H. (2013). El poder pastoral en la obra de Michel Foucault. *Anunario Epimeleia: Estudios de Filosofía e Historia de las Religiones*, 3(4), 154-159.
Siquieros, D.A. (1921). 3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana. *Vida Americana*, Mayo, 1-3.
Subirats, E. (2006). *La existencia sitiada*. Fineo.
—— (2018) *El muralismo mexicano: Mito y esclarecimiento*. Fondo de Cultura Económica.
Tzara, T. (1981). *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*. A Calder Book.
Villoro, J. (2024). *No soy un robot: La lectura y la sociedad digital*. Editorial Anagrama.
Virno, P. (2004). *A Grammar of the Multitude*. Semiotext[E] Foreign Agents Series.
Zuboff, S. (2019). *The Age of Surveillance Capitalism*. Hachette Book Group.

Nombrar la violencia. La normalización de la jerga del narco

Blanca Estela Ruiz Zaragoza

De alguna manera, los noticieros podían lograr que la piel de la consciencia fuera endureciéndose en el cuerpo de los espectadores, y atrofiándoles la sensibilidad hasta extremos peligrosos.
Jorge Martín Bocanegra,
"De imágenes y palabras. De palabras sin imágenes"

Nombrar la violencia es un acto de visibilizar experiencias que a menudo suelen ser silenciadas o reguladas generalmente por estructuras de poder o mecanismos de normalización. Cuando la violencia se nombra, se reconocen patrones y se entrevén formas de agresiones racistas, homofóbicas, misóginas, machistas, xenofóbicas… o también, violencias más personales y cotidianas. Incluso hay un tipo de intimidación y terrorismo resultante de la delincuencia organizada que, en la guerra por el control de territorios estratégicos para el tráfico de estupefacientes, a menudo resulta en enfrentamientos armados, desapariciones y ejecuciones. Esta violencia no sólo afecta a los miembros de los cárteles, sino también a la población civil: extorsiones, secuestros y homicidios han impactado a comunidades enteras. En algunas zonas, los grupos criminales han asumido funciones de dominio sobre la vida diaria, como la imposición de "impuestos" ilegales o el cobro de piso a comerciantes y empresarios, o bien, un tributo económico por supuesta "protección" a miembros de la sociedad civil o sus familias.

En el ejercicio de sus actividades delictivas, y con el propósito de comunicarse entre sí en un lenguaje secreto, estos grupos criminales revisten los signos

lingüísticos de significados distintos que poco a poco van permeando el habla cotidiana de quienes no necesariamente tienen que ver con lo que atañe al narcotráfico.

Conscientes o no de su origen, de manera habitual los hablantes incorporan estas frases y palabras en sus discursos, en un proceso de normalización que interesa y preocupa a la vez porque, como reza el epígrafe con el que abrimos este trabajo: van endureciendo "la piel de la consciencia" y atrofiando "la sensibilidad hasta extremos peligrosos". Pero antes de abordar este fenómeno lingüístico, haré un breve recuento de cómo el narco, durante largos sexenios, se ha posicionado lastimosamente de manera crucial en la vida de la sociedad mexicana.

El politólogo Eduardo Guerrero Gutiérrez, en su ensayo "Políticas de seguridad en México. Análisis de cuatro sexenios" compara, en materia de combate al narcotráfico, la incidencia delictiva, violencia, sistemas de procuración e impartición de justicia y la política de seguridad que asumieron sin logros significativos los gobiernos federales durante las gestiones de los presidentes Carlos Salinas de Gortari (1982-1988), Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000), Vicente Fox Quesada (2000-2006) y Felipe Calderón (2006-2012). Éste último causó una espiral de violencia sin fin debido a su guerra frontal contra el narcotráfico pues, debilitados por el Estado los mayores cárteles, proliferaron grupos delictivos que comenzaron a competir ferozmente entre sí y contra el Gobierno por el control de territorios y mercados (Guerrero Gutiérrez, 2012, pp. 73-82).

En el sexenio de Enrique Peña Nieto (2012-2018), el crimen organizado, que operaba regularmente en las metrópolis y zonas conurbadas, alcanzó al medio rural en regiones como Michoacán y Guerrero donde surgieron los llamados "grupos de autodefensa" como respuesta a la incapacidad del Estado para combatir la delincuencia organizada. En este periodo tuvo lugar uno de los casos más mediáticos en términos de violencia, corrupción e impunidad en nuestro país que, a casi once años del suceso, aún sigue siendo una herida abierta: la desaparición de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, en Iguala, Guerrero, hecho que puso en evidencia las deficiencias en el sistema de justicia, la crisis de derechos humanos y el contubernio entre el crimen organizado y el Estado.

La administración de Andrés Manuel López Obrador (2018-2024), implementó una política de seguridad basada en el lema "abrazos, no balazos", enfatizada por programas sociales como "Jóvenes Construyendo el Futuro" o "Sembrando Vida" que buscaban atacar los orígenes estructurales del crimen tendientes a abatir algunas de las causas de la delincuencia, como la pobreza y la falta de oportunidades, con becas para jóvenes (potencial grupo de reclutamiento de las células criminales). La policía federal dio paso a la construcción de un orden de carácter militar denominada "Guardia Nacional". El lema de acción sugería que el Ejército dejara de confrontar de manera directa a los grupos criminales para no propiciar ejecuciones extrajudiciales o eventos de masacres numerosas, como ocurrió en Tlatlaya (2014) y en Tanhuato (2015) donde estuvieron implicadas las Fuerzas Armadas que evidenciaron abusos y violaciones a los derechos humanos, así como la falta de rendición de cuentas. Sin embargo, como era de esperarse, los grupos delincuenciales no aceptaron la oferta lopezobradorista de sustituir "los balazos" por "los abrazos" y, sin temor alguno a la Guardia, expandieron su presencia hacia nuevas zonas del país.

Los niveles de violencia se han mantenido altos y las cifras de homicidios no han mostrado una reducción significativa pese a que, en los primeros meses de su gestión, la ahora presidenta Claudia Shembaun decidió entregar a 29 líderes de cárteles de la droga al Gobierno de Estados Unidos en respuesta a las amenazas del presidente Donald Trump de imponer aranceles comerciales si México no intensifica sus esfuerzos en la lucha contra el tráfico de fentanilo hacia su territorio.

Otro caso reciente de la magnitud de las atrocidades cometidas por la delincuencia criminal que ha sacudido profundamente a la sociedad civil mexicana, es el descubrimiento en febrero pasado, por integrantes del Colectivo Guerreros Buscadores de Jalisco, de un centro de operaciones del Cártel Jalisco Nueva Generación cuya evidencia encontrada apunta a que funcionaba como campo de adiestramiento y exterminio. Se trata del Rancho Izaguirre, ubicado en la comunidad de La Estanzuela, municipio de Teuchitlán, Jalisco. El hallazgo ha puesto de manifiesto una vez más, no sólo la crisis de desapariciones en México sino también la ineptitud de las autoridades para hacer frente a este grave problema y dar soluciones contundentes.

Todos los días, atroces encabezamientos o notas informativas son "el pan nuestro de cada día". A fuerza de repetir, una y otra, y otra vez, tanta exposición de actos brutales, somos conducidos como ríos que desembocan a un mar donde la violencia forma parte de actos diarios que han afectado hasta la manera en la que nos comunicamos.

Si bien es innegable que la normalización de la jerga del narcotráfico en el habla cotidiana se da especialmente en contextos de alta exposición mediática y consumo masivo de productos relacionados con este fenómeno, también es cierto que cada vez es más frecuente encontrar expresiones propias de este lenguaje en el habla diaria de personas incluso ajenas a ese entorno.

En el proceso de apropiación, los términos pierden su conexión original y se convierten en locuciones comunes sin que muchas veces tengan una connotación violenta. Por ejemplo, la palabra "sicario", que originalmente se refiere a un asesino a sueldo, puede usarse en otros contextos como una metáfora para describir a alguien extremadamente eficiente en alguna tarea. Decir, por ejemplo, que "este vendedor es un 'sicario', porque si un potencial cliente entra a su tienda dudando sobre una compra, sale de ella con el paquete *premium* y hasta garantía extendida", la palabra "sicario", aquí, enfatiza la capacidad persuasiva y la efectividad del vendedor para cerrar una venta. Tal es el caso también de la palabra "yumbina", una deformación popular del nombre de la droga "yohimbina**"**, un alcaloide derivado del árbol africano *Pausinystalia yohimbe*, usado como afrodisíaco. Sin embargo, en el lenguaje callejero, "yumbina" se usa para describir cualquier sustancia que supuestamente tiene efectos de desinhibición sexual o de sumisión. Se dice que es usada por delincuentes para drogar a sus víctimas, lo que permitiría desde abusos sexuales hasta robos sin resistencia; pero muchas veces, el término "yumbina" se usa más como parte de una narrativa urbana o intimidatoria que como referencia a una droga específica. Se invoca como una explicación que justifica la pérdida de control o como parte del imaginario del miedo en contextos urbanos donde se cruzan crimen, fiesta y traición. Al igual que la "yumbina", el "toloache" se menciona como una forma de hechizo o droga para alterar la voluntad, pero éste con un matiz más mágico o esotérico. Del género "Datura", muy conocida en América por sus usos tradicionales, rituales y tóxicos, el "toloache" proviene del náhuatl *Tolohuaxihuitl*, que significa "planta

embriagante" o "planta de los locos", es altamente tóxica, contiene alcaloides que afectan el sistema nervioso central. Frases como "le dieron toloache" o "le echaron yumbina" implican que alguien fue manipulado o embrujado, ya sea en el contexto del amor o de la obediencia ciega.

Expresiones como "dar el pitazo" (informar), "tumbado" (ser engañado o robado), "jale" (trabajo, encargo o misión), "levantón" (secuestro), "patna" (compañero, carnal, compa, cuate; derivación de *partner*: socio, pareja, en inglés) "perico" (cocaína), "mota" (marihuana, hachís o *hashish*), "tacha" (éxtasis, droga sintética), "grapas" (pequeñas dosis de droga envueltas en papel o plástico, listas para la venta al menudeo), "chivas" (heroína o cualquier implemento relacionado con consumo como jeringas, pipas, etc.), "piedritas" (pequeñas rocas de crack, cocaína), "cristal" (metanfetamina en su forma cristalina), "cuerno de chivo" (rifle de asalto AK-47), "plaza" (territorio controlado por un grupo del narcotráfico para la distribución y venta de drogas), "enfriar" (asesinar) o "encobijado" (cuerpo envuelto en mantas), han ganado espacio en el lenguaje coloquial, sin que a veces, los hablantes perciban plenamente su procedencia.

Términos como "buchón" o "chacaloso" son representativos de subculturas donde la estética y la actitud están marcadas por la influencia del narcotráfico y sus dinámicas sociales; el primero con una connotación más aspiracional, enfatizando el lujo y el estatus; el segundo, bajo una proyección más agresiva y menos refinada. Pero ambos describen modas o estilos de vida.

"Buchón" se relaciona originalmente con los habitantes de la región serrana de Sinaloa, asociados con una variedad de palomas que infla su buche. Sin embargo, con el paso del tiempo, el vocablo adquirió una asociación directa con el narcotráfico para designar con él usos y costumbres: ostentación exagerada, ropa de marca, joyas llamativas, vehículos de lujo y armas personalizadas; o bien, con actitudes como la arrogancia, el desenfado, derroche y un aire de poder; incluso puede aludir a aquél que trata de imitar este *modus vivendi* sin que necesariamente sea parte activa del grupo delincuencial. En el caso de las mujeres, la "buchona" posee un aspecto que incluye cirugías estéticas, maquillaje y ropas llamativos. Otra acepción explica la analogía con el whisky Buchanan's, (pronunciado castellanamente como "buchanas"), bebida que se popularizó en

la cultura del narco debido a su asociación con el lujo y el dispendio. Tener esta marca de bebida en la mesa es sinónimo de opulencia.

Por su parte "chacaloso" tiene un significado con menos *glamour*. Refiere a alguien con un estilo más rudo o agresivo. Aunque una persona "chacalosa" también es ostentosa, ésta tiende más bien a una apariencia "callejera", "como de barrio", con ropa deportiva de marca, gorras, tatuajes visibles y armas personalizadas.

Otra palabra común también es "chapulín" que proviene de la idea de "saltar" de un lugar a otro, como lo hace el insecto. Este acto simboliza el cambio de lealtades o la falta de compromiso. Su significado puede variar según el contexto, pero generalmente alude a un traidor o desertor que abandona un grupo delictivo para unirse a otro casi siempre rival. En algunos casos, con este vocablo se califica, además, a quien realiza actividades ilícitas por cuenta propia ignorando la "autoridad" del grupo criminal que controla la zona. Quienes son acusados de "chapulinear" generalmente enfrentan represalias violentas. También en el argot político se usa el término "chapulín" para calificar a un funcionario o miembro de un partido que, sin pudor alguno, cambia de bando ideológico a otro completamente antagónico como estrategia para obtener beneficios personales, mantenerse en el poder o asegurar un puesto en la política.

La frase "plata o plomo", popularizada en América Latina, especialmente en los años de auge de los cárteles de la droga, como el de Pablo Escobar en Colombia, es una estrategia de intimidación utilizada por grupos criminales para someter a personas, controlar territorios y neutralizar a oponentes como pudieran ser policías, políticos o jueces. Literalmente significa "dinero o bala". Si bien, "plata" representa el soborno o el beneficio económico ofrecido a alguien para que coopere o permita las actividades ilícitas del grupo criminal, "plomo" simboliza la amenaza de violencia, incluyendo el asesinato, para quienes rechacen la oferta o se opongan al grupo. Bajo esta lógica, la frase implica que la persona tiene dos opciones: aceptar el dinero y colaborar, o enfrentar consecuencias letales.

En México hay una variante peculiar de la frase "plata o plomo" que se popularizó en el primer trimestre de 2007 cuando las investigaciones de un decomiso de aproximadamente veinte toneladas de acetato de pseudoefedrina, una sustancia precursora de la metanfetamina, que la Procuraduría General de la República

(PGR) había hecho meses antes en el Puerto de Lázaro Cárdenas, Michoacán, condujeron al empresario mexicano de origen chino llamado Zhenli Ye Gon. La PGR entró a la mansión de Ye Gon ubicada en la exclusiva zona de las Lomas de Chapultepec en la Ciudad de México, y confiscó más de doscientos millones de dólares en efectivo. El empresario acusó al entonces Secretario del Trabajo, Javier Lozano Alarcón, de haberlo amenazado diciéndole "o coopelas o cuello" (así, con acento chino), para guardar el dinero en su domicilio y que según él estaba destinado a cubrir los gastos de campaña del entonces Presidente de México, Felipe Calderón.

Rápidamente la locución "o coopelas o cuello" se volvió una broma recurrente en la cultura popular mexicana. Chistes, cartones políticos e incluso canciones y videoclips circularon al respecto. Por ejemplo, el grupo de rock "El Tri", grabó una canción con el peculiar estilo y sentido del humor de su vocalista Álex Lora, que dice:

> "O coopela o cuello", así le dijeron al chino,
> por eso mejor ya no la hizo de pello.
> Esa es la triste historia
> del chino chilango, Zhenli Ye Gon,
> que prefirió dar la feria
> que ir a dar al panteón.
> (Lora, 2007. 1:28-2:05)

Infinidad de voces se han trasladado de la jerga policíaco-criminal al habla común para referir situaciones o actividades diarias cuyas huellas de su procedencia, en su paso de ser un código interno a formar parte de la cultura popular, se difuminan como moneda de uso corriente que de mano en mano van desgastando sus caras. La repetición de boca en boca, reduce el impacto emocional de lo sanguinario que provoca repensar no sólo en los usos del habla, sino también las formas de entender el poder, la violencia y la resistencia.

La exposición mediática de los canales de comunicación y los productos culturales han calado hondo en el imaginario social cuyas narrativas muestran no sólo una radiografía del narcotráfico, sino también una exploración de cómo su

lenguaje se infiltra en la vida diaria y se anida en el discurso común de una sociedad golpeada por la violencia. Plataformas como *TikTok* e *Instagram* propagan memes, frases y *hashtags*, cargados de humor negro e ironía, asociados al ambiente del tráfico de estupefacientes. Los narco-corridos, los corridos tumbados, el reguetón o el *trap* (cuyo nombre procede del inglés y literalmente significa "trampa", es usado también para denominar aquellos lugares donde se venden drogas), han adoptado el caló del narcotráfico vinculado, además de temas de dominio, riqueza y rebeldía, a la vida callejera y a la supervivencia en entornos difíciles. Sin embargo, no son sólo simples canciones; son relatos que reflejan la violencia experimentada por muchas comunidades mexicanas. A través de sus letras se narran historias de poder, traiciones, enfrentamientos, dolor y, a menudo, una imagen idealizada de los capos de las drogas.

Juan Carlos Ramírez-Pimienta, uno de más reconocidos especialistas de narcocorridos, en su estudio *Cantar a los narcos: voces y versos del narcocorrido* (2011), analiza textual y contextualmente el género como un producto de la cultura, la literatura y la sociedad misma. Su estudio ofrece un análisis del lenguaje del narco con el que no sólo se describen sucesos, sino que se crea un universo propio en donde el poder, la violencia y la identidad se articulan a través de la palabra.

Un ejemplo es *Jefe de jefes* tema escrito por el mexiquense Teodoro Bello y popularizado en 1997 por los miembros de la familia Hernández, fundadores del grupo musical sinaloense Los Tigres del Norte, en cuya letra se retrata la historia de un hombre "respetado a todos los niveles" (Los Tigres del Norte, 1997: 0:15-0:18) y reconocido hasta por los "grandes", como el mejor:

> Soy el Jefe de Jefes señores,
> y decirlo no es por presunción.
> Muchos grandes me piden favores,
> porque saben que soy el mejor.
> (2:53-3:09)

Desde el inicio, la canción establece una narrativa de dominio absoluto en la perspectiva de la primera persona que refuerza una autoridad incuestionable,

sin rival. Aquí no se narran hazañas específicas de rebeldía, contrabando y traición como en otros narcocorridos, sino una manifestación de poder, liderazgo y respeto:

Muchos pollos que apenas nacieron,
ya se quieren pelear con el gallo.
Si pudieran estar a mi altura,
pues tendrían que pasar muchos años.
Y no pienso dejarles el puesto,
donde yo me la paso ordenando.

Mi trabajo y valor me ha costado,
manejarlos con tantos que tengo.
Muchos quieren escalar mi altura,
nomás miro que se van cayendo,
Han querido arañar mi corona,
los que intentan se han ido muriendo.
(0:41-1:48)

Por su parte, los corridos tumbados representan una evolución dentro de la tradición del corrido mexicano que históricamente ha servido como vehículo narrativo para contar hazañas de personajes fuera de la ley. Este género musical incorpora elementos propios de la cultura urbana contemporánea como los mencionados *trap* y reguetón, por ejemplo, para construir el personaje "buchón" o líder del barrio que se abre paso en la vida para ascender a un estatus de ostentación y vanagloria que conecta con el imaginario juvenil.

El sociólogo José Manuel Valenzuela Arce en su obra *Corridos tumbados. Bélicos ya somos, bélicos morimos* (2023) argumenta que, en su lenguaje sencillo, coloquial y a veces hasta procaz, este tipo de productos musicales enfatiza la vida urbana, el dinero, la crueldad, el poder y el derroche vinculados con las ambiciones malogradas de aquellos jóvenes buscadores del utópico estilo de vida que ofrece el universo del narco.

Un pionero del género es el sonorense Natanael Cano, con canciones como *Soy el Diablo* que, desde el título, declara una identidad basada en el temor y el respeto. Ni paladín ni justiciero, el personaje es una especie de antihéroe que transita por una zona gris entre el bien y el mal:

Soy alegre y desatado,
la vagancia me ha gustado.
Estoy bien relacionado
y de espantos bien curado.
(Cano, 2019: 0:20-0:27)

Bravucón y desafiante, canta:

No se metan con el diablo
que pueden salir quemados.
[…]
Pónganse trucha cabrones,
nunca se metan conmigo.
Si tienen algún problema,
con gusto aquí lo recibo.
(0:28-0:33 / 0:44-053)

La voz narrativa tiene, asimismo, presente sus orígenes y se muestra orgulloso de haber escalado a una mejor posición económica bajo la irónica frase, "trabajando duro":

Recuerdo cuando perreaba
pa' levantar un centavo.
Pero hoy me he superado,
pues, bien duro he trabajado.
[…]
Soy el vago del vecindario
que todos vieron pa' abajo,

el que vestía prendas usadas
y trataron del carajo.

Del que todos se burlaron
y mil puertas le cerraron,
al que todos humillaban
y hasta el agua le negaron.

Hoy las cosas han cambiado,
hoy me hice muy respetado.
(1:30-1:36 / 2:05-2:25)

La ruptura con el lenguaje épico del corrido tradicional es evidente. Mientras éste suele exaltar valores como el honor y las lealtades en una narrativa casi periodística que da cuenta de sucesos y hazañas de los personajes protagónicos, los corridos tumbados muestran una vida en donde manda la ley del más fuerte, adoptan una lírica subjetiva y autorreferencial cuyo cantante es protagonista y testigo de su propio ascenso en su "autoficción", va construyendo una identidad que oscila entre lo real y lo mitificado.

La televisión y el cine también juegan un papel crucial en la difusión de la jerga del narcotráfico. Un ejemplo entre muchos, es la serie mexicana *La reina del sur* (2011), basada en la novela homónima del escritor español Arturo Pérez-Reverte, y adaptada por Roberto Stopello y Valentina Párraga para Telemundo; cuenta la historia de Teresa Mendoza, una mujer que asciende dentro del mundo del narcotráfico entre España y México. A medida que la protagonista se adentra en el ámbito del crimen, el caló delictivo se torna parte esencial de su vida y supervivencia, así como de estrategias para salvaguardar sus operaciones y descubrir traiciones de sus cercanos como "Teo", quien es su pareja y socio:

Teresa: Esta mañana te mentí. Sí, hay una operación en marcha.
Teo: ¿Y por qué no me lo dijiste?

Teresa: Pues, porque no siempre te lo digo todo. Esta vez no podemos fallar ¿eh? Ese barco que sale de Colombia se llama "Luz Angelita" y llega mañana por la noche.
(Stopello & Párraga, 2011: temporada 1, episodio 34, 00:07-00:36)

Teo: Bueno, ¿qué ocurre?
Teresa: Aduanas detuvo al "Luz Angelita". Lo mismo que pasó con el "Aurelio Carmona", lo detuvieron hace poco. Sí sabes de lo que te hablo ¿verdad, Teo?
Teo: Claro. Lo sé.
Teresa: Lo que no sabes es que el "Luz Angelita" venía limpio. Lo más ilegal que van a encontrar ahí es un par de botellas de whisky, unas que no pagaron impuestos. Sí sabes lo que eso quiere decir ¿verdad?
Teo: No, pues dímelo.
Teresa: ¿Y sabes por qué no te dije antes que era un señuelo? Porque quería que la gente a la que le pasas información, se la creyera igual que tú. Era la única manera de estar segura de lo que yo no quería creer.
Teo: ¿Has hecho otra operación esta noche?
Teresa: Sí, sí, la verdadera. Mientras la policía abordaba al "Luz Angelita", nosotros estábamos pasando diez toneladas de hachís en otro sitio.
(Stopello & Párraga, 2011: temporada 1, episodio 3410:06-11:16)

Como en todas las series de este corte, son copiosos los diálogos de los personajes inmersos en una atmósfera de complicidades en asuntos de poder, cinismo, corrupción y violencia:

Ramiro: ¡Señor presidente!
Epifanio: Ramirito, ¿cómo estás?
Ramiro: ¿No qué no? Ja, já. Te dije que confiaras en mí. ¡Mira, el gatillero ése: muerto!
Epifanio: ¡Uno!
Ramiro: ¡El candidatucho ese: muerto!
Epifanio: ¡Dos!
Ramiro: "El Ratas", o sea yo, todo un héroe nacional.

Epifanio: ¡Así es!
Ramiro: Y tú vas pa' Presidente ¿no? ¿Cómo te quedó el ojo entonces?
Epifanio: Pues me sorprendiste Ramirito.
Ramiro: ¡Epa!
Epifanio: Ahora sí me resultaste el mero-mero ¿eh? ¡Mejor que "El Batman"! Pero ¿sabes qué? Hay que hacer otro mandado…
Ramiro: Dime
Epifanio: …porque este camino a la Presidencia no debe tener huecos. Ahora sí que hay que eliminar a todos los que conozcan mi pasado. Empezando por Teresita Mendoza.
Ramiro: ¡Ah!
Epifanio: ¿Entendiste Mi'jito? ¿Eh? Ja, ja, já ¡Ya te veo llegar, Epifanio!
(Stopello & Párraga, 2011: temporada 1, episodio 1, 2:43-3:40)

Otro ejemplo es la película mexicana *El Infierno* (2010), producida y dirigida por Luis Estrada, que retrata la crudeza del narcotráfico a través de una sátira mordaz y humor negro, en donde se expone la complicidad entre el narcotráfico y el Estado. Narra la historia de Benjamín García ("El Benny"), un migrante que ha vivido 20 años de ilegal en los Estados Unidos y que regresa a su pueblo en México, luego de ser deportado. Al llegar, se entera de que su hermano ha sido asesinado en medio de una ola de violencia criminal que azota al pueblo.

La cinta muestra cómo la corrupción impide cualquier posibilidad de justicia y de emplearse honradamente para sobrevivir. Entonces el Benny se ve arrastrado al mundo del narcotráfico y su transformación es radical: de migrante ingenuo a sicario desilusionado, testigo de una violencia absurda y cíclica cuyo fin es la traición o la muerte. Experimenta la aparente bonanza y los excesos del crimen organizado, pero también, su crudeza y violencia extrema.

La figura del político corrupto y la policía cómplice refuerzan la idea de que el narco no es un problema aislado, sino una parte estructural de un país descompuesto en donde delinquir es la única forma de salir adelante, pues como dice el refrán: "El que no es tranza, no avanza".

En los diálogos se aprecia cómo el lenguaje del crimen está totalmente asimilado en la jerga social y cómo los personajes lo asumen como parte de su vida cotidiana:

Cochiloco: ¿Quihubo, don Eme?
Don Eme: ¿Qué pasó, Cochi?
Cochiloco: ¿Por qué esa cara?, ¿no le fue bien en la semana?
Don Eme: Ya estoy hasta la madre de este negocio. ¡Cinco noches sin poder dormir y apenas saqué lo justo, cabrón! Me cae de a madre que la crisis me está pegando con tubo, cabrón.
Cochiloco: No se queje, Don Eme, si cada vez que paso por el motelito lo veo lleno de calenturientos. Ni modo que con crisis o sin crisis la gente deje de "echar pata", jé.
Don Eme: ¿Y éste? *[refiriéndose al acompañante del interlocutor]*.
Cochiloco: Éste es mi patna, "El Benny", él se va a hacer cargo de todo cuando yo me vaya de vacaciones o me jubile. Me lo trata bien ¿eh?
El Benny: Pa' servirle, don.
Cochiloco: ¿Qué le vamos a dejar, don Eme?
Don Eme: ¡Na'!, veinte grapas, un cuartito de mota, cien tachas, un paquete de chivas, doce piedritas y unas doscientas metas, ya vez que están de moda, ¿no?
Cochiloco: Menos mal que la crisis "le está pegando", don Eme. ¿No va a querer jeringas, yumbina, películas porno… traigo una de una sueca con un burro ¡jija de la chingada madre!
Don Eme: No, ¿cuánto te debo?
[*El Cochiloco le muestra la suma de la calculadora y don Eme saca un fajo de billetes que comienza a contar para cubrir el pago*]
Don Eme: Je, jé. Ay, pues, ahí está pa' sus pinches chescos.
Cochiloco: Bueno, pues nos vemos la semana que entra, Don Eme. Se lo lava.
Don Eme: Te guardo el agua pa' las gárgaras, cabrón.
(Estrada, 2010: 44:18-45:43)

El anterior es un fragmento del diálogo entre el dueño de un motel y un sicario que le surte estupefacientes cada semana. El albur, la picardía y el caló

callejero de la venta de droga al menudeo se mezclan en una ironía que ridiculiza la cultura del narco. Precisamente ese vaivén entre la comedia y la tragedia expuesta en brutales hechos sangrientos hace que la película sea impactante sin caer en la glorificación del crimen. No se exalta el poder y la riqueza de los capos (representados por un par de hermanos de apellido Reyes y confrontados entre sí), sino en lo absurdo de sus actos. Más que una historia sobre el crimen, *El infierno* es una radiografía de la impunidad y la desesperanza en México.

La narrativa sobre el narcotráfico llega a la literatura a través de una infinidad de obras que, desde distintas perspectivas, abordan la realidad que ha rebasado la situación actual de la violencia en nuestro país. Uno de los mayores representantes de la llamada "narcoliteratura" es el escritor sinaloense Élmer Mendoza quien ha integrado este lenguaje en sus novelas haciendo del narcotráfico un tema literario recurrente como símbolo de la realidad del México contemporáneo. Con *Balas de plata* (2008), Mendoza inauguró la saga del detective Edgar "El Zurdo" Mendieta que, con un enfoque *noir*, caracterizado por su atmósfera de misterio y su perspectiva social, expone la red de corrupción y violencia que domina al país. La novela trata sobre la investigación de un asesinato en la ciudad de Culiacán relacionado con el narco. En ella destaca el estilo desenfadado, fluidamente aglutinante, y la transcripción del habla popular sin filtros:

> Iba a apagar su celular cuando le llamó el Foreman Castelo: Acabo de escuchar lo de tu casa en *Vigilantes nocturnos*, güey, lástima que no te mataron, ahora estaríamos tomando café tranquilamente, contando chistes y tus jefes con un salivero diciendo que eras un placa ejemplar, el preciso para acabar con la violencia y el papá de los pollitos… Cuando me prestaste el carro te conté, ¿no me creíste? Creí que exagerabas, ahora, según éstos, encontraron noventa y seis ojivas percutidas, debes haberte puesto bastante malito ¿no? Eran ciento dos casquillos, ¿te parece que te regrese la llamada en un rato?, estoy en una M-26. Ya valiste madre, ¿no quieres saber lo que me encargaste? Para eso me gustabas, te escucho. Ya no te acordabas ¿verdad, cabrón?, tienes la cabeza llena de mierda, igual que todos. Suelta, que voy a entrar a una reunión con mi jefe. Estanislao Quevedo estuvo hospedado en el hotel San Marcos, vino a hacer un jalecillo para

el Quueteco Valdés, parece que después lo bajaron y lo tiraron encobijado en el Piggyback, hace varios días, es todo (Mendoza, 2008, p. 187).

Estos productos culturales son testimonios de cómo el caló del narcotráfico describe un mundo de violencia y sangre que influye en las percepciones sociales y los modos de hablar. Reconocer y abordar este fenómeno es clave para poner el dedo en la llaga y visibilizar el tejido social descompuesto. Su estudio es un tema complejo, multidisciplinario, que abarca la sociología, la lingüística, la criminología y los tratados culturales. Estas reflexiones analizan cómo ciertas actitudes y comportamientos asociados con el crimen se integran en las prácticas habituales de ciertas comunidades a través de un lenguaje que no sólo refleja la realidad, sino que contribuye a la construcción de una cartografía mental que atraviesa el imaginario social y el posicionamiento de los individuos frente a lo cotidiano.

En este sentido rescato algunos estudios sobre el tema como *Caligrafía de la violencia. Un ABC del narco* (2016), de Luis Enrique Rodríguez Villalvazo, que describe no sólo las palabras con la que estos grupos delincuenciales se comunican, sino que ofrece información precisa sobre los actores y organizaciones que han tenido un papel preponderante en el ejercicio de la violencia en México desde la década de 1970 hasta los primeros meses de 2015. *Hablando del narco. Vocabulario básico* (2019), de Rafael Saldívar Arreola, que recopila 580 términos relacionados con la cultura del narcotráfico y explora cómo distintos sectores construyen el imaginario social a partir del empleo de este lenguaje, o *La guerra en las palabras: Una historia intelectual del "narco" en México (1975-2020)* (2020) de Oswaldo Zavala, que ofrece una comprensión profunda de cómo el lenguaje, en el periodo comprendido en el título, ha influido en la construcción social y política del fenómeno del narcotráfico en México y cómo la frase "guerra contra el narco", además de describir acciones de combate al tráfico de estupefacientes, alude a una construcción discursiva que legitima la violencia en el ejercicio de la fuerza.

En los últimos tiempos, en algunos Estados de la República Mexicana se han presentado iniciativas para prohibir cualquier tipo de manifestación cultural que aluda al universo del narcotráfico alegando que incita al crimen. Pero ¿realmente

la censura resolverá los problemas sociales de fondo? ¿Prohibir que la cultura y el arte toquen temas de criminalidad y violencia bajará los índices delictivos?

Si bien es cierto que la relación entre la violencia y su representación en el arte es compleja y ambigua, no puede negarse que revela el contexto social y cultural que la produce. Calificar de "apología del delito" a una obra que refiere actos violentos a veces es inexacto porque no se trata de promover sino de representar. Su alusión en la música, la literatura, el cine, las artes gráficas, por ejemplo, no necesariamente implica una exaltación del crimen; más bien visibiliza y cuestiona su presencia en la sociedad: "Y es que el narcocorrido no es sino una manifestación cantada y contada de un marco de violencia y desasosiego que priva en el país" (Ramírez Pimienta, 2011, p. 21).

Confundir una representación artística de la violencia con su validación moral es no entender los mecanismos del arte. Shakespeare no era asesino por haber escrito *Macbeth*; Scorsese no es mafioso por representar la mafia en sus películas; las figuras atravesadas por el dolor de los cuadros de Khalo, no promueven el sufrimiento, sino la huella que éste deja en el cuerpo y en el alma. Demonizar un género "que es una de las mejores herramientas o barómetros para tomarle el pulso a la sociedad mexicana (en México o en Estados Unidos) de fines del siglo XX e inicios del siguiente", es no comprender que ese género viene "a llenar ese vacío", "cuando algunas de las funciones del Estado dejan de cumplirse" (Ramírez-Pimienta, 2011:21), así que estas manifestaciones culturales pueden también leerse perfectamente como crónicas, testimonios o denuncia, según la intención, el enfoque, el contexto y el código cultural que lo sostiene.

Cuando una obra banaliza o mercantiliza la violencia, despojándola de sus causas o consecuencias, y la brutalidad de sus descripciones están desprovistas de crítica y de reflexión, es justo señalarlo. Pero incluso entonces, lo que está en juego es más una responsabilidad ética que una censura moralista. El arte no está para hacer de la realidad un lugar más cómodo, sino un sitio más inteligible, pensante y humano**.** Y si para entender nuestras violencias debemos mirarlas de frente, aunque duelan, aunque provoquen, entonces el arte que alude al delito puede ser más necesario que nunca.

Finalmente creo que lo que debemos prohibir son las condiciones de vida precarias, el desempleo, la discriminación, la pobreza, la corrupción, la impu-

nidad, la ausencia de garantías individuales y de derechos humanos, un Estado fallido, en fin, en materia de gobernabilidad.

En el lenguaje del narco no sólo cabe una terminología técnica, sino la jerigonza que duele en la piel y en la conciencia de este país que se ha entumecido de tanto dolor.

Bibliografía

Arreola, R. S. (2019). *Hablando del narco*. Universidad Autónoma de Baja California.

Cano, N. (2019). *Soy el diablo* [Canción]. En *Soy el diablo* [Álbum recopilatorio, 2022]. El Primo.

Estrada, L. (Productor y director). (2010). *El infierno* [Película]. Bandidos Films.

Guerrero Gutiérrez, E. (2012). Políticas de seguridad en México: Análisis de cuatro sexenios. En Colectivo de Análisis de la Seguridad con Democracia (CASEDE) (Ed.), *Atlas de la seguridad y defensa de México 2012* (pp. 73-82). CASEDE.

Lora, A. (2007). *O coopela o cuellos* [Canción]. En *A talonear* [Álbum]. Fonovisa. https://www.youtube.com/watch?v=zGLnhbL6A5Y

Mendoza, E. (2008). *Balas de plata*. Tusquets Editores México.

Pérez-Reverte, A. (2002) *La reina del sur.* Alfaguara.

Ramírez-Pimienta, J. C. (2011). *Cantar a los narcos: Voces y versos del narcotráfico*. Grupo Planeta.

Rodríguez Villalvazo. L. E. (2016). *Caligrafía de la violencia. Un ABC del narco.* Universidad Veracruzana.

Saldívar Arreola, R. (2019). *Hablando del narco. Vocabulario básico*. Universidad Autónoma de Baja California.

Stopello, R., & Párraga, V. (Productores). (2011). *La Reina del Sur* [Serie de televisión]. Primera temporada, episodios 1 y 34.

Los Tigres del Norte (1997). *Jefe de jefes* [Canción]. En *Jefe de jefes* [Álbum de estudio]. Fonovisa.

Valenzuela, J. (2023). *Corridos tumbados: Bélicos ya somos, bélicos morimos*. Editorial Universidad de Guadalajara; Ned Ediciones.

—— (2024). *Vidas amortajadas: Poderes sicarios, violencias y resistencias sociales*. Tirant lo Blanch.
Zavala, O. (2020). *La guerra en las palabras: Una historia intelectual del "narco" en México (1975-2020)*. Debate.

Parte II.
Los imaginarios políticos de las violencias en la lengua y literatura

Desde la escritura fragmentaria. Margo Glantz y el derrumbe de la violencia

Vittoria Borsò

Introducción

Ya en *Las genealogías* el gesto del derrumbe caracteriza la escritura de Margo Glantz. Partiendo de esta observación, cabe estudiar las operaciones del derrumbe de la violencia que Glantz lleva a cabo desde *Zona de derrumbe* (2001) preguntando cómo estas operaciones afectan las dimensiones de la violencia, especialmente la violencia simbólica que usa el lenguaje para invisibilizar su matriz. Con reflexiones epistemológicas y ontológicas sobre la violencia así como con una lectura sistemática de los procesos estéticos que elaboran el imaginario de la violencia me pregunto sobre las operaciones y la performatividad de la escritura fragmentaria así como del lenguaje del cuerpo y sus frecuentes referencias a Francis Bacon. De primera importancia con respecto al derrumbe de la violencia y a la resistencia contra ella son los órganos del cuerpo que más y más se transforman en protagonistas de las novelas de Glantz. Sus intensidades y afectos reconstituyen la memoria y la agencialidad de las víctimas. Con la escritura de Glantz se presenta en lo siguiente un paradigma que contrapone a la violencia los derechos de la vida.

El derrumbe y la violencia

Derrumbar los edificios de identidad, de nacionalismos, imperialismos y formas de violencia de género fue desde el comienzo el rasgo más pronunciado en la obra de Margo Glantz. En la medida en la que se va fortaleciendo la escritura fragmentaria, el derrumbe se dirige contra todas las formas de la violencia y

los horrores de la humanidad. El derrumbe es un gesto que la escritora conoce desde su traducción de la obra de Georges Bataille, por ejemplo, *Historia del ojo* (1994). Bataille intenta desmoronar el monumento "edificante" de la filosofía y antropología occidentales, que hacen hincapié en el dualismo, lo que implica también la acción de desplomarse, de perder la posición vertical.

En *Las genealogías*, parecida en 1981 como la primera autobiografía de escritoras mexicanas, el sujeto nómade de la escritura derruye identidades fijas así como la violencia de esquemas de género, clase y nacionalidad. Y será con *Zona de derrumbe* (Premio Magda Donato, 2001), en el que, ya desde el título, el gesto de derrumbar se manifiesta como tarea de una escritura que no solamente ataca la filosofía occidental y el platonismo que originan la mirada hacia el género femenino; sino que también muestra claramente la violencia que genera esta matriz e invierte sus fundamentos, esto es, la relación entre espíritu y materia, razón y cuerpo, cabeza y pie, lo sagrado y lo profano, mientras que rinde a la materia y al cuerpo el lugar de primera importancia.

El primer relato de *Zona de derrumbe* titulado "Palabras para una fábula" (que será el último de *Historia de una mujer…*) pone en evidencia el método para derrumbar la violencia. Relata la experiencia de una mujer a la que se descubrió un nódulo en el pecho, mientras que está esperando –y también sufriendo– que le hagan una mamografía. Con la enunciación en primera persona intercalada por reflexiones en tercera persona o recuerdos personales entre paréntesis, Glantz pone en escena la vulnerabilidad del ser humano en la cuerda floja entre la vida y la muerte, víctima del despojo de su identidad, amenazado de perder su integridad física. El tema del relato es la violencia estructural debida a la impotencia del paciente frente al ojo clínico;[1] sin embargo, pronto, abarca

[1] "[...]¿cómo pueden ocuparse de tantos enfermos, llamarlos por su nombre en voz alta y cortés, conducirlos luego por los largos pasillos, abrir una puerta, decirles que se desvistan, que se pongan una bata desechable, que vuelvan a esperar sentados, pero casi desnudos, sin ropa interior, sin ropa exterior, sin aretes, sin reloj, sin collares, sin equipaje, sólo con el cuerpo que va a ser examinado y ellas con zapatos de tacón tan alto?" (ZD, 15/HM, 154). Para esta cita y las siguientes uso las siglas ZD (*Zona de derrumbe*) y HM (*Historia de una mujer*).

abiertamente la violencia física contra el cuerpo de mujeres, la vulnerabilidad de las víctimas bajo la violencia del estupro, de la tortura, de la matanza, de la desaparición. Uno de los momentos salientes es cuando la protagonista, quien espera el resultado de la mamografía, recuerda haber leído acerca de la operación efectuada en París, en 1811, sin anestesia, a la escritora Frances (Fanny) Burney para extraer su pecho derecho.

> ¿Quién me sostiene este seno?, dijo fríamente el cirujano blandiendo el terrible instrumento de acero que brillaba ante los ojos de la escritora, y ante los otros médicos, enfermeros y mirones que habían venido a presenciar la operación, con gran violencia de su parte. Y Fanny Burney, quien sobrevivió treinta años a esta sangrienta intervención efectuada sin anestesia y sin asepsia alguna, en el momento mismo en que el temible acero fue introducido en su pecho, abriéndose paso entre las venas, las arterias, la carne, los nervios, empezó a gritar sin pudor, lanzando un solo grito prolongado: duró interminablemente mientras el médico hacía la incisión y separaba el pecho de su cuerpo (ZD, p. 31/HM, p. 173).

La desgarradora descripción expone tres momentos:

1) la crueldad del ojo clínico cercana a la del victimario,
2) los más crudos detalles de la violencia que sufre el cuerpo,
3) a la vez la facultad de la víctima de exprimir su agencialidad a pesar del sufrimiento al límite de la muerte –es el interminable grito emitido por su cuerpo en el momento más profundo de su vulnerabilidad y durante toda la operación.

Estos momentos serán la clave del derrumbe de la violencia en toda la escritura de Margo Glantz. En ella la violencia no tiene la última palabra, sino que, al enfrentar la violencia, la escritura devuelve literalmente la lengua al cuerpo. Pues al verter luz sobre la violencia infligida a las / los excluidos y violentados, los cuerpos desnudados de las identidades de géneros hasta privados de los derechos humanos, en su escritura, ganan vitalidad.

Al borde de la muerte, al nombrar cruelmente la amenaza fatal del tumor, la escritura da rienda suelta a la experiencia erótica que Bataille vinculaba con lo sagrado y la muerte. El siguiente fragmento culmina en un discurso amoroso ritmado por el intertexto del *Cantar de los cantares*:

> Me palpo yo también el pecho, advierto de nueva cuenta el nódulo, una invasión probable de células malignas que avanzan y destruyen la forma armónica de mi pecho, mis senos, dos crías mellizas de gacela pastando entre azucenas, tus senos un huerto de granados con frutos exquisitos, lirios con nardos, azafrán, caña y canela, árboles de incienso, mirra, áloe y los más extraños y mejores aromas, como canta la Biblia, pero en mi pecho, no muy lejos del pezón erguido, hay una cosa extraña que me invade, que me parte el corazón en mil pedazos (ZD, p. 33/ HM, p. 175).

Es menester dirigir la atención a un momento sobresaliente en toda la escritura de Margo Glantz: en este texto, el "pecho femenino", semejante al corazón de *El Rastro* (2002), a los dientes de *Por breve herida* (2016), no son un símbolo abstracto, sino más bien órganos vitales con los que la escritora afronta y abarata los horrores de la violencia. Su lenguaje se sirve del arte visual, de la literatura, de la música, los cuales abren los sentidos a la belleza de la vida –en este pasaje la violencia de la enfermedad se transforma en el lenguaje erótico del *Canto de los cantares*.

Ahora bien, en 2005, la escritora integra los seis relatos de *Zona de derrumbe* a la novela que titula *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, añadiendo cinco más, y reuniendo los 11 relatos bajo el marco de un personaje autoficcional, Nora García, que fuera ya protagonista de *El rastro*. Otra vez el título, *Historia de una mujer*, con su referencia a los zapatos y al caminar, es un programa de escritura que añade otra táctica contra la violencia. Al derribar la posición erecta que justifica la supremacía de los humanos frente a los seres "inferiores", y así la matriz de la violencia racial, colonial, social y hasta contra animales, el título y la novela subrayan la importancia de lo terrenal, lo ínfimo, lo corpóreo y lo visceral como prerrogativa que acomuna todos los entes vitales. El texto demuestra que lo corpóreo es, pues, lo que debe importar,

para recordar Judith Butler (1993); y como ya en *Zona de derrumbe* (2001) y por ello antes de *Donna Haraway* (2003), la novela desarrolla una escritura perruna, proponiendo con las analogías también biológicas entre humanos y animales ("Animal de dos semblantes") un pasaje continuo entre las especies, lo que la narradora denomina "híbrido" y que proclama una coexistencia de todas las especies del planeta. Con este método, la escritura no solo desploma, sino que también destituye y desplaza la violencia estructural y fáctica contra el cuerpo de los "inferiores", desde las mujeres hasta los perros. En la base de este primer análisis propongo algunas reflexiones teóricas sobre la violencia y la acción de derrumbar.

El derrumbe de la violencia y la escritura

La violencia quiere herir y aniquilar el cuerpo, destruir la vida y degradar los sujetos haciendo de ellos objetos sin derecho al duelo, una tesis de Judith Butler (2006) que coincide con el concepto jurídico de víctima en tanto que sujeto pasivo, carente de agencialidad (Núñez de Arco, 2010). Veremos la diferencia con Margo Glantz.

La triple dimensión de la violencia: estructural –desigualdad, simbólico-cultural y epistémica, concerniente a la relación de poder y saber (Foucault, 1998)– funciona por medio de la normalización (Escobar, 1996, p. 109) a través de mediaciones lingüísticas y visuales. Según Žižek, el nivel lingüístico es fundador del nivel subjetivo y sistemático de la violencia, así que la violencia simbólica legítima todos los otros tipos de violencia, incluyendo la violencia material (Žižek, 2008).

Ahora bien el derrumbe efectuado por la escritura de Margo Glantz desploma justamente el fundamento de la matriz lingüística, epistémica, y estructural que subyace a todas las formas de la violencia. Este fundamento es la normalización operada por mediaciones lingüísticas y visuales. Pues, su escritura hace visible la violencia, destituyendo la normalización, desplaza las operaciones lingüísticas y visuales hacia un lenguaje del cuerpo, y con ello restituye la agencialidad de la víctima y la vitalidad del cuerpo hasta sus órganos que más y más protagonizan las novelas.

La siguiente cita de *Historia de una mujer* denuncia la normalización de la violencia por su parallelo con las operaciones de limpieza, también del lenguaje (hoy *political correctness*), operaciones con las que la civilización occidental, ya desde el renacimiento, remueve y oculta su propio malestar (Freud, 1930):

> ¿La política de la lengua con la política de la mierda?
> ¿No es curioso? Coinciden en el tiempo la preocupación por la limpieza del lenguaje y la reglamentación de las fosas sépticas. En el *Elogio de la sombra*, Tanizaki dice, entre otras cosas, que extraña esos lugares antiguos y sombríos donde se cagaba, antes de que los norteamericanos – los puritanos por antonomasia – se apoderasen de ese sitio y lo convirtiesen en un lugar saludable, deslumbrante, casi siempre blanco.
> Hay que descargar el lenguaje como se descarga el vientre, apuntaba Ronsard, y yo, Nora García, lo reitero (Glantz, 2005, p. 142).

El derrumbe de la violencia en la escritura de Margo Glantz, se relaciona con lo que Jean-Luc Nancy denomina "insurrección" (Nancy, 2008, p. 9), técnica de resistencia distinta al "contra-poder": mientras este sigue operando en el sistema del poder y solo lo invierte, las técnicas insurreccionales vacían el poder de quien usa violencia, mostrando su inanidad (Nancy, 2007, 46), destruyen su simbolismo lingüístico y desestabilizan los otros niveles (subjetivo y sistemático) de la violencia, para desplazarla hacia otros modos de existencia o hacia la vida – una operación que Nancy llama "desobramiento" (Nancy, 2001). Cuando la escritura fractura la neutralización lingüística de la violencia, emergen fuerzas vitales. Estas operaciones se fortalecen en la escritura fragmentaria.

Escritura fragmentaria

Los elementos de la escritura fragmentaria son: serialidad, fragmentación, yuxtaposición.

1. Metamorfosis y variación, o sea, serialidad

La «escritura fragmentaria» realiza la estética de la serialidad. Las series repiten y varían los temas en toda la obra. La variación transforma el sentido de las

palabras según los contextos materiales de la repetición (Deleuze, 1968). Dice la narradora en *Por breve herida*: "vuelvo a pensar: en literatura el orden de los factores altera definitivamente el producto" (2016, pp. 51, 83). Serialidad es también variación como recurso esencial en música y pintura, y esto también explica las continuas referencias a artistas que pertenecen a su linaje. En *Saña* (2007), por ejemplo, Glantz se refiere a Picasso y Francis Bacon para hablar de la disolución de las formas; a Lucien Freud para inquirir sobre el erotismo de los cuerpos que no pertenecen a los cánones comunes de perfección y belleza; al pintor británico Stanley Spencer para hablar de la importancia de las cosas pequeñas y cotidianas, así como del erotismo y lo considerado monstruoso. Francis Bacon es una de las obsesiones de Glantz que le inspira en toda la obra una "manera de deformar imágenes", dice la escritora en *Por breve herida* (2016, p. 54). Las obsesiones regresan como variación y, por lo tanto, transformadas. Esta técnica de escritura, en auge desde la vanguardia hasta el Pop Art y el arte electrónico, es para la escritora un acercamiento a los ritmos de la vida. Es lo más cercano al vivir entendido como movimiento, metamorfosis, transformación.

2. Fragmentación – fragmento del cuerpo, fragmento de textos

En *Por breve herida* (2016), donde los dientes son protagonistas, Glantz subraya uno de los efectos de la pintura de Bacon: la fragmentación. El fragmento del cuerpo:

> […] en este entramado de asociaciones [entre el dentista y el ginecólogo] aparece de pronto (siempre, más bien) la figura de Francis Bacon y las pinturas donde se ostentan bocas enormemente abiertas representando el horror, como ningún otro pintor lo había hecho antes (Glantz, 2016, p. 181).

Francis Bacon, que afirmaba que sus cuadros eran las sumas de varias destrucciones, (Glantz, 2007, p. 44), le inspira la fragmentación del cuerpo como principio de la escritura. El cuerpo fragmentado no es víctima, sino que tiene agencialidad, pues es a la vez índice de violencia y de sobrevivencia, como los dientes en *Por breve herida*, o de vitalidad contra la muerte como el corazón en *El Rastro* (2002), o contra el poder como el pie en *Historia de una mujer*…

(2005).[2] Como el cuerpo humano, también el cuerpo de la escritura es fragmentado y forma un entramado de asociaciones entre los elementos más heterogéneos, mostrando una inesperada cercanía entre lo más lejano, generando un pensamiento transversal[3] que ensambla los entes más disparatados. Esto nos lleva a un principio clave de la escritura de Glantz: la yuxtaposición.

3. Yuxtaposición

Ya en *Zona del derrumbe* hemos visto los efectos de la yuxtaposición. Mientras que la protagonista espera la mamografía o su resultado y trata de distraerse leyendo revistas de moda, se insertan de pronto alusiones a exterminios, a la Shoah, a formas de extrema violencia, provocando un verdadero sobresalto para lectores que confían demasiado en la frivolidad del tema. La escritura se transforma en un programa político.

La yuxtaposición de lo más heterogéneo y lo fragmentado subvierte los órdenes del discurso y es una forma radical de montaje que conocemos en la literatura de vanguardia, en la escritura barroca o neobarroca, en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (2012). Glantz misma relaciona la yuxtaposición con la técnica del *Pop Art*, título de un capítulo de *Saña*, haciendo referencia a una exposición retrospectiva sobre el pintor pop Rauschenberg en Nueva York. En una descripción de la pintura de Rauschenberg, que es a la vez un lúcido pasaje metaliterario, la escritora comenta la función y los efectos de la yuxtaposición.

> […] la organización plástica del espacio y su alteración, los dispares materiales con que se construyen los cuadros o instalaciones alcanzan un imposible equilibrio; la lectura instantánea de una tradición en la que se inserta con tranquilidad

[2] El análisis de la función del pie saca a la luz inesperados hallazgos en la literatura mexicana del siglo XIX (véase por ejemplo Glantz, "De pie sobre la literatura mexicana", 1994, pp. 11-34).

[3] Con el tema del pie como metáfora del movimiento y del viaje, la escritora acerca los autores y protagonistas de la historia más lejanos entre sí: escritores caminantes como Rimbaud, Cabeza de Vaca, el conquistador Hernán Cortés, las carmelitas descalzas, Santa Teresa y San Juan de la Cruz.

> este pintor; la exploración de texturas y materias; la transgresión de cualquier marco habitual y una politización extrema, a veces manifiesta en la elección de ciertos recortes de periódicos aparentemente al azar (Glantz, 2002, p. 46).

Asociaciones inesperadas transforman la organización del espacio y del tiempo, demuestran que el equilibrio es inestable, transitorio, vierten la mirada hacia la matriz de la violencia, a sus texturas, técnicas, materiales y operaciones, abren los ojos a una visión del mundo que inspira una "politización extrema" y finalmente usan el azar para deconstruir la aparente necesidad del orden "normal", fruto de nuestras creencias.

En las series, la yuxtaposición produce figuras anamórficas, es decir, una deformación reversible que de pronto transforma la «normalidad» en la crueldad de la violencia y viceversa, deja brotar de la violencia la incuestionable afirmación de energías vitales, el nexo con las cosas del mundo. En la yuxtaposición de fragmentos, violencia y vida son contiguas. Esto hace que el mundo evocado revele la violencia latente en la civilización, modernización y globalización y, a la vez, abre la percepción hacia la otra cara de la moneda, la vitalidad inquebrantable de todos los entes, humanos, animales, plantas que, en la literatura de Glantz, conviven con una vitalidad que los acomuna. Por estos principios, la memoria que se forma en la escritura fragmentaria es una rememoración hostigante, la memoria de lo inolvidable. Es el recuerdo de un sujeto en peligro, como lo vio Walter Benjamin en la tesis VI sobre la filosofía de la historia (2008), un principio capaz de abrir al sujeto a la negación de la violencia.

Tener los ojos abiertos –un motivo de Sor Juana Inés de la Cruz de la que Margo Glantz es una de las más influyentes estudiosas– quiere decir abrir los ojos frente al horror de la violencia humana como a la vez valorar la belleza del vivir y de los vivientes. La escritura de Glantz es por ello un lujurioso laberinto que yuxtapone el horror de la brutalidad humana a la belleza del vivir con los sentidos abiertos hacia el mundo.

La fragmentación opera, en fin, como un primer plano que nos acerca a lo extraño, a lo extraviado, a lo existente en lo bello, como la sonrisa fracturada, obscena, a la que la escritora se refiere en *Saña*:

> En sus proporciones toda belleza superior tiene algo de extraño: la boca bien abierta surge de un pozo profundo de color rojo carmesí; iluminados, surgen los dientes. El resultado: una sonrisa fracturada, obscena (Glantz, 2007, p. 168).

Como en un primer plano, el fragmento muestra lo extraño, lo extraviado y el desperdicio, aspectos que juegan un papel fundamental en la escritura de Glantz en la línea estética que va desde Charles Baudelaire (*Las flores del mal*, 1857) a Georges Bataille y Francis Bacon (cf. *Estudio para un retrato* de 1952). Esta estética sirve para enfrentarse a la violencia que, en la historia y en el presente, subyace a las máximas expresiones de la cultura occidental. Con ello, la escritura de Glantz tiene dos movimientos: derrumba la violencia y, a la vez, afirma la belleza y la potencia del vivir. Su estética es una política (Rancière, 2000). Dice en *Coronada de moscas*: "El contraste es maravilloso, de la contaminación de la gente, ruidos, polvo, basura, mierda, orines, se pasa a este espacio en verdad sagrado donde la paz reina, sin artificios, sencillamente. El verdadero lujo" (Glantz, 2012, p. 35). Lujo quiere decir desperdicio. Georges Bataille postula por el desperdicio como movimiento opuesto a la lógica de la productividad capitalista, opuesto a la funcionalidad y al ahorro de material. Desperdicio es un exceso, es gastar, exponer su propia sensualidad, gastar los elementos materiales de la cultura, las energías corpóreas del lenguaje, es pues multiplicar las resonancias del lenguaje poético experimentado como lo propuso Bataille con la *glossopoétique* en el *Dictionnaire critique* ([1929-1930] 1993). Glantz busca en lo extraño y en el desgarramiento o, más bien, en las continuas metamorfosis de la forma, la identidad material más directa posible con aquello que las imágenes representan: es decir la vida.

Escritura fragmentaria en *Por breve herida*: violencia, intensidad y vida

La escritura fragmentaria como escritura serial aparece de manera programática desde *Yo también me acuerdo* (2014) donde, según el modelo de Joe Brai-

nard y Georges Perec,[4] la yuxtaposición es debida a la anáfora «yo también me acuerdo», configurando una multitemporalidad en el espacio de una página, un ensamblaje híbrido de fragmentos temporales y espaciales que coexisten en la escritura y, como por contagio, producen secuencias que no paran a pesar del punto final. En *Por breve herida* (2016), la escritura fragmentaria pone en evidencia el tema de la violencia ya desde el título. "Por breve herida" es una cita de *El médico de su honra* (1637)[5] de Pedro Calderón de la Barca, y se refiere al derecho de los hombres a matar mujeres adúlteras en el siglo XVII. Glantz apunta a la violencia «legalmente» ejercida contra el cuerpo de la mujer –una violencia que prosigue a lo largo de los siglos, como muestran las referencias posteriores en el libro, entre otras a *La Traviata* ('la extraviada') de Giuseppe Verdi con respecto al siglo XIX y los terribles feminicidios de Ciudad Juárez del siglo XX y XXI (Glantz, 2016, p. 208).

Serialidad y yuxtaposición sustentan el trabajo de la memoria, un trabajo hostigante. En *Por breve herida* la yuxtaposición de fragmentos configura lo que la escritora denomina un «teatro de su propia mente» (2016, p. 174). En este teatro se intercalan reflexiones aisladas, écfrasis, recuerdos, citas, haikús, etc. con series de palabras: inventarios dentales o citas disociadas del contexto con cohe-

[4] *Je me souviens* (1978) de Georges Perec pone en escena "lo infraordinario" al que se refiere Glantz (2014: 23). Se trata de lo banal, lo inesencial en la cultura material que, en la novela de Perec, es la de los años setenta. Los objetos son los grandes actores de una cultura que se resiste a ser apropiada por un sentido social o personal. Perec añade a las «constricciones» formales inventadas por Joe Brainard en *I Remember* (1970), esto es, la anáfora y la serie, también límites semánticos: el liposema, es decir, la imposición para el narrador de no hablar de sí mismo. Todo lo contrario es el caso de Joe Brainard, que tiene 33 años cuando aparece el libro e incluye largos fragmentos dedicados a las experiencias interiores del adolescente, a sus confesiones de deseos y placeres homosexuales. Brainard colecciona el mundo de los sesenta a la manera de Andy Warhol, según el estilo de la New York School.

[5] Gutierre a Ludovico (sangrador): «Que la sangres, / y la dejes, que rendida / a su violencia desmaye / la fuerza, y que en tanto horror / tú atrevido la acompañes, / hasta que por breve herida / ella expire y se desangre. / No tienes a qué apelar, / si buscas en mí piedades, / sino obedecer, si quieres / vivir» (Calderón de la Barca, 1637, Jornada III, versos 542-552).

rencia aparentemente débil y un equilibrio inestable. Rememorar transforma las imágenes, las lleva a un presente heterogéneo, contrario al orden "normal" de las cosas, según la definición de *dialektisches Bild* (imagen dialéctica) formulada por Walter Benjamin: son imágenes en las que lo pasado se junta con el presente en una constelación extraña.[6] Al igual que el concepto de genealogía, implícito desde la primera autobiografía de la escritora, la rememoración se enraíza en la tradición de la memoria judía, fundada en el desarraigo. Una operación inquietante porque, si bien se basa en la metáfora del territorio, destruye la identidad. Aquí Margo Glantz se acompaña de los más sugerentes filósofos del siglo XX: Sigmund Freud, Walter Benjamin, Hannah Arendt, Emmanuel Lévinas, Jacques Derrida.

En esta pluritemporalidad del "teatro de su propia mente», «los espacios vacíos hablaban con mayor elocuencia de la desaparición", dice la escritora (Glantz, 2016, p. 143). Esta es la función del fragmento en la memoria: hacer visible el vacío entre las citas y las rememoraciones, vislumbrar el olvido y la desaparición dentro del recuerdo. También en este sentido, la interminable espera durante las sesiones con el dentista[7] es un centro neurálgico de la rememoración, como reconoce la escritora con lúcidas reflexiones:

> El cerebro parece quedar completamente vacío, las cosas se escriben, se cuentan y se vuelven a olvidar, se vuelven a escribir o, a lo sumo, en un punto lejano del cerebro reaparecen como fragmentos, como ruinas desarticuladas reconstruidas a medias, a la manera de las ruinas conservadas por los restauradores, dejando en blanco aquello de lo cual no ha quedado ningún vestigio [...] es que lo olvidado es una obsesión siempre presente en la escritura (Glantz, 2016, pp. 20-21).

Así, en los vacíos producidos dentro de los "entramados de asociación" (2016, p. 181), surgen chispas inesperadas de lo inolvidable. Son imágenes de

[6] Se trata de un concepto formulado y practicado en el *Passagen-Werk* (*Libro de los Pasajes*, 1927). *Cf*. Benjamin, 1991: 576 y 595.

[7] La espera, dice Glantz, es un tiempo fuera de la cronología, "un tiempo que nunca es" (Glantz, 2016, p. 150).

violencia y crueldad que no representan el pasado, sino que más bien denuncian al olvido dentro de la memoria oficial: en el tiempo sin tiempo de la espera en la que se forma "el teatro de su propia mente" se yuxtaponen lecturas de revistas desparramadas sobre la mesa (por ejemplo, *Vanidades*, con la enumeración de distintos métodos para adelgazar o de las mejores posturas para el orgasmo [Glantz, 2016, p. 89]) y la terrible situación de los judíos en Polonia. El vacío enmarca aquí una reflexión aislada sobre *Si esto es un hombre* (1946) de Primo Levi: "contaba que las cenizas humanas de los crematorios, toneladas diarias, eran fácilmente reconocibles, solían contener dientes o vértebras humanas" (Glantz, 2016, p. 90). A la vez, vierte luz sobre la supervivencia de órganos humanos a pesar de la desaparición y del trabajo de limpieza llevado a cabo por la llamada "civilización", señalando con ello también la resistencia incondicionada de fragmentos del cuerpo. Lo que parece olvidado en medio del pasto verde que cubre el espacio del *Lager*, del campo de concentración, se transforma en la rememoración del horror: "una quijada sanguinolenta con dientes de oro, arrancada a un cadáver recientemente muerto en las cámaras de gas" (Glantz, 2016, p. 91).

La sobrevivencia como resistencia contra la violencia es un tema prominente en todos los textos de Glantz. En *Saña* (2007, p. 49) por ejemplo, en "Cadáveres", en uno de los últimos fragmentos, la narradora se refiere a Gilles de Rais (Gilles de Retz), un personaje entre la historia y el mito que luchó en los años finales de la guerra de los Cien Años junto a Juana de Arco y fue, a la vez, el primer asesino en serie de niños y jóvenes. Relata Glantz: "A pesar de las operaciones de limpieza que dos de sus cómplices efectuaron, se pudieron encontrar dos osamentas de niños en la parte baja de la torre" (2007, p. 168). Así que, además de la exposición de la violencia, el texto materializa la resistencia de las indelebles huellas corpóreas de la vida que sobreviven a "operaciones de limpieza". En otro fragmento que lleva el título "Cuestión de óptica", se derruyen los símbolos del poder, del autoritarismo y de las injusticias representados por la monarquía francesa y la Bastilla: "desde la pica donde llevaban su cabeza guillotinada, la princesa de Lamballe gozaba de una vista privilegiada de la Bastilla" (2007, p. 114). Aquí también la memoria de uno de los acontecimientos claves de la historia de la cultura occidental está relacionada con un zapato, un objeto aparen-

temente insignificante.[8] Esto nos hace acordar también de los miles de zapatos expuestos en los campos de concentración nazis, como él de Auschwitz, que Glantz menciona repetidamente, y a través de los cuales nos aparece el recuerdo de la Shoah en su trágica materialidad. Estos zapatos no son meros relictos de la historia, si no que son testigos, que tienen una relación muy cercana con los hechos y los actores de la historia.[9]

Así que, los objetos y el cuerpo o, mejor, los restos de un órgano del cuerpo, adquieren sustancialidad como agentes de la memoria. Dice en *Por breve herida*:

> Tengo guardadas en una caja, junto a varios pares de aretes, broches de pelo, prendedores y un collar de marfil, unas prótesis antiguas para dientes con incrustaciones de oro. Además, una radiografía del fémur de mi madre, sus anteojos y su cabello, conservado dentro de la media elástica que usaba para proteger sus piernas varicosas (Glantz, 2016, p. 190).

La contigüidad de lo efímero (aretes, broches, collar) y de reliquias del cuerpo de su madre hacen presente la vitalidad y a la vez la fragilidad del cuerpo, materializado en fragmentos: prótesis, fémur, etc. El sujeto de este tipo de escritura se enfrenta a la abyección perturbadora que trastorna el cuerpo entendido como

[8] La alusión paradójica del cuento de "Cenicienta" con María Antonieta, le da otro sentido a la pérdida del zapato, que en el caso de esta última se relaciona con la pérdida del poder. Glantz cuenta que el zapato de María Antonieta fue el objeto más visitado en el museo de Caen durante las celebraciones del Bicentenario de la Revolución Francesa.

[9] Asimismo, la mención de la actividad fisiológica del intestino tiene el objetivo, como en el caso del dedo gordo del pie en Bataille, de poner en evidencia una parte del cuerpo censurada, pero al mismo tiempo muy importante, ya que se trata de un órgano que se encarga de las funciones vitales del cuerpo. La dimensión excretoria hace referencia a la fertilización, tanto de la tierra, como de la materia literaria. Bataille habla con mucho sarcasmo de la vergüenza que el ser humano siente hacia ciertas partes del cuerpo, como si estas llevaran su existencia de manera independiente y no fueran parte de su cuerpo (cf. *Le gros orteil*, 1929).

posesión durable de sí, dice Julia Kristeva en *Pouvoirs de l'horreur* (1980), un texto leído intensamente por Glantz.

Asimismo, la contigüidad de los santuarios de la moda –el salón de belleza– y de los campos de exterminio (Glantz, 2016, p. 164) con los restos de los cuerpos (dientes, por ejemplo) dentro del espacio de una página, revela la amenaza, o sea, la violencia latente y materialmente presente en la civilización. El tono uniforme de la enunciación yuxtapone las catástrofes de la historia y los hechos aparentemente nimios de la vida cotidiana y pone en evidencia el colindar del horror y de lo frívolo –lo que en los social media hoy en día se transformó en "normalidad", como lo demuestra Glantz en *Por mirarlo todo nada veía* (2018).

En el mismo momento, sus textos abren la percepción hacia la otra cara de la moneda, la vitalidad inquebrantable, momento que contradice las visiones y los conceptos de víctima como pasiva.

Agencialidad del cuerpo fragmentado como encarnación de la sobrevivencia y de la intensidad afectiva

¿Cabe preguntarse por qué los dientes encarnan más que otros órganos la «escritura fragmentaria»? En tanto que estructura anatómica calcificada (en la evolución eran originariamente escamas), los dientes son residuos fósiles, fragmentos, ruinas. Por un lado, como París para Walter Benjamin –Benjamin y París son dos de las obsesiones de la escritora–, los hechos minúsculos como los dientes tienen la fuerza de reducir a ruinas los monumentos triunfantes de la burguesía. Por el otro, hechos menudos y resistentes como los dientes son sinécdoque de la sobrevivencia –quedan intactos después de la descomposición del cuerpo:

> El trabajo de los dentistas es semejante asimismo al de los arqueólogos: excavan hasta encontrar ruinas. Es bien sabido que después de la muerte los dientes sobreviven y, gracias a la arqueología o la antropología, en los entierros es posible corroborar datos importantes acerca de las culturas investigadas. La odontología forense permite identificar los cadáveres, por ejemplo, los de las asesinadas en Ciudad Juárez (Glantz, 2016, p. 208).

Los dientes son la sinécdoque del cuerpo fragmentado que desde el comienzo inspira la escritura de Margo Glantz, rebelde contra la supremacía del cerebro y contra la jerarquía del organismo –desde la antigüedad, metáfora del orden político. Por ello, los fragmentos del cuerpo, el protagonismo de las manos y hasta de sus dedos, del pie, del corazón, de las lágrimas, de la cabellera, son un tema repetido en sus novelas. El fragmento del cuerpo es el lugar de la intensidad de los efectos padecidos, como muestran las impresionantes imágenes en la écfrasis de *La crucifixión* (1512-1516) de Grünewald de Colmar, modelo para Francis Bacon. Glantz describe cómo la Magdalena "estira sus brazos y enlaza sus manos en un elocuente gesto de desesperación", y, tal como Aby Warburg describiera la acción de las fórmulas del *pathos* (Becker, 2013), sigue:

> Al lado izquierdo, San Juan señala hacia Cristo y su dedo índice se alarga con desmesura, mientras las manos y los pies del Redentor atravesados por los clavos denotan no un sufrimiento moral sino un verdadero e intenso dolor físico, desmesura de sus dedos alargados excediendo su escasa anatomía (Glantz, 2016, p. 136).

La escritora pone en escena las intensidades moleculares, quiere "tener conciencia de cada músculo, ligamento, hueso, órgano interno, células y también de la energía que los recorre y los lugares de donde brota esa energía" (2016, p. 175). Tal como Deleuze describe estos procesos en la pintura de Francis Bacon, también Glantz busca los movimientos vitales más minúsculos, como energías de la multiplicidad, como creación, como potencia del devenir. Según Deleuze, con base en su análisis de la pintura de Francis Bacon, se debe concebir la multiplicidad y la potencialidad de la vida como "no orgánica, puesto que el organismo no es la vida, él la aprisiona" (Deleuze, 1981, p. 33). El cuerpo sin órganos no carece de órganos, no se opone a ellos, sino a su jerarquización dentro de lo que llamamos organismo (Deleuze y Guattari, 1988, p. 163). Es un cuerpo intenso, intensivo, como el que no deja de mostrarse en la escritura de Glantz. Pues los dientes resisten tanto a la desaparición después de la muerte como los restos de las víctimas resisten al trabajo de limpieza que los regímenes políticos persiguen para invisibilizar los horrores generados por la violencia de los humanos.

Los dientes son el punto focal de la doble cara de la vida: el horror y la belleza, violencia y resistencia o sea sobrevivencia. Son el lugar del cuerpo en que se expresa lo más heterogéneo que se alberga en los seres humanos y en sus afectos.

En *Por mirarlo todo nada veía* (2018) la escritura fragmentaria pone en escena el imaginario generado por la tecnología de los medios sociales.[10] El texto de 164 páginas se presenta como *assemblage* de *twitters* separados por punto y coma y reunidos por la simple conjunción "que", que recuerda una infinita pantalla en la que se juntan *twitters*. La única intervención de la escritura es la yuxtaposición de fragmentos que ponen en escena la coexistencia de lo más variado en la actualidad y la historia del planeta. La contigüidad del desemejante se realiza de manera extrema y puede provocar para el lector atento, además de ironía, una intensidad de afectos –horror y asco por la violencia y goce de la belleza. Sin embargo, el ritmo constante de frases contiguas pone en escena también la indiferencia en la fruición de los medios sociales. Y esto fue la motivación del texto, es decir, preguntarse si en el imaginario social todavía existen espacios para una ética y una política del sujeto frente al mundo. La última frase del texto reza, de hecho: "que Kafka escribiera en sus diarios: Todos los días tengo que escribir por lo menos una frase en mi contra" (Glantz, 2018, p. 164).

Conclusión

En la escritura fragmentaria, la legendaria memoria de la escritora viaja entre los fragmentos yuxtaponiendo lo más disparatado en el espacio y el tiempo, generando movimientos mnemónicos en los que reconocemos analogías con la transversalidad del pensamiento del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. En la serialidad de los fragmentos, el discurso se presenta como figura anamórfica, como deformación reversible que saca a la luz la monstruosidad que anida en los márgenes de la realidad social y cultural. Por ello, en las ricas resonancias intertextuales, a veces efímeras, divertidas o irónicas, la amenaza está siempre latente. Sin embargo, justamente la yuxtaposición de fragmentos ilumina también la otra cara de la moneda, la incuestionable afirmación de la vida, cuyos principios

[10] La "imaginación técnica" es un concepto citado en *Por breve herida*, que Francis Bacon refiere como manchas de color (Glantz, 2016, p. 115).

son la insistencia en la materialidad, el nexo con las cosas del mundo y el deseo. Con el derrumbe de la violencia, emerge en la escritura una ontología, es decir, una manera de ser, incluyente: construye el *continuum* entre los seres –humanos, no humanos y objetos. Las perras que acompañaron y acompañan a Margo en el camino de su vida y de su escritura, son un ejemplo de esta co-extensión que se transformó en una ética ecológica.[11] El híbrido enredado de asociaciones que se crea en las repeticiones de las series es precisamente la afirmación gozosa de los múltiples modos de existencia (Latour, 2012).

En toda su obra, Glantz busca los lugares en los que el horror colinda con la belleza. Su escritura es una manera de ensayar para afinar la vista, por ejemplo, con las imágenes inquietantes de la India. Escribir sobre la India es un aprendizaje del mirar con los ojos abiertos los grandes contrastes de la vida: la belleza en la lujuria de colores, de telas, de plata y oro en medio de las calles de Delhi o de Benarés, y la pobreza extrema y la enfermedad o la vulnerabilidad. [12] Materializando con los sentidos y los afectos la visión que, en Occidente, quedó anestesiada, los textos nos preparan para la mirada del escalofrío, esto es, para ponernos en la "zona de derrumbe", para hacernos capaces de abrir los ojos frente al horror, derrumbando la violencia y desplazándose hacia el derecho de vivir.

Bibliografía

Bataille, G. (1929). Le gros orteil. *Documents*, *6*, 297-302.

—— (1978). *Historia del ojo* (trad. y pról. M. Glantz). Premià.

Baudelaire, C (1857). *Les fleurs du mal*. Auguste Poulet-Malassis.

Bataille, G. (1993). *Le dictionnaire critique*. L'Écarlate.

Becker, C. (2013). Aby Warburg's *Pathosformel* as methodological paradigm. *Journal of Art Historiography, 9*. https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/becker.pdf

Benjamin, W. (1991). *Gesammelte Schriften* (Vol. 5). Suhrkamp.

—— (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ítaca.

[11] Cf. además de la mencionada Donna Haraway, también Isabelle Stengers (2005).

[12] Para un análisis más detallado de *Coronada de moscas*, cf. Borsò (2016).

Borsò, V. (2016). Vivir con la literatura: Bio-poética y el saber de la vida. Apuntes sobre Julio Cortázar y Margo Glantz. En A. Buschmann *et al*. (Eds.), *Literatur leben* (pp. 355-378). Vervuert.

Brainard, J. (1970). *I Remember.* Angel Hair.

Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. Routledge.

—— (2006). *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Paidós.

Calderón de la Barca, P. (1837/2025). *El médico de su honra* [Edición digital]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-medico-de-su-honra--1/html/ff38ecde-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.htm

Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Presses Universitaires de France.

—— (1981). *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Éditions de La Différence.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1988). *Mil mesetas*. Pre-Textos.

Escobar, A. (1996). *Encountering development: The making and unmaking of the Third World*. Princeton University Press.

Foucault, M. (1998). *Vigilar y castigar* (Obra original publicada en 1975). Siglo XXI.

Freud, S. (2017). *El malestar en la cultura* (A. Brotons Muñoz, Trad.; obra original publicada en 1930). Akal.

Glantz, M. (1981). *Las genealogías*. Martín Casillas.

—— (1994). De pie sobre la literatura mexicana. Esbozo de un erotismo. En *Esguince de cintura: Ensayos sobre la narrativa mexicana del siglo XX* (pp. 11-34). Conaculta.

—— (2001). *Zona de derrumbe*. Beatriz Viterbo.

—— (2002). *El rastro*. Anagrama.

—— (2005). *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*. Anagrama.

—— (2007). *Saña*. Era.

—— (2012). *Coronada de moscas*. Sexto Piso.

—— (2014). *Yo también me acuerdo*. Sexto Piso.

—— (2016). *Por breve herida*. Sexto Piso.

—— (2018). *Y por mirarlo todo, nada veía*. Sexto Piso.

Haraway, D. (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press.

Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Seuil.

Latour, B. (2012). *Enquête sur les modes d'existence: Une anthropologie des Modernes*. La Découverte.

Nancy, J.-L. (2001). *La comunidad desobrada* (P. Pereira, trad.; obra original publicada en 1986). Arena Libros.

—— (2007). *La comunidad enfrentada*. La Cebra.

—— (2008). *La declosión (Deconstrucción del Cristianismo, 1)* (Obra original publicada en 2005). La Cebra.

Núñez de Arco Mendoza, J. (2010). *Victimología y violencia criminal: Un enfoque criminológico y psicológico*. Academia Boliviana de Ciencias Jurídico Penales.

Perec, G. (1978). *Je me souviens.* Hachette.

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*. La Fabrique.

Stengers, I. (2005). An ecology of practices. *Cultural Studies Review, 11*(1), 183-196.

Žižek, S. (2008). *Sideways reflections*. Profile Books.

La plantación como metáfora y violencia continuada en dos novelas escritas por mujeres negras: *Sugar* (2013) de Jewell Parker Rhodes y *Parentesco* (1979) de Octavia Butler

Laura Carolina Castañeda Sua

Comúnmente, la devastación ecológica es presentada como parte de un proceso biológico que emerge en los últimos años con el calentamiento global (Busconi, 2018). Este proceso es caracterizado por la destrucción de espacios, propiedades y lugares. Los cuerpos que habitan los espacios, en esta narrativa, son pasados por alto en los análisis, asumiendo que la ecología no tiene una relación directa con los procesos sociales y políticos. A contracorriente de estos análisis, el presente artículo busca mostrar el carácter central de las relaciones sociales y de poder en la devastación ecológica actual.

A través de las narraciones de dos novelas producidas por mujeres negras, *Sugar* (2013) de Jewell Parker Rhodes y *Parentesco* de Octavia Butler, afirmamos que la devastación ecológica actual no es un proceso únicamente relacionado con los paisajes y la naturaleza como objeto, sino con los procesos de dominación y violencia continúa inaugurados por la colonización y específicamente la plantación (Ferdinand, 2019). La plantación no es solo un hecho histórico sino una forma de relacionamiento con la vida (Haraway, 2016), en la que cuerpos negros y la naturaleza son sometidos constantemente a lógicas de explotación, dominación y violencia.

Retomar las novelas no es únicamente un medio sino una forma de mostrar cómo la narrativa en sí misma redefine el poder y su expresión. La novela nos muestra que la plantación es una metáfora del poder (Arrieta, 2021); es decir, una forma continuada de organizar la vida a través de la homogeneización, violencia y dominación que no solo se extiende desde la colonia hasta nuestros días.

Como se verá, la narrativa libera a la plantación de su definición como un antecedente, como un mero hecho histórico superado, que nada tiene que ver con los procesos de dominación, debacle ecológica y devastación corporal actual. Por el contrario, veremos cómo se trata de un tiempo continuado, donde la plantación funciona como metáfora de la sobreexplotación que impide la separación del presente con el pasado.

Cuando pensamos en plantación, pensamos en un conjunto de espacios rurales donde tenemos cultivos extensos de un solo producto, en el cual la mano de obra esclava es la principal fuerza de trabajo. Pensamos en ella como una forma de organización del territorio y de la mano de obra que ha quedado en el pasado (Tsing y Haraway, 2019). Esta imagen del monocultivo en un momento histórico pasado; sin embargo, es incompleta y limitada.

Ciertamente, la plantación implicó la devastación ecológica en extenso, es decir, tanto lo humano como lo no humano. Por un lado, los ecosistemas con sus plantas, animales y cuencas hídricas se vieron altamente afectados en aras del cultivo de una sola planta; sino que conllevó la enfermedad y la muerte de cuerpos negros y de otros asimismo racializados, los que eran considerados salvajes, o sea, parte de la naturaleza (Ferdinand, 2019). La plantación dispuso de toda una forma de organización del espacio y sus habitantes, que inauguró el trabajo forzado, intenso y sin descanso; dispuso cuerpos, territorios, capacidades técnicas para la producción del capital y la construcción de una geopolítica de extracción en beneficio de la metrópoli.

Esta forma de organización inauguró una percepción del cuerpo social que no es posible más allá de la casa del amo, de la plantación, donde solo hay un cultivo válido. Es ahí donde recae su importancia analítica y donde nos detenemos, pues de allí es que emerge en la narrativa como metáfora de una cierta forma de relación productivo-social.

La plantación como metáfora pone en primer plano las relaciones de poder que inauguró el hecho histórico de la plantación. Esto quiere decir que muestra el régimen de homogeneización, de control, de trabajo forzado, de negación del placer, el cual emerge en el pasado, pero continúa en nuestros días. La metáfora alude precisamente a esta imagen pretérita del monocultivo y la explotación, de

la casa del amo, y que se continúa en el presente en las relaciones de explotación en la maquila, en la monoproducción y en la empresa.

La importancia analítica de esta metáfora no es menor, pues nos pone de cara frente al hecho de una dominación, de una trama de poder que permanece vigente, aunque la plantación como régimen de cultivos y esclavitud parezca superado. La metáfora revela, desnuda, el centro de la discusión, que es nada más ni nada menos que una forma de relacionamiento con la vida, caracterizada por la homogeneización y el trabajo hasta la muerte. La plantación no es, por tanto, sólo un hecho histórico; es la génesis de un poder, de un dispositivo ecológico, geo y biopolítico que recae sobre los cuerpos marginados.

La plantación así entendida, ha mutado, se ha transformado, desde el trabajo esclavo, hasta el trabajo asalariado; desde el cultivo de caña o algodón, hasta el *resort* (Funes, 2013); pero siempre en función de mantener un trabajo forzado, una administración del dolor, el miedo y la homogeneización de los cuerpos. En otras palabras, para mantener un orden que privilegia la transferencia de riqueza y bienestar hacia los cuerpos blancos y europeizados, los cuales aparecen como los legitimados y validados históricamente.

Autoras afro como Mikaela Drullard (2024) o Johan Mijail (2023), constantemente relatan cómo en encuentros con personas y espacios blancos, éstas asumen que son personal de limpieza, prostitutas o peluqueras. Estos testimonios aluden metafóricamente a como en esas situaciones se reproducen las dinámicas de la plantación. Aquí se evidencia cómo opera la metáfora y su potencial analítico. Cuando las autoras indican que esas prácticas reproducen la forma de dominación de la plantación, se evidencia la continuidad de las relaciones de poder, las cuales trascienden el tiempo y ponen a los cuerpos negros como cuerpos al servicio de la población blanca. La metáfora entonces nos muestra cómo la forma de habitar y relacionarse con el mundo inaugurada en la colonia, sigue vigente.

En las novelas que tomaremos como fuente analítica de este trabajo, *Sugar* (2013) y *Parentesco* (1979), la plantación aparece como metáfora, pues no solo se alude a ella como una situación histórica; sino que se muestra cómo, a pesar de la abolición de la esclavitud y de la introducción del trabajo asalariado, las lógicas de la plantación siguen vigentes en el presente de la narración: la hiper-

vigilacia, la sobreexplotación, el castigo corporal, el no descaso, la negación del placer y el control en centros psiquiátricos, se ciernen con más fuerza sobre los cuerpos racializados, especialmente los negros.

En la idea de plantación como una metáfora se destaca su capacidad de mutación, de transformación y adaptación (Pantojas, 2002). De hecho, la plantación no se reduce a una forma de producción; pues bajo esa primera capa, lo que se está disputando es una forma de relacionarse con el entorno, con otros cuerpos, con cómo habitamos y entendemos el espacio social, y con cómo la vida se convierte en un régimen de trabajo sin fin, donde solo hay una verdad, una forma de existir, una sola forma de hacer las cosas.

Entendemos que, si bien las formas de trabajo esclavo han sido reemplazadas por el trabajo asalariado; el monocultivo, por grandes *resorts*; y el mundo rural, por el turismo; no obstante, esta aparente disolución de la plantación es en realidad su transformación en nuevas formas de trabajo y explotación laboral, que siguen funcionando bajo la lógica de la homogeneización de la vida y del no descanso; y que, en conjunto con las relaciones de poder y dominación, son la esencia de la plantación.

El trabajo incesante y monótono se presenta en nuestras vidas de manera constante; de allí que la metáfora de la plantación que esclaviza, funcione perfectamente: aún seguimos a merced del castigo del amo, del trabajo obligado y de la negación de nuestro placer. Al igual que en la plantación, donde se impone un solo cultivo, ahora se nos ha impuesto un solo régimen de trabajo abusivo, un pensamiento único, un solo placer, un solo cis-tema de género, una sola forma de pensar "la buena" escritura, una sola forma de producir conocimiento (Chávez Goycochea, 2021).

Como lo muestra Chávez Goycochea (2021) en su análisis del cine y la literatura afro en Latinoamérica, la plantación actúa como un eje simbólico que permite responder a la exclusión de la historia oficial a partir de la experiencia, el cuerpo y las memorias de las poblaciones afro. En ese sentido la plantación, lejos de ser solo un hecho histórico, es una forma artística y política encarnada en la metáfora. Gracias a ella podemos mostrar la existencia de cuerpos sometidos a una homogeneización incesante en beneficio del capital, la metrópoli y una geopolítica de muerte y destrucción de lo diverso y las alternativas de vida.

Las escrituras de mujeres afro muestran esta metáfora en movimiento; pero, además, cuestionan las renovadas caras del sistema que parece dejar de lado la plantación. El paso al trabajo asalariado, la prohibición legal de trabajo esclavo, o castigo corporal que aparecen en el mundo contemporáneo, en el *resort* o en nuestro trabajo mismo, parecen refutar la continuidad de la plantación y su existencia como régimen de poder. Sin embargo, el cansancio constante, la enfermedad a causa del trabajo incesante, la negación de las alternativas de vida, la negación del placer, la devastación del otro y del ecosistema, son situaciones que nacieron en la plantación y continúan en el corazón de nuestra forma de habitar el mundo.

En ese sentido y como veremos a continuación, la narrativa cuestiona las definiciones formales, legalistas del cambio, y ponen de relieve que la libertad y la liberación deben ser radicales, colectivas, conjuntado la no explotación del cuerpo y de la naturaleza; repensando las relaciones raciales en el corazón de la explotación. Lo anterior es así, pues la existencia, el placer, el bienestar y hasta la existencia de los cuerpos racializados, de los cuerpos explotados y de la naturaleza, son los aspectos que están en juego. La dominación, el control y la explotación de estos cuerpos se ejercen de manera intensa y descarnada; aun en la actualidad, aunque ya no estemos en medio de la zafra y nos ubiquemos en lujosas y refinados *resorts* y oficinas. Entonces, la plantación funciona como metáfora, como una relación de poder orgánica que muta a través del tiempo y toma diversas formas.

Para nuestro caso, partiremos de la plantación en el Caribe, en un momento histórico, y exploraremos cómo estas raíces históricas dan paso a la metáfora, es decir, a la idea de estandarización y homogeneización de la vida expresada a través de la escritura. Así, a la detallada característica del espacio, del plantío, de la casa del plantador, se suma la descripción de la plantación desde el cuerpo mismo, lo cual localizamos tanto en *Sugar* (2013) de Jewell Parker Rhodes, como en *Parentesco* (1979) de Octavia Butler.

Estas dos novelas muestran cómo la narrativa configura una forma específica de explorar el poder. En el cuerpo negro de las mujeres se inscribe el dolor, el placer, la memoria perdida, elementos que muchas veces escapan del archivo histórico o del recuento económico. En síntesis, la imagen del poder se completa

desde el cuerpo. De igual manera, la escritura ficcionaliza, muestra escenarios alternativos, lo cual abre la posibilidad para enunciar y pensar más allá de lo comprobable, de lo que ya pasó y "es", mostrando así cómo la creatividad es una potencia, un poder para afrontar los escenarios de devastación. En otras palabras, la narrativa encarna, explora la emoción, como motor de la acción política; y, además, da luces sobre otros mundos posibles, realzando la inventiva como espacio de resistencia.

Sugar, de Jewell Parker Rodhes, narra la historia precisamente de Sugar, una esclava liberada de diez años, en una plantación a orillas del Mississippi, justo después de la abolición de la esclavitud. Sin embargo, al verse obligada a permanecer allí, a la protagonista "el trabajo en la plantación no la hace sentir más libre" (Parker-Rodhes, 2013, p. 15). Ese tránsito del trabajo esclavo al no esclavo, se muestra con la inclusión de otros trabajadores racializados (específicamente chinos) en la plantación.

El aporte analítico de esta novela se desdobla en dos frentes. Por una parte, la novela muestra la continuidad de la plantación (como la metáfora que hemos mencionado), a través de la libertad mal lograda o incompleta de la protagonista, la cual se ve obligada a seguir en el duro trabajo dentro de los cultivos de caña. Sugar, entonces, nos muestra que, en el corazón de la plantación, lo que se inaugura con ella, es el trabajo no voluntario, la prolongación del trabajo racializado que se sostiene como trabajo abusivo, haciendo de la libertad un concepto más amplio e inalcanzable, pues no se trata de una situación jurídica, sino de una situación corporal aplazada por el trabajo obligado en el espacio de la plantación.

Por otra parte, esta novela nos permite ver la encarnación del poder en la plantación; es decir, el régimen de la plantación inscrito en los cuerpos sobreexplotados. Veamos un ejemplo en el siguiente fragmento:

> A todo el mundo le gusta el azúcar. La gente dice: «Sin azúcar no habría comida buena». [...] Pero yo odio el azúcar. No lo como. Nunca. [...] En el molino hay montañas de azúcar listas para ser enviadas desde Luisiana a todo el mundo. Mamá decía: «La mayoría de la gente piensa que el azúcar es algo que viene en una taza de hojalata o en un cuenco de porcelana. No saben que el azúcar es duro». [...] «Meses de plantar, cavar, cosechar. Me duelen los huesos, el sudor me

pica los ojos. Hay suciedad por todas partes. Bajo las uñas, en los dedos de los pies. Incluso en el pelo, me quejaba antes de mojarme la cara con agua. Mi madre y yo siempre olíamos a azúcar, sudor y suciedad (Parker-Rodhes, 2013, p. 17).

Aquí la plantación no solo moldea la geopolítica de extracción de la naturaleza a nivel nacional; sino los cuerpos, sus deseos, sus manos, su olor y sus dolores. Todas estas emociones y sensaciones corporales son parte del régimen de destrucción de la plantación.

Asimismo, la novela muestra una de las caras de la metáfora que hemos enunciado anteriormente. En esta novela, la plantación marca el devenir de la vida, la posibilidad de ser para el sujeto:

Cuando tenía dos días, mamá me ató a su espalda y cortó caña. Por las noches comíamos tortas de harina de maíz. Luego, mamá y yo nos acostábamos en nuestro colchón de heno sobre el suelo de tierra apisonada. "El azúcar es dura", suspiraba, besándome la mejilla dos veces antes de dormir. Antes de otro día de trabajo con caña. River Road no es más que caña. [...]

Fuera de la Plantación River Road, a nadie le importa quién corta la caña. A nadie le importa que mi mano blande el machete, haga manojos, arrastre tallos hasta el carro. En River Road, mis manos son las más jóvenes. Las manos de todos los demás [...] son viejas y arrugadas. Manos adultas, rígidas y llenas de cicatrices. A veces, los ancianos ponen sus manos en agua tibia con menta para curarlas. O se las frotan con tocino espolvoreado con pimienta de cayena.

He vivido en River Road toda mi vida. La caña es todo lo que sé. Cortar, partir y transportar trozos de caña. Me duele la espalda. Me duelen los pies. Las manos se me ponen como almíbar. Vienen los insectos. [...]

Odio, odio, odio el azúcar (Parker-Rodhes, 2013, p. 28).

El azúcar marca lo qué se conoce, cómo se nace y qué posibilidades de existencia hay, en su trayectoria como sujetos, para esos cuerpos racializados y explotados. Se muestra así, una geopolítica del cuerpo sometido a la plantación, la cual lo devasta y le inflige dolor. Además, la narración resalta el borramiento de los cuerpos que trabajan y transforman la naturaleza, su no existencia para aque-

llos que consumen lo extraído y producido en la plantación. Así, esos cuerpos explotados parecen ausentes, al igual que parecen ser irrelevantes para el Estado, para la nación o para el flujo de mercancías. Como vemos en el fragmento, en realidad, la plantación es un régimen que opera sobre cierto tipo de cuerpos, en este caso los racializados. Si quisiéramos describir la plantación, el dolor, la incomodidad, el odio, las sensaciones diarias que produce habitarla y sostenerla, completarían la imagen.

Ahora bien, además de las potenciales interpretaciones de la narración en términos de metáforas de la plantación, ambas novelas también pueden ser vistas como alternativas analíticas y políticas que confrontan los regímenes de la plantación y sus relaciones de dominación, dolor y control sobre los cuerpos. *Parentesco* (1979) de Octavia Butler puede funcionar en este sentido. En esta novela, Danna, personaje principal, es una mujer negra que desde su presente, 1970, viaja en el tiempo a 1815, en el sur de Estados Unidos.

A través de la estrategia ficcional de los viajes del tiempo, Butler logra mostrar cómo la violencia racial y la plantación se mantienen vigentes en el siglo XX, a pesar de la abolición de la esclavitud y del tránsito hacia una sociedad en donde la plantación, como zona de trabajo forzado, ya no es extensiva. La continuidad de la plantación se evidencia en tres grandes ejes, que a su vez permiten análisis políticos cruciales, de cara a la comprensión de la plantación contemporánea. Estos tres ejes son: el trabajo obligado que subyuga los cuerpos; el cuerpo desechado por la maquinaria de la plantación; y, el apoyo colectivo que inaugura la posibilidad de un nuevo sujeto político.

En el desarrollo de la trama, Danna, proyectada al pasado, es obligada a trabajar en los cultivos, donde el capataz disciplina los cuerpos con el látigo:

> Llegar me aterraba. Y vi que cuando oía su voz daba un respingo, servil.
> La mujer de mi fila volvió a hablarme.
> — Siempre hace lo mismo cuando hay un negro nuevo. Les obliga a darse prisa para ver cómo trabajan. Luego, si van más despacio, los azota porque se han vuelto perezosos.
> Me obligué a bajar el ritmo. No era difícil. No creía que los hombros pudieran dolerme más, ni aunque hubieran estado fracturados. El sudor me corría por los

ojos y me estaban saliendo ampollas en las manos. Al poco tiempo, me resultaba más doloroso forzarme a trabajar que dejar que Fowler me pegara (Butler, 1979, p. 200).

Como vemos en el fragmento, el cuerpo es la base de la plantación; el trabajo que de él se desprende y su valor, está sostenido por el dolor, por el castigo corporal. La productividad, el ritmo de trabajo, solo es posible gracias al daño que se ejerce a esos cuerpos negros. Este sufrimiento físico no es un dato menor o adjunto en el desarrollo de la plantación; por el contrario, el sufrimiento que sostiene la producción, el disciplinamiento del cuerpo explotado, es la clave de la riqueza y su acumulación. El ritmo de trabajo impuesto al cuerpo negro, a su vez, nos indica que la cuestión sobre la plantación, es una cuestión sobre la vida misma; pues, como lo denota Danna, el cansancio, el dolor es tan fuerte en el cuerpo es conducido hasta el deseo y posibilidad de muerte. La plantación no es más que un régimen de muerte, y es material, histórica y metafóricamente, un régimen de trabajo sin fin.

Pero Danna no solo está atrapada en el castigo físico de 1815, sino que también en su propio presente, el de 1970, es una trabajadora precarizada y racializada cuyos trabajos son por día, y cuya remuneración salarial muchas veces es superada por la venta de litros de sangre. Nuevamente, el cuerpo es puesto en el centro de la explotación de la gran plantación, que se presenta como la única forma de vida en todas las épocas.

¿Cuántas veces no hemos sentido el dolor en el cuerpo, producido por el trabajo explotado? ¿Cuántas veces el dolor de la explotación es tan fuerte que la muerte parece ser la salida? ¿Cuántas veces se expone al cuerpo al castigo y la enfermedad en el trabajo y la academia? ¿Cuántas veces hemos sido castigados por no tener el régimen de productividad intelectual y laboral? Todas estas cuestiones en presente, son evocadas en el libro a través de la ficción. He ahí, entonces, cómo la novela trae a colación la plantación en lo contemporáneo y en nuestro propio cuerpo, enlazándola con los pasados y futuros alternos, de la gente negra, principalmente; pero no exclusivamente.

Por otra parte, la novela nos confronta con la plantación como un régimen de consumo y desecho de cuerpos. Esta situación que es continua en la realidad

y presente de Danna, también es parte de nuestra realidad contemporánea. Al respecto, y en el contexto de 1815, Danna relata:

> En la cocina me encontré con dos esclavos de la plantación: uno joven con una pierna rota entablillada, que obviamente le estaba soldando mal, y uno viejo que ya no trabajaba gran cosa. Los oí hablar desde fuera.
> —Yo sé que el señorito Rufe se deshará de mí en cuanto pueda –decía el joven–. No le sirvo de nada. Su padre ya se habría deshecho de mí.
> —A mí no me comprará nadie –replicó el viejo–. Hace tiempo que me gasté (Butler, 1979, p. 206).

Aquí se muestra cómo los cuerpos son devorados por la plantación, son usados hasta que dejan de ser útiles como fuerza de trabajo; luego, son desechados o vendidos. El valor de los cuerpos, es el valor que se otorga en la plantación en función de su capacidad productiva. En 1970, Danna sabe que la utilización y desecho de los cuerpos que trabajan se mantiene a pesar de que no exista la plantación como lugar; y por ello evita hablar de los viajes en el tiempo, pues sabe que la conduciría al psiquiátrico. En una conversación con su esposo, leemos:

> [...] puede que te metieran en alguna institución para darte tratamiento psiquiátrico, lo quisieras o no. La ley trata de proteger a las personas así, de sí mismas.
> Me di cuenta de que me estaba riendo, casi llorando. Apoyé la cabeza en su hombro y me pregunté si pasar un tiempo en algún tipo de institución mental podría ser peor que varios meses de esclavitud. Lo dudaba (Butler, 1979, p. 226).

En el presente de Danna, no solo se valora la capacidad física para realizar un trabajo; también la salud mental deshabilita y descalifica la cualificación del sujeto. En este caso, será el Estado el que decida sobre el cuerpo y su potencial encierro y reclusión. Entonces, el cuerpo del enfermo mental no solo es un cuerpo no productivo, sino que además es un cuerpo que puede ser maltratado, usado sin ningún reparo, al igual que en la plantación esclavista. La plantación en este punto no solo es el mundo del trabajo, es también el mundo de la vida regulada, del cuerpo que debe ser contenido, ordenado, castigado.

Esta perspectiva de la plantación, amplia y contemporánea, nos lleva a la última reflexión sobre lo colectivo y la emergencia del sujeto político negro. En *Parentesco*, la medicina es un privilegio del plantador; los esclavos, ante cualquier enfermedad, deben atenderse a ellos mismos, para lo cual utilizan el saber ancestral, así como el cuidado colectivo. Danna surge, entonces como la cuidadora que, con su conocimiento general contemporáneo, trata de prevenir los contagios y aliviar las enfermedades; así, ante un posible brote de dengue, hace lo posible por no solo de salvar la vida del plantador, sino del conjunto de esclavos:

> —Nigel, ¿hay algo que podamos colgar aquí para que los mosquitos no se acerquen a Rufus?
> —¡Mosquitos! Aunque tuviera veinte encima, no se daría cuenta.
> —Él no, pero acabaríamos por darnos cuenta los demás.
> —¿Qué quieres decir con eso?
> —¿Lo tiene alguien más?
> —No lo creo. Hay algunos críos que están malos, no sé qué les pasa en la cara…, tienen un lado todo hinchado.
> ¿Paperas? Bien estaba.
> —Bien. Vamos a ver si puedo evitar que esto se extienda (Butler, 1979, p. 251).

Aquí la preocupación es por la salud colectiva de los esclavos, quienes tendrían que afrontar la enfermedad sin ninguna asistencia. El punto central no es la expansión de una enfermedad en general, es más bien la ausencia de cuidado frente a un cuerpo enfermo que es racializado y que desde la óptica del plantador es una mercancía reemplazable.

Esta noción de cuidado colectivo se complementa con la complicidad para el recibimiento de la vida. Danna debe atender las labores de la cocinera de la plantación, quien atiende un parto de una de las esclavas. La complicidad y la colaboración para sostener la vida a pesar del trabajo obligado, se hacen literales en la novela. Danna, las mujeres de la casa y, en sí misma, la comunidad afro, se unen para poder dar respuesta a las tareas diarias, y a los eventos excepcionales, como el nacimiento de otra persona negra.

Esta potencia colectiva no es menor: en medio de la plantación y sus violencias, está la resistencia y el surgimiento de la vida. Si bien la plantación niega la vida en todos los espacios; vigila a los esclavos; limita sus interacciones, su comunicación, su cuerpo y el placer; en medio de esa hipervigilancia, emerge la colectividad, el acompañamiento y el cuidado de la vida, aunque sea vida precaria, en el sentido de Judith Butler (2006). Este cuidado no es un acto individual, no es una transacción para sacar provecho del otro, es la posibilidad de existir a través de la existencia del otro. El contagio por enfermedad de uno, es el contagio y la carga colectiva de todos; el poder dar a luz es una actividad donde todos se mueven para suplir las tareas que impone el plantador. El cuidado implica así un movimiento colectivo: la supervivencia propia solo es posible a través de la unión con el otro.

Esto es un aporte que se realza en la escritura de mujeres afro, pues el plantador solo ve la competencia, el engaño, la ventaja, como posibilidad de existencia en sociedad. En ese sentido, el tejido colectivo, la experiencia colectiva, está encarnada en la narrativa y el devenir histórico del pueblo afro. El sujeto político de la liberación colectiva es afro y ello incluye la liberación tanto de quienes no somos afro como de la naturaleza.

El afrofuturismo ya ha enunciado esta posibilidad colectiva que se ha descrito; y es colectiva en tanto el futuro alterno que se propone en esas y estas escrituras, busca un bienestar general que no dependa de la explotación del otro ni de la naturaleza. El sujeto negro de la narración no piensa una simple inversión de roles, para ahora ocupar el lugar del plantador. El sujeto político y narrativo afro piensa y convoca la destrucción de la plantación en general, de la relación de explotación y homogeneización del mundo y, con ella, la liberación colectiva de todos incluyendo a la naturaleza.

Se inaugura entonces un sujeto político sintiente, encarnado y enraizado en generaciones enteras, castigadas, quemadas, asesinadas y torturadas, que se reescriben en ese dolor, pero más allá de él, para repensar un futuro otro: con un futuro donde sea posible múltiples experiencias; con una naturaleza múltiple, más allá de la productividad del monocultivo; con un sujeto que no se siente externo a la naturaleza, pues el mismo fue naturaleza subyugada y maltratada por el colono, por el plantador.

El cuestionamiento al plantador es un cuestionamiento a esa continuidad de la plantación, al sistema en general de muerte y explotación. Así, no solo es una propuesta marginal, focalizada y para un solo grupo racial; sino una propuesta analítica y política para todos los marginados y que merece ser estudiada. Lo que se inaugura es una geo-corpo-poética; esto es, una forma de análisis del mundo centrada en el cuerpo, en un lugar (en el Caribe y en las plantaciones), en la memoria perdida, y que se mantiene hasta nuestros días en el cuerpo maltratado y en resistencia. Más que una categoría, lo que ponemos de relieve es una experiencia plasmada en la narrativa, que muestra el constante cambio de la plantación como metáfora de la explotación laboral, y las fugas que son posibles para crear un mundo otro; que evidencia una creatividad y poética poderosa, que se fuga del archivo, de lo "real", y que deja posibilidades para un mundo múltiple, una ecología de pensamiento, de existencias y placeres.

Por último, debemos aclarar que con este esbozo queremos mostrar a grandes rasgos la capacidad política y teórica de la novela y de la escritura de mujeres afro. Esto permitirá sentar una antesala para profundizar en las apuestas de las novelas producidas por estas mujeres en futuros trabajos. Asimismo, en el marco de esta apuesta colectiva, queda como interrogante el papel específico de la escritura de las mujeres afro, en su apuesta por una contra-plantación y la ruptura sistémica que supere las dicotomías de género; redefiniendo así el cuidado como un rol colectivo y comunitario, y no como exclusivo de las mujeres.

Bibliografía

Arrieta, A. (2021). *Poéticas amargas: Estéticas y políticas de la plantación de azúcar en Brasil y el Caribe*. Georgetown University.

Busconi, A. (2018). Cuerpo y territorio: Una aproximación al activismo ecofeminista. En *América Latina. Anuario en Relaciones Internacionales*.

Butler, J. (2006). *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Paidós. (Obra original publicada en 2004).

Butler, O. (2018). *Parentesco.* Capitán Swing.

Drullard, M. (2024). *El feminismo ya fue*. Ona Ediciones.

Ferdinand, M. (2019). *Une écologie décoloniale: Penser l'écologie depuis le monde caribéen*. Seuil.

Funes, R. (2013). El Gran Caribe: De las plantaciones al turismo. *Nuevas Historias Ambientales*, 17-24.

Haraway, D. (2016). Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: Haciendo parentesco. *Revista Leca*.

Maríñez, P. (1997). Esclavitud y economía de plantación en el Caribe. *Sotavento*, 83-102.

Mijail, J. (2023). *Santo Domingo is burning*. Casa Futura.

Pantojas, E. (2002). *De la plantación al resort: El Caribe en el siglo XXI*. Alba Sud Editorial.

Parker-Rhodes, J. (2013). *Sugar*. Little, Brown Books for Young Readers.

Tsing, A., & Haraway, D. (2019, octubre 12). Reflections on the Plantationocene: A conversation with Donna Haraway and Anna Tsing. (G. Mitman, Entrevistador).

Violencia y muerte en *El luto humano* de José Revueltas

Jorge Martín Gómez Bocanegra

Alguno de los dos sobraba en el mundo.
Quien fuera debía decidirlo el metal,
el callado acecho, la ocasión oscura.
En *El luto humano*

1

"La muerte estaba ahí, blanca, en la silla, con su rostro" (Revueltas,1980, p. 11). Es así, con el rostro de la muerte esperando en una silla, como ingresamos en *El luto humano*.

De manera esquemática, puedo decir que el texto de Revueltas está organizado a partir de tres universos narrativos: el de la muerte de una niña, llamada Chonita; el de la Revolución Mexicana; y el de La Guerra Cristera. Será a través del universo de la muerte como Revueltas expandirá su cosmovisión a través de tres miserables familias, porque son tres familias quienes representan los vestigios de lo que alguna vez fue una comunidad, un pueblo o una aldea. Es sobre estos restos sociales que el luto encubre el rostro de lo infrahumano.

Los otros dos universos: el de la Revolución Mexicana y el de la Guerra Cristera, a Revueltas le ayudan para situar la procedencia de tres de los principales personajes; un cura cristero, un asesino a sueldo llamado Adán y Calixto -padre de Chonita, la niña agonizante a quien la muerte acompaña desde una silla.

La violencia que encontré en *El luto humano*, la clasifico de dos maneras: como violencia histórica y como violencia simbólica. Ambas las observo tenien-

do como imaginario la narrativa con la que Revueltas configura una constitución de mundo, el cual es habitado por formas de pensar y de decir, de saber y de experimentar.

Como sabemos, toda mitología es un relato alimentado por símbolos. En tanto que toda historia es un relato narrado con hechos de diversa especie. Es verdad que hechos y símbolos son materia de interpretación, y también, que toda interpretación, a su vez, es alimentada por diferentes imaginarios.[1]

Cabe advertir que con esta exposición no aseguro ni promuevo teorías específicas sobre la violencia. Por el contrario, lo que expondré son los resultados de una exploración analítica respecto de ciertos fragmentos localizados en *El luto humano*.

Cito el siguiente fragmento, donde encuentro un hecho de violencia simbólica:

> El zopilote dio un picotazo sobre el rostro de Adán, y como el cadáver se balanceara, el buitre a su vez perdió el equilibrio aleteando ruidosamente para posarse en la azotea. Era la victoria de la muerte. Caminaba a pequeños saltitos, cauteloso ante lo que todavía quedaba de vida, con miedo, con asombro. Morirían, sin embargo, morirían todos, y el zopilote era un rey, el rey de la creación (1980, p. 184).

De entre los personajes nucleares que dan sentido a la trama de la historia principal, aparece, en primer plano, Adán: el asesino a sueldo, y sobre él, aparece el zopilote –el cual es convertido en rey, en el rey de la creación.

Al mismo tiempo, el narrador nos comunica que "morirían todos". Con "todos", está haciendo referencia a los personajes que han sobrevivido a la podero-

[1] Entiendo por imaginarios a esas energías sociohistóricas -magmas sociales de significación en permanente flujo y reflujo- que impulsan a sentir y a pensar, a decir y a expresar qué son y cómo son las acciones y las actuaciones de los distintos actores que participan en el mundo, y por extensión, los personajes que participan en los universos textuales: sean éstos literarios, históricos o de otro tipo.

sa lluvia que durante días ha estado afectando a esa zona rural e inhóspita donde habitan las tres familias.

Más allá de mostrar una cadena natural de sobrevivencia, en este fragmento vemos que se genera la imagen de un terror acentuado por la presencia de dos figuras simbólicas en una relación diferenciadora.

Adán, cuyo nombre bíblico proviene de haber sido creado por el mismo Dios que daría origen a una religión y a una iglesia muy poderosa en el mundo, hace viable una conexión profunda entre él y el cura, entre él y el zopilote; sobre todo, cuando sabemos que el sicario Adán fue apuñalado por el cura del pueblo, es decir, fue asesinado por un miembro activo de la Guerra Cristera.

Es en esta contigüidad de sujetos: Adán y zopilote, que se genera una imagen simbólica y con la cual se comunica una violencia particularmente horrorosa. El zopilote se ha vuelto un rey de la creación, un rey que ha desplazado de lugar al bíblico dios creador de Adán y de la especie humana. Sólo que, a diferencia del dios creador de vida, el buitre es el dios creador de muerte.

Asimismo, no hay que olvidar que en la azotea, donde se guarecen los sobrevivientes, está Chonita, la niña muerta.

Que esta niña no pueda ser sepultada en un camposanto, simbólicamente habrá de significar el final de una existencia en condiciones infrahumanas. La niña Chonita no será más que un animal cualquiera, yaciente cadáver en un entorno de naturaleza catastrófica, colmada por una lluvia torrencial de varios días.

No ha de ser exagerado señalar cómo la niña es –al igual que lo miembros que la rodean– vinculada con el "mundo animal", más que con el social:

> La mariposa era grande, y la última vez que apagó los cirios, nadie, por indolencia y fatalidad, hizo el menor intento de encenderlos nuevamente, confundiendo así el cuarto con la noche entera, con la noche animal que rondaba el mundo. Aunque todo era un regreso a lo animal y aquellos seres rodeando el cadáver apenas tenían una explicación vaga (1980, p. 34).

Continuando con la exposición de violencia histórica, cito el siguiente fragmento:

De un salto el orador se colocó frente al contratista de esquiroles, que era un hombre de baja estatura, regordete, huidizo, mofletudo. Lo tomó del cuello propinándole terrible bofetón. Cuando estuvo en tierra se le echó encima para arrebatarle la pistola y a puntapiés lo hizo caminar hasta el montículo.

—Diles –ordenó– que los has engañado y que querías robarlos…

Inclinada la cabeza, el enganchador dijo:

—Quería emborracharlos para quitarles el dinero (1980, p. 160).

Del anudamiento de relaciones que se logra en este relato, llama la atención cómo el orador, en vez de buscar el diálogo, lo que hace es golpear al contratista de esquiroles, para enseguida desarmarlo y obligarlo a que aclare acerca de cuáles han sido sus verdaderas intenciones en contra del movimiento de huelga.

Si consideramos las relaciones coercitivas que se generan en este fragmento, veríamos que se trata de un hecho social que nos permite observar una violencia histórica añeja, evocada por otros relatos, o sea, por una memoria cuyo imaginario es la fuente abastecedora de significaciones, con la cual y a partir de la cual mantendríamos una conexión comparativa con otros hechos semejantes, en contextos de movilización social, y con actos de violencia coercitiva similares, y que están contenidos en el fragmento citado.

A diferencia de la violencia simbólica, la violencia histórica se ofrece con enunciados que se relacionan de una manera directa y explícita, para contar los hechos con referentes convencionales que, en la integración de los discursos –poseedores de tales y tales enunciados–, permite que percibamos la conexión que hay entre hecho, circunstancia y fenómeno social reconocible, cuya violencia ejercida es signo de un poder garantizado por un sistema político y económico *pro tempore*.

En cambio, en la violencia simbólica, los enunciados se comprenden por implicación discursiva, cuyas partes, menos que ser signos referenciales, son símbolos vinculadores con y entre ciertos valores culturales; en cuyo caso, la violencia ejercida no radica tanto en un poder garantizado por un sistema económico ni político determinados, sino, antes bien, va en el sentido de comprender una imagen, compuesta poderosamente desde los magmas de intersubjetividad

social y cultural.[2] Es, en síntesis, una creación simbólica sustentada en memorias culturales.

Continuando con otra relación de hechos, cito lo siguiente, donde se puede reconocer un hecho de violencia histórica:

> Aquella vez que trajeron consigo a un joven maestro rural, cortándole la lengua, en las afueras del pueblo. Parecía como si el muchacho estuviera bebiendo sangre a cubos.
> —¿No quieres un poquito de mezcal –le preguntó Guadalupe, el jefe cristero– para que te refresques? (1980, p. 169).

En este fragmento es posible encontrar las características literales de enunciados que comunican violencia. Podemos identificar sin ningún problema quién padece violencia y quién dirige estos actos de violencia. Sin ninguna duda, comprendemos que se trata de un relato que nos recuerda un contexto histórico: la Guerra Cristera.[3]

Con base en la observación de otros hechos de violencia, puedo afirmar que *El luto humano* es un mundo habitado, de manera equilibrada, por la violencia histórica y por la violencia simbólica. Sus personajes nucleares padecen –o ejercen– la violencia, tanto la simbólica como la histórica; sólo que, en el personaje Adán, es más la violencia que éste ejerce que la que sufre.

2

Aunado a todo lo antes expuesto, en la novela hay fragmentos en los que la violencia histórica y la violencia simbólica se entretejen y se funden para dar

[2] La intersubjetividad, de acuerdo con Noah Harari (2024), vendría a conformar una clase de relatos que funcionan a partir de vincular dos clases de realidad: una, la realidad objetiva; y la otra, la llamada realidad subjetiva. Patria, nación, dinero, valor, poder… vendrían a ser formas semánticas de comprensión con base en relatos intersubjetivos (ver Harari, 2024, pp. 82-85).

[3] Era la época de un gobierno procedente de la Revolución Mexicana: el de la presidencia de Plutarco Elías Calles, quien mandó cerrar templos y prohibió realizar misas.

una mayor fuerza expresiva. Es el caso de cómo el narrador describe la relación de los componentes simbólicos de la bandera mexicana, al mismo tiempo que sintetiza —en una dimensión histórica— el sufrimiento del pueblo mexicano:

> La muerte tomaba con frecuencia esa forma de reptil inesperado. Agredía a mansalva y agrandándose simplemente para dejar la mordedura y retroceder a su rincón húmedo. Una víbora con ojos casi inexpresivos de tan fríos, luchando, sujeta por el águila rabiosa, invencibles ambas en ese combatir eterno y fijo sobre el cacto doloroso del pueblo cubierto de espinas (1980, p. 35).

Ahora veamos cómo en la escena siguiente, de otra forma, se entretejen las dos clases de violencia:

> Lloraba en su lengua zapoteca lágrimas viejísimas […].

El seminarista no pudo comprender en ese instante nada, y ahora, después de tantos años, una voz con lenguaje común le traducía las palabras zapotecas:

> *Patroncito: hay muchas lágrimas. Sólo lágrimas, patroncito. Mi gente enferma y muere. Llora mi mujer. Lloran mis hijos. Yo estoy llorando para que tú me veas.*
> Arrodillado, ahí, sobre la piedra de la iglesia, junto al reclinatorio. En la piedra y no en el reclinatorio.
> Unos extranjeros que admiraban el sitio detuviéronse para mirar al indígena, y en sus rostros se dibujó un asco y una satisfacción (1980, p. 70).

Y en seguida, a manera de cierre, el narrador concluye la escena expresando su interpretación en estos términos: "[…] en México los indios lloran frente a las imágenes blancas, lamentándose en su idioma. Creen que Dios es Quetzalcóatl, que vendrá a redimirlos […]" (1980, p. 70).

De manera sumaria, digo que *El luto humano* es un mundo habitado por la calamidad y la muerte. La calamidad es evocada por las lluvias torrenciales que inundan el espacio de los personajes en la historia principal, y que nos hacen pensar y relacionarla con el diluvio bíblico.

En cuanto a la muerte, Revueltas la exhibe como un fenómeno social y cultural, con base en escenarios e imaginarios distintos; ya sean de tipo religioso o ya sean de tipo mitológico. En algún momento de la novela, leemos: "el último sacramento, la final comunicación de los pecados, el último aceite, el óleo santo del rey de los judíos, no era otra cosa que la inmortalidad. Pues la muerte sólo existe sin Dios, cuando Dios no nos ve morir" (1980, p. 15). En este fragmento vemos cómo el narrador nos presenta uno de los rituales católicos con que se despide al agonizante, el de "la extrema unción"; asimismo, observamos que el narrador concluye dicho ritual añadiéndole una tesis materialista, en la cual la muerte adquiere otra significación, contraria al sacramento aludido en el ritual católico.

3

Después de haber leído las historias que aparecen integradas en la novela de *El luto humano*, José Revueltas nos deja saber lo siguiente: que esta obra la escribió en México D.F. entre diciembre de 1941 y agosto de 1942. De acuerdo con este dato, Revueltas llevó a cabo la escritura de la novela cuando se estaba viviendo la II Guerra Mundial, al mismo tiempo que, bajo la presidencia del General Manuel Ávila Camacho, México estaba configurándose como un estado nacional posrevolucionario.

En *El luto humano*, el mundo que José Revueltas nos expone desde los imaginarios que alimentaban y nutrían su ser político y social, acaba resultando claro y definido. Todo ello, debido a que Revueltas se inició en el activismo y la lucha política desde su juventud. En él, la voluntad de luchar socialmente estaba impulsada por su conciencia política y de clase claramente definidas, que lo llevaron a actuar dentro de diferentes movimientos sociales, y que, a causa de esto mismo, lo mantuvieron preso durante diferentes épocas de su vida. Para Revueltas, el objetivo de la lucha consistía en liberar al hombre social del hombre explotador y capitalista. En pocas palabras, José Revueltas creía en la creación de un estado comunista.

Hoy, en este siglo XXI, imbuidos por otros imaginarios mucho más sofisticados –el internet, la robótica, la inteligencia artificial y el complejo mundo de las redes digitales–, el mundo que Revueltas nos hace presenciar en su novela,

dista mucho de lo que estamos experimentando en nuestros días. En múltiples y diversos niveles de realidad social, estamos viviendo en una época donde políticamente no estamos seguros hacia dónde se dirige el mundo social en que nos encontramos. De tal modo, que nuestra confusión llega a ser el marco existencial por el que padecemos muchas de nuestras angustias y no pocas de nuestras depresiones, al grado que, como diría Byung-Chul Han,

> [e]l comienzo del siglo XXI, desde un punto de vista patológico, no sería ni bacterial ni viral, sino neuronal. Las enfermedades neuronales como la depresión, el trastorno por déficit de atención con hiperactividad o el síndrome del desgaste ocupacional definen el panorama patológico de este siglo (2017, p. 13).

No obstante, la complejidad sociocultural y política en que nos hallamos inmersos en estos tiempos, la novela de Revueltas hemos de apreciarla como un documento histórico, además de literario. Histórico, por los distintos movimientos políticos y religiosos que trata periféricamente en torno a la historia principal, dispuestos en el espacio rural mexicano. Literario, por la gran carga de componentes simbólicos que en esa historia se integran y que mantienen vivos algunos imaginarios; los de las luchas histórico-políticas y los de las mitologías prehispánicas.

En el caso de las luchas políticas, entre otros, tenemos el siguiente caso, donde podemos encontrar, dentro de los enunciados, el apellido de Revueltas, como parte de un movimiento político señalado como comunista:

> —Pues mi general ya está cansado de lo que pasa por aquí, en el Sistema –dijo el ayudante–. Primero la agitación sembrada por José de Arcos, Revueltas, Salazar, García y demás comunistas. Luego ese líder, Natividad… Y ahora otra vez (1980, p. 113).

Por otra parte, como evidencia de las mitologías prehispánicas, tenemos ésta en la que nos dice el narrador:

> Ellos eran dos ixcuintles sin voz, sin pelo, pardos y solitarios, precortesianamente inmóviles, anteriores al Descubrimiento. Descendían de la adoración por la muerte, de las viejas caminatas donde edades enteras iban muriendo, por generaciones, en busca del águila y la serpiente (1980, p. 21).

O también, hay esta otra relación en la que se interconectan –implícitamente– dos cosmovisiones religiosas acerca de la muerte, la cristiana y la prehispánica:

> Siempre un cura a la hora de la muerte. Un cura que extrae el corazón del pecho con ese puñal de piedra de la penitencia, para ofrecerlo, como antes los viejos sacerdotes en la piedra de los sacrificios, a Dios, a Dios en cuyo seno se pulverizaron los ídolos esparciendo su tierra, impalpable ahora en el cuerpo blanco de la divinidad (1980, p. 12).

4.

A manera de conclusión, afirmamos que *El luto humano* es una novela con una voz narrativa que tiende, en varios momentos de la trama, a conformar un imaginario ideológico atravesado por diversas fuerzas simbólicas:

> La revolución eran las joyas [explica el narrador, y sigue diciendo]. Toda una sociedad amante de las joyas se derrumbaba y del edificio desprendíase la pedrería fantástica […] Un régimen caduco, viejo, conservador, reaccionario, comienza por acumular joyas y cuando por fin el pueblo interviene con alguna revolución, esas joyas aparecen poco a poco y de mano en mano hasta llegar a las diligentes, blandas, amistosas, comprensivas, cordiales de los hombres como el corredor de Calixto (1980, pp. 106-107).

Todas estas fuerzas históricas y simbólicas vienen a funcionar a manera de subtextos, con los cuales se va construyendo la principal historia que acontece dentro de ese mundo rural e inhóspito, donde se advierte la existencia de un país cuya revolución sólo sirvió para atraer la presencia de los zopilotes, esos reyes de la creación que hicieron perfectamente visible la presencia de la muerte y que, en consecuencia, provocaron el luto en un pueblo predominantemente indí-

gena, quien había luchado por ser tratado y reconocido como a un ser humano; sin haberlo podido lograr, hasta ese entonces. Siendo esto así, escuchamos decir al narrador: "este país era un país de muertos caminando, hondo país en busca de ancla, el sostén concreto" (1980, p. 25).

Un país de muertos, un país de luto humano, un país donde las calamidades de distinta especie se ciernen y lo dejan a merced de los buitres; un país donde los buitres han sido los reyes de la creación, siendo la principal creación: la muerte. O también, una sociedad que buscaba liberarse de las calamidades del régimen porfirista, a partir de la revolución, terminó siendo truncada: "Chonita había muerto, muchos, muchísimos años antes, fruto misterioso de la desesperanzada tierra. La devorarían hoy los zopilotes" (1980, pp. 186-187). Hay que entender, en el cuerpo de Chonita, un símbolo: una sociedad compuesta de indígenas y de mestizos, cuyo desarrollo fue imposible de alcanzar; le llegó la muerte, y junto con ésta, vinieron los buitres para devorar el cadáver de la niña, para que no quedara ni un resto orgánico de ese cuerpo que estaba en edad de florecer.

En fin, un país donde el pueblo indígena ha sido desde siempre despojado de sus tierras y de sus costumbres. Un país en cuya sociedad el despojo ha sido una de las principales fuerzas que han hecho del cuerpo social: un cuerpo sin suficientes energías para poderse mantener con la dignidad que da y que debería dar el ser respetado por una clase política. Una clase política de buitres aliados de otros buitres, que sin pudor ni vergüenza han sido reyes de una creación macabra.

Bibliografía

Byung-Chul, H. (2017). *La sociedad del cansancio*. Herder.

Harari, Y. (2024). *Nexus. Una breve historia de las redes de información desde la Edad de Piedra hasta la IA*. Penguin Random House.

Revueltas, J. (1980). *El luto humano*. Era.

Pigmentocracia en *Negro como yo*, de John Griffin

Gerardo Gutiérrez Cham

Presentamos aquí un caso de crónica narrativa instaurada en términos de reparación pacificadora en medio de violencias raciales. Nos referimos al libro *Negro como yo* (2015) de John Howard Griffin, publicado por primera vez en 1961 bajo el título *Black like me*. El centro de nuestra atención será la articulación de lo pigmentocrático como eje epistémico en el libro de John Griffin. Desde 1961, año en que se publicó por primera vez *Negro como yo*, la pigmentocracia racial en Estados Unidos ha sido determinante para ejercer, mantener y reforzar toda clase de sistemas discriminatorios hacia grupos de personas subalternizadas. Este sistema de estratificación social otorga privilegios a personas de piel clara y margina a quienes tienen piel oscura. Aunque en los años sesenta ganó fuerza el Movimiento por los Derechos Civiles (*Civil Right Movement*) no fue suficiente para atenuar privilegios y rechazos sociales basados en colores de piel. El problema sigue siendo muy actual y pertinente de estudiar porque aún continúan activas las discriminaciones pigmentocráticas en ámbitos muy variados como empleo, educación, acceso a salud, justicia y servicios públicos, más aún, en el contexto actual de Estados Unidos con un presidente abiertamente racista como Donald Trump.[1]

[1] Cabe señalar que este trabajo forma parte de un proceso de investigación más amplio sobre procedimientos de discriminación y racismo hacia personas exesclavizadas de origen afro. Como antecedentes ya publicados mencionamos los siguientes trabajos: Gutiérrez y Kemner (2025) y Gutiérrez (2022, 2024).

En aquellos años, el problema central que planteaba John Griffin en *Negro como yo,* consistió en demostrar que los poderes hegemónicos blancos habían implantado sistemas de nulificación y silenciamiento sobre las opresiones cotidianas que padecían los negros sureños. Su hipótesis central era que, en buena medida esto se debía a que muy poca gente blanca tenía experiencias reales que implicaran conocer a fondo el hecho de "ser negro" en estados del sur. El escaso conocimiento de los blancos respecto a la vida interna de las comunidades afros era muy precario, distante, basado en prejuicios mediáticos, narrativas criminalizantes, representaciones simbólicas cargadas de odios, clichés y fórmulas míticas usadas como refuerzos ideológicos de supremacismo blanco. Todo esto lo veía John Griffin como caldo de cultivo para que la visión blanca sobre los negros sureños reforzara viejos odios en detrimento de relaciones democráticas hacia grupos marginales.

Sobre la noción de pigmentocracia

El concepto de pigmentocracia surgió como marco analítico auxiliar para describir jerarquías sociales y mecanismos de exclusión motivados a partir de tonalidades de piel. Básicamente se trata de una noción diferenciadora que fue tomando relevancia durante procesos de colonización, esclavitud y mestizaje en distintas partes del mundo. Aunque el término en sí no tiene un origen único, se ha desarrollado principalmente dentro de los campos de la sociología, la antropología y los estudios poscoloniales, especialmente desde el siglo XX, como parte de esfuerzos teóricos por analizar las dinámicas de raza, clase y poder. A partir de los años sesenta y setenta, la noción de pigmentocracia fue adquiriendo relevancia en virtud de avances sustantivos en materia de derechos ciudadanos, pero también debido a los cuestionamientos hacia narrativas oficialistas alineadas con grandes grupos de poder que tendían a minimizar los impactos cotidianos del racismo centrado en privilegios y discriminaciones abiertas o soterradas a partir de diferencias genéticas demarcadas por tonalidades de piel.

Durante la última década, especialistas del fenómeno decolonial han dedicado especial atención a la idea de pigmentocracia como eje articulador del racismo. Aníbal Quijano (2014), por ejemplo, ha estudiado las maneras en que las jerarquías raciales cimentadas durante periodos esclavistas aún siguen siendo

determinantes en la organización jerarquizada de las sociedades modernas. En sus trabajos demuestra cómo los rasgos fenotípicos de color oscuro fueron nombrados, descritos y percibidos como supuestos signos de inferioridad; pero, sobre todo, como estigmas sociales de personas que deben ser colonizadas. En cambio, las tonalidades de piel más claras permanecieron como signos eurocéntricos de dominación colonial. En consecuencia, escribe Quijano, "los dominantes se llamaron a sí mismos blancos" (2014, p. 779). Desde una perspectiva histórica, esto dio origen a nuevas maneras de legitimar ideas y prácticas segregacionistas muy antiguas basadas en creencias míticas de pretendida superioridad e inferioridad natural entre seres humanos. Una consecuencia de esta enorme ideocracia segregacionista fue que los rasgos fenotípicos, incluidas las tonalidades de piel, se asociaron a rasgos mentales, culturales y físicos de inferioridad. Dicho de manera sucinta, los rasgos distintivos de la piel fueron claves para establecer clasificaciones degradantes hacia poblaciones colonizadas.

Racismo desde la pigmentocracia

Ahora bien, dado que nuestro objeto de estudio se centra en la noción de pigmentocracia en *Negro como yo*, de John Griffin, resulta conveniente ofrecer un breve panorama de especialistas que han abordado el racismo desde el epicentro de la piel, en el contexto sociocultural estadounidense. Alice Walker (1983) acuñó el término "colorismo" desde la década de los años setenta. Un aspecto central de sus investigaciones ha sido demostrar que muchas personas de comunidades afroamericanas enfrentan discriminaciones, no solo de manera general, sino al interior de sus propias comunidades, lo cual ha generado complejas estratificaciones de conflictos sociales. Otra dimensión de las discriminaciones a partir de tonalidades de piel en Estados Unidos ha sido la jurídico-legal. Al respecto, Kimberlé Crenshaw demostró que el colorismo opera con especial eficacia discriminatoria al interior de los sistemas jurídicos en Estados Unidos. En su artículo "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex" (1989), analiza casos específicos de mujeres negras que sufrieron procesos de discriminación racial y de género. Demostró que los sistemas jurídicos de Estados Unidos suelen desestimar aspectos discriminatorios individuales porque en última instancia son considerados casos aislados, lo cual ha influido, de manera decisiva para que

las jerarquías fundadas en tonos de piel sean minimizadas al momento de dar curso a diligencias legales.

Otro analista muy relevante que ha estudiado las afectaciones cotidianas del racismo estadounidense desde tonalidades de piel es Ronald Hall. En su libro *An Historical Analysis of Skin Color Discrimination in America* (2010), ofrece reflexiones críticas sobre el hecho de que las diferencias sociales marcadas por tonalidades de piel han estado presentes en la historia de todo el país. Sin embargo, Hall ha insistido en la importancia de estudiar las pigmentocracias desde la perspectiva de quienes la padecen, más allá del mundo académico eurocéntrico blanco. Este cambio de perspectiva intenta revalorizar afectaciones raciales, no sólo desde comunidades afros, sino también desde las vidas cotidianas de personas gays y lesbianas estadounidenses, así como desde las propias experiencias de los migrantes indocumentados. Otra analista muy destacada con trabajos sobre colorismo y sus implicaciones raciales es Margaret Hunter. En su libro *Race, Gender, and the Politics of Skin Tone* (2005), investiga las implicaciones del colorismo en campos tan variados como la educación, el trabajo y el matrimonio, con un enfoque muy marcado hacia las comunidades afroamericanas y latinas. En términos generales, Margaret Hunter ha demostrado que aún al interior de las propias comunidades afroamericanas y latinas, el blanqueamiento concede privilegios laborales muchas veces inalcanzables para quienes tienen matices de piel más oscura. Digamos que el énfasis de sus señalamientos respecto al colorismo se resume en la siguiente cita "Given the opportunity, many people will hire a light-skinned person before a dark-skinned person of the same race, or choose to marry a lighter-skinned woman rather than a darker-skinned woman" (Hunter, 2005, p. 1).

Aunque no es el cometido de este artículo hacer un recorrido exhaustivo de analistas que han dedicado estudios al racismo desde tonalidades de piel en Estados Unidos, sí consideramos pertinente mencionar algunos libros que abarcan estudios sobre racismo pigmentocrático en ámbitos tan variados como el mundo jurídico, las infancias, la educación, el trabajo, etc. Aquí presentamos un breve esbozo bibliográfico de estudios que siguen manteniendo amplia vigencia: Cedric Herring, con su libro *Skin Deep: Race and Complexion in the "Color-Blind" Era* (2004); Evelyn Nakano, con el libro *Shades of Difference:*

Why Skin Color Matters (2009); Trina Jones, con el libro *Shades of Brown: The Law of Skin Color* (2009); Monique W. Morris, con el libro *Pushout: The Criminalization of Black Girls in Schools* (2016); Yaba Blay, con el libro *One Drop: Shifting the Lens on Race* (2013). Por supuesto, la lista podría ampliarse. Tengamos en cuenta que un tema tan sensible como el racismo pigmentocrático ha sido ampliamente abordado en Estados Unidos, de manera muy profusa. Buscadores de metadatos como JSTOR, PubMed o Google Scholar calculan que al día de hoy se han producido entre 15,000 y 20,000 trabajos académicos relacionados con el colorismo y la pigmentocracia racial en Estados Unidos, desde disciplinas y enfoques muy diversos. Como vemos se trata de una focalización temática desmesurada, fuera de toda posibilidad abarcadora.

Contexto racial en *Negro como yo*

Ahora vamos a adentrarnos al problema de la pigmentocracia desarrollada en *Negro como yo*. Dado que John Griffin escribió su libro en 1959, resulta imprescindible ofrecer un correlato contextualizado que nos permita ubicar las tensiones raciales que prevalecían a finales de los años cincuenta en Estados Unidos. Cabe señalar que, aunque John Griffin había concebido la idea de elaborar su crónica en forma de diario, cuando por fin empezó a escribir la primera página, el 28 de octubre de 1959, Estados Unidos era un país profundamente dividido por tensiones raciales. Las leyes segregacionistas Jim Crow que trataban por vía legalizada de perpetuar discriminaciones sistemáticas contra personas negras seguían vigentes en estados del sur, aunque enfrentaban duras resistencias desde el movimiento por los Derechos Civiles (*Civil Right Movement*), movilizado por activistas de la talla de Martin Luther King Jr., Rosa Parks, Medgar Evers y Ella Baker (Fabrini, 2018).

Tengamos en cuenta que el racismo se había convertido en un conducto por el que fluían toda clase de afectaciones discriminatorias contra personas negras. Desde 1876, las leyes Jim Crow habían fomentado separaciones raciales en lugares muy concretos de la vida cotidiana, como en las escuelas, el transporte público, hospitales, restaurantes, piscinas al aire libre y baños públicos. Este último espacio se volvió muy significativo en la crónica narrativa de John Griffin, pues en sus incesantes viajes en autobús y haciendo *autostop* por ciudades sureñas,

experimentó en carne propia las terribles dificultades que debía sortear cualquier persona negra, nada más para encontrar un baño disponible. En trayectos largos, fue testigo de negros que incluso tenían que orinar adentro del autobús debido a que los choferes se negaban a detenerse para que fueran al baño (Griffin, 2015, pp. 53 y 70). Hasta las vejigas de personas negras estaban racializadas.

Además de las leyes Jim Crow, en 1959 todavía prevalecía la famosa doctrina "separados pero iguales", cuyo fundamento legal partía de un caso específico originado desde 1896, cuando la Corte Suprema dictaminó que la segregación racial en lugares públicos como trenes, teatros, escuelas y autobuses no era opcional ni sujeta a voluntades circunstanciales, sino que debía regir en todo momento porque se le otorgaba carácter constitucional. Como era de esperarse, hubo afectaciones muy sensibles para la población de piel oscura. Prácticamente cualquier servicio de primera necesidad regulado por el gobierno se implementaba de manera diferenciada para negros y blancos. Hasta los asientos de autobuses se habían segregado. Los negros estaban obligados a sentarse en la parte trasera; pero si los asientos asignados para blancos se llenaban, entonces los negros tenían que ceder sus lugares. Había toda clase de establecimientos, como restaurantes o tiendas comerciales, cuyos dueños prohibían arbitrariamente el acceso a personas negras.

Pero no solo se trataba de separar espacios físicos. En la práctica, las instalaciones para negros eran ostensiblemente más deficientes. Además, en esos años, las personas negras enfrentaban numerosas restricciones para acceder a empleos dignos y a leyes que los protegieran de manera digna. Lo mismo ocurría con acceso a viviendas de buena calidad, porque cualquier dueño estaba respaldado para negarse legalmente a vender o alquilar viviendas a personas negras. Tampoco los negros podían acceder a cargos políticos, sufragar votos políticos o matricularse a universidades. Era muy difícil, por ejemplo, ser aceptado en carreras como medicina o derecho, a pesar de que desde 1954 se había declarado inconstitucional la segregación escolar.

En 1959, directivos de la universidad de Virginia decidieron cerrar temporalmente la institución para evitar la integración entre personas negras y blancas. Por otro lado, aunque ya para esos años se habían reducido significativamente

los linchamientos de negros en todo el país,[2] las persecuciones y asedios contra gente negra seguían muy activas. Era muy común que se aplicaran leyes de manera diferenciada para blancos y negros. Aquí un ejemplo. El 16 de mayo de 1967, el reverendo A. Kendall Smith fue arrestado por quemar una bandera confederada en un barandal del City Hall Park en Manhattan. En cambio, por esos días, manifestantes blancos quemaban banderas de Estados Unidos sin ser arrestados, en manifestaciones contra la guerra en Vietnam. El enojo policial contra Smith era claro. El reverendo no había quemado la bandera confederada en protesta por Vietnam, sino contra el maltrato que recibían los negros en la ciudad de Nueva York (Cave, 2017, p. 7).

Ese era el contexto general de profunda segregación que permeaba en Estados Unidos, es cuando John Griffin decide poner en marcha su proyecto de transformación pigmentocrática, plasmado finalmente en su libro *Negro como yo*. Se enfrentaba al dilema de saber si la gran obsesión estadounidense blanco-negro, tensada durante siglos, podía mirarse desde una óptica alterna, más horizontal, sin el inevitable distanciamiento privilegiado de antropólogos y reporteros. Dado que seguía imperando un esencialismo violento para reducir la valía de personas en función de sus tonalidades de piel; entonces, él trataría de barrenar esa vieja política mediante su propio experimento epidérmico. Como ya se dijo, el foco de nuestro artículo consiste en analizar la idea de pigmentocracia como eje articulador de un experimento que sigue teniendo profundas resonancias de resistencia contra la discriminación racial, más aún en un contexto como el actual con el segundo periodo constitucional de un presidente supremacista como Donald Trump.

Pero antes de entrar propiamente al análisis de la noción de pigmentocracia en *Negro como yo*, es preciso esbozar una síntesis escueta del experimento que dio origen al libro. El 28 de octubre de 1959 en Forth Worth, Texas, John Griffin acudió con su viejo amigo George Levitan, dueño de *Sepia* revista negra de distribución internacional, a plantearle su proyecto de oscurecerse la piel para

[2] Según el Instituto Tuskegee, entre 1882 y 1968 se registraron 3,446 linchamientos de afroamericanos en el país. El dato fue tomado de https://es.wikipedia.org/wiki/Linchamiento_en_Estados_Unidos?utm_source=chatgpt.com

integrarse a vivir como un negro en ciudades del sur. Levitan trató de disuadirlo: "Conseguirás que te maten" (Griffin, 2015, p. 14). De todos modos, el 2 de noviembre, Griffin acudió con un dermatólogo que aceptó someterlo a tratamiento para oscurecer su piel. Le propuso medicación oral mezclada con exposición a rayos ultravioletas. Era un tratamiento común aplicado a personas con vitíligo. Sin embargo, el médico le advirtió sobre riesgos cancerígenos y daños irreversibles al riñón.

Aun así, Griffin decidió continuar. El 7 de noviembre por la mañana, hizo su última visita al médico. Al salir del consultorio, el médico le dijo: "Ahora pasas al olvido" (Griffin 2015, p. 20). Después salió hacia Nueva Orleans. Esa misma noche terminó de darse los últimos toques para dar cuerpo a su apariencia de negro. Se cortó el pelo. Se afeitó el cráneo. Aplicó una capa de tinte Ivory. Tomó una ducha para eliminar residuos en la piel. Finalmente se puso corbata, un saco y, por primera vez, salió a la calle dispuesto a subirse a un tranvía con la sensación de estar metido en la piel de una persona negra. A partir de ese momento, Griffin pasará aproximadamente seis semanas en diferentes ciudades del sur. Buscará empleo, tratará de hacer amigos, y se trasladará en autobús o haciendo *auto stop*, en carreteras comarcales. Por último, dará cuenta de sus observaciones detalladas en un libro elaborado a manera de diario. A efectos prácticos, esa era la tramoya que desde su óptica esencialista le permitiría transformarse en un negro común, a fin de experimentar en carne propia discriminaciones raciales cotidianas, con todo su espectro de afectaciones psíquicas y emocionales.

Pigmentocracia en *Negro como yo*

Para 1969, John Griffin ya tenía la certeza de que el antídoto más eficaz para contrarrestar los efectos tóxicos del odio hacia otros considerados inferiores, tenía que pasar por el conocimiento directo, real, sin filtros mediáticos de esos otros, a fin de "pasar al otro lado". ¿Pero cómo hacerlo? Desde su perspectiva, no bastaba acercarse para hablar o convivir superficialmente desde el privilegio blanco. Griffin estaba convencido de que lo realmente necesario era abandonar la identidad exterior de hombre blanco a fin de ser percibido como *otro.* Eso implicaba transformarse, al menos desde una apariencia creíble, en negro, hasta

lograr una cierta esencialidad garante de conocimiento directo.[3] John Griffin también estaba convencido de que solo pigmentando su piel hasta oscurecerla, y viviendo en ciudades del sur como un trabajador negro, sería capaz de desvelar las mentiras de periódicos y gobierno dominados por élites blancas.

Para Griffin, el gran desastre del segregacionismo se debía, en muy buena medida, al hecho de que los blancos ignoraban profundamente cómo la gente negra experimentaba cotidianamente la realidad de los mecanismos silenciosos, casi invisibles de la segregación: "La única opción seria que se me ocurría para poder salvar el abismo que nos separaba era convertirme en un negro" (Griffin, 2015, p. 13). Cuando Griffin usa la pigmentocracia como puerta trastrocadora de su identidad, lo hace a sabiendas de que se trata de una impostura exterior, lo cual, como de hecho sucedió, habría de granjearle toda clase de críticas adversas, incluso amenazas de muerte por miembros del Ku Klux Klan. Sin embargo, en defensa propia arguyó, desde un principio, que lo suyo era un experimento científico y que, dadas las circunstancias, no había otra manera de "pasar al otro lado" sin sabotearse a sí mismo, es decir, alterando de manera abrupta un signo de identidad tan estigmatizado como el color de la piel.

[3] Aunque el experimento de Griffin ha sido el más famoso, no fue el primero. En 1948, Ray Springle se oscureció la piel mediante bronceados intensos en Florida. Después se afeitó la cabeza y se puso gorra plana a fin de filtrarse a la vida real del Sur profundo, a fin de conocer directamente las condiciones de vida degradantes que estaban obligados a soportar, al menos diez millones de negro, bajo el dominio de las leyes Jim Crow. Al final, Springle publicó 21 ensayos en el *Pittsburgh Post-Gazzete*. El primer ensayo se titulaba "I was a Negro in the South for 30 Days". Springle, igual que lo haría más tarde John Griffin, no tardó en descubrir que la gente blanca había construido todo un arsenal de argumentos arrogantes a favor de una supuesta superioridad, que en realidad era una narrativa mítica propicia para ejercer crueldad contra personas negras. Uno de los aspectos más impactantes para Ray Springle, fue constatar la impunidad casi absoluta de las autoridades cada vez que había un caso de violencia racial contra negros. Conoció toda clase de historias cargadas de abuso, humillación, crueldad, injusticia y terror. Comprobó a lo largo de su travesía toda clase de abusos laborales, enmarañados con discrepancias salariales, sobre todo entre campesinos aparceros que recibían cantidades ínfimas por sus productos agrícolas (Lynch, 2017).

En todo caso, el experimento de Griffin demostró que la pigmentocracia se había convertido en una episteme colectiva, tensada hasta la saciedad por toda clase de prejuicios y odios fermentados desde los peores años de la esclavitud en estados sureños. Esa tensión se puso de manifiesto, incluso en las advertencias que recibió durante los días previos a su inmersión en las calles de Nueva Orleans, cuando ya había oscurecido su piel. Básicamente estaba tratando de poner al descubierto las falacias más retrógradas con las que millones de personas blancas se habían beneficiado desde siglos atrás. Al mismo tiempo, su experimento implicaba desmitificar, desde el seno mismo de la negritud, el mito sagrado de la superioridad blanca.

Por si fuera poco, al mudar de piel hacia lo negro, desde su blanquitud, Griffin desgarraba el mito de la supuesta degradación natural que *de facto* se producía solo por tener rasgos fenotípicos africanos, lo cual era otra creencia mítica anclada en el seno mismo del puritanismo supremacista. Como ciudadano blanco, necesitaba demostrar que si acaso padecía humillaciones, ya como negro, no serían intrínsecas a su color de piel, sino provocadas abusivamente por los sistemas de segregación imperantes en la vida cotidiana. No fue simple casualidad que Adelle Jackson, directora editorial de la revista *Sepia*, enfocada a la vida negros, le advirtiera sobre la furia que desataría en millones de personas blancas que seguían considerando repugnante cualquier intento de abandonar la identidad de ciudadano blanco para adoptar otra como negro (Griffin, 2015, p. 15).

Ahora bien, Griffin deseaba demostrar que la repugnancia antinegra de los hombres blancos se había fincado durante demasiado tiempo sobre pilares como el miedo, la ignorancia y el autoengaño. Pero, sobre todo, le interesaba demostrar que las fijaciones despectivas hacia el color de piel oscura eran usadas como el primer mecanismo visible para deshumanizar y también para marcar límites fronterizos de ideología dominante, a fin de mantener a la gente negra sometida y separada (Moreno Figueroa, 2020, p. 65). Digamos que el experimento pigmentocrático de Griffin demostró por una vía muy personal, hasta dónde la blanquitud había sembrado sistemas distanciadores violentos, mediante mecanismos ontológicos de miedo, temor, recelo, desconfianza y odio hacia los negros. En efecto, a lo largo de su vida, Griffin había escuchado toda clase de anécdotas en las que invariablemente la gente negra era percibida esencialmente como

peligrosa. Precisamente Griffin deseaba demostrar que lo más peligroso no eran las personas negras, sino las fantasías degradantes sobre la negritud. También quería demostrar que la otra narrativa truculenta de lo blanco como territorio de salvación aspiracional, tampoco era menos perniciosa porque se emparejaba con ideales excluyentes de éxito social y económico en Estados Unidos.

Todavía en la última sesión de lámpara solar para oscurecer su pigmentación, el médico que lo trataba le compartió un rumor popular. Según él, los propios negros desconfiaban más de una persona en la medida en que notaban su piel más oscura. Griffin ya sabía que esa afirmación solo era parte de una montaña de prejuicios manipulados desde siglos atrás. Para la gente negra, esa desconfianza marcada por el color de piel se traducía en sentimientos de persecución perpetua. Prácticamente desde la primera noche, cuando abordó un autobús en Nueva Orleans, Griffin descubrió el asedio de miradas inquisitivas que habrían de juzgarlo sin tregua, durante las seis semanas que duró su experimento. Durante todo ese tiempo, tuvo la certeza de estar siendo juzgado por una suerte de estigma criminal encarnado en la oscuridad de su piel.

> Mi experiencia lo demostró. No me juzgaron por ninguna otra cualidad. Mi piel era oscura. Eso era para ellos razón suficiente para negarme aquellos derechos y aquellas libertades sin los cuales la vida pierde su significación y se convierte en cuestión de poco más que supervivencia animal (Griffin, 2015, p. 128).

John Griffin deseaba poner al descubierto la profunda desconexión entre la vida cotidiana de personas negras y las leyes que se habían aprobado desde 1964 como parte de los Derechos Civiles, específicamente el Título VII que prohibía discriminar a cualquier persona a partir de su raza, color, religión, sexo o nacionalidad.[4] Pero además, el reclamo de Griffin apuntaba a enfatizar que más allá del ámbito legal, un detalle aparentemente trivial como la tonalidad de piel

[4] Este Título de Ley de los Derechos Civiles puede consultarse en la siguiente página: https://www.eeoc.gov/statutes/title-vii-civil-rights-act-1964#:~:text=Title%20VII%20prohibits%20employment%20discrimination%20based%20on,States%20to%20provide%20injunctive%20relief%20against%20discrimination.

oscura se había exacerbado, al punto de producir consecuencias catastróficas inducidas por un sistema cultural polarizado hasta extremos casi irreconciliables.

Desde la primera noche, Griffin elabora un detallado "vaciado" de observaciones minuciosas. Su objetivo era retener olores, ruidos, texturas, toda clase de sensaciones que le permitieran trazar el mundo de los barrios segregados. Ya en esos primeros días experimenta dificultades para conciliar el sueño. Descubre que muchas habitaciones en barrios marginales carecían de ventilación suficiente. Para ducharse era necesario compartir baños comunitarios. A pesar de las bajas temperaturas, en barrios de negros no eran comunes las estufas para caldear habitaciones. Prácticamente cualquier utensilio necesario para una vida doméstica digna, estaba deteriorado: desde colchones agujereados hasta tubos de lavamanos rotos. El mundo del desperfecto era demasiado amplio para deberse a simples descuidos individuales. Griffin advertía que ser negro en barrios sureños implicaba vivir en otra dimensión del mundo capitalista, porque lo averiado no era excepcional, sino parte de una atmósfera. Otro descubrimiento empírico de orden cotidiano: el mundo exterior se había vuelto tan hostil que era absolutamente necesario contrarrestarlo con toda clase de conversaciones y actos cargados de minúsculas amabilidades. Griffin descubre que la cortesía cotidiana era intensa, porque funcionaba como antídoto adormecedor contra las heridas de la miseria. No era necesario toparse a cada momento con lo visceral, conocido como *hate speech* o discurso del odio (Cueva Fernández, 2021).

Muy pronto Griffin advirtió que el color de piel negra era usado, entre gente blanca, como fantasmagoría depositaria de odios fragmentados sin fin. Descubre, por ejemplo, que en una simple conversación anodina entre dos mujeres blancas, sentadas adentro de un autobús, la palabra *negro* resonaba con amplios matices despectivos y, al mismo tiempo, cargados de profunda ignorancia: "La oyes todo el tiempo y es siempre como un picotazo. Y siempre enmarca a la persona que la usa en una categoría de ignorancia bruta" (Griffin, 2015, p. 27). Pero la ignorancia hacia la negritud no solo había intoxicado a la gente que se identificaba como blanca. Hablando con personas negras con las que iba conviviendo, Griffin va dimensionando la fuerza del blanqueamiento ideológico como vía de escape aspiracional. Desde el mundo blanco, pero también desde las propias comunidades negras, se había consolidado la idea de que era posible atenuar los

males propios de la negritud sumándose al poderoso flujo de valores cimentados desde el mundo blanco: "tienes que estirarte el pelo y tenerlo bien alisado y parecer un Valentino. Entonces los negros te respetarán. Tienes que tener clase. ¿No es ese un tipo de héroe lamentable?" (Griffin, 2015, pp. 38-39).

Pero Griffin comprende que la blanquitud tenía anclajes mucho más profundos. Operaba desde la sobrevivencia. Prácticamente cualquier tentativa para mejorar condiciones de vida requería mover algún picaporte manipulado por gente blanca. Incluso, aspectos tan anodinos como sentarse a descansar en una banca, estaban fuera del alcance de cualquier ciudadano negro común. En más de una ocasión, Griffin constató que al caminar por Jackson Square no era nada fácil sentarse a descansar en una banca o sobre el bordillo de una banqueta, porque inmediatamente alguien podría señalarlo como sospechoso. Todo el tiempo era necesario moverse, ir de un lado a otro, aunque fuera de manera involuntaria. Un negro inmóvil corría peligro, porque inmediatamente atraía miradas de desprecio. Pero el fastidio del movimiento sin descanso podía llegar en cualquier momento.

Una noche Griffin viajaba en autobús desde la Universidad de Dillard hacia la ciudad de Nueva Orleans. Cuando hizo la parada para bajar, el chofer siguió de largo. Él insistió, pero el chofer se negó a bajarlo hasta ocho cuadras más adelante, cuando unas personas blancas hicieron la parada. Al final de ese día, Griffin anotó en su diario lo siguiente: "Aunque me sentía ofendido me daba cuenta de que aquel individuo no cometía aquella indignidad contra mí, sino contra mi carne negra, mi color" (Griffin, 2015, p. 54). Reiteradamente, personas negras con las que va conviviendo le hacen notar a Griffin que, en efecto, los menosprecios de la gente blanca no iban dirigidos específicamente contra él, sino contra su negritud. De manera que el color oscuro se había convertido en punto de mira obsesivo entre gente blanca. Ante una acusación colectiva de maltrato por parte de los blancos, la gente individualizaba su defensa: "yo nunca he maltratado a un negro". Griffin lo expone de la siguiente manera: "el blanco es siempre individual, y negará sinceramente que él sea así, él siempre ha procurado ser justo y amable con el negro" (Griffin, 2015, p. 55).

Esa tendencia a individualizar el buen comportamiento de la gente blanca formaba parte de un sistema manipulatorio, regido por exclusiones invisibles

que no se reconocían abiertamente. Un día, Griffin decidió ir a casa de su amigo P.D. East, un periodista blanco, director de *The Petal Paper* que había recibido numerosas amenazas tras publicar notas y artículos incómodos sobre la segregación sureña. Era ya uno de los escritores satíricos más populares del periodismo estadounidense. Sin embargo, esa fama no evitaba que sufriera trastornos depresivos y episodios de ansiedad incontrolable, sobre todo por las noches. La intención de Griffin era intercambiar puntos de vista con su amigo P.D. East. Pero dadas las circunstancias de exclusión, descubrió que el solo hecho de ir a casa de una familia blanca podía ser riesgoso para todos los implicados. Así que se vio obligado a acudir a casa de su amigo ya en la noche, como si estuviera buscando refugio después de haber cometido algún delito.

A medida que transcurren los días, Griffin fue comprobando que la máquina pigmentocrática estaba en todas partes. Funcionaba aleatoriamente en toda clase de situaciones. A diferencia de lo que esperaba, descubrió que los engranajes básicos de esa gran máquina no precisaban gritos, órdenes violentas o manotazos arteros. No es casual que Michel Foucault (2012) se haya referido a la máquina del poder represivo como una bestia magnífica. Griffin comprobaba en carne propia que el racismo encubierto había permeado silenciosamente a través de reglamentos, hábitos y coerciones, generando toda clase de escondrijos y violencias encubiertas. ¿Cómo se había llegado a una relación tan dramática y tan tensa? Aun cuando los discursos oficiales eludían su existencia, para Griffin estaba claro que se trataba de una relación muy extraña de lucha, de enfrentamiento, de agresividad. En realidad, el segregacionismo se aceitaba con una cierta cortesía, más o menos condescendiente. Bastaba, por ejemplo, preguntar educadamente por un vaso con agua en un bar para que el dependiente blanco invitara a Griffin, amablemente, a caminar varias cuadras para solicitar eso mismo en un bar para negros. Poco importaba que el garrafón estuviera a solo tres pasos del dependiente. Los gestos de igualdad no eran negociables. Se habían convertido en materia volátil: “debe uno a veces cruzar la ciudad para conseguir un vaso de agua” (Griffin, 2015, p. 106).

Llegamos así a una parte más o menos conclusiva de este capítulo. ¿A qué condujo el experimento de Griffin? De fondo, se trataba de saber hasta dónde, cómo, bajo qué parámetros sociales, un país tan grande y poderoso como Esta-

dos Unidos estaba involucrado en prácticas reales de racismo orquestadas contra los ciudadanos negros del sur. Se había extendido una enorme política de negación orquestada desde élites periodísticas y políticas para negar las prácticas nocivas del racismo. En el país de las grandes libertades, cuyos soldados habían peleado contra el nazismo en Europa, parecía inadmisible que el racismo formara parte del tejido social cotidiano dentro de Estados Unidos.

Un gran sector de la población blanca seguía asumiendo que la gente era juzgada por sus cualidades sin importar el color de piel. Sin embargo, muy pronto Griffin constató que esa idea era solo una fantasmagoría complaciente para tranquilizar las buenas conciencias conservadoras. Al cabo de muy pocas horas de haber salido a la calle con la piel oscurecida, Griffin comprendió que en realidad nadie lo juzgaba por sus cualidades, sino a partir de la pigmentación de su piel. Al interactuar con mujeres y hombres blancos, Griffin tenía la impresión de que no hablaban con él, sino con un fantasma preconcebido. Eso lo llevó a una constatación conclusiva. Para la gente blanca era mucho más fácil interactuar con personas negras en la medida que satisfacían sus propias fabulaciones de superioridad. Si una persona negra no se ajustaba a la imagen estereotipada que se esperaba de él o de ella, entonces podían ser acusados de ser arrogantes o malas personas. No era fácil romper estereotipos. Se corría el riesgo de perder trabajos, ser atacado o bien expulsado (Griffin, 2015, p. 174). Era común escuchar a patrones blancos afirmar que ellos siempre trataban a los negros bastante bien, siempre y cuando los negros "se mantuviesen en su sitio". ¿Pero cuál debía ser el sitio de los negros? De cualquier manera, el gran engaño consistía en pregonar que solo ellos, los blancos, tenían derecho de saber y de decidir cuál era ese sitio, aunque Griffin afirma que ese sitio solo era un invento colonial que terminaba asociándose groseramente al estereotipo de lo negro.

Por aquellos días las discusiones públicas sobre racismo estaban centralizadas en la persecución nazi contra el pueblo judío. De manera que, en buena medida, el experimento de Griffin planteaba una realidad incómoda para las comunidades blancas de Estados Unidos al demostrar que el racismo había enraizado profundamente en las mentalidades blancas; y si eso, de principio, no se admitía, no había posibilidad de atajar el problema. Para Griffin era decisivo sondear el terreno con otras herramientas antropológicas, a fin de saber hasta

dónde el racismo, con sus prejuicios denigrantes, había socavado el tejido social del sur. Sus descubrimientos provocaron mucho enojo porque a ras de calle confirmó una vieja sospecha. La sociedad blanca estadounidense era mucho más hermética de lo que ellos mismos estaban dispuestos a admitir. Además, vivían tan obsesionados por reconocer toda clase de diferencias enmarcadas por el color de piel, que se habían fanatizado.

La blanquitud se asumió sectariamente como un horizonte de salvación plagado de obstáculos nunca del todo evidentes. En efecto, una de las constataciones más relevantes de Griffin consistió en demostrar que la maquinaria segregacionista no precisaba de tantos letreros explícitos como en baños públicos donde se advertía "Solo blancos". La gente negra sabía que esos letreros no se mostraban en las bibliotecas o laboratorios, pero cualquier intento por entrar, de manera sistemática, a una biblioteca, a un laboratorio o a profesiones como medicina, generaba un aluvión de obstáculos casi imposibles de sortear para un ciudadano negro común: "El blanco no te dejará tener nada, decían los negros" (Griffin, 2015, p. 176). Pero esa desesperanza encontró ranuras de oxigenación en marchas, mítines, protestas, presiones de líderes negros para modificar leyes.

Griffin también demostró que cualquier persona blanca empeñada en colaborar contra el segregacionismo podía ser víctima de sus vecinos blancos. Desde rechazos familiares hasta amenazas directas de grupos radicales como el Klan. La situación se había vuelto tan tensa que Griffin tomó nota de personas blancas que le pedían hablar en secreto, por temor a ser tildados de traidores comunistas. Digamos que, a gran escala, Griffin mostró las tremendas dificultades para romper con un estado de cosas que degradaba e impedía flujo libre de relaciones respetuosas hacia los negros del sur. Al tratar de sortear estigmas contra la piel negra, muchos defensores tuvieron que hacer toda clase de maniobras, casi rocambolescas, nada más para dar una charla en favor de los derechos civiles negados a las comunidades negras. Desde cancelaciones de viaje, hasta acusaciones por indecencia. Cualquier maniobra valía para desactivar activistas contrarios al racismo.

Pese a todos los obstáculos, en años sucesivos a la publicación de *Negro como yo*, Griffin pronunció unas mil doscientas conferencias para públicos de estudiantes mayoritariamente blancos. Los animó a repudiar el fanatismo de sus

mayores. Esas conferencias incidieron en las luchas contra la desigualdad en medio de una tremenda confrontación racial. Uno de los argumentos centrales que Griffin diseccionaba en sus disertaciones era que las percepciones de inferioridad estereotipada, respaldadas por toda clase de sistemas institucionales, desembocan en terribles actos de violencia que permanecían impunes. A menudo citaba a Edmund Burke, afirmando que el racismo lanzaba acusaciones a pueblos enteros solo por considerar que sus miembros son versiones subdesarrolladas. Griffin planteaba que el racismo violento hacia comunidades negras solo se detendría cuando las personas negras tuvieran acceso igualitario a salud, justicia, trabajo, bienestar, etc. Con mayor razón fue señalado "enemigo de la raza blanca". Diez años después, miembros del Klan lo golpearon con cadenas y se alejaron convencidos de haberlo matado. Sin embargo, John Griffin no murió. Sobrevivió al caos sembrado por las obsesiones fanáticas en torno al color de la piel.

Bibliografía

Blay, Y. (2021). *One drop: Shifting the lens on race*. Beacon Press.

Cave, D. (2017, noviembre 17). Burning a symbol, arrested on a technicality. En *Unseen*. The New York Times Company.

Cueva, F. (2012). El discurso de odio y su prohibición. *Doxa: Cuadernos de Filosofía del Derecho, 35*, 1-25.

Fabrini, R. (2018). Separate and unequal: Thurgood Marshall y el desafío a Jim Crow. En *XLIX Jornadas de Estudios Americanos* (Vol. 3, No. 5).

Foucault, M. (2012). *El poder, una bestia magnífica: Sobre el poder, la prisión y la vida*. Siglo XXI Editores.

Griffin, J. H. (2015). *Negro como yo* (Á. Abella, Trad.). Capitán Swing. (Obra original publicada en 1961).

Gutiérrez, G. (2022). *Narrativas de exesclavizados: Conflictos de autoría*. CALAS / Universidad de Guadalajara. https://editorial.udg.mx/gpd-narrativas-de-exesclavizados-afroamericanos-9786075716121-634db0c9eefdf.html

—— (2024). México afro en resistencia. En *Afros al frente: Racismo, resistencia y lucha*. CALAS / CLACSO. http://calas.lat/es/publicaciones/colecci%C3%B3n-calas-clacso/afros-al-frente-racismo-resistencia-y-lucha

Herring, C. (2004). *Race and complexion in the "color-blind" era*. Institute for Research on Race & Public Policy.

Kemner, J. y Gutiérrez, G (2025). ¿Quién tiene la voz? Enfoques transdisciplinarios para el estudio de las narrativas esclavistas. En *Construyendo puentes entre disciplinas: Discursos, identidades* (pp. 257-284). CALAS / CLACSO. http://calas.lat/es/publicaciones/colecci%C3%B3n-calas-clacso/construyendo-puentes-entre-disciplinas-discursos-identidades

Lynch, P. (2017, noviembre 17). This white reporter posed as a Black man in the Deep South for a story. *History Collection*. https://historycollection.com/white-reporter-posed-as-black-man-deep-south/

Moreno Figueroa, M. (2020, septiembre). ¿De qué sirve el asco? Racismo antinegro en México. *Revista de la Universidad de México, 8*. https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/1d9d5638-d8fb-46b1-a0bc-b74715ec5994/de-que-sirve-el-asco-racismo-antinegro-en-mexico

Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En *Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. xx-xx). CLACSO.

Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum, 1989*(1), Artículo 8. http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8

Foucault, M. (2013). *El poder, una bestia magnífica*. Siglo XXI.

Hall, R. E. (2010). *An historical analysis of skin color discrimination in America*. Springer.

Hunter, M. L. (2005). *Race, gender, and the politics of skin tone*. Routledge.

Jones, T. (2009). *Shades of brown: The law of skin color*. Routledge.

Morris, M. W. (2016). *Pushout: The criminalization of Black girls in schools*. The New Press.

Nakano, E. (Ed.). (2009). *Shades of difference: Why skin color matters*. Stanford University Press.

Walker, A. (1994). In search of our mother's gardens. En A. Mitchel (Ed.), *Within the circle: An anthology of African American literary criticism from the Harlem Renaissance to the present* (pp. xx-xx). Duke University Press.

Imaginarios del desecho: basurales y cadáveres en las figuraciones de la violencia en *2666* de Roberto Bolaño y *Basura* de Sylvia Aguilar Zéleny

Francisco Hernández Galván

La figura del cadáver se ha forjado como una presencia latente en la literatura latinoamericana. Esa imagen, desbordada de contornos y de sombras, se ha ido configurando como un dispositivo estético que habilita un análisis de los conflictos socioculturales e histórico-políticos en múltiples zonas y temporalidades carcomidas por la violencia. Particularmente en el caso de México, la producción literaria de los siglos XX y XXI, ha utilizado la figura del cadáver para representar los imaginarios materiales y sensitivos de la violencia; es decir, una constelación que se territorializa por las secuelas de la Revolución Mexicana, pasando por los acontecimientos culturales constreñidos por las fuerzas del narcotráfico y, más recientemente, la narrativa de los feminicidios y los acontecimientos de desapariciones forzadas.

Durante el siglo XX el cadáver en la literatura mexicana aparecía con frecuencia en el marco de la violencia revolucionaria y posrevolucionaria; ejemplo de ello acontece en *Los de abajo* (2007 [1915]) de Mariano Azuela, donde la muerte avanza por la acumulación de cadáveres –cuerpos expuestos y en descomposición se vinculan con la crudeza del conflicto armado. Para Martín Luis Guzmán en *El águila y la serpiente* (1928) el cadáver aparece como una figura que forma un testimonio autobiográfico de la violencia posrevolucionaria; en *Pedro Páramo* (1955) Juan Rulfo sostiene un paisaje que composta un mundo espectral –lleno de cuerpos ausentes que definen ese espacio narrativo– donde la muerte aparece, reaparece y se actualiza. Siguiendo este hilo de aparición podemos enlistar, también, *Los recuerdos del porvenir* (1992 [1963]) de Elena

Garro, allí se expone la violencia del poder militar en México y la represión de los cuerpos, muchos de los cuales son convertidos en cadáver o en la ausencia de lo que desaparece. También en *El apando* (1969) de José Revueltas se narran los mecanismos de la brutalidad carcelaria: el cuerpo torturado y muerto es la alegoría directa de la represión política. O bien, en *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska, la figura del cadáver se convierte en un archivo silenciado por la represión del Estado mexicano en la masacre estudiantil del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas.

Durante el primer cuarto del siglo XXI, la literatura ha abordado al cadáver en la forma de los feminicidios y los transfeminicidios como una localización política sobre las formas materiales de imaginar y pensar la violencia en México. Iniciamos con la narración que inaugura esta cartografía literaria doliente: en *2666* de Roberto Bolaño (2004) se relata la aparición de un cúmulo de feminicidios en el pueblo de Santa Teresa, donde la acumulación de cuerpos se instala como un fenómeno social sistemático irresuelto; en el material poético *Antígona González* de Sara Uribe (2012) se realiza una reescritura de la *Antígona* de Sófocles, la que se vincula con los contextos de desapariciones forzadas; en *La tejedora de sombras* (2011) de Jorge Volpi se indaga en la representación del cuerpo desaparecido. Asímismo, en *Temporada de huracanes* (2017) de Fernanda Melchor, la narración avanza sobre la violencia sistemática en el poblado extractivista de La Matosa; en *Basura* (2018) de Sylvia Aguilar Zéleny se da tratamiento a los cadáveres como objetos desechables en los marcos de la violencia y la marginación; y, en *El invencible verano de Liliana* (2021), Cristina Rivera Garza indaga una línea autobiográfica sobre el acontecimiento doliente del feminicidio de su hermana, en la cual la escritura deviene un ejercicio de denuncia y de visibilidad sobre un acontecimiento cruento. Este breve recuento de materiales literarios conforma un margen del que podemos decir que, mínimamente, a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, el cadáver como fuerza estética, ha comenzado a aparecer en contextos de violencia estructural, y esa misma figura es sobre la cual necesitamos construir una genealogía de su mutación en su sentido de producción cultural.

En lo siguiente nos detenemos a abrir algunos paisajes y zonas de producción sobre la figuración del cadáver en dos materiales literarios para responder a la

pregunta: ¿de qué manera la literatura, en tanto dispositivo narrativo, constituye la imagen del cadáver como residuo, y qué implicaciones tiene esa figuración en la reflexión crítica en el imaginario de la violencia en México? Los materiales a los que recurrimos son "La parte de los crímenes" en *2666* de Roberto Bolaño (2004) y, posteriormente, en *Basura* de Sylvia Aguilar Zéleny (2018), para reflexionar sobre cómo los mecanismos literarios piensan la imagen del cadáver. Estos materiales son catalizadores de sentido y de figuración, como un mapa contemporáneo de la sospecha, los cuales entendemos como una parte del dispositivo estético de la violencia contra los cuerpos feminizados.

En los dos materiales sobre los que nos anclamos, el cadáver no solamente es entendido como el cuerpo despojado de la vida, sino como una compleja gramática de afectaciones sobre la herida abierta por la violencia contra los cuerpos feminizados que atraviesa a México y extensamente a Latinoamérica. La producción de los materiales literarios se incorpora a la máquina de captura de la violencia (en su generalidad) en México. Dicho lo anterior, la mayoría de esta literatura se territorializa culturalmente durante la enunciada «guerra contra el narcotráfico» que se inicia en el año 2006, y que aparece como un acontecimiento fundamental para entender las maneras en que, posteriormente, la literatura representará al cadáver en el México contemporáneo. Sobre esa localización, la figura del cadáver se vincula directamente con las desapariciones y los feminicidios. Ese umbral sensitivo es de donde emerge el paisaje del cadáver que hace poblar los territorios subjetivos y materiales de la violencia. Llanamente, ese paisaje es fundamentado por los procedimientos del feminicidio y, particularmente, por la relación entre las desapariciones de los cuerpos, los feminicidios y la violencia contra los cuerpos feminizados. En la literatura mexicana contemporánea emerge como un contrapunto y un dispositivo de "hacer" presentes los cuerpos ausentes, mientras trata de denunciar las estructuras materiales que sostienen esos mismos imaginarios culturales.

Existe, entonces, una extensión que sobrepasa el imaginario espacial, un recorrido que se hace turgencia en la imaginería contemporánea sobre la muerte de los cuerpos feminizados. El paisaje de la violencia es una intervención específica de esa territorialización. Por lo tanto, si la narración ordena sensaciones, la mirada las desvía y las proyecta en un archivo de movilización. La violencia

se mide en nombres, se siente en el espacio, se prolonga en la temporalidad, se diferencia entre los cuerpos, se reitera y se repite. La imagen de la violencia conforma una semántica que, bajo la forma de paisaje, constituye sus figuraciones en el espacio y construye con formas complejas sus aparatos de captura, en los términos deleziano-guattarianos. Ahora bien, en términos metodológicos, esta aproximación sigue una de las rutas propuesta por Georges Didi-Huberman (2015), centrando el esfuerzo por seguir las imágenes producidas en los textos narrativos a través de la epistemología sobre cómo (*nos*) mira, cómo (*nos*) piensa y cómo (*nos*) toca la imagen. Las imágenes son afectivas, tienen un surgimiento y, por lo tanto, tendrán una reformulación. Las imágenes intervienen en todo el ecosistema de la violencia y "no importa cuán terrible sea la violencia que las instrumentalice, no están totalmente del lado del enemigo" (Didi-Huberman, 2015, p. 28). En efecto, las imágenes escuetas y sórdidas que produce el paisaje de la violencia son capaces de agenciar a los cuerpos por medio de sus pulsiones sensitivas. Este acercamiento nos permite interrogar a la imagen en términos de su representación, sobre su funcionamiento, entendiéndose como un dispositivo estético que nos interpela, nos afecta y nos obliga a pensar la violencia desde su materialidad visual y narrativa.

Estructuramos nuestro análisis sobre tres ejes: el primero, a través de "la imagen que mira", donde observamos cómo la imagen del cadáver y la basura en *2666* y en *Basura,* se configura para describir el imaginario en tanto su espacialización y en la movilización de una mirada específica sobre la violencia y el desecho. Seguimos con "la imagen que piensa", donde consideramos la imagen literaria como un proceso de pensamiento. En este sentido, rastreamos cómo la figuración del cadáver y su relación con el desecho operan como un mapa de sentido sobre la producción residual de los cuerpos feminizados. Y, por último, "la imagen que toca", donde –reconociendo que las imágenes son instrumentos de la violencia sobre los cuerpos feminizados y sus lógicas de desecho– nos preguntamos cómo estas imágenes formulan y reformulan dichos imaginarios.

Nos detenemos a analizar cómo esa imagen hace operar una zona de disputa estético-política sobre los imaginarios extendidos de la violencia contra los cuerpos feminizados en México. Una imagen es germen de clamor, pero también un punto de acción y conjunción con otras imágenes que ayudan a problematizar

cómo funcionan dentro de las praxis sociales, a saber, cuáles son las diferentes narraciones de su existencia. Por eso consideramos que una imagen es "una huella, un surco, una estela visual del tiempo" (Didi-Huberman, 2019, p. 42), un territorio sensible es una disposición espacio-temporal de las modulaciones afectivas y de las economías de la violencia. En lo siguiente, abrimos una exploración crítica sobre la representación del cadáver en la literatura mexicana contemporánea como una de las imágenes productivas dentro de los imaginarios políticos sobre las violencias contra los cuerpos feminizados.

2666 es una novela-río que se divide en cinco partes: "La parte de los crímenes" es el cuarto episodio donde Roberto Bolaño, usando la estructura de la crónica, aborda la aparición de la violencia feminicida en Santa Teresa. La textura de la voz es impersonal, se narra metódica y sistemáticamente cómo aparecen los cuerpos de las mujeres asesinadas. Ese carácter de generar archivo, como una suerte de caja historiográfica, nos convoca a reflexionar las formas en las que la contemporaneidad ha pensado y convertido a esos cuerpos en objetos de circulación/consumo de la violencia. Aquí diremos algún comentario menor de lo mucho que ya ha debatido la crítica literaria sobre la novela póstuma de Bolaño. Dicho lo anterior, en el cuarto apartado se ensaya una clínica de la crueldad donde su escritura es efectuada a partir de un método forense que describe dichos feminicidios.

Una de las referencias directas de la historia que Bolaño narra en *2666* es la investigación periodística de Sergio González Rodríguez *Huesos en el desierto* (2002), quien realiza una fotografía de los movimientos de la violencia feminicida en Ciudad Juárez. Ese paratexto de *2666* localiza las más de trescientas mujeres asesinadas entre 1993 y 2002, convirtiéndose así "en una metáfora de México y del pasado de México y del incierto futuro de toda Latinoamérica" (Bolaño, 2004, p. 215). Santa Teresa, uno de los tantos "agujeros inmundos de Latinoamérica" (Bolaño, 2008, p. 216), desglosa toda la gramática de la crueldad y engendra una localización semiótica sobre el lugar de la muerte: una necrópolis construida sobre los cadáveres de cuerpos feminizados.

Decíamos que la narración avanza por la secuencia de cuerpos encontrados, cada uno descrito bajo una iluminación escópica. La cadencia de esa descripción médico-forense genera una suerte de saturación afectiva que provoca sentimien-

tos que se tiñen de desesperanza y que recubren un paisaje de cuerpos muertos. Entonces, el paisaje que se puebla por la acumulación de cadáveres es un aparato de captura que se construye como narración con un arsenal de elementos visuales. Abundan los rostros, los huesos y las tecnologías estéticas las cuales constituyen el "sentir" que oprime los imaginarios de la violencia. En este sentido, la operación de las imágenes pertenece al orden del registro. Generar, entonces, un registro crítico de las imágenes que se producen alrededor de la violencia contra los cuerpos feminizados es pensar una crítica de las imágenes que no puede prescindir de la propia capacidad de imaginería que excede a la propia imagen. Decimos que los materiales culturales construyen una máquina literaria de la violencia contra los cuerpos feminizados que abren y se inscriben en el imaginario cultural de la fuerza. En efecto, los materiales actúan como catalizadores de la experiencia social que sienten los cuerpos feminizados e intentan interpelar alguna punta del imaginario social y cultural.

La interpelación proviene de la singularidad de los cuerpos, pero también de la literatura como una forma material de cuestionar la narrativa y las imágenes de la violencia. En este sentido, *2666* emerge como un *leitmotiv*, abre imágenes que interrumpen la concepción de la violencia contra los cuerpos feminizados desde el núcleo primigenio del feminicidio. En *2666* se narra el viaje de cuatro profesores de literatura, Jean-Claude Pelletier, Piero Morini, Manuel Espinoza y Liz Noston, quienes mantienen admiración por la obra de Beno von Archimboldi –un escritor alemán que ha sido visto por última vez en Santa Teresa– razón por la cual viajan a esa ciudad fronteriza del norte mexicano. A su llegada, los escritores reparan que la ciudad es, desde hace varios años, un paisaje desolador donde la expansión de la violencia se forma alrededor de los crímenes de muerte a las mujeres de la ciudad. En los límites de Santa Teresa aparecen, día con día, cadáveres de mujeres, muchas de ellas muestran signos de una variedad de torturas.

Santa Teresa, el trasunto de Ciudad Juárez, territorializa un espacio que localiza la descomposición. La violencia reclama las tierras sobre las cuales arrasa e implanta una economía de la crueldad. Los crímenes y la novela en sí misma, transcurren en la ciudad ficticia de Santa Teresa. La crueldad es neurálgica y avanza en el espacio social, un espacio mortífero donde encuentran su último

aliento vital los cuerpos de las mujeres asesinadas. La violencia crea su atmósfera en la novela, produce sensaciones y movimientos afectivos, como "un olor a carne y a tierra caliente se extendió por el patio bajo la forma de una delgada cortina de humo que los envolvió a todos como la niebla que precede los asesinatos" (Bolaño, 2008, p. 173).

Existe un umbral que se ha extendido en los contornos del imaginario de la violencia y eso se ha plasmado en la representación de aquellos cadáveres que aparecen en la literatura mexicana reciente. Pero, enfocándonos en la especificidad de representar cadáveres de cuerpos feminizados, podemos entender las particularidades de una violencia que hace figurar imágenes, movilizar sus imaginarios, poblar paisajes cargados de la semantización de la preocupación vital por la vida del cuerpo. Todas las imágenes de la violencia contemporánea arden, encienden el mundo. La violencia, en tanto paisaje, actúa bajo una política naturalizante, por eso los imaginarios espaciales de la violencia incurren en la construcción de un paisaje habitado. Múltiples cuadros componen el paisaje y allí podemos advertir una pulsión necrótica en la destrucción de las materialidades sexuadas y generalizadas que aparecen en el paisaje. Esta violencia despliega procesos de precarización y extrema exposición, a la vez que ordena los cuerpos feminizados a través de una política cultural de la violencia bajo la figura del cadáver o alguno de sus devenires desencarnados. Veremos más adelante que entender a los cuerpos feminizados como cadáveres –en su sentido figurativo y material– es un pasaje que se ha sostenido y dilatado potencialmente desde 1993, año en que las notas periodísticas localizan la aceleración de la muerte feminizada, entendida aquí como una genealogía de los feminicidios.

Esos acontecimientos generaron la urgencia política –del movimiento feminista desde los años setenta– no solamente de nombrar, sino de encontrar una categoría jurídica que reconociera y sistematizara el asesinato específico y diferenciado de mujeres en distinción de la figura penal de "homicidio", que no daba cuenta de estos acontecimientos cruentos. Se encontró en el concepto *femicide* (designado por la psicóloga sudafricana Diana Russel en 1992) una figura que reconoce la muerte voraz de los cuerpos feminizados en función del entramado de relaciones de poder y de dominación masculinista. En México, el vocablo fue traducido como feminicidio por la antropóloga Marcela Lagarde, en 1997. Así-

mismo, la traducción simultánea en Latinoamérica también fue acuñada a través del concepto femicidio. Ambas figuras dan cuenta de la denuncia de la violencia de género y politizan un panorama general que se experimenta alrededor de la violencia contra los cuerpos feminizados.

La figura del cadáver materializado a través de las narrativas del horror, confronta a los cuerpos feminizados y hace funcionar un dispositivo altamente sofisticado que activa imaginarios culturales y rupturas afectivas en todo el territorio nacional. Por estas razones, la actividad afectiva –su operatividad y su circulación– es productora de imágenes, de discursos, de praxis y de sostenimiento de tal encuadre. El devenir de la figura del cadáver es una precipitación política, una reorientación actual del actual *ethos* afectivo. La aparición de esta figura en México se anuda a partir de los acontecimientos cruentos en Ciudad Juárez, Chihuahua. Justamente, desde los años noventa, multitudes de cuerpos denunciaron los reiterados y masivos asesinatos y desapariciones de mujeres en esta zona fronteriza del país.

Ahora bien, entrados en el siglo XXI, dentro la literatura mexicana contemporánea el cadáver de los cuerpos feminizados ha sido representado como un objeto de violencia estructural y también como un objeto residual, es decir, como un cuerpo desechable dentro del orden social y cultural. Esa figuración se vincula a una lógica que inscribe la multiplicidad de los cuerpos asesinados y desaparecidos dentro de un sistema de producción del desecho. En ese sentido, el cadáver no es solamente un signo de muerte, sino que se ensambla como un elemento central inscrito dentro de la economía, como un desecho resultado de las operaciones sistémicas. Ese es un viraje que ha marcado la forma estética de representación del cadáver: ya no es solamente un remanente de un conflicto armado, sino un desecho social que condensa un profuso ordenamiento cultural del imaginario de la violencia. Esa representación del cadáver como basura –no únicamente en la forma de la metáfora– permite analizar cómo la literatura ha configurado un ecosistema del imaginario donde la violencia se instala de forma tanto material como simbólica. Y, pareciera que ese germen destructor cercaba los límites de lo real por la excedencia de su propia capacidad de contención de la violencia. Exactamente, "hubo en el origen un deslizamiento fuera de los límites", tal como lo apunta Sergio González al comienzo de *Huesos en el desierto*

(2010). Y, efectivamente, ese deslizamiento que avanza anuncia una axiomática depredadora y cruel sobre los movimientos de la violencia de género, a saber, el empuje de los límites del ejercicio del poder masculinista y machista sobre los cuerpos feminizados que extiende su umbral de organización necropolítica. Así, esta necrópolis mundial geolocaliza un punto de emergencia sobre las imágenes que proliferan y circulan en la mayoría de los trayectos espacio-temporales.

El cadáver es convertido en un fragmento del archivo contemporáneo sobre la violencia contra los cuerpos feminizados. Un signo o un dato dentro de una maquinaria sanguinaria que produce muerte en los términos de aceleración (sin intención de detenerla). Por ese mecanismo, la insistencia en la localización de los cadáveres en terrenos baldíos, basurales y zonas de descarte sugiere, de forma directa, una de las formas en que la sociedad asimila a los cuerpos feminizados como residuos materiales y simbólicos de las dinámicas sociopolíticas. Bolaño escribe: "el cuerpo presentaba signos de estrangulamiento y múltiples contusiones en el rostro y el abdomen […] Se halló en un basurero a las afueras de Santa Teresa, semienterrado entre las bolsas de plástico y desperdicios" (Bolaño, 2008, p. 533).

Ahora bien, la palabra "basura" y "residuos", "nombra el conjunto de desperdicios, de sobras, de despojos que producimos los hombres viviendo en sociedad, y que adquiere las características de un problema a veces muy serio en los grandes centros urbanos donde esa vida de los hombres en común tiende cada vez más a organizarse" (Rinesi, 2017, p. 126). La basura hace dinamizar una economía general de lo social que no absorbe o integra, sino que es desplegada o expulsada. Las ciudades contemporáneas, por ejemplo, "son basurales donde se arrojan los productos malformados o deformados de nuestra moderna sociedad líquida (mientras que, con toda seguridad, ellas mismas siguen contribuyendo a la acumulación de desechos)" (Bauman, 2015, p. 114). Esa lógica del desecho piensa que lo descartado no solo deja de ser útil, sino que se convierte en un exceso incómodo que debe ser eliminado para evitar que su presencia cuestione la organización misma del espacio y la existencia. Desde este marco, el cadáver en la narración de *2666* es una evidencia de la violencia extrema, a la vez que un residuo de la modernidad que antes que poner en crisis la configuración espacial,

refuerza la distribución de un régimen afectivo, visual y material, centrado en la distribución espacial de aquello catalogado como visible e invisible.

Esa articulación del cadáver con la basura corresponde a una lógica de acumulación; ya que no hablamos solamente de los cuerpos asesinados y posteriormente abandonados, sino de un sistema de representación que enfatiza en la asociación cultural de la basura con aquello que sobra, que resta, que es prescindible. En tanto que no tiene un lugar en las dinámicas sociales el desecho, el cadáver es expulsado hacia los márgenes del espacio. Eso que excede es ya multiplicado, pero no es visible. Al menos no dentro del centro de producción social. El cuerpo de las mujeres en *2666* es tratado como basura, en una gramática de lo producido para el consumo y el descarte. A lo anterior, el análisis de Holzer y Carrasco (2021) lo entienden como: "la basurización del cuerpo femenino". Es decir, la narración en *2666* es provocada por el empuje de la economía neoliberal, la violencia simbólica y física del machismo y la desensibilización de la población respecto a la repetición de los crímenes, en efecto, su exceso.

Es importante ubicar esas zonas donde el cadáver tiene una vinculación directa con la producción de basura y desechos porque esas coagulaciones permiten pensar espacios donde el cuerpo es desacralizado y ocupa lugares que no necesariamente coinciden con el orden establecido donde los cuerpos muertos aparecen o son depositados, como los cementerios o los hospitales. Esas zonas son basureros, tiraderos clandestinos, zonas periféricas de la ciudad, canales de desagüe y terrenos baldíos. Seguimos con la descripción: "el cadáver estaba entre montones de basura, como si alguien lo hubiera tirado ahí sin más, como quien se deshace de algo inútil" (Bolaño, 2008, p. 545). El anterior fragmento subraya el acto deliberado de desprenderse de un cuerpo, donde el acto de "tirar" encapsula no solamente un elemento directo con el asesinato, sino que implica un gesto de eliminación simbólica: el cuerpo es violentado y recolocado en el basural lo semantiza dentro de una economía del desecho. Sobre esta línea, la figura del cadáver que describe Bolaño es un cuerpo muerto y un residuo humano. Por la anterior razón, "La parte de los crímenes" enfatiza la repetición de los acontecimientos cruentos. Los cuerpos son descritos bajo sus signos de altura, peso y signos de violencia. Ese decantamiento narrativo genera que los cuerpos sean indistinguibles unos de otros. Los motivos son similares, y ese proceso de

homogeneización de la violencia feminicida se vincula con la producción estadística de los cuerpos.

Los cuerpos muertos en tanto cadáveres son cifras y signos de la violencia, ahora son deshumanizados: "otra mujer apareció muerta en el canal de aguas negras. Tenía el cabello corto y teñido de rubio […] Nadie la reclamó" (Bolaño, 2008, p. 562). El anonimato de los cuerpos feminizados no es fortuito en el proceder narrativo, sino que se transforma en una anotación sobre cómo en el imaginario de la violencia se ha naturalizado y administrado. La ciudad de Santa Teresa se encuentra saturada de imágenes de cadáveres. Bolaño ofrece una narración del poder de la fuerza feminicida, del ejercicio del poder de la violencia. La descomposición es uno de los mecanismos que dejan ver las dimensiones para dejar de ser cuerpo para pasar (o convertirse) en un resto. Y, ese resto, de forma sensitiva se vislumbra por el sol y el horizonte descampado como imágenes de la putrefacción: "El cadáver estaba hinchado, irreconocible, casi deshecho por el sol" (Bolaño, 2008, p. 581). En efecto, la trama transcurre entre la violencia y la muerte feminizada: una violencia que se distribuye sobre todos los cuerpos de las mujeres. A saber, los asesinatos que ocurren en Santa Teresa se realizan a mujeres de clase trabajadora, mayoritariamente obreras de las maquilas y a adolescentes. Aquí aparece una relación con el devenir-cadáver. Los cuerpos aparecen en los suelos de la ciudad, los cuerpos apilados se acumulan junto con los desechos producidos. Ambos conforman parte del paisaje de Santa Teresa.

Esta imagen aparece anteriormente en la producción de Bolaño. En *Amuleto* (2013) Auxilio Lacouture observa parcialmente los sucesos ocurridos en el septiembre sangriento de 1968. En la narración, se encuentran caminando Arturo Belano y Ernesto San Epitafio; Auxilio Lacouture viene detrás de ellos, a paso lento. Caminan por Bucareli, atraviesan avenida de la Reforma, llegan a la colonia Guerrero por la avenida que lleva ese mismo nombre. Allí, Auxilio vislumbra las ruinas: el cementerio de San Fernando aparece entre cadáveres y ruinas. A esa hora de la caminata, ella anuncia que todo parece un enorme cementerio, pero "no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un

ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo" (Bolaño, 2013, pp. 76-77).

La descripción que realiza Auxilio es una proyección de la idea de tiempo. *2666* es un tiempo que traza un paisaje específico y vislumbra su desarrollo en una línea que invoca la interrupción de la imagen del cadáver. Por esas razones, la crítica literaria Jean Franco afirma que el pasaje no es el fin de la memoria sino, "una amnesia radical, la suspensión de la conciencia" (2016, p. 253). Justamente es esa "amnesia radical" la que entendemos aquí como un colapso del tiempo de las imágenes del cadáver que mantienen saturado el pensamiento afectivo de los cuerpos. Pareciera, tal como el largo poema de Néstor Perlongher, *Hay cadáveres*, que las imágenes áridas de la muerte no se pueden desplazar de la experiencia corporal.

La máquina de la violencia está constituida por materias no formadas, tal como aparece en las narraciones de *2666*. Sin embargo, no es a contrapelo que aparece la figura del cadáver feminizado, sino que hay todo un lenguaje de imágenes anestesiadas que hace estadística de los cadáveres. Una repetición que hace poblar el paisaje de la violencia y que trabaja sobre el sentido de la muerte (su representación y su estética). Esta hipótesis de imaginación excedida sobre la biopolítica, se extiende en los trabajos *Las marcas del genocidio* (2019a) y *En sueños veo los crímenes* (2019b) de Martín de Mauro Rucovsky, y en *El trabajo del miedo* (2014) de Fermín Rodríguez.

Entonces en "La parte de los crímenes" el cadáver no es solo la evidencia de un crimen, sino un símbolo de una crisis mayor: la de un sistema que no solo permite la violencia contra los cuerpos feminizados, sino que la normaliza al convertirlos en desecho. La serialidad con la que se presentan los feminicidios, la burocratización de la muerte y la conversión de los cadáveres en basura configuran una cartografía de la impunidad y el abandono. Bolaño escribe un dispositivo de la violencia feminicida, que se inscribe en una economía del desecho donde ciertos cuerpos son sacrificables y desechables. Quizá, también, el cadáver en *2666* no es solo un cuerpo muerto, sino la manifestación más extrema de una lógica que convierte a los cuerpos feminizados en restos dentro de una estructura social que ya ha decidido desechar a esas existencias.

En toda aquella materia en descomposición existe una lógica figurativa de las dinámicas crueles de la violencia contemporánea. Este despliegue de la fuerza por sus contenidos y sus expresiones en proceso de formalización se rigen en múltiples grados y por materias no formadas. En otras palabras, la violencia también se manifiesta en aquellos recovecos de lo inerme y lo profano. Un material que da cuenta de ello es *Basura* (2018) de Sylvia Aguilar Zéleny. La novela delinea tres narraciones de cuerpos feminizados: Alicia (una niña que fue abandonada en el basurero), Griselda (una mujer que intenta conseguir el éxito profesional) y Reyna (una mujer trans que es dueña de uno de los prostíbulos de la ciudad). Aguilar vincula la narración entre la violencia contra los cuerpos feminizados y su precarización en un contexto fronterizo. Las imágenes urbanas recuerdan a una temporalidad de Ciudad Juárez –igual que *2666*– donde los cuerpos feminizados, como los desechos materiales, son despojados de algún valor. Aquí, la relación entre el cadáver y la basura marca tonalidades de la necropolítica donde los cuerpos se reducen a restos y estos restos van trazando su aparición en la novela.

Tres cuerpos feminizados narran su articulación, su delimitación y su mirada sobre la descomposición. La vida social de las tres mujeres transcurre entre el vertedero de desecho, del basurero municipal de Ciudad Juárez. Muestra los límites del espaciamiento urbano, de la territorialización de una vida alrededor del basurero –del límite de lo que se considera barrio y de lo que se enuncia como periferia–, del límite de lo que se considera vida y del cuerpo que merece seguir siendo considerado vivible. Por supuesto, la frontera como límite cultural, íntimo y espacial.

Desde el título, la narración ya alude directamente a la cuestión de la materialidad del desecho. Ahora bien, en la ficción se narra la existencia de tres mujeres que circulan en una economía de la violencia que no distingue entre objetos y personas como material de desecho. Adentrándonos un poco más a la ficción, se describe con crudeza la desaparición de los cuerpos: “Damaris vio cómo los hombres arrojaban el bulto envuelto en plástico negro”. El paralelismo no es casual: Aguilar visibiliza los gestos de la violencia feminicida que desaparece a los cuerpos como parte de un mecanismo general de la ciudad. “Lo hicieron con la misma indiferencia con la que se tira una bolsa de desperdicios al camión de la

basura" (Aguilar, 2018, p. 112). El procedimiento que se teje dentro de la novela, cruza la muerte y el acto de deshacerse de un cadáver como mecanismo semejante al tratamiento de los residuos urbanos. A simple vista, estas tres mujeres no tienen ningún punto en común. Sin embargo, la narración de *Basura* muestra cómo sus recorridos espaciales se cruzan y entrecruzan. Además de que sus existencias rondan toda la profanidad del basurero, existe algo que a nosotros nos parece por demás interesante: la articulación de los cuerpos feminizados sobre el hito del abandono, el desecho y la desintegración, tal como Kant lo discutía en su "analítica de lo sublime", existe una contemplación sobre el paisaje que se encuentra en ruinas, desolado o a punto del colapso.

El espacio recurrente en la novela es el basural y los basureros, lugares donde los cadáveres aparecen entre montañas de desperdicios. El basurero funciona como un sitio material donde se encuentran los restos de los cuerpos sin vida, a la vez que funciona como una metáfora de la localización necrótica que la sociedad asigna a ciertos cuerpos feminizados. La narración describe: "Algunas veces, en la noche, los perros abrían las bolsas negras y lo que antes era un cuerpo terminaba disperso entre plásticos, vidrios rotos y cáscaras de fruta" (Aguilar, 2018, p. 136). Esta imagen enfatiza la degradación material del cadáver y su transmutación en el imaginario social de la violencia con el resto de los desechos urbanos. Así, el cuerpo desaparecido se vuelve irreconocible. Decimos que se convierte en indistinguible el resto de los residuos, generando la idea de que ciertos cuerpos pueden ser –y son– eliminados bajo esa lógica del desecho.

Siguiendo la descripción de Aguilar, podemos afirmar que el ordenamiento entre el desecho y el espacio se configura en tanto que no existe "orden político que no suponga una cierta organización, una cierta distribución de los lugares que en él pueden o deben ocupar las distintas partes que lo integran, que lo comparten" (Rinesi, 2017, p. 119). Dicho así, las lógicas del resto y del desecho, durante la mayor parte de la historia moderna tuvo consecuencias potencialmente desastrosas donde la acumulación de desechos humanos resultó neutralizada o, en menor medida, mitigada a otra invención: la industria de eliminación de desechos. Esa industria prosperó gracias a que grandes sectores del planeta fueron transformados en basurales donde esos excedentes o despojos de la humanidad

pudieran ser transportados, ubicados o descontaminados. Por esa razón, Rinesi –siguiendo a Suárez– señala que:

> La importancia del establecimiento de los basurales, sitios de disposición y distribución de los residuos que se volverán una presencia fundamental en la cultura de los márgenes (geográficos y sociales) de nuestra vida urbana, en el surgimiento y expansión de las actividades de "recuperación" de esos residuos, o "cirujeo" (cuya progresiva complejización funcional irá definiendo con los años distintas figuras, como las del "recuperador", el "clasificador", el "custodio"…), en el desarrollo de prácticas productivas como la crianza de cerdos, en el asentamiento de "villas miseria" cuya economía y sociabilidad estaban y están fuertemente asociadas al aprovechamiento de la basura, y en expresiones culturales típicas como la literatura (Rinesi, 2017, p. 126).

En *Basura*, la frontera entre el centro y el margen de la vida urbana se desdibuja, ya que la narración refuerza la idea de un espacio extendido mediante el destino de los cuerpos feminizados: aparecen en basureros, en terrenos baldíos, en zonas de tránsito sin pertenencia definida. Esta espacialización del cadáver como desecho responde a un orden estructural que relega a los cuerpos feminizados a una zona residual coagulada por todo el espacio social. En *Basura*, por ejemplo, la figura del vertedero es clave para entender la forma en que la desaparición y el asesinato de mujeres se articulan con una lógica de producción del desecho. Los cuerpos aparecen en los basurales deslizándose en un espacio que ya no les pertenece, expulsados de cualquier posibilidad de identidad. *Basura* parte de la conversión cuerpo feminizado a desecho cultural, en donde la negación social y el aturdimiento por la muerte impide una movilización política o afectiva, tal como se muestra en el siguiente fragmento: "no tenía a quién llamar, nadie la estaba esperando. Si desaparecía, si su cuerpo terminaba en una bolsa negra, nadie preguntaría por ella" (Aguilar, 2018, p. 87).

La atmósfera es cruda, se rige por la crudeza de la narración. Sobre cada página Aguilar escribe aquello que parece imprescindible: los restos y los cuerpos, la feminización y la precariedad son conjuradas. Así, las voces configuran un mosaico heterogéneo de las existencias consideradas "basura". El vertedero

anuncia la precariedad de los cuerpos feminizados, de sus relaciones estrechas con las gramáticas del desecho y las políticas del cadáver. Reproducen una imagen panorámica de un extendido paisaje que se vuelve materia de lo inmaterial, fantasma de lo alegórico. El paisaje no es un territorio desconocido, es sobre todo un lugar de desecho.

> Todo funciona aquí metonímicamente para hablarnos del vertedero como una frontera, una trastienda, un patio trasero de la ciudad […] donde se practica la prostitución, el tráfico y consumo de drogas, las relaciones sexuales extramuros, y sobre todo un lugar donde la basura forma parte del cotidiano y constituye una fuente de ingreso (Goffard, 2019, p. 40).

En efecto, esta imagen-pensamiento se encuentra enraizada en los acontecimientos empíricos que la posibilitan. No existe, esto lo sabemos bien, una sola imagen en el mundo contemporáneo que no evoque algún revuelo a nivel cognitivo y a nivel sensitivo. Dependiendo de la intensidad en la imaginería del cadáver los revuelos pueden ser contundentes o ligeros, pueden ser lisos o rugosos. Pero siempre, la imagen en movimiento logrará ejercer su control, su trance de dominación: su interpelación. En estas condiciones, hablamos ya de la operación del régimen intensivo, organizan una política del cadáver alrededor de la necropolítica contemporánea que, a fuerza de brío, se ha instalado en el imaginario cultural de todos los cuerpos feminizados. Parece que es común que los vertederos, que los basurales devengan como lugares circunscritos para depositar los cuerpos. Es un imaginario global sobre el desecho de los cuerpos, un devenir-ruina del cadáver.

Entonces, si la violencia es un plano arrasado, un paisaje en trance, los cuerpos que pueblan esa coagulación espacial generan sensaciones sobre sus modos de mirar y de estar allí. De tal forma, las sensaciones son percepciones que constituyen a los cuerpos ante la violencia y no al revés. Es decir, los cuerpos no generan las afectaciones o, mejor, no deciden por cuáles imágenes y percepciones serán previamente afectados. Las sensaciones de la violencia se encuentran en el paisaje social, como espectros latentes, esperando incorporarse en los cuerpos. De allí que sean distintas las “formas” en las que nos vemos afectados por las

imágenes de la violencia, cada formación figural construye un paisaje de la violencia distinto. Esto no quiere decir que un escenario pueda ser menos peligroso objetivamente, pero depende de toda una estructura de sentimientos que, aunque es colectiva, siempre es individualizada.

La política del cadáver que tratamos de concebir tiene un eco conceptual que, como todo archivo de trabajo, tiene líneas y vértices de comunicación que corresponden a otras proyecciones epistemológicas. Pensamos en dos, primordialmente, aunque puedan existir otras tantas. La primera tiene que ver con las pesquisas de Ileana Diéguez (2013) sobre la estética de la violencia de la que se despliegan diversas alegorías e imágenes de la ruina y la muerte para pensar el avance y la geografía de la violencia. Las otras indagaciones son de Gabriel Giorgi (2014) referente a su lectura biopolítica sobre las figuras del cadáver, imbricadas con la figura del animal en diversos materiales culturales para dar cuenta de una multiplicidad de axiomáticas del cuerpo inerte: materialidades sin cadáver, cadáveres despersonalizados y sin nombre: "los cadáveres sin lugar 'propio' han asediado la imaginación política y cultural latinoamericana […], y puntúan las lógicas de la violencia del presente" (Giorgi, 2014, pp. 198-199). La analítica entre el cuerpo vivo y el cuerpo muerto se cruza por un vínculo inestable entre los ritos funerarios, el duelo del cuerpo desaparecido y los símbolos alrededor de las figuras e iconografías de la muerte. Se trata, lo sabemos, no de una politización de la muerte, sino una política del cadáver que ha gobernado, a fuerza de un galope veloz, multiplicidad de atmósferas y paisajes sensibles.

En esta aproximación intente articular un análisis cultural sobre los imaginarios del cuerpo feminizado como desecho mediante dos obras clave de la literatura contemporánea latinoamericana: "La parte de los crímenes" en *2666* de Roberto Bolaño y *Basura* de Sylvia Aguilar Zéleny. En esta indagación he pensado la figura del cadáver como un residuo en el marco de una economía de desecho social y simbólico, tratando de pensar críticamente las discusiones contemporáneas sobre violencia, género e imaginarios culturales de los cuerpos feminizados en el ámbito literario latinoamericano. En este sentido, "La parte de los crímenes" genera una topografía de la repetición que avanza sobre un mecanismo que se inserta en una economía necropolítica, donde el cadáver se convierte en archivo e imagen sensitiva del horror globalizado. Por su parte, *Ba-*

sura de Aguilar Zéleny revierte esa lógica desde un lugar más íntimo: el cuerpo feminizando es un objeto de desecho –pero no desde la espectacularización de la muerte– sino desde la existencia precarizada. La basura es un signo de clase social: es una categoría ontológica donde el modo en que ciertos cuerpos feminizados son arrojados fuera del sistema del reconocimiento. Zéleny no necesita mostrar la violencia explícita: la violencia es la atmósfera, el fondo continuo donde se produce la existencia misma. En conjunto, el análisis de ambas obras tensiona cómo la literatura representa los imaginarios de la violencia contra los cuerpos feminizados.

Tanto los basurales como la figura del cadáver operan en *2666* y *Basura* como imágenes-síntoma de una violencia contemporánea que actúa por aniquilación visible y por degradación sistemática de la vida. En ambos casos, el cuerpo feminizado es el soporte material de una lógica extractivista y necropolítica que organiza la vida social en torno al desecho: cuerpos descartables, vidas prescindibles, geografías del olvido. El basural es un lugar material y es el paisaje moral de una sociedad que ha normalizado la eliminación simbólica de los cuerpos. Así, el cadáver se convierte en una figura crítica que condensa las formas en que el poder administra la muerte; el basural y el cadáver funcionan como dispositivos narrativos que visibilizan las zonas donde el Estado, el capital y la cultura convergen en la producción de lo descartable, revelando las infraestructuras estéticas y políticas de la violencia contemporánea en América Latina.

La imagen del cadáver que inaugura los acontecimientos cruentos en Ciudad Juárez se ha re-territorializado fuera de sus márgenes espaciales y temporales en la imaginería de la violencia de todo el *ethos* cultural mexicano. Los sentimientos de persecución, de sensación de muerte, de proyección de una imagen del cadáver que acompaña los trayectos espaciales son solamente algunas de las formas que toma la violencia de género sobre los cuerpos feminizados. Las ciudades y los poblados que describe la máquina literaria contemporánea latinoamericana dan cuenta de una absorción del imaginario extendido de la violencia, se puede edificar sobre Santa Teresa en *2666*, o en toda la coagulación urbana en la *Basura* de Aguilar. Pareciera que las materialidades se yuxtaponen y se componen, como hemos insistido, por la velocidad de la violencia, por la existencia y la circulación de las imágenes del cadáver.

Por las anteriores razones, nos detenemos a circunscribir el desecho del cuerpo muerto. A pensarlo bajo sus lógicas de aparición. ¿Qué significa pensar el desecho como una materia que precipita una práctica constante y situada de activación de una atmósfera? El canal de riego funciona como el lugar del desecho "como infraestructura, como práctica, como mantención y duración del tiempo: una imagen de los restos y una imagen que resta" (Parikka, 2021, p. 73). El resto como contenido enigmático pierde su control semántico. El resto define la modalidad de su aparición: su periferia que organiza los signos pegados a la muerte. Instalados aquí, el resto y el desecho constituyen lo opuesto a una arqueología. Seguimos pensando la situación del cuerpo en tanto producción desechada.

Entonces, la imagen del cadáver en tanto desecho ha encontrado un recoveco de análisis en la producción literaria. Los materiales actúan como una fuga de descripción social, de registro cultural. La producción escritural que surge de y en los marcos necropolíticos son –escribe Rivera Garza siguiendo a Giovanni de Luna– "fichas anamnésicas de la cultura" (2019, p. 32). Y con esto se refiere a que las mutaciones, huellas y heridas de los cadáveres se convierten en material escrito. Los escritos que dan cuenta de esta necropolítica feminizada surgen como una proliferación narrativa de una compleja sintomatología y crítica afectiva.

Las nociones de resto y desecho producen cierto sentido material sobre el sofoco de la fuerza extractiva. Esa bruma que se asienta sobre el cuerpo es la temporalidad de una violencia lenta que se inmiscuye en los entornos culturales e impacta a través de la distribución de agentes tóxicos. Sobre la preocupación política, estética e imaginativa del ambiente pensamos que "una violencia que va aumentando gradualmente los entornos, fuera de la vista, como una violencia destructivamente retardada en el espacio y el tiempo, que desgasta constantemente pero que no se percibe como violencia en absoluto" (Nixon, 2011, pp. 2-3). Es una hipótesis que se desgaja especulativamente al interior de las narrativas y que recae sobre ese tipo de violencia que arroja a los márgenes de lo perceptible tanto a los cuerpos como a los entornos.

El desecho advierte o se divisa dentro de esa dialéctica en descomposición de la materia. Es la descomposición, o su insistencia, lo que genera las formas precarias de la materia. Podríamos centrarnos en la ausencia de vitalidad o una

decadente transformación. Uno de los problemas del tratamiento de la basura, al menos en términos conceptuales, recae en que los desechos que expulsan las ciudades son cuerpos feminizados, aunque depositados en los umbrales de la urbanidad, los cuales son expuestos. La estética del desecho, en tanto gesto deteriorado, supone elementos de corte y de segmento carcomido que incorpora cierta política de uso. El desecho toma su propio "trozo de naturaleza" como anunciaría Simmel, provocando que todo gire sobre él.

Bibliografía

Aguilar, S. (2018). *Basura*. Nitro/Press.

Azuela, M. (1916/2007). *Los de abajo*. Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z. (2003). *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Fondo de Cultura Económica.

Bolaño, R. (2004). *Entre paréntesis: Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Anagrama.

—— (2008). *2666*. Anagrama.

—— (2013). *Amuleto*. Anagrama.

—— (2014). *Los detectives salvajes*. Anagrama.

Didi-Huberman, G. (2015). Cómo abrir los ojos. En H. Farocki, *Desconfiar de las imágenes* (pp. xx-xx). Caja Negra.

—— (2019). *Arde la imagen*. Ediciones Ve.

Garro, E. (1992 [1963]). *Los recuerdos del porvenir*. Porrúa.

Garza, C. R. (2021). *El invencible verano de Liliana*. Random House.

Giorgi, G. (2014). *Formas comunes: Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia.

Goffard, N. (2019). *Intramuros: Palimpsestos sobre arte y paisaje*. Ediciones Metales Pesados.

González, S. (2010). *Huesos en el desierto*. Anagrama.

Guzmán, M. L. (1928). *El águila y la serpiente*. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.

Melchor, F. (2017). *Temporada de huracanes*. Penguin Random House.

Nixon, R. (2011). *Slow violence and the environmentalism of the poor*. Harvard University Press.

Pacheco, J. E. (1969). *El apando*. Ediciones Era.
Parikka, J. (2021). *Antropobsceno y otros ensayos: Medios, materialidad y ecología*. Editorial Mímesis.
Rinesi, E. (2017). Puchos y cucarachas: El estatuto de lo residual en la subjetividad y la política. *Psicoanálisis en la Universidad*, *1*(1), 119-131.
Rivera Garza, C. (2019). *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. Debolsillo.
Rulfo, J. (1955). *Pedro Páramo*. Fondo de Cultura Económica.
Simmel, G. (1986). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura.* Península
Volpi, J. (2012). *La Tejedora de Sombras*. Planeta.

Violencia e imaginarios. Apuntes sobre la crónica literaria actual en México

Carlos David Lobato Herrera

La discusión en torno a la crónica ha generado debate en diferentes ámbitos académicos. En los albores del siglo XXI, la Fundación Gabo (antes Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, creada por Gabriel García Márquez en 1994) denominó a los cronistas contemporáneos como "nuevos cronistas de Indias". No obstante, la académica Marcela Aguilar Guzmán considera que el vínculo entre la crónica de Indias con la crónica actual, carece de sustento, pues, desde su perspectiva, estas "crónicas" no estaban destinadas a un público masivo, como sí la crónica actual. Explica:

> Vincular la nueva crónica latinoamericana con la crónica de Indias cumple con el objetivo de establecer un linaje propio del género, anclado en Latinoamérica y, de esta forma, distinto e independiente de la tradición del periodismo anglosajón. Es una manera de negar la paternidad en el *New Journalism* (2019, p. 119).

En ese sentido, para Aguilar, la crónica responde a distintos tipos de discursos que buscan representar el presente, desde una ética que enlaza literatura y periodismo (2019, pp. 155-156). Es posible rastrear este nexo en la crónica modernista donde, de acuerdo con Susana Rotker, se generó este "punto de inflexión" (1992, p. 21). Sin embargo, Aguilar Guzmán considera que la crónica contemporánea se vincula más a un periodismo que subyace a la influencia de la sociología y la antropología, bajo una búsqueda etnográfica de retratar una

realidad social e historias de vida (2019, pp. 32-33). Mirada con la que estoy de acuerdo.

Lo anterior apunta a comprender que la crónica literaria se presenta como una narración basada en la subjetividad del autor, en la que se conecta el ejercicio periodístico, lo que provoca que sus discursos estén ligados a las circunstancias políticas y sociales del presente (Hernández, 2024, p. 280). No obstante, la crónica también puede generar agenda a los medios de comunicación e injerir en la opinión pública, ya que algunos periodistas realizan textos que desmantelan aparatos de corrupción y evidencian las violencias causadas por el Estado.

Conviene subrayar que la investigadora Patricia Poblete Alday ha observado una constante en las crónicas actuales: narrar el problema del mal; textos que abordan tópicos como el narcotráfico, la migración y la desaparición forzada (2019a, p. 137). Si bien no toda crónica se interesa por la violencia, desde inicios del siglo XXI la crónica en México ha cobrado un papel importante a nivel testimonial[1] en cuanto a los estragos de la denominada "guerra contra el narcotráfico".[2] Por lo tanto, el periodismo literario –y otros productos artísticos de inicios de este siglo– han expresado de manera discursiva y albergan hermenéuticamente el impacto de la violencia en el país (Velasco, 2020, p. 27). En ese sentido, queremos hacer notar –en la línea de reflexión sobre la *necropolítica*[3]–, que la crónica continúa abordando de manera testimonial y metafórica los estragos de la violencia, como un ejercicio literario complejo que tensa la representación.

[1] Algunos autores mexicanos, sobre todo mujeres, se han consolidado ante la crítica por sus trabajos cronísticos en torno a la violencia en México: Fernanda Melchor (Veracruz, 1982), Diana del Ángel (Ciudad de México, 1982), Daniela Rea (Irapuato, 1982), Lydiette Carrión (Veracruz, 1975), Marcela Turati (Ciudad de México, 1974), entre otras.

[2] Conviene subrayar que la escritora y académica Cristina Rivera Garza explica que lo que se ha denominado "guerra contra el narcotráfico" es una guerra "contra la ciudadanía" (2011, p. 55).

[3] La idea en torno a la "necropolítica" deriva de Achille Mbembe, quien expone que los estados modernos ejercen una administración sobre "quién debe vivir y quién debe morir", un poder de muerte (2011, p. 19).

Es por esto por lo que el presente trabajo realiza un acercamiento a la crónica mexicana actual. Se analizan las crónicas "Morir es fácil", de Luis Cardona; "Ya se veía venir", de Violeta Santiago; y, "Crónica de turbulentos días en la ciudad de lumbre", de Rosa María Robles, recopilados en el volumen *Crónica, núm. 5* (2023) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Interesa reflexionar sobre cómo las crónicas actuales reproducen imaginarios sobre la violencia como una estrategia que busca apelar al lector. Para esto seguiré, principalmente, la propuesta de Patricia Poblete y de Marcela Aguilar.

Silencio en una tarde de fantasmas: Rosa María Robles

Desde 2016 la Dirección de Literatura de la UNAM, comenzó a editar una colección específicamente de crónica. La serie de antologías, en números consecutivos, ha reunido a cronistas hispanoamericanos destacados de la región. Cada número ha sido integrado por diferentes compiladores (María Fernanda Ampuero, Felipe Restrepo, Antonio Ortuño, entre otros). Para este trabajo he retomado la quinta entrega de la colección, la cual es compilada por la escritora Magali Tercero, como una muestra representativa de la crónica mexicana contemporánea, ya que Tercero reúne sólo a cronistas mexicanos–a diferencia de los números anteriores–, confiesa: "Pensé que ya era tiempo de regresar a la escritura de los mexicanos que tan bien reunió Carlos Monsiváis en su *A ustedes les consta. Antología de la crónica mexicana*" (2023, p. 10). Por lo que resulta de interés para este acercamiento. Además, en esta entrega aparecen textos inéditos, como el de Luis Cardona y el de Rosa María Robles.

En primer lugar, Robles[4] narra en "Crónica de turbulentos días en la ciudad de lumbre", los acontecimientos ocurridos el 5 de enero del 2023 en la ciudad de Culiacán, Sinaloa; tras la captura de Ovidio Guzmán, operador del Cártel de Sinaloa, y los posteriores disturbios que desencadenaron un episodio de violencia en el que miembros del cártel se apoderaron de la ciudad:

[4] Rosa María Robles Montijo (Sinaloa, 1963) es artista plástica y narradora. Ha formado parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte en escultura, donde ha destacado principalmente. Actualmente ha incursionado en la creación literaria.

> Crece el monstruo a nuestro lado y un día nos asusta. […] los habitantes de la ciudad de lumbre y cenotafios sembrados en las banquetas y camellones fuimos testigos de un segundo Culiacanazo en medio de la zozobra a plena luz del día. Desquiciados fantasmas recorrieron los cuatro puntos cardinales levantando el terror con sus armas infames, apuntando a diestra y siniestra. A la capital del estado de fecundos campos agrícolas y exuberantes ríos la pusieron en jaque, como un tablero de ajedrez en el que el rey devora a sus súbditos. (2023, p. 237).

En las metáforas enunciadas en la cita anterior, alrededor de lo que popularmente se denominó "el segundo Culiacanazo", es significativo el uso simbólico del sintagma "fantasmas". Por ello, resulta esencial explicar que Poblete (2018) advierte que una de las connotaciones del imaginario del "fantasma", en la crónica latinoamericana actual, se refiere a "entidades clandestinas, que combinan el anonimato individual con una presencia grupal fuerte y a la vez borrosa" (p. 223). En esta crónica se puede distinguir lo que la académica define bajo el motivo literario de "el mal desatado", es decir, como el mal se materializa en diferentes esferas no se personifica, sino que construye una atmósfera (pp. 223-224).

La captura de Ovido Guzmán por parte de las autoridades mexicanas y los posteriores disturbios ocasionados por el Cártel de Sinaloa y el ejército mexicano, son enunciados a través de imaginarios específicos. La sinécdoque sobre la organización criminal aludida como un monstruo, prefigura el miedo expandido entre los testigos de los acontecimientos: la ciudadanía, desde donde posiciona la personaje-narradora. Líneas subsecuentes el símil se inclina al juego de ajedrez, comparando al "rey" con los sicarios, quienes tienen dominio sobre el territorio, y responden contra los ciudadanos. La representación del hecho figura a la ciudad como un tablero de juego, el tono construido apela a dibujar un escenario ominoso. De igual manera, la narradora continúa exhibiendo:

> mi miedo me hizo recorrer algunas calles […] Fue una imprudencia de mi parte salir de casa con el afán de ver con mis propios ojos los esqueletos de lo calcinado y el temor de una ciudad convertido en silencio en una tarde de fantasmas […]; entonces continué por otros caminos en los que no hallé a un solo ser humano. (2023, p. 240).

Subrayando las descripciones de una ciudad secuestrada por los disturbios, podemos puntualizar que el *yo* cronista construye "fantasmas" en un doble sentido. Primero, para referirse a los sicarios anónimos que comienzan a cometer actos violentos en las calles de Culiacán. Y, en segundo lugar, una figuración de lo fantasmal para referirse a una ciudad vacía, no habitada, enfatizando la ausencia de lo humano. La instancia narrativa apela, a través de figuras retóricas, a enmarcar el asombro provocado por un acontecimiento de extrema violencia.

Los subtítulos, y por lo tanto la organización textual de la crónica, subyacen también a otro motivo literario: la vigilia[5]. "Tarde de fantasmas", "Noche de helicóptero", "Luces y sombras de la colonia Hidalgo" y "Crepúsculos y punteros", en orden cronológico dibujan un ambiente a partir de la representación de una noche de estragos violentos, que persisten aún después de los sucesos. El motivo de la vigilia genera una percepción difusa de la realidad. Esto no quiere decir que las crónicas actuales aspiren a ser relatos fantásticos o que lo sean, sino que construyen una representación del presente a través de imaginarios concretos, en el que el lenguaje emerge de la catástrofe.

Una sombra del paisaje urbano: Violeta Santiago

Por otro lado, en "Ya se veía venir" de Violeta Santiago[6] (2023), hace uso de estrategias similares. El texto inicia con la écfrasis de la fotografía que la personaje-narradora había tomado –durante un evento municipal– a Daniel Martínez (presidente de Agua Dulce, Veracruz) junto a un infante de nombre Arturo Daniel, quien, de acuerdo con el texto, un año después fue asesinado: "Aunque no nos sorprendió demasiado lo que Daniel Martínez haría en su gestión como pre-

[5] Poblete Alday, advierte que: "Esta continuidad entre sueño y vigilia se expresa en el propio entorno, que va adquiriendo en el relato una cualidad fantasmagórica" (2019b, p. 104).

[6] Violeta Santiago Hernández (Veracruz, 1991) estudió periodismo en la Universidad Veracruzana. Ha recibido el premio Estatal de Periodismo CEAP-Veracruz (2019, 2020), el Premio Nacional de Bellas Artes en Crónica Literaria (2021); asimismo, ha sido nominada al Premio Gabo de Periodismo en 2020 y 2022. Publicó el libro de crónicas *Guerracruz* en 2019 y *Fuegos fatuos* en 2022.

sidente, lo que nunca imaginé fue que al año siguiente aquel chico sería hallado en el basurero municipal" (p. 252).

En esta crónica se narran los estragos de la violencia estructural en México, en donde se contrapone el capitalismo voraz y las condiciones de los ciudadanos en las localidades periféricas de la provincia mexicana, donde los menores son invisibilizados:

> Afuera de un Oxxo abría la puerta un niño enclenque, pequeño para la edad que decía tener […]. La gente entraba y salía como si la puerta fuera automática. El niño era un resorte, un mecanismo que formaba parte de la tienda de conveniencia y nada más (p. 253).

En esta descripción del menor –quien a lo largo de la crónica es referido como "Danielito", hermano de Arturo Daniel– es degradado a una extensión de la puerta, sin valor humano. Este imaginario se reforzará a lo largo de la crónica, cuando el cuerpo de su hermano (Arturo) es arrojado al basurero, según el texto, por veinte mil pesos, "en aquel Agua Dulce que, para entonces, ya estaba sumergido en una violencia creciente: desapariciones forzadas, asesinatos en la calle y fosas clandestinas" (p. 256).

La cosificación del cuerpo se versa no sólo en el retrato de los menores sino en la violencia que se narra como telón de fondo en el municipio del sureste mexicano. Al final del texto, será reforzada esta idea, bajo el imaginario del fantasma apuntando a Arturo, pero también a su hermano menor, "Danielito", y a otras infancias del pueblo:

> Ha de tener casi la edad en la que quedó atrapado su hermano, y pareciera condenado a ser más parecido a él que la simple reproducción de sus facciones prematuramente endurecidas: avanza por Agua Dulce como una figura veloz e invisible, una molestia callejera de voz aguda, una sombra del paisaje urbano. El niño que te abre la puerta. Que tira tu basura podrida por cinco pesos que no alcanzan para nada. El niño que no ves, hasta que se vuelve nota roja (p. 262).

En esta crónica se dibuja un fantasma de dos formas. La primera acentúa la deshumanización del personaje, regido por su cosificación, que pasa desapercibido por la ciudadanía y el Estado. Y la segunda recae en un fantasma clásico de la literatura fantástica, aquel que está atrapado en una edad y un espacio; sin embargo, éste a su vez figura una doble significación con la primera: sujetos marginados atrapados en la violencia sistémica que los rodea, sin la posibilidad de salir de su condición marginal.

Santiago reconstruye la historia del infanticidio de Arturo para visibilizar a otras infancias víctimas de múltiples violencias. La representación no es gratuita, pues busca demandar al lector, en un sentido atento, conmover y preocupar. El motivo literario aquí se puede inscribir en "decadencia" o "descontento", partiendo desde lo que Marcela Aguilar observa en algunas crónicas actuales: "Es un desencanto que en algunos casos se traduce en una mirada nostálgica del pasado […] y en otros simplemente no tiene salida […] en que la mirada crítica sobre el sistema social es apagada por la resignación" (2019, p. 93)[7]. En ese sentido, la instancia narrativa utiliza este motivo para apelar al lector: "Las muertes continuaron criminalizándose. Lloradas por quieres amaron, repudiadas por los demás por haber sido firmadas con plomo como seña inequívoca de que sus malos pasos los llevaron a ese despeñadero. Años más tarde abandoné aquella ciudad convulsa, deformada" (p. 262). La personaje-narradora expone cómo los homicidios continuaron en la región y ante tal exceso de muerte decidió abandonar la ciudad, en donde todos "nos volvimos extraños" (p. 262), confiesa.

El ejercicio literario de Violeta Santiago podría inscribirse en lo que Cristina Rivera Garza (2011) define como *dolerse*, esto es, utilizar el lenguaje para expresar el dolor que se percibe en un país herido, restituir a través éste (pp. 16-17). En las reflexiones de Rivera Garza el olvido del cuerpo es lo que marca el inicio de la violencia; el cuerpo, sin valor para el capital, sólo cobra una función operativa en un sistema de producción, "el cuerpo ha sido finalmente desbancado

[7] Aguilar Guzmán expone, que, "desde la antigua Grecia han existido autores que cuestionan el modelo social vigente […] se expresa usualmente en personajes que manifiestan un malestar espiritual que les genera crisis. Esto fue muy común en Europa a fines del siglo XIX" (2019, p. 92).

por la ganancia" (pp. 56-59). En este sentido la crónica de Santiago exhibe ese olvido sistémico, no obstante, la autora se (con)duele con la víctima, así como con la localidad que parece atrapada ante los estragos de la violencia creciente.

Como fantasmas mi cuerpo: Luis Cardona

Por último, "Morir es fácil" de Luis Cardona[8] (2023) es una crónica que retrata de manera memorística el secuestro del que fue víctima en septiembre de 2012, en la ciudad de Casas Grandes, Chihuahua –ubicada al norte de México, cerca de la frontera con Estados Unidos–, por miembros de la delincuencia organizada. Al inicio encontramos nuevamente la imagen del fantasma: "Las miradas de mis conocidos y de otras gentes parecían traspasar como fantasmas mi cuerpo, veían detrás de mí, no me saludaban" (p. 69). La representación de los personajes alrededor del narrador como figuras fantasmales genera un tono de indiferencia, reforzando lo que hemos demostrado en las crónicas anteriores.

Esta crónica se podría inscribir al motivo literario de "bajada al infierno"; Aguilar (2021) explica que las crónicas que se inscriben en este motivo se relata "un mundo peligroso y de reglas alteradas, […] donde las personas sufren castigos impensables, mundos de los que en muchas ocasiones sólo los cronistas pueden escapar" (pp. 81-82). Luis Cardona relata las tácticas de tortura que sufrió, evidencia la complicidad de elementos de seguridad con los grupos criminales y la coalición que los cárteles de la droga sostienen con algunos medios de comunicación:

> el único que puede publicar cosas es *El Diario*. Si ellos ya habían publicado las cosas, ¿por qué tenías que insistir en publicar tus pinches mentiras? Mira a dónde vas. Publicas cosas en contra del presidente municipal, la policía, nosotros. ¿Qué no te das cuenta que todos somos los mismos? Ya te chingaste… (p. 72).

[8] Luis Cardona (Chihuahua, 1960) periodista en distintos medios, ha realizado productos audiovisuales con enfoque en Derechos Humanos. Recibió el Premio Libertad de Expresión Hellman-Hammett (2013), fue finalista del Premio Gabo de Periodismo en 2016.

Nuestro autor narra en primera persona la precariedad del trabajo periodístico, los estragos de la violencia física y sistemática que él mismo experimentó. Además, hace alusión a algunos de sus textos publicados antes de su secuestro, en donde es visible que su trabajo incomodaba: "¿quién te dijo lo de los carros chuecos [ilegales]? […] ¿quién te paso información de los muertitos? (p. 71). El yo cronista en este texto reconstruye su dolor y lo expone como testimonio vivo: "al principio creí que no iba a soportarlo, gritaba, pero luego fue menguando […] sentí mucho dolor en medio de mi cuerpo" (p. 75).

Siguiendo la línea del olvido del cuerpo, Rivera Garza expone a los cárteles de la droga como ejecutores de este olvido, como un grupo de empresarios exitosos del capitalismo desgarrado, quienes "Sí hay que elegir entre la ganancia y el cuerpo, la decisión final será siempre por la ganancia" (2011, p. 56). En ese sentido, los periodistas que evidencian los aparatos de corrupción y muerte que provocan los cárteles, son una amenaza en el sistema de ganancia, pues lo ponen en riesgo. En este caso el narrador percibe fantasmas, simbólicamente, para enfatizar la indiferencia de la ciudadanía y las autoridades ante los crímenes contra periodistas.

La investigadora Celia del Palacio ha documentado las múltiples violencias que los periodistas viven en México y en América Latina, en donde son víctimas de secuestro, precarización, extorsión y asesinato, por causa de su trabajo. Es importante destacar que "entre los periodistas que trabajan a nivel local se encuentra la mayor parte de las víctimas de las violencias hacia el gremio", a los que la investigadora se refiere como "periodistas de frontera" (2023, p. 11), tal es el caso de Luis Cardona.

Al final de la crónica, el narrador revela que siete años después del hecho las autoridades correspondientes le negaron la reparación del daño, "según dijeron, no acreditaba el secuestro dado que los policías que sirvieron a los delincuentes me hicieron 'firmar una declaración'" (p. 81). En ese sentido, el ejercicio literario que Cardona hace en esta crónica –al recrear su dolor– es reconstruir simbólicamente y evidenciar el daño causado por cumplir con su labor profesional.

Conclusión

En síntesis, en una revisión de la antología *Crónica, núm. 5*, se observa que, en crónicas de publicación reciente, 2021: "Ya se veía venir" de Violeta Santiago; y 2023: "Morir es fácil" de Luis Cardona y "Crónica de turbulentos días en la ciudad lumbre" de Rosa María Robles, se continúa plasmando imaginarios en torno a fantasmagorías. Esto responde a representar el presente en el que la violencia se ha vuelto cotidiana, dibuja las ausencias, la indiferencia y remarca el olvido del cuerpo. Por lo que la crónica actual busca contraponerse a la violencia espectacular que invade los medios de comunicación, como una exposición pausada del presente. La crónica literaria requiere de una lectura atenta, en la que lo informativo pasa a un segundo término, inclinándose más por relatar una experiencia subjetiva. La crónica demuestra que no responden siempre a una prosa rápida, sino también a un periodismo que requiere de tiempo para poderse procesar y reconstruir a través del lenguaje.

En suma, estas crónicas exponen la violencia en México, lejos de las grandes urbes del país, donde los ciudadanos son marginalizados por el capitalismo voraz. Cabe señalar que los cronistas analizados en este trabajo: Rosa María Robles, Violeta Santiago y Luis Cardona, son oriundos de las entidades donde ocurren los hechos que relatan en sus textos –Sinaloa, Veracruz y Chihuahua–, posicionándose como voces críticas de su entorno inmediato. Asimismo, este tipo de crónicas representa el dolor, incluso en primera persona, ya que los periodistas son víctimas de la violencia ejercida contra la ciudadanía. La crónica literaria actual utiliza las herramientas de la literatura para apelar y concientizar al lector, expone fragmentos del presente, se (con)duele desde un lugar de enunciación que apela a una estética y una política.

Bibliografía

Aguilar, M. (2019). *La era de la crónica*. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Cardona, L. (2023). Morir es fácil. En Tercero, M. (Ed.), *Crónica, núm. 5*. (67-81). Universidad Nacional Autónoma de México.

Del Palacio, C. (2023). *Periodismo de frontera en América Latina. Violencias y desigualdades múltiples*. Universidad de Guadalajara/Universität Bielefeld.

Hernández, M. (2024). Texto, contexto y sociabilidad en el análisis de la crónica: a propósito de Magali Tercero, Marcela Turati y Lydiette Carrión. *Revista Valenciana, estudios de filosofía y letras, 34*, 273-301. https://doi.org/10.15174/rv.v17i34.780

Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.

Poblete, P. (2018). Fantasmas y muertos vivientes en la crónica latinoamericana contemporánea: de la ficción fantástica a la necropolítica. En Mazzotti, J.A. (Ed.), *Cornejo multipolar: Antonio Cornejo Polar y la crítica latinoamericana* (219-234). Boston/Salem/ Lima:RCLL/ Axiara y Amle.

—— (2019a). Crónica narrativa contemporánea: enfoques, deslindes y desafíos metodológicos. *Literatura mexicana*, *31*(1), 133-153. https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.31.1.2020.1143

—— (2019b). Crónica narrativa latinoamericana actual: los límites de lo real. *Literatura y Lingüística*, (40), 95-112. https://www.scielo.cl/pdf/lyl/n40/0716-5811-lyl-40-95.pdf

Rivera, C. (2011). *Dolerse. Textos desde un país herido*. Surplus.

Robles, R. (2023). Crónica de turbulentos días en la ciudad lumbre. En Tercero, M. (Ed.), *Crónica, núm. 5.* (237-247). Universidad Nacional Autónoma de México.

Rotker, S. (1992). *La invención de la crónica*. Ediciones Letra Buena.

Santiago, V. (2023). Ya se veía venir. En Tercero, M. (Ed.), *Crónica, núm. 5.* (249-262). Universidad Nacional Autónoma de México.

Tercero, M. (2023). Prólogo. En Tercero, M. (Ed.), *Crónica, núm. 5.* (7-13). Universidad Nacional Autónoma de México.

Velasco, M. (2020). *Necronarrativas en México. Discurso y poéticas del dolor*. El Colegio de San Luis/Universidad Veracruzana.

El coro, el corifeo y el lector: un ejemplo de polifonía crítica en *Antígona González*

Ana Gabriela Vázquez de la Torre

Introducción

¿Qué implicaciones tiene enunciar algo desde lo colectivo? ¿Cómo participamos en lo colectivo a partir de nuestra enunciación? Y, ¿qué de lo colectivo entra en nuestra enunciación individual? Estas preguntas son claves para entender el concepto de polifonía crítica, la cual es una interacción entre voces que se vinculan con hechos de la realidad extratextual, a partir de una configuración polifónica que atiende a posturas políticas y sociales para problematizar, por medio del lenguaje, los contextos de los que surgen dichas posturas y voces. Para mostrar la configuración de la polifonía crítica, en este trabajo analizo el pasaje polifónico con el que inicia *Antígona González* (2012), de Sara Uribe. Este monólogo dramático, escrito por petición de Sandra Muñoz para representarlo en una puesta en escena, parte del mito de *Antígona* de Sófocles y lo reescribe enfocándolo al contexto de la desaparición de personas en México. Tal reescritura recupera características de la estructura de la tragedia y el arquetipo mítico, el cual ha sido reinterpretado anteriormente en otras obras literarias que lo vinculan con la violencia de Estado y la desaparición de personas.

Antígona González explora los límites de la literatura, por medio de estrategias literarias y lingüísticas, con las cuales se ponen en diálogo a una multiplicidad de voces para denunciar y problematizar los efectos de la desaparición de personas en México. Así, las voces que experimentan la violencia son introducidas en la obra con una configuración que implica una perspectiva crítica. Esto constituye lo que defino como polifonía crítica, la cual produce sentido desde

lo estructural en relación con lo temático. En *Antígona González* la polifonía crítica se puede observar en la manera en que se exponen fenómenos sociales referentes a lo colectivo del conflicto de la desaparición forzada, por medio de interacciones particulares de las voces que son presentadas por Antígona. El análisis que desarrollo aquí parte de la *Teoría Escandinava de la Polifonía Lingüística* (ScaPoLine) propuesta por Henning Nølke, Kjersti Fløttum y Coco Norén, orientada a las particularidades estructurales y temáticas de la obra de Uribe. Para comenzar a entender lo que implica la polifonía crítica, vale la pena realizar un recuento de características de *Antígona González* determinantes para su configuración.

Antígona González presenta a una Antígona arquetípica que denuncia la injusticia y exige la justicia. En su voz caben muchas otras Antígonas, entendidas como personas en la búsqueda de los cuerpos de sus seres amados para lograr darles sepultura. Caben también las otras Antígonas, las pertenecientes a la literatura latinoamericana, situadas de igual forma en contextos de violencia, aunque distintos, tales como la dictadura militar en la versión de Griselda Gambaro (1986), sobrevivientes de asesinatos políticos en la de Carlos Eduardo Satizábal (2014) o el exterminio indígena en la de Leopoldo Marechal (1981); así como otras versiones europeas, o textos críticos que reflexionan sobre la relevancia de este arquetipo en la búsqueda de personas. Estas otras Antígonas son introducidas en el texto por medio de citas junto con fragmentos de notas periodísticas, textos de archivo y testimonios de personas reales que experimentan la violencia. Con ello, se produce una polifonía que pone en relieve múltiples voces ficticias o reales, vivas o muertas, que, incluso desde la ausencia, son capaces de cuestionar la situación de violencia que aborda este texto. Ante este entendido, el siguiente análisis busca responder a la pregunta: ¿cómo la configuración polifónica en el íncipit de *Antígona González* plantea pautas para una lectura crítica desde lo estructural en relación con lo temático? Con el fin de responder esta pregunta, el presente trabajo tiene el objetivo de analizar la responsabilidad del coro, el corifeo y el lector en el íncipit de la obra y su relación crítica con la desaparición de personas. Parto de la hipótesis de que este íncipit, a partir del lenguaje, le asigna al lector un deber de memoria en relación con la problemática de

la desaparición de personas, recurriendo a una estructura del texto que responde a posturas políticas vinculadas a lo temático.

Cuando se habla de polifonía suele vincularse de inmediato con Mijael Bajtín, ya que fue él quien recuperó este concepto, proveniente de la música, para referirse a la manera en que un autor hace hablar a múltiples voces dentro de una novela. En *Problemas de la poética de Dostoievski* (1986) la define como "una pluralidad de voces equitativas en los límites de una sola obra" (p. 57). Bajtín relaciona la polifonía con el concepto de dialogismo, que, según explica, se produce cuando se enfrentan dos autorías, lenguajes, puntos de vista, visiones del mundo o voces sociales distintas. Su propuesta estaba enfocada en particular a la representación de las clases sociales en la novela. Aunque las teorías que se desarrollaron posteriormente sobre la polifonía se alejaron de la perspectiva de las clases sociales, la idea de que esta interacción de voces solo sucedía en la novela se mantuvo. Sin embargo, el monólogo dramático, que se trata, a fin de cuentas, de un tipo de poesía, tiene características que dan pie a una configuración polifónica del texto, ya que en la misma voz del locutor entran muchas voces. Así lo señala Dorde Cuvardic en "El monólogo dramático en el discurso poético" (2016) al decir:

> El discurso del hablante queda determinado por el discurso ajeno (en el caso del monólogo dramático, por el del interlocutor). Considero, sobre este último punto, que los especialistas del monólogo dramático no se han interesado hasta el momento por investigar este género poético como discurso polifónico, una veta interpretativa que debe quedar reforzada en el futuro. Si bien Bajtín considera que la poesía es mayoritariamente monológica, excepciones como el monólogo dramático nos demuestran que, en algunos de sus géneros, se encuentra una voz enunciativa dependiente de la palabra ajena (p. 174).

Tal es el caso de *Antígona González*, que aprovecha estas características del monólogo dramático para introducir una multiplicidad de voces, recurriendo a aspectos estructurales de la obra de Sófocles, que son llevados a otro nivel por medio de la intertextualidad, en la cual entra el archivo, y la introducción en el texto de la voz autoral como entidad discursiva.

Ante lo que señala Dorde Cuvardic, analizar la polifonía dentro de *Antígona González* enriquece el diálogo sobre su configuración y funcionamiento más allá de la novela. Además, la polifonía en esta obra, configurada a partir de características del monólogo dramático, que tiene como tema central la desaparición de personas en México, permite que la interacción de voces ponga en diálogo puntos de vista que denuncian y problematizan, desde una perspectiva colectiva, este conflicto social. Se trata, entonces, de una configuración polifónica particular que propone una lectura crítica vinculada a hechos de la realidad extratextual. Entenderla como una polifonía crítica permite ahondar en aspectos que ya han observado otros investigadores como Elisa Cabrera García y Miguel Alirangues López (2019), Laura Alicino (2020) y Roberto Cruz Arzabal (2019, 2024), que relacionan la interacción de voces en esta obra con la desapropiación. El concepto de desapropiación, según lo propuesto por Cristina Rivera Garza (2013, 2022), se refiere a una apropiación ética de voces ajenas al autor, por medio de la integración de otras voces provenientes de intertextos, en especial del archivo. La desapropiación se presenta en obras producidas en contextos sociales en los que las políticas de Estado dejan sistemáticamente expuestas a la muerte y la violencia a las poblaciones sobre las que se ejerce el poder. Otros estudios que han abordado aspectos de la polifonía de *Antígona González* sitúan esas voces en un estado entre la ausencia y la presencia, en relación con lo corpóreo respecto a la desaparición de personas (Bolte, 2017). También se han trabajado las referencias deícticas de la enunciación y la manera en que generan un efecto coral que "transmite la idea del desencuentro y la incomunicación entre los discursos oficiales y personales" (Llorente, 2021, p. 221).

Marco teórico

Los estudios que anteceden al presente trabajo destacan ya aspectos relevantes sobre las voces presentes en *Antígona González*. Sin embargo, en el análisis de la polifonía entendida como crítica, pretendo describir, como ya dije, la manera en que la configuración polifónica en esta obra relaciona puntos de vista de diversas entidades discursivas, para conformar una voz coral con la que se hace una denuncia social, que problematiza hechos de la realidad extratextual. Para ello, empleo el modelo de análisis de la ScaPoLine, que, desde lo lingüístico,

permite analizar los puntos de vista de las entidades discursivas involucradas en la enunciación, los cuales se conforman de un contenido semántico y un juicio que implica una actitud hacia lo dicho. Es posible observar una perspectiva crítica respecto a los hechos extratextuales sobre los que se habla, en las relaciones que se establecen entre los puntos de vista y los juicios que tienen las entidades discursivas, así como su responsabilidad en la enunciación. Las entidades discursivas en la ScaPoLine son entendidas como los responsables u orígenes de los puntos de vista. Las entidades discursivas son clasificadas en tres categorías principales: el locutor, el alocutario y los terceros; las cuales, a su vez, se subdividen en otras categorías de acuerdo con la manera en que son representados dentro de la enunciación. Para no extenderme demasiado en esta explicación, describiré las características de las entidades discursivas pertinentes para el presente análisis a lo largo de su desarrollo.

Para terminar de comprender lo crítico en la polifonía en *Antígona González*, recurro a las características del arquetipo de Antígona, según lo propuesto por Slavoj Žižek (2016), y del monólogo dramático, según Dorde Cuvardic (2016). Ambos aspectos son relevantes, pues la polifonía crítica en esta obra no solo funciona a nivel de entidades discursivas enunciando dentro del texto, sino que se trata de una polifonía en extremo compleja, en cuya configuración polifónica están implicados intertextos, hechos ubicados en la realidad extratextual y tipologías textuales. Estos elementos no dialogan en la obra de forma aislada, sino que se relacionan entre sí por una serie de recursos lingüísticos y literarios que nos indican que estamos ante una polifonía crítica. Como se verá a lo largo de este análisis, algunas de las entidades discursivas están ligadas a intertextos, y a su vez, estos intertextos vinculan a la obra con la realidad extratextual, y esto sucede en un diálogo donde la tipología textual es determinante para la interpretación. En ello radica la complejidad de la configuración de la polifonía crítica en esta obra.

Debido a la dificultad que implica un análisis desde el modelo de la ScaPoLine, el presente trabajo solo aborda un pasaje polifónico de la obra. Debe entenderse como pasaje polifónico un fragmento del texto que constituye una unidad completa de significación, ubicada entre la enunciación y el texto entero. Para ligar este pasaje polifónico con el resto de la obra, seleccioné el íncipit de *Antí-*

gona González, en el cual, según Roland Barthes (1974), se encuentran los primeros códigos de contenidos y se desarrolla una puesta en texto condicionada:

1) Por una relación con el texto, narrativa, temática y semántica a la vez.
2) Por una retórica de la apertura que, a través de procedimientos codificados de "puesta en escena", contestará a las preguntas esenciales en todo relato: ¿Quién? ¿Dónde? ¿Cuándo?
3) Por una relación con el título (Amoretti, 1983).

En su mayoría, tales aspectos se exponen en el pasaje polifónico seleccionado, que presenta una estructura propia de la tipología textual del instructivo, tal como desarrollo más adelante. No obstante, este rasgo está supeditado a los rasgos del texto en tanto monólogo dramático. Esto nos da las claves para identificar a la entidad discursiva que construye la configuración polifónica, al introducir en la enunciación a otras entidades discursivas, es decir, el locutor-como-constructor.

Características de la voz en el monólogo dramático

Dorde Cuvardic García (2016) define que el monólogo dramático como género poético consiste en:

> un poema en el que, en primera persona, un hablante emite un discurso frente a un interlocutor presente, ausente o imaginario, ante el que revela progresivamente su personalidad (revelación determinada por este interlocutor, ante el que ofrece una 'fachada social') y sus propósitos en ciertas circunstancias espaciales y temporales, más o menos aludidas. Además, esta dimensión enunciativa le permite al autor incentivar en el lector efectos pragmáticos: este yo ficcional o histórico desarrolla una serie de reflexiones –desde su personal punto de vista– sobre la coyuntura existencial crítica que vive y el lector oscila, al escuchar el discurso del hablante, entre la identificación y el distanciamiento crítico o juicio moral (p. 171).

Dentro de este trabajo, Cuvardic señala que el autor se distancia de la voz enunciativa al introducir a un personaje que funciona como enunciador y que le habla a un destinatario o interlocutor. Este aspecto es básico para entender que Sara Uribe, como autora, no es la locutora-como-constructora de *Antígona González*, sin embargo, se presenta a sí misma como entidad discursiva dentro de la obra, al decir "Soy Sandra Muñoz, pero también soy Sara Uribe" (p. 97). Además, Cuvardic señala que esta voz enunciativa se vincula con un correlato objetivo, ligado a un contexto sociohistórico, con el cual se busca generar en el lector un juicio crítico. En *Antígona González*, el correlato objetivo sería la problemática de la desaparición de personas en México.

Antígona González: locutora-como–constructora

Entremos de lleno al análisis para entender las características polifónicas del monólogo dramático partiendo del íncipit de *Antígona González*:

(1) *Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante.* **(2)** *El nombre por encima del calibre de las balas.*
(3) Dos, sentarse frente a un monitor. Buscar la nota roja de todos los periódicos en línea. **(4)** Mantener la memoria de quienes han muerto.
(5) *Tres, contar inocentes y culpables, sicarios, niños, militares, civiles, presidentes municipales, migrantes, vendedores, secuestradores, policías.*
(6) Contarlos a todos.
(7) Nombrarlos a todos **(8)** para decir: **(9)** este cuerpo podría ser el mío.
(10) El cuerpo de uno de los míos.
(11) Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos.
(12) Me llamo Antígona González **(13)** y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano (p. 13).

Desde una lectura ingenua, podría parecer que solo hay una voz hablando, la de Antígona González, pero hay diversas marcas lingüísticas que nos indican que no es así. La ScaPoLine indica que una de las maneras más sencillas de identificar al locutor-como-constructor es por el uso de la primera persona en

puntos de vista donde el locutor es el único responsable. En este pasaje polifónico, la primera persona se encuentra en los puntos de vista **(12)** y **(13)**, de los cuales Antígona González es la única responsable. Si bien en los puntos de vista **(9)** y **(10)** también hay pronominalización en primera persona, la relación que establece **(8)** con los puntos de vista previos indica a otros responsables de estos puntos de vista, aspecto en el cual me detengo más adelante. Cabe destacar que la ScaPoLine establece que, cuando el locutor-como-constructor construye una imagen de sí mismo en el texto, constituye lo que denominan como locutor textual. De esta forma, Antígona González, al construir una imagen de sí misma en **(12)**, imagen que es desarrollada en profundidad a lo largo del texto, funge al mismo tiempo como locutora-como-constructora y como locutora textual. Es relevante que se presente a sí misma con el verbo "llamarse" y con su nombre completo, después de remarcar la importancia de los nombres en los puntos de vista **(1)**, **(2)**, **(7)** y **(11)**. Ya que el mismo título de la obra enfatiza la relevancia del nombre de Antígona González, vale la pena señalar las cargas simbólicas que contiene, primero, recuperando las características de Antígona como arquetipo mítico y, en segundo lugar, analizando el origen del nombre completo.

En relación con el mito de Sófocles, Slavoj Žižek (2016) menciona que Antígona como arquetipo representa la desobediencia del Estado en respuesta a un derecho natural, lo que deriva en una inversión del poder. Además, se trata de una figura trágica que se enfrenta a la muerte en la búsqueda de un significado más allá de la vida. Otra característica que hay que enfatizar es que Antígona nunca representa lo individual, sino que los reclamos personales se amplían hacia lo colectivo, para integrar en su voz a otras voces. Žižek destaca que no debemos limitar la interpretación de Antígona a una heroína emancipadora que habla por las voces que no son escuchadas. Menciona que en la búsqueda de su derecho, la voz de Antígona se amplía hacia lo social para incluir a las voces que han sido destituidas del derecho en el marco de lo legal y que son excluidas del discurso público. No obstante, Antígona no busca incluirlas, sino cuestionar por qué son excluidas y, así, reclamar sus derechos naturales. En su análisis, Žižek también destaca que el coro en Antígona tiene agencia y la utiliza en representación de la sociedad.

Ante las características descritas por Žižek, podemos entender que la polifonía en la obra de Uribe se posibilita desde el propio arquetipo. Así, el uso de esta figura mítica, como protagonista y como locutora-como-constructora, permite que su enunciación guíe la voz de un colectivo que se encuentra fuera del Estado de derecho. En el siguiente apartado profundizo en la relación del coro, como voz colectiva, con Antígona González, como locutora-como-constructora. En el coro no entran solo las personas desaparecidas, sino todas las víctimas indirectas que se convierten en tal, precisamente al perder el derecho de sepultar a sus muertos. Ello se ve reflejado a lo largo del pasaje polifónico citado, particularmente del punto de vista **(5)** al **(11)**, donde se habla de la diversidad de personas que se pueden encontrar fuera del Estado de derecho como consecuencia de la desaparición. El punto de vista **(5)** destaca que no se trata siempre de personas marginadas, pues se mencionan incluso presidentes municipales; sino que, aunque antes de su desaparición contaran con un estatus de poder, la desaparición misma los deja fuera del Estado de derecho. Otra de las características de este arquetipo, que son esenciales para la interpretación de la obra de Uribe, es el enfrentamiento a la muerte y la búsqueda de significados más allá de la vida. Esto se ve a lo largo de la obra representado a través del limbo en el que se sitúan los desaparecidos, ubicados entre la vida y la muerte, espacio en el que se encuentra situada también la misma Antígona González. Tal enfrentamiento con la muerte queda declarado en el punto de vista **(13)**, donde la protagonista anuncia su búsqueda.

Para comprender de dónde surge el apellido González y las implicaciones que tiene en la obra, cabe observar a detalle los puntos de vista **(1)**, **(2)** y **(5)** destacados en itálicas en el texto original. Desde el aspecto editorial, estas itálicas funcionan como instrucciones para marcar un cambio en la enunciación e indicar la introducción de un intertexto. En las notas referenciales, Uribe menciona que estos puntos de vista son tomados del correo de "Instrucciones para contar muertos" del proyecto *Menos días aquí*, con el cual se dictan recomendaciones para colaborar en este conteo extraoficial de asesinatos violentos en México a partir de la nota roja. El conteo de este proyecto se puede consultar en https://menosdiasaqui.blogspot.com/. Allí, además, se enlistan los nombres de todas las voluntarias y voluntarios que han participado, acompañado de las fechas en las

que colaboraron y de la cantidad de muertos que contaron. En las fechas del 26 de diciembre de 2011 al 1 de enero de 2012, aparece el nombre de Sara Uribe, con un total de 299 muertos contados; pero más interesante aún es el nombre de la voluntaria que del 17 al 23 de enero de 2011 contó 360 muertos: se trata nada menos que de una Antígona González. "Cuando lo advertí [el nombre de Antígona González en este listado] me pareció una coincidencia casi inverosímil, luego pensé que si una mujer de la vida real podía llamarse Antígona González, entonces, la mujer que buscaba a Tadeo, podía llamarse así también" (p. 49), menciona Sara Uribe en "¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?" (2017). El nombre de Antígona González vincula, así, al mito, la literatura y lo que Sara Uribe llama "la vida real", que para efectos de este trabajo entenderemos como los hechos de la realidad extratextual.

Antígona González, como locutora-como-constructora, construye una imagen de sí misma, por lo que funciona, a su vez, como locutora textual, según las categorías de entidades discursivas de la ScaPoLine. Sin embargo, no es la entidad discursiva responsable de todos los puntos de vista que aparecen en este pasaje polifónico, o no la única responsable. Antígona es del todo responsable de los puntos de vista **(12)** y **(13)** por la conjugación en primera persona de los verbos "llamarse" y "buscar" en enunciados afirmativos que indican una modalidad epistémica, con la cual se presupone una verdad dentro de la ficción que se desarrolla en el texto. Aunque en los puntos de vista **(9)** y **(10)** hay pronombres posesivos en primera persona, el verbo "podría" y la relación que establece el punto de vista **(8)** con **(6)** y **(7)** nos hablan de que Antígona es en parte responsable de esos puntos de vista, pero no es la única responsable. En los siguientes apartados analizo su relación con las otras entidades discursivas introducidas en el pasaje polifónico citado.

El coro y el corifeo: el ON-polifónico

Después de establecer que Antígona es la locutora-como-constructora, y que, al ser representada por una imagen que ella misma construye, también funge como locutora textual en **(12)** y **(13),** cabe preguntarse: ¿quiénes son las otras entidades discursivas responsables del resto de los puntos de vista de este pasaje polifónico? A diferencia de **(12)** y **(13)**, en los puntos de vista **(3)**, **(4)**, **(5)**, **(6)**, **(7)**,

(8) y **(11)** los verbos no están conjugados, sino que se encuentran en infinitivo y no hay pronominalización (excepto en **(11)**). Además, en estos hay un cambio de modalidad que precisamente indica la presencia de otras entidades discursivas, pues ya no es epistémica, sino deóntica. Una clave para entender esta modalidad se encuentra en el subtítulo que antecede este pasaje polifónico, el cual es "Instrucciones para contar muertos". El infinitivo en este contexto de instrucción indica una orden o sugerencia respecto al conteo de muertos, es decir, una modalidad deóntica. Respecto a la interpretación de la polifonía en relación con la modalidad, la ScaPoLine se nutre de trabajos de Hans Kronning; entre sus estudios, destaca *Modalité, cognition et polysémie: sémantique du verbe modal devoir* (1994). Dentro de este trabajo, menciona que la modalidad deóntica de la conjugación del verbo *devoir* [deber] acompañado de verbos en infinitivo indica que la responsabilidad del punto de vista que lo incluye corresponde a un ON-polifónico, es decir, un tercero colectivo en el cual se puede incluir al alocutario y al locutor textual, que en este caso es Antígona González. Si bien en el pasaje polifónico se omite el verbo deber, la tipología textual de instructivo y el uso del infinitivo presupone esta modalidad deóntica.

Con lo dicho hasta ahora, identifico como responsables del pasaje polifónico citado a dos entidades discursivas: Antígona González, que como locutora-como-constructora construye una imagen de sí misma como locutora textual, y un ON-polifónico en el que ella se incluye, pero que también involucra al alocutario. Esto, en realidad, no es una novedad de la obra de Uribe, sino que se equipara con el coro y el corifeo de la *Antígona* de Sófocles. Alejandra Liñán en "Algunas consideraciones sobre el aspecto verbal en *Antígona* de Sófocles" (1998) menciona que el deíctico en el infinitivo del coro "no parece tener en cuenta el aspecto durativo ni el puntual, sino sólo marcar la existencia actual de la protagonista, ante el coro, cuando habla el Corifeo" (p. 193). El uso del corifeo, como la voz que guía al coro, fue una de las atribuciones de Sófocles en la tragedia. Con ella, permitía que el monólogo dramático incluyera diversas voces, las cuales producían un diálogo en el que se debatían aspectos éticos y de derecho. En la *Antígona* de Sófocles, el coro está compuesto por 13 ancianos nobles de Tebas, de los cuales uno funciona como el corifeo. Aunque estos ancianos pertenecen al poder del Estado, también representan al pueblo; se rebelan

contra Creonte y lo repudian por impedir el entierro de Polinices. Así, el coro defiende el derecho natural de Antígona de sepultar a su hermano, por encima del derecho positivo, es decir, el creado por el humano. En el pasaje polifónico anterior, se podría decir que el ON-polifónico funciona como el coro que incluye a Antígona, quien, a su vez, cumple el rol de corifeo. Es decir, es Antígona quien guía a esta voz colectiva y lo hace no solo defendiendo su propio derecho a enterrar a su hermano, sino en representación de esa colectividad que también se ve afectada por la desaparición. No se debe perder de vista que es el coro el primero en hablar y no Antígona sola, aunque ella se incluya en él.

El lector como entidad discursiva

Recurrir al nombre de Antígona González, vinculada al conteo extraoficial de *Menos días aquí*, presenta un diálogo entre lo literario y el contexto social en el que se produce la obra. Este diálogo entre lo literario y lo social resulta indispensable para la perspectiva crítica de la polifonía, que se ve reforzada ante el papel que cumple el lector. Regresemos al hecho de que el ON-polifónico puede incluir a la locutora textual, Antígona González, y al alocutario. Al igual que con el locutor, la ScaPoLine define diversos tipos de alocutarios que pueden estar presentes en la enunciación, entre los que destacan el alocutario textual y el alocutario del enunciado, ambos representados por la locutora-como-constructora, a través de imágenes que construye de estos en el texto y que pueden ser identificados por pronombres en segunda persona. En el pasaje polifónico citado estos alocutarios no están presentes, pues no se usan tales pronombres. Sin embargo, sí es posible identificar a un alocutario muy particular nombrado como oyente, el cual, según la ScaPoLine, no se encuentra textualmente en la obra, sino que se refiere a una persona real a la que está destinada la enunciación a un nivel interactivo y que se puede identificar principalmente por la modalidad deóntica en determinados contextos. Así pues, el alocutario incluido en el ON-polifónico es este oyente, que se puede entender como el lector o, en la representación teatral de la obra, como el espectador. Por lo tanto, estas "Instrucciones para contar muertos" son dictadas a un colectivo social en el que se encuentra Antígona, pero también el lector, al cual se le asigna una responsabilidad de **(6)** "Contarlos a todos", **(7)** "Nombrarlos a todos".

El deber de las entidades discursivas

El ON-polifónico, que incluye a Antígona González y al lector, es el responsable de cumplir con el deber que se indica en estas instrucciones. ¿En qué consiste tal deber? En **(1)** y **(2)** se instruye a recordar los eventos y a las personas antes que a la violencia. De aquí en adelante, el nombre a lo largo de la obra se presenta como aquello que le restituye a los cuerpos su cualidad de persona. Esto se puede observar en **(11)** donde se presenta la idea de que un cuerpo que no ha sido reconocido por su nombre sigue siendo una persona desaparecida. El deber de nombrar se ve reforzado en **(7)**, donde este "todos", que también aparece en **(6)** y que es desglosado en **(5)**, incluye a un colectivo que no se divide entre buenos y malos. Todas las víctimas de la violencia deben ser recordadas, incluso las que pudieron haber ejercido esta misma violencia, como pueden ser los sicarios, secuestradores o culpables. El deber de nombrar y contar está ligado al de "Mantener la memoria de quienes han muerto", o al de no olvidar a las personas desaparecidas, como se muestra en los puntos de vista **(4)** y **(11)**. Estas obligaciones tienen un propósito determinado por la relación que se establece con "para" en **(8)** y **(11)** con los puntos de vista anteriores. Resulta interesante que en **(8)** se utilice un verbo enunciativo que dicte a todas las entidades discursivas incluidas en el ON-polifónico, entre ellas al lector, a utilizar su voz para reconocer la posibilidad de verse afectadas por la desaparición, como se indica en **(9)** y **(10)**. En **(11)** el propósito de estas instrucciones está ligado a una intención de mantener la memoria y reconocer la necesidad de nombrar a partir de la búsqueda. Con los puntos de vista **(8)**, **(9)**, **(10)** y **(11)** se hace un llamado a la empatía del lector ante la desaparición de personas.

Conclusiones

En el pasaje polifónico analizado, que corresponde al íncipit de *Antígona González*, se describen características de la polifonía crítica que se repiten a lo largo de la obra. En resumen, este pasaje polifónico presenta una voz colectiva correspondiente al ON-polifónico (coro), en el que se incluye al lector y a Antígona González, como locutora-como-constructora, representada en el texto como locutora textual. Como locutora textual, Antígona González cumple el rol del corifeo que, a su vez, forma parte del coro. Se presenta una perspectiva de la

desaparición de personas en donde no se enjuician a las víctimas desde polos opuestos entre buenos y malos, sino que se busca la comprensión de los claroscuros de este conflicto. Estos claroscuros se desarrollan a partir de recursos lingüísticos y literarios que sitúan a la obra en el campo de lo liminal. Todo ello se presenta por medio de instrucciones que asignan al lector una responsabilidad de mantener la memoria de los muertos, y que, al mismo tiempo, determina pautas para la interpretación de la obra. Así pues, la polifonía en *Antígona González* cumple una función crítica al incluir al lector en ella, asignándole un propósito de lectura; al construirse a partir de un contexto social, que funge como correlato objetivo, en el que se incluyen puntos de vista de las entidades discursivas ligados a juicios sobre los mismos; y al establecer un diálogo con la literatura y la realidad por medio de los intertextos. Tales aspectos, presentes desde este primer pasaje polifónico, se repiten y desarrollan a lo largo de la obra.

La polifonía crítica en *Antígona González* permite emplear la literatura como un medio para la denuncia social y la representación del dolor colectivo. En este sentido, por medio de la polifonía crítica, la literatura cumple, además de una función estética y poética, una función social, que denuncia y problematiza fenómenos sociales, recurriendo a voces reales de personas que experimentan la violencia y que son introducidas y resignificadas en la ficción. Esta multiplicidad de voces no solo enriquece la dimensión literaria de la obra, sino que también desafía las nociones tradicionales de autoría, al desplazar el foco del autor individual hacia la colectividad. La estructura híbrida de *Antígona González*, generada por el cruce de tipologías textuales y la inclusión del archivo, permite que se construya una memoria colectiva que rescata las voces de personas desaparecidas y víctimas indirectas de esta problemática. La polifonía crítica busca describir las estrategias, entidades discursivas y lazos con los cuales se configura la polifonía para introducir en el texto las voces de seres reales inmersos en contextos de violencia y, más particularmente, a las voces de los muertos o ausentes. Esta polifonía crítica toma sus fundamentos metodológicos de la ScaPoLine, pero adaptándola a las configuraciones polifónicas particulares que son resultado de una serie de decisiones autorales tomadas bajo principios éticos y políticos. Ellas implican emplear la lengua como sistema de signos para cuestionar narrativas oficiales y hacer presentes una multiplicidad de voces que aportan

a la construcción del sentido de la obra. Así, la polifonía crítica se construye no solo a nivel de la estructura del texto, sino también desde lo temático.

Bibliografía

Alicino, L. (2020). El cuerpo colectivo de *Antígona*: Mito y reescrituras en *Antígona González* de Sara Uribe. *Rassegna Iberistica*, *43*(114), 321-340.

Amoretti, M. (1983). Comenzar por el comienzo o la teoría de los íncipit. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, 9*(1), 145-154.

Bajtin, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.

—— (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.

Barthes, R. (1974). *¿Por dónde empezar?* Tusquets.

Bolte, R. (2017). Voces en off: Sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia. *Manca de Juana Adcock y Antígona González de Sara Uribe*. *Tintas: Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane, (7)*, 59-78.

Cabrera, E., & Alirangues, M. (2019). Duelo y memoria de los cuerpos ausentes en *Antígona González*. *Impossibilia: Revista Internacional de Estudios Literarios, 18* (Monográfico), 36-65. https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/article/view/23154/21903

Cruz Arzabal, R. (2019). Necroescrituras fantológicas: Espectros y materialidad en *Antígona González* y *La sodomía en la Nueva España*. *iMex México Interdisciplinario, 8*(16), 68-83.

—— (2024). Necroescrituras. En *Arte-factos para los estudios literarios* (pp. 351-378). Universidad Nacional Autónoma de México.

Cuvardic García, D. (2016). El monólogo dramático en el discurso poético. *Káñina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica, 40*(1).

Gambaro, G. (1986). Antígona furiosa. En *Griselda Gambaro: Teatro 3* (pp. 313-328). Ediciones La Flor.

Kronning, H. (1994). *Modalité, cognition et polysémie: Sémantique du verbe modal devoir*. Acta Universitatis Upsaliensis, Studio Romanica Upsaliensia 54. Uppsala.

Liñán, A. (1998). Algunas consideraciones sobre el aspecto verbal en *Antígona* de Sófocles. *Nordeste, (8)*, 193-201.

Llorente, M. E. (2021). Dimensiones espaciales en *Antígona González*, de Sara Uribe. Hibridismos, marginalidades y transgresiones. *Iberoamericana: América Latina-España-Portugal, 21*(77), 213-235.

—— (2022). Identidad y memoria en la literatura mexicana actual: Estrategias de escritura contra la desaparición. *Memoria y Narración: Revista de Estudios sobre el Pasado Conflictivo de Sociedades y Culturas Contemporáneas*. https://doi.org/10.5617/myn.9673

Nølke, H. (1985). Le subjonctif: Fragments d'une théorie énonciative. *Langages, 80*, 55-70.

Nølke, H., Fløttum, K., & Norén, C. (2004). *ScaPoLine: La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*. Éditions Kimé.

Marechal, L. (1981). *Antígona Vélez*. Ediciones Colihue.

Mbembe, A. (2006). Necropolitics. *Raisons Politiques, 21*(1), 29-60.

Menos días aquí (s.f.). Calendario de participación. Recuperado el 29 de marzo de 2024 de https://menosdiasaqui.blogspot.com/

Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets Editores.

—— (2022). *Escrituras geológicas*. Iberoamericana Vervuert.

Satizábal, C. (2014). *Antígona tribunal de mujeres: Poética de una memoria reparadora* [Trabajo de grado]. Pontificia Universidad Javeriana.

Sófocles. (2000). *Tragedias: Áyax. Antígona. Edipo rey. Electra. Edipo en Colono*. Gredos.

Puig, L. (2013). La polifonía en el discurso. *Enunciación, 18*(1), 127-143.

Uribe, S. (2012). *Antígona González*. Sur+.

—— (2017). ¿Cómo escribir poesía en un país en guerra? *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane, 7*, 45-58.

Žižek, S. (2016). *Antígona*. Akal.

Parte III.
Los imaginarios políticos de las violencias en el cine

El viaje inverso: la escucha y las imágenes de la opresión. Acercamiento al filme *Tempestad* (2016) de Tatina Huezo

Mauricio Díaz Calderón
Alicia Vargas Amésquita

En el documental *Tempestad* (2016) de la cineasta salvadoreña-mexicana Tatiana Huezo, se narran de manera paralela los acontecimientos que rodean a dos mujeres que sufrieron la violencia y la injusticia del sistema judicial en México. Por un lado, Miriam Carbajal cuenta los abusos de los que fue víctima desde su detención arbitraria en Cancún, acusada de tráfico de personas; su traslado a una cárcel en Matamoros, en el norte de México; su experiencia en cautiverio; su liberación y el regreso a su hogar. Por el otro, somos partícipes del testimonio de Adela Alvarado quien hará un recuento de las injusticias y amenazas que ha sufrido por buscar a su hija desaparecida ya hace una década. Las dos historias funcionan de forma independiente y su tratamiento se diferencia significativamente. En el caso de Adela Alvarado se utiliza un procedimiento convencional donde ella aparece en pantalla, narrando su historia. En el caso de Miriam sólo se escucha su voz *off*, mientras narra los diferentes momentos de su aprehensión, su estancia en la cárcel, su liberación y regreso a su hogar. Las imágenes que acompañan a la voz de Miriam son aportadas y seleccionadas por la directora. Esta doble forma de narrar los hechos son el objetivo de esta reflexión pues problematizan los vínculos del decir y las imágenes cinematográficas. La finalidad última es reconocer las posibilidades de representación de ambos dispositivos, el auditivo y el visual, para abordar la inseguridad y la violencia, así como el rol que el Estado en el México representado y contemporáneo juega.

En el presente trabajo nos centramos solo en el análisis de las secuencias donde aparece el testimonio de Miriam Carbajal. Este se presenta, como ya di-

jimos, a través de su voz en *off*, sin que se muestre su apariencia física: sólo al final veremos su cuerpo flotando, pero nunca su rostro. A la oralidad y los recuerdos de Miriam, se sumarán una serie de imágenes para evocar su largo viaje de regreso hasta Cancún: las marcas metafóricas y metonímicas de un país imaginado que es narrado en sentido inverso, del norte al sur. Así, Tatiana Huezo escucha y registra a su personaje y el espectador observa, simultáneamente, múltiples personas anónimas y un territorio simbólico atravesado por la violencia. El presente acercamiento reflexiona sobre los actos de escucha y la mirada como artefactos para reconocerse en un imaginario social degradado y amenazante. Asimismo, se indagan los vínculos que el filme propone para (r)establecer nexos con la realidad mexicana actual.

Si Roland Barthes afirma: "el material de la escucha es el *índice*, bien porque revela el peligro, bien porque promete la satisfacción de una necesidad" (1986, p. 245), las siguiente preguntas surgen: ¿qué es aquello de lo que se advierte de manera plural, en *Tempestad*? ¿Qué deseos, es decir, qué carencias y certezas se materializan al unísono? ¿Cuáles son las potencialidades simbólicas y políticas del acto de "revelar"?

Salvo la presentación de los créditos más destacados, el espectador, de manera extraordinaria, es llevado a confrontar la pantalla en negro hasta el minuto 2 con 18 segundos del documental: aquí la demora resulta significativa. Tatiana Huezo reemplaza el privilegio de la imagen para convocar, en primera instancia, la presencia envolvente del sonido: insectos, golpes metálicos o ladridos de perros. En una mezcla que define posibles exteriores e interiores; nos percatamos que el lugar reconstituido de la narración fluctúa entre lo cerrado y lo abierto, por efecto de los ecos que emanan de estos espacios. Son los ecos del encierro carcelario.

> "Todas las mujeres estaban dormidas", afirma elocuentemente la voz en *off* de Miriam Carbajal. Y su voz continúa tranquila, confirmando el espacio del encierro: "Era de madrugada porque la cárcel estaba ya en silencio".

El primer testimonio del filme *Tempestad* no utiliza solamente el recurso de la voz en *off*, Miriam Carbajal habla y Tatiana Huezo filma: nosotros, escucha-

mos y vemos. Este doble dispositivo cinematográfico fusionado, esta doble insistencia disasociada del escuchar y el mirar concentrada en el documental, dan cuenta ya de la complejidad de lo que se narrará. Así, la dimensión de escuchar se extiende y se vincula con las imágenes, como lo afirma Daniel Glasserman: "La ley que prescribía una escucha correcta, única, se rompió en pedazos. Su campo se abrió a todas las formas de polisemia, a lo implícito, lo indirecto, lo suplementario, lo aplazado" (2017, p. 135).

Tatiana Huezo profundiza en el desarrollo de lo indirecto y suplementario desde su cámara. Recrea los sonidos del encierro en el pasado de Miriam y narra visualmente el presente en movimiento:

> De pronto escuché un grito que decía mi nombre. Tuve miedo porque no era normal que me hablaran en ese horario. Pensé que venían por mí para llevarme al pozo de castigo. El vocero que me estaba gritando vino hasta mi celda. Me dijo que me levantara. Que tenía que ir a la rejilla. Era un pasillo larguísimo (1:07).

El tono casi calmo de la narración anuncia la resolución positiva de la trama. No se trata de un hecho insignificante: el texto de Huezo, narrado desde la memoria, apunta hacia una situación esperanzadora. La historia rompe con la potencial estridencia fatal de la violencia espectacularizada: Miriam es liberada de su encierro para regresar viva después de una terrible experiencia.

Ana Cornide afirma acerca de *Tempestad*:

> El documental […] trabaja con la metáfora, invitando al espectador a ser parte de la construcción de las imágenes. Funciona a partir de un principio poético donde las secuencias metaforizan lo que no pudo ser registrado. De este modo, las imágenes se desnaturalizan, al tiempo que los testimonios adquieren una materialidad visual y sonora que requiere de una interpretación por parte del espectador. Las funciones documentales se unen a escenarios imaginativos que el espectador debe rellenar enfatizando la representación subjetiva de la realidad social (2020, pp. 3-4).

Mientras la voz femenina habla, mientras Miriam entrega su testimonio, son otros los que aparecerán en la pantalla: personajes irremediablemente anónimos en un territorio nacional simbólico e inmenso, marcado por los múltiples desplazamientos. Como ya indicamos, Miriam no tendrá en ningún momento un rostro propio, su cuerpo sólo se mostrará hacia el final del texto, mientras flota en el agua de espaldas al espectador. Entonces, es en los rostros múltiples ajenos donde, metafóricamente, se reconstruye una cierta integridad del cuerpo fragmentado, con la suma de todos aquellos que Tatiana Huezo filma. Esta parcialidad y su solución ya señalan un posicionamiento de la instancia narrativa: Miriam no será un caso aislado. Su historia es la de todos aquellos que viajan o habitan en el vasto territorio mexicano representado. Esta manera de presentar a la víctima extiende sus circunstancias extraordinarias al conjunto social: Miriam es todos y ninguno, y es en esta imprecisión, en este atisbo, donde emerge la denuncia y la marca inequívoca de su carácter traumático. Como dice Žižek: "La poesía trata siempre, por definición, 'acerca' de algo que no puede ser nombrado de forma directa, sólo aludido" (2009, pp. 13-14).

Sin embargo, después de que escuchamos las palabras de Miriam desde la oscuridad de la pantalla, no son las imágenes que remiten al largo viaje las que aperturan la narración visual. Se filman, primero, con una vocación casi fotográfica, lugares desolados, vacíos, huellas inertes y reiterativas de la violencia social absoluta, la cual marginaliza y depaupera estos espacios. Los edificios derrumbados dan cuenta de la devastación y se prolongan a todos los interiores o exteriores representados. La discordancia es enorme: la voz de Miriam narra su liberación formal y los lugares y objetos narran su propia historia. Un par de zapatos femeninos, acomodados cuidadosamente en el ambiente de lo deshabitado, potencian la metáfora e imponen al espectador su participación, imponen un compromiso: imaginar al sujeto faltante (Fotograma 1). Así, las imágenes mostradas también buscan al espectador. Roland Barthes lo confirma, al pensar la práctica cinematográfica:

> Es un arte que corta la mirada en dos: uno de nosotros mira a otro, no hace más que eso: tiene el derecho y el deber de mirar; el otro no mira nunca; lo mira todo, salvo a nosotros. Una sola mirada llegada de la pantalla y posada sobre mí echa-

ría a perder toda la película. Pero esto no es más que lo evidente. Es posible que, a otro nivel, invisible […] la pantalla no cese de mirarme (1986, p. 310).

Fotograma 1: *Tempestad*, 3:05.



La cámara subjetiva se mueve mínima pero constantemente, desde la serie de interiores que registra. En ellos se filtra la luz o las imágenes del exterior y enfatizan lo que está por llegar. La voz de Miriam se estremece por los recuerdos: "No, no hay palabras para decir la emoción que se siente. Cuando te dicen que estás libre" (3:27). Los exteriores llegan por fin. Sin embargo, no hay tregua en la propuesta visual del texto.

Los lugares externos, como los internos, son los de la degradación. Sólo el viento que toca alguna vegetación y el sonido de los pájaros al volar dan cuenta de un cambio sustancial. La cuarta imagen de exteriores muestra una cruz conmemorativa en la vía pública. Su buen estado de conservación sugiere lo reciente de su instalación y contrasta con las demás imágenes. Mientras se suceden las tomas externas, la voz de Miriam narra su salida de prisión y su inminente reintegración a la vida social:

> Sabíamos que había un toque de queda en Matamoros, durante la noche. La ciudad estaba como en guerra y había enfrentamientos todos los días entre los Zetas y el Cártel del Golfo, la policía y…bueno. El abogado que me recogió tenía miedo de que nos levantaran en el camino. Hacía cinco días que acaban de encontrar a setenta y dos migrantes en una fosa en San Fernando (4:17).

El testimonio da cuenta de la amenaza constante de la vida exterior y una de las tomas de edificios derruidos presenta orificios de bala (fotograma 2), lo cual extiende la violencia que Miriam narrará en la vida del confinamiento forzado que padeció. De esta manera, en el encierro o en libertad, el texto se afana por crear un ambiente desolador.

Fotograma 2: *Tempestad*, 4:44.



En la siguiente secuencia de imágenes por fin se presenta el movimiento, por medio del desplazamiento lento, oscuro de un tren. Ya no se muestran edificios derruidos. Sin embargo, se extienden las palabras de Miriam y el largo viaje de regreso inicia: “No tenía dinero, estaba muy lejos de mi casa…, en el norte de México… Tenía que recorrer todo el país para llegar a mi casa en Tulúm… Más de 2000 kilómetros” (5:16). La rememoración del retorno será la constante en

las acciones subsecuentes del texto. Se trata de un desplazamiento de restauración vivencial, de recuperación de los recuerdos a través del decir.

El trayecto comienza en un espacio que se significa como propio de la partida: una central de autobuses (5:47). El lugar es esa extraña mezcla de partidas y regresos, donde la movilidad multiplica sus significados. No obstante, en el filme se opta, de nuevo, por una cámara inmóvil que registra tanto a los que esperan quietos y expectantes, como a los que cruzan informes y anónimos por enfrente. Esa oposición movilidad-inmovilidad potencia los significados del desplazamiento y su control: tanto en el nivel visual como en el de la oralidad, se nos revela la presencia del órgano que controla esa circulación de los cuerpos, tanto al interior del territorio nacional, como hacia los Estados Unidos. Diversos carteles anuncian las prohibiciones antes de la partida o a la llegada de los viajeros; y una voz en off advierte a los viajantes que deben acudir a la sala de migración "para revisión de documentos y equipaje" (6:40).

La voz de Miriam va a ir narrando su historia personal; y, las imágenes, las historias circunstanciales, ocasionales y nunca resueltas. Lo importante aquí es el espacio continente de todas estas personas. Resulta relevante la estación de autobuses por la noción de límite y vigilancia constante, quizá una extensión de la noción de cautiverio. Los viajeros esperan y, aunque se mueven, aparecen, simultáneamente, congelados. La cohabitación de los viajantes con la vigilancia de autoridades migratorias y militares se ofrece como una situación normalizada. Si Miriam afirma que después de su salida de la cárcel "no podía mirar a los ojos a la gente"; por el contrario, en un par de ocasiones los militares no tienen pudor en mirar directamente a la cámara. Las miradas difieren según el rol que se juega: se avergüenzan o se imponen. La vigilancia es plena. Viajar a casa es un acto también controlado, vigilado.

El traslado comienza propiamente con dos secuencias cuya relevancia es muy significativa. La primera muestra un paisaje seco, completamente plano y donde el cielo, acentuadamente nublado, crea una nueva atmósfera de relegación emotiva (7:31). La cámara está severamente inmóvil y sólo nos percatamos de que ha sido localizada en el interior de un autobús en movimiento por un tenue reflejo en la ventana, proyectando el cielo visible. En realidad, no hay apertura hacia el exterior, sino una especie de burbuja. Se trata de una ilusión,

una nueva forma de clausura o aislamiento, en este caso, y paradójicamente, en constante movimiento.

El siguiente plano (7:43) se realiza, de igual manera, desde el interior del autobús. La peculiaridad reside en que la ventana del vehículo aparece ocupando dos terceras partes de la pantalla, otorgándole unas dimensiones exageradas por el ángulo desde donde se registra (fotograma 3). La ventana, objeto del límite por su transparencia, pertenece a la doble realidad del afuera y el adentro, y se significa metafóricamente como una segunda pantalla móvil donde se inscriben las imágenes. Es el mismo cielo gris, nublado, y un paisaje que se desarrolla con el movimiento del vehículo. Entonces, el autobús transporta, se mueve, y es, al mismo tiempo, pantalla cinematográfica emergente. Aquí, el cine es una ventana en tránsito.

Fotograma 3: *Tempestad*, 7:43.



La historia que narra Miriam con su voz en *off* otorga un sentido de realidad y verosimilitud como forma testimonial, como forma última de la subjetividad. Simultáneamente, el viaje de regreso que interpreta Tatiana Huezo insiste en mostrar pasajeros circunstanciales, anónimos, silentes, reflexivos, a la espera de su destino final, creando el contraste poético y el vaivén entre lo subjetivo y lo

colectivo. Viajar es signo de una búsqueda de renovación. El acto se convierte en posicionamiento político donde la esperanza se construye con una insistencia profunda. El viaje narrado invierte el movimiento migratorio de la realidad mexicana: aquí, se va del norte al sur para recuperar el origen. ¿Es posible regresar? ¿Los actos traumáticos padecidos lo permiten? ¿Qué otras insistencias se despliegan en el texto y lo definen?

Las imágenes de Tatiana Huezo se alejan de la particularidad de las experiencias personales para volcarse en el contexto del recorrido. No sólo se filma una geografía vasta o una multiplicidad de paisajes y climas, se eluden imágenes de exaltación estética del territorio para privilegiar los puestos de control y vigilancia del camino: los exteriores y la libertad de Miriam son objeto constante de revisión del Estado representado. Así, los muchos traslados visuales se restringen y a la vez, parecen señalar un exceso no fácilmente identificable.

En el minuto 9:41, inicia la secuencia donde descubrimos el primer puesto de vigilancia a un costado de la carretera. La voz de Miriam desaparece. La toma se mantiene desde el interior del transporte. Los vehículos oficiales aguardan, ordenados, a los ciudadanos; sacos de arena apilados completan el retén para prevenir una posible agresión armada. Algunos oficiales tienen el rostro cubierto y los que se dirigen a los conductores o pasajeros lo muestran. Otros de los encapuchados regresan la mirada de la cámara: observan y se saben observados. Las identidades, en la historia de Miriam, parecen siempre difusas, enmascaradas o insinuadas. La frase que ella emplea, justo después de salir de prisión, puede resumir esta constante: “Era la primera vez que me veía en el espejo, en muchísimo tiempo. Y no me reconocí. No reconocía a la mujer que estaba enfrente de mí” (6:05). De esta manera, ya sea en el caso de los militares o fuerzas policiacas, o en la misma Miriam, la mirada no es capaz de construir o restituir una identidad. Victimarios y víctimas aparecen deformados e incompletos.

Como se menciona, las palabras de Miriam no aparecerán durante esta secuencia. El silencio de la protagonista delega la voz inquisitiva a los otros. Sólo escuchamos a los militares interrogar sobre pertenecías, identificación, destino, origen, nombre, trabajo, dirección de familiares, duración del viaje o traslado. Ellos también ordenan, como sacar las manos de las bolsas del pantalón, mientras se realizan las revisiones. En el rostro de los interrogados el nerviosismo es

claro al responder. Aquí, no hay distinción de sexos pues se interrogan tanto a hombres como mujeres, tanto a jóvenes como a viejos. Un plano de la carretera cierra la secuencia, el cual se presenta sin un objetivo particular aparente, pues en ella circulan automóviles sin peso en la historia. Sin embargo, escuchamos las metálicas instrucciones policíacas emitidas desde un radio oficial. Este sonido llena la pantalla y nuestros oídos.

En el minuto 12:46, el filme se enriquece, en el nivel de la banda sonora, con una melodía de un violín desafinado: música por demás primaria que enfatiza el traslado aletargado de los pasajeros y los acompaña en sus paradas para comer o descansar del trayecto. Su origen no es extradiegético, es un músico quien la ejecuta en un restaurante modesto del camino. Tatiana Huezo lo registra y lo mezcla con las imágenes anteriores, aprovechando los elementos que encuentra en el camino para dar un mayor significado al recorrido.

La voz de Miriam regresa minutos para narrar los detalles de su arresto y encierro después (15:15). Las imágenes pasan de zonas portuarias a hoteles modestos, los cuales ilustran la pertenencia social de las personas viajantes del filme. Sin embargo, estos hoteles también son lugares para la prostitución femenina. La precariedad no sólo está en la carretera. El contraste de las imágenes del viaje con la narración de Miriam crea un efecto de incredulidad o de impotencia: afuera, en libertad, o adentro en el ambiente judicial y carcelario, se replican las formas de la explotación y los abusos.

En el minuto 18:31, varias mujeres viajeras aparecen en baños públicos y precarios frente a espejos, mientras escuchamos a Miriam citando las palabras de su defensor de oficio en su ingreso al encierro: “Nosotros sabemos que ustedes no hicieron nada. Pero, pues alguien tiene que pagar”. Múltiples personajes anónimos circulan en la pantalla, mientras se narra: múltiples son los potenciales “pagadores” de los delitos de otros. La denuncia del texto es clara.

Los cargos que se le achacan son por demás significativos: “Delincuencia organizada y tráfico de personas”. La acusación más parece una descripción de lo que acontece alrededor de Miriam, en una especie de efecto especular, donde los actos de trasgresión son ejecutados por una red de complicidades entre autoridades y delincuentes. A ella la acusan por los delitos que esta red perfectamente

organizada ejecuta. El perpetrador transfiere la responsabilidad de sus actos a los demás.

El paso de Miriam por el encierro revela las terribles condiciones de explotación (torturas, extorsión, violencia extrema) en la que se ve sumergida. Es este hecho el que detona el carácter esperanzador del inicio del filme: a pesar de que, como Mirian señala, a la entrada de la cárcel de hombres hay un letrero que reza "Vosotros que entráis aquí, abandonad toda esperanza" (44:40), salir de este espacio ronda en la categoría de lo prodigioso.

La caracterización de los criminales es incierta visualmente y se despliega siempre sólo por medio de la narración de Miriam y al principio por insinuaciones veladas: "La custodia que me recibió me dijo que me portara bien y que hiciera todo lo que ellos me dijeran. Yo no sabía a quién se refería" (21:45). Pronto descubre a los hombres que intimidan, que ordenan, y que hacen patente su poder en el encierro: "Este es territorio del cártel. Están en una prisión que tiene autogobierno. Y aquí mandamos nosotros" (23:00). Hay en la diégesis una intención por dejar prácticamente invisibles a las fuerzas criminales. Este hecho contrasta con la omnipresencia del múltiple aparato de vigilancia que se muestra en los espacios públicos y de tránsito.

La criminalidad y las fuerzas del Estado aparecen entre lo fantasmal y el exceso de protagonismo: ambas tienen en común los lazos que las unen para ejecutar una constante agresividad, siempre con fines de lucro y mostrando el dominio que los define. El encierro, metafóricamente, se prolonga, como las largas carreteras que Tatiana Huezo filma. La libertad es efímera, ilusoria: tiene múltiples vínculos con la clausura: "Con el dinero, allá adentro, se puede conseguir prácticamente todo. Tienes cosas, tienes respeto, te da poder, y te da seguridad. Y todo cuesta. En realidad, no es tan diferente que aquí afuera" (51:10).

Así, en el filme, el viaje de regreso es necesario dejarse llevar, ser transportado, en una forma más del encierro: la cámara siempre filma desde el interior. Viajar es moverse sin estar del todo ahí. Con los recuerdos de lo terrible que se deja y la incertidumbre que está por venir. El encierro permanente y la expulsión aparecen como formas indisolubles desde donde se marca al individuo. El presente ha sido confiscado y probablemente también el espíritu. Por vasto que sea el territorio nacional en el viaje inverso de norte a sur, no se pertenece al

espacio, es el espacio el que se apropia del viajante. Se trata, sintéticamente, de la significación profunda del desplazado. Entonces, al cruzar incontables fronteras de revisión de las policías y el ejército, el acto se caracteriza por la espera y la sospecha. Todo debe revisarse: identidades, pertenencias, orígenes, destinos, formas de vida. Y al acecho siempre los mismos que aguardan o se dejan ver, en su asfixiante omnipresencia.

Los testimonios de Miriam Carbajal y de Tatiana Huezo encuentran una clara función, desde la perspectiva de Enrique Díaz Álvarez:

> […] el testimonio es una experiencia significativa que se da siempre a otro. Su supervivencia depende de que esa historia concreta ataña e incida en quien lo escucha. Para la camarilla del poder no es fácil contener el testimonio de las víctimas; la propia economía de la palabra y el carácter intempestivo y reverberante de ese acto de resistencia lo hacen escurridizo. Siempre habrá la posibilidad de que irrumpa un testigo con su palabra impedida (2021, p. 9).

De la necesaria emotividad y empatía que el testimonio provoca en el espectador, parece que es posible sumarle otra función con, al menos, la misma relevancia. En la frase, "siempre habrá la posibilidad de que irrumpa un testigo con su palabra impedida", que venimos de citar, los problemas que emergen son precisamente la permanencia potencial y la noción de lo reprimido:

> […] las supervivencias no son más que síntomas portadores de desorientación temporal: no son, en absoluto, las premisas de una teleología en curso, de un "sentido evolutivo" cualquiera. Portan, ciertamente, el testimonio de un estadio más originario –y remoto–, pero no dicen nada de la evolución como tal. Poseen, sin duda, un valor diagnóstico, pero ningún valor pronóstico (Didi-Huberman, 2009, p. 58).

Las supervivencias por medio del testimonio se convierten en lecturas fijadas y, simultáneamente inciertas, dando más cuenta de una imposibilidad de recreación que de un hecho del todo reconocible. Gonzalo Urteneche, resumiendo a

Didi-Huberman, menciona que "lo que perdura no lo hace 'triunfalmente' sino que reaparece, persiste de manera sintomática o fantasmal" (2022, p. 15).

Entonces, ¿qué persistencia es omnisciente en *Tempestad*? Y si a esta insistencia le otorgamos, además, la dialéctica propia de la escucha donde el que emite y el que recibe el mensaje conforman un vínculo, que construye, como afirma Glasserman, "una relación de indicación, no de revelación" (2017, p. 141), entramos, entonces, a un material plural y escurridizo. Al respecto, Ana Cornide dice que:

> *Tempestad* es un relato de momentos terriblemente violentos, pero no una repetición de la violencia. El testimonio como voz en *off* restaura el poder del lenguaje para interrumpir la violencia de toda representación y obligarnos a ver lo que de otro modo permanece oculto (2020, p. 6).

En esta cita, Cornide parece omitir la persistencia de lo violento, dejando de lado el señalamiento represivo; prescinde del aspecto visual, el cual claramente es parte nuclear del texto, y crea una lectura de escisiones simplistas, donde la violencia aparece y desaparece de forma ilusoriamente oscilante.

Quisiéramos regresar a un pequeño fragmento del documental, en minuto 8:50, que aparece como una potente síntesis del juego establecido entre palabra testimonial e imagen cinematográfica. Miriam cuenta las consecuencias de haber estado en prisión. Su relato es sobre el intento y el temor de reconstruir los últimos momentos en su hogar, antes de ser arbitrariamente arrestada, donde los objetos de su hijo Leo surgen como un anclaje material a ese recuerdo. Para retomar su vida pérdida en prisión, ella menciona: "Y… dije, bueno, voy a empezar de ahí, de donde me quedé. Como si esto hubiera sido una pausa o un sueño" (9:04). En sintonía con la frase anterior, a cuadro se nos muestra a una joven sin identificar, dentro de un autobús en movimiento. Ella mira hacia el exterior a través de la gran ventana. Entonces, paulatinamente, hace su aparición desde el margen izquierdo, una camioneta de la policía. Su entrada en el campo visual es particularmente aterradora: el vehículo policial se empareja al autobús y se puede observar a los oficiales encapuchados y armados. Ellos no observan de manera ostensible hacia la cámara; pero su presencia es abrumadora: llama

la atención de la joven viajera y cuestiona al espectador (Fotograma 4). En el primer plano de este fragmento, una joven cualquiera viaja física y mentalmente. En el segundo plano, la práctica de la vigilancia parece contrastar con los deseos de esperanza de vida de Miriam. Cada uno de los elementos se fusiona e incide en las significaciones múltiples del texto. Entonces, no hay ocultación: hay exposición y exceso de protagonismo de las fuerzas represoras. La cohabitación del testimonio con las imágenes extiende la amenaza desmedida, como forma de violencia normalizada y cotidiana.

Fotograma 4: *Tempestad*, 9:09.



Hemos preguntado anteriormente sobre la escucha: ¿qué es aquello de lo que se advierte de manera plural, en *Tempestad*? ¿Qué deseos, es decir, qué carencias y certezas se materializan al unísono? ¿Cuáles son las potencialidades simbólicas y políticas del acto de "revelar"? Tanto en el fragmento, como en todo el texto, la advertencia alcanza su aspecto amenazante, punitivo. La omnipresencia es una persistencia policial y/o militar en el texto, y debe ser leída también como una imposición que apela a la memoria inmediata: el Estado está siempre ahí.

Escuchamos el testimonio de Miriam y vemos las imágenes de Tatiana Huezo para recibir la intimidación del verdugo. Para indignarnos y atemorizarnos a la vez. Ahí es donde reside la indicación. No hay nada que revelar porque la

amenaza está en la superficie, siempre corroborable, siempre en control de los desplazamientos y las identidades. Y es este el aspecto que se debe resaltar. Ya sean policías, militares o delincuentes, el documental enfatiza la amenaza, la hace circular al mismo tiempo que empatizamos con las víctimas. La denuncia se instala, también, como una represión sistematizada, financiada y simultánea.

Si este aspecto lo profundizamos, la dualidad de la incitación y la represión trastoca el imaginario de la violencia y su denuncia, pues la empatía sólo puede ser leída, incluso, desde el miedo a empatizar. El testimonio aparece, paradójicamente, también como un arma de represión, entre sus potencialidades semánticas. Así, es la representación la que entra en cuestionamiento:

> Para que la representación exprese entonces lo humano no sólo debe fracasar, sino que debe mostrar su fracaso. Hay algo irrepresentable que sin embargo tratamos de representar, y esta paradoja debe quedar retenida en la representación que hacemos (Butler, 2006, p. 180).

Para finalizar, surge una pregunta insoslayable: ¿quién escucha cuando el testimonio surge por la palabra o la imagen? Nosotros y, mínimamente, los otros, entendidos estos últimos como las fuerzas represoras. La respuesta parece apresurada, y deja en el espacio ilusoriamente marginal al Estado. Es esta una respuesta que cae en una dicotomía superficial. Entonces, podríamos contestar la pregunta desde una perspectiva más precisa: los que escuchan los testimonios son los otros en nosotros. Testimoniar y escuchar se convierten, desde los textos culturales subvencionados, como es el caso de *Tempestad*, en una política del Estado, el cual, al unísono, se declara democrático y represor. Y nos declara potenciales víctimas y verdugos. Los ejemplos están en las afirmaciones de Miriam cuando señala que su identidad se disloca: “Conforme van pasando los días, las cosas ya no son tan sórdidas como los primeros días y uno se va como relajando. Empecé a ver las cosas de otra manera, desde sus zapatos” (52:25), “Yo ya era parte de la cárcel y sentía un poco de pertenencia a ese lugar” (1:07:53), “Empecé a pensar cosas raras. Como que la solución era trabajar para ellos. Tenía que buscar la forma de no estar de este lado, tan vulnerable” (1:21:25).

Así, el regreso de Miriam no sólo es a su hogar, reencontrado de manera casi providencial. El regreso da cuenta de un itinerario donde, en el origen y en el final, se confronta o asimila, se repele o se normaliza la violencia extrema, ya como generadora de discursos, ya como amenaza interminable. O ambas a la vez. Los testimonios podrían sumarse, desde esta perspectiva, como un aparato más, utilizado por el Estado mexicano, para aprender y refinar el ejercicio del poder; poder que se asocia indisolublemente a la criminalidad, con una eficacia y organización expansiva.

En el texto circula una urgencia de decir y de saber: saber las consecuencias y los daños; escucharlos para erradicarlos, o para mantenerlos, o para incrementarlos. Daniel Glasserman sentencia que "[q]uien escucha deja de ser el mismo hombre y se desordena verdaderamente en pensamiento. Percibiendo lo que hace diferencia, haciendo eco en el precipicio del sentido, en el abismo" (2017, p. 142). Este abismo se encarna en Miriam: deja huellas imborrables. El trauma de lo vivido ya no se alejará. La última toma del documental nos muestra su cuerpo de espaldas. Ella flota en aguas tranquilas, pero la cámara filma desde lo profundo. Desde el abismo se le observa. Y nosotros somos y estamos en ese abismo, ese abismo llamado México.

Bibliografía

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obstuso. Imágenes, gestos voces*. Paidós.

Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós.

Cornide, A. (2020). "Tempestad: una cartografía corporal de la violencia", en *Rev. Anclajes*, vol. XXIV, n. 3, septiembre-diciembre, pp. 29-43. https://doi.org/10.19137/anclajes-2020-2433

Díaz Álvarez, E. (2021). *La palabra que aparece. El testimonio como acto de supervivencia*. Anagrama.

Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte u tiempo de los fantasmas según Aby Warburg.* Abada Editores.

Glasserman, D. (2017). "Fragmentos sobre la escucha", en *Rev*. *Psicoanálisi*s, Vol. XXXIX, n. 1 y 2, pp. 135-142.

Urteneche, G. (2022). "El testimonio como "supervivencia" de un pasado 'irrevocable': historiografía, presente y temporalidad", en *Rev. Prohistoria*,

Año XXV, no. 37, jun., pp. 1-24. DOI: https://doi.org/10.35305/prohistoria.vi37.1611.
Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Paidós.

Los imaginarios sociopolíticos de la violencia entre clases sociales, retratadas en las películas, *Zona Sur* de Bolivia, *La Nana* de Chile y *Roma* de México

Sebastian Daniel Peñaranda Portugal

Colonialidad del poder e interseccionalidad: marco para el análisis de la violencia estructural y cultural

La discusión respecto a la relación laboral y personal en diferentes países de las Américas entre empleados domésticos, especialmente mujeres de clase baja, con sus empleadores, que suelen ser familias blancas o mestizas de clase media o alta, tiene plena vigencia en el siglo XXI, y es representada tanto en artículos académicos, como en productos culturales, tales como las películas *Zona Sur* (2009) de Bolivia, *La Nana* (2009) de Chile y *Roma* (2018) de México. Estas representaciones nunca reflejan la totalidad de la realidad ni son una copia fiel de la misma, buscando sin embargo reforzar, cuestionar o reconfigurar imaginarios colectivos. Estos imaginarios van a ser entendidos, como las ideas, creencias y símbolos compartidos por un grupo social o por una sociedad, sobre cómo es y debería ser el mundo. Pese a que no son verdades absolutas, influyen profundamente en los sentimientos, pensamientos y acciones de las personas en una sociedad (Riffo-Pavón, 2022).

La relación entre patrones y empleados se ve entrecruzada por racismo, clasismo y sexismo, por lo cual se hará especial énfasis en cómo estas categorías son representadas en las tres películas analizadas. Estas violencias pueden ser sutiles o claramente perceptibles, y son una representación en la vida cotidiana, en la micropolítica, de fenómenos que atraviesan a las sociedades de las Américas desde los tiempos de la conquista y colonización europea. El racismo será entendido como la discriminación basada en las características fenotípicas, en

tanto que el clasismo y el sexismo serán entendidos respectivamente como la discriminación basada en la clase social y en el género.

Como soporte teórico para el análisis planteado, se utilizarán algunas categorías del giro decolonial que se consideran pertinentes, mismas que se explicarán brevemente a continuación. Aníbal Quijano, en *Colonialidad del poder y clasificación social* (2014), menciona que la colonialidad es uno de los elementos que constituye el patrón global del poder capitalista. El fundamento del mismo, es "la imposición de una clasificación racial y étnica de la población mundial […] y actúa en todos los niveles, áreas y dimensiones, materiales y subjetivos, de la existencia diaria y la vida social" (Quijano, 2014, p. 285).

Es necesario además, distinguir entre colonialismo y colonialidad, pues la colonialidad ha sobrevivido a la extinción del colonialismo, dentro del cual fue generada e impuesta al resto del mundo (Quijano, 2014, p. 285). La misma esta integrada por diversas jerarquías interdependientes, entre las cuales se encuentran "una formación de clases global [...] en la que coexisten una diversidad de formas de trabajo (esclavitud, semiesclavitud, trabajo asalariado, etc.)" (Grosfoguel, 2006, p. 25) y están "articuladas bajo el dominio del capital y para su beneficio" (Quijano, 2014, p. 321); una jerarquía mundial basada en las categorías racial y étnica que da primacía a los europeos sobre los no europeos (Wallerstein, 1979, citado en Grosfoguel, 2006, p. 25) y que clasifica a estos últimos, a pesar de su origen diverso, bajo identidades negativas y coloniales comunes como "indios" o "negros" (Quijano, 2014, p. 324); "una jerarquía global de género que otorga prioridad a los hombres sobre las mujeres [...]" (Grosfoguel, 2006, p. 25); y una jerarquía lingüística entre lenguas europeas y no europeas, "que hace primar la comunicación y la producción teórica y de conocimiento en los primeros, subalternizando los últimos como productores de folclor o cultura solamente" (Mignolo, 2000, citado en Grosfoguel, 2006, p. 26).

Estas diferentes jerarquías se aplican no sólo a las relaciones entre los países, sino también a las relaciones dentro de los países colonizados. La cuestión de la violencia basada en las jerarquías raciales/étnicas, de género y de clase serán fundamentales para el análisis de las tres referidas películas.

Ahora bien, también es necesario tener una tipología de los tipos de violencia a los que se hará mención. Para esto, se hará referencia al triángulo de la violen-

cia de Johan Galtung. Según este autor, la violencia puede ser directa, estructural y cultural. Cabe mencionar, que los tres tipos de violencia se encuentran interconectados. La violencia directa, implica actos intencionales y observables, con consecuencias inmediatas y visibles, causando en general daño físico. La violencia estructural en tanto, se refiere a aquellos estructuras y sistemas sociales que limitan el bienestar y las oportunidades de la gente, a partir de la generación y perpetuación de desigualdades y privaciones. Sus efectos suelen ser perceptibles en el largo plazo, siendo menos visible que la violencia directa. La violencia cultural por último, es la mas sutil de las tres formas de violencia, pudiendo ser internalizada por las personas que la ejecutan y que la sufren, lo que dificulta su reconocimiento. Es perceptible en normas, prácticas y creencias sociales que justifican, minimizan o normalizan la violencia estructural o directa (Galtung, 2003).

En el caso de las tres películas analizadas, las violencias representadas son principalmente la violencia estructural y cultural. Al tratarse de países que fueron colonizados por España, estas violencias tienen su origen en esta conquista y colonización, bajo lo que el giro decolonial entiende como colonialidad.

Por último, resulta útil para el presente análisis el concepto de interseccionalidad. Este término, acuñado por la jurista afroamericana Kimberlé Crenshaw en los años 80, hacía referencia inicialmente a la discriminación racial y de género vivida por las mujeres afroamericanas. Permite visibilizar diferencias dentro de los propios sectores oprimidos y comprender que la experiencia de la opresión es vivida de maneras sumamente diversas. Por ejemplo, una mujer blanca puede sufrir de opresión de género, pero a su vez oprimir a una mujer afroamericana pobre, por su clase y su raza/etnia/fenotipo. Otras categorías relevantes aparte de la raza, la clase social y el género, serían la nacionalidad, la edad, la religión, la orientación sexual y las capacidades físicas y cognitivas, entre otras. La desigualdad y la discriminación, serán entendidas entonces como multidimensionales e interconectadas (Robert Bosch Stiftung, 2023).

Lo que se plantea en este artículo, es un análisis del mensaje socio-políticamente crítico que pretende mostrarse en estas películas desde una perspectiva inspirada en los estudios culturales y el giro decolonial, haciendo énfasis en las relaciones complejas e incluso contradictorias entre empleados y empleadores,

relaciones que por un lado pueden parecer de gran cercanía y dependencia mutua, pero que por otro lado se ven atravesadas por una fuerte desigualdad y por una violencia sistemática y naturalizada.

Se eligen las películas como objeto de análisis por su capacidad para transmitir visualmente, y de manera accesible para un público amplio y no necesariamente especializado, un mensaje socio-políticamente crítico sobre las relaciones de poder, violencia y desigualdad involucrados en el trabajo doméstico en Latinoamérica. Las películas elegidas funcionan como representaciones culturales que evidencian y cuestionan estas tensiones sociales desde una mirada experiencial, revelando la cotidianización de la violencia estructural y cultural. Además, al ser el cine un medio de gran alcance e impacto social, el mismo puede influir en la construcción de sentidos y memoria colectiva, justificando su estudio para entender cómo se representan y cuestionan estas realidades jerárquicas e injustas en contextos latinoamericanos específicos.

Primero voy a hacer un breve resumen sobre las tres películas, para posteriormente hacer referencia a cómo estas películas retratan la violencia entre clases sociales.

Tres miradas al trabajo doméstico desde el cine

La película *Zona Sur*, del 2009, es una película boliviana dirigida por Juan Carlos Valdivia, del género drama social o drama de clase (Cornejo, 2009), ganadora de los premios a mejor dirección y mejor guion en la categoría internacional en el Festival de Cine de Sundance de 2010. Retrata a una familia de clase alta, compuesta por una madre divorciada, tres hijos y dos empleados de origen aymara, que entre sí mayormente hablan en aymara, es decir, en una lengua indígena. Puede entenderse este hecho como un acto de resistencia, pues pese a que los empleados se encuentran en una relación de desigualdad y de violencia estructural y cultural cotidiana en relación con la familia, y pese a que han debido migrar y amoldar sus costumbres a la ciudad y la casa en la que trabajan, se comunican entre sí en aymara, lo que les permite mantener sus conversaciones ajenas al entendimiento de la familia. Al respecto cabe mencionar una escena en la que Andrés, el hijo menor de la familia, que ha estado aprendiendo aymara de Wilson, uno de los empleados, es reprendido por su madre a este respecto,

que le dice: “No hables así, no eres como él”. Podemos empezar a vislumbrar la jerarquía lingüística, enmarcada en la jerarquía más general racial/étnica descrita por el giro decolonial, que atraviesa esta relación laboral, expresada en este caso en el uso de un idioma indígena en el marco del trabajo doméstico. De las tres películas analizadas, esta es en la que la violencia racial se encuentra más claramente retratada. Cabe mencionar en este sentido, que Bolivia, según el Censo 2012[1] (Instituto Nacional de Estadística, 2012), tiene un cuarenta y dos por ciento de población indígena. Asimismo, debe mencionarse que en la época en que esta película fue realizada, y en la cual también se encuentra ambientada, en Bolivia el partido político Movimiento al Socialismo, a la cabeza de Evo Morales, había recientemente llegado al poder y se encontraba en debate la nueva Constitución Política del Estado, según la cual Bolivia pasó a considerarse un Estado Plurinacional. Es en este contexto, de esperanza en un cambio en las relaciones conflictivas que atraviesan al país desde los tiempos de la conquista y posterior colonización europea (racismo, clasismo, machismo, etc.), más allá de que posteriormente esta esperanza fuera defraudada por el gobierno (Svampa, 2016; Rivera, 2014), que se estrena la película *Zona Sur*.

También relevantes en el análisis de la violencia racial representada, son las escenas en que vemos como Wilson utiliza la bañera, las toallas y las cremas de la madre divorciada, Carola. Este hecho nos permite vislumbrar nuevamente esta situación de alienación en la que vive Wilson, en la que por un lado, busca encajar en ese espacio que no es el suyo, al mismo tiempo que pretende de alguna forma adueñarse del mismo, rompiendo simbólicamente con la relación de poder, ocupando el lugar de la persona para la que trabaja. En la escena mencionada puede verse cómo la heterogeneidad racial –y la conflictividad y las contradicciones que esta conlleva, derivadas de la colonialidad que estructura a la sociedad boliviana– afectan a Wilson, un indígena aymara, migrante, que trabaja como empleado doméstico en la casa de una familia de la élite de la ciudad de La Paz, Bolivia.

[1] Los datos del censo 2024 respecto a autoidentificación étnica todavía no fueron publicados, por lo cual se utilizan los datos del censo 2012.

Por otra parte, a lo largo de esta película se hace una fuerte crítica a las clases altas bolivianas, pues se nos muestra cómo prácticamente todos los miembros de esta familia están en una decadencia tanto económica como moral. La decadencia económica puede percibirse principalmente al final de la película, pues se muestra que tienen que vender su casa, porque el modo de vida que estaban llevando ya no correspondía a los medios económicos que tenían. Y terminan vendiéndole la casa a una persona de origen aymara (probablemente del sector comercial informal, que es un espacio dónde la población de origen aymara ocupa un rol muy importante en Bolivia, siendo además un medio de ascenso social y enriquecimiento importante), lo cuál era impensable algunas décadas atrás. Es decir, se ve el ascenso social de una clase que antes estaba subalternizada, mientras que la clase que tradicionalmente ocupaba una esfera más alta en la sociedad va siendo desplazada, tanto de los espacios de poder político como de aquellos de prestigio económico que antes monopolizaba. En cuanto a lo moral, puede verse que la familia dedica gran atención a aspectos superficiales y poco relevantes de la vida, especialmente a las apariencias frente al resto de la sociedad de ser una familia de clase alta. Por ejemplo, la madre va a cenas y eventos de la alta sociedad, con ropa cara; pero Wilson compra verduras fiadas.

Además, muestran actitudes decadentes, como por ejemplo cuando Patricio, el hijo mayor, pierde el auto de la familia en una noche de fiesta, en la que lo apostó y lo perdió. Esta actitud hedonista e irresponsable, muestra una clara decadencia moral así como la ausencia de una orientación ética que guíe sus acciones, pues pone de relieve la falta de autocontrol y la poca valoración que le da Patricio a los bienes materiales que considera, por la clase social a la que pertenece, garantizados.

Sobre esta primera película se debe remarcar sobre todo la interacción que se da entre Carola y Wilson, porque en esta relación hay un maltrato permanente de Carola hacia Wilson en casi todas las interacciones que tienen, y este maltrato se agudiza cuando hay algún tipo de problema, más allá de que el problema no tenga nada que ver con el trabajo que realiza Wilson en la casa. Es decir, todo el estrés que puede tener la madre divorciada, se descarga en Wilson, que es quien trabaja en la casa. Este maltrato es principalmente un maltrato verbal, es decir, una violencia directa. Carola es prepotente y abusiva con Wilson, y suele dirigir-

se a él con torpeza, siempre dando órdenes e ignorando las pocas veces que Wilson le pide algo, como cuando su hijo fallece y él quiere solicitarle permiso para ir a su funeral, pero Carola ni siquiera le deja explicarse, porque está apurada. En este caso, la violencia tiene lugar a partir de la relación jerárquica entre Carola y Wilson, atravesada por la naturalización –es decir, la violencia cultural– del clasismo y del racismo, que constituyen formas de violencia estructural y que se remontan, pero que no terminaron, con la colonización europea.

La segunda película analizada es *Roma*, del año 2018. Esta es una película mexicana dirigida por Alfonso Cuarón, del género drama histórico autobiográfico (Contreras, 14 de diciembre de 2018). Retrata a una familia de clase media, compuesta por una madre separada, como en el caso de *Zona Sur*, una abuela, cuatro hijos pequeños y dos empleados de origen indígena, que también hablan, en este caso en la lengua indígena del mixteco entre sí, otra característica común con la película *Zona Sur.* En este caso sin embargo, no se muestra alguna escena en que haya un rechazo por parte de la familia respecto a esta situación, sino más bien que la misma muestra indiferencia. Por un lado, vemos nuevamente la resistencia, de las empleadas, el mantener en uso esta lengua indígena y utilizarla para conversar entre sí, pues muy probablemente es su lengua materna. Por el otro, la familia ignora y de alguna manera invisibiliza el uso de mixteco al interior de su casa. En relación a *Zona Sur*, podemos ver que el tema lingüístico puede pasar por el rechazo explícito y la violencia verbal (*Zona Sur*), o por la indiferencia y la invisibilización (*Roma*). En ambos casos, aunque en un caso de manera más disimulada que en el otro, se trata de una violencia estructural y cultural basada en la jerarquía lingüística imperante en los países latinoamericanos, que distingue entre las lenguas superiores (de origen europeo) y las inferiores (de origen indígena), enmarcada como ya se mencionó, en la jerarquía más general racial/étnica descrita por el giro decolonial.

Roma es una ficción a partir de los recuerdos de la infancia de Cuarón en la colonia Roma de la Ciudad de México (Contreras, 2018), y está ambientada en los años de 1970-1971. En la misma se nos muestran algunos eventos históricos de ese momento, aunque muy de trasfondo, como por ejemplo el Halconazo, una manifestación en apoyo a los estudiantes y en oposición al gobierno de Luis Echevarría que fue reprimida violentamente por integrantes del grupo paramili-

tar, al servicio del Estado, llamado Los Halcones. Sin embargo, el enfoque principal de la película está en la dinámica familiar. Esta película ganó en la edición 91 de los premios Oscars en la categoría de Mejor Película Extranjera, Mejor director y Mejor Fotografía.

De las tres películas seleccionadas, esta es en la que más se profundiza en la dinámica jerárquica de clases y en lo contradictorio del vínculo existente entre Cleo, una de las empleadas domésticas, con la familia para la que trabaja. Se muestra, por un lado, una relación muy cercana entre Cleo y sus empleadores en algunos momentos, como alrededor del embarazo de Cleo, bebé al que termina perdiendo en el marco del Halconazo, al ser amenazada con un arma por el padre del mismo, que era uno de los paramilitares que se encontraba reprimiendo a los estudiantes. Mientras dura el embarazo, se muestra cómo la familia lleva a Cleo al médico varias veces, como le van a comprar una cuna al bebé, etc. Sin embargo, en ningún momento Cleo deja de trabajar. La otra empleada la apoya con algunas de las labores de la casa, para que se cuide un poco, pero por el lado de la familia, la relación laboral se mantiene intacta.

Asimismo, casi al final de la película, Cleo, que no sabía nadar, arriesga su vida para rescatar a uno de los niños que se estaba ahogando en el mar. Sin embargo, al volver a la ciudad de estas vacaciones, Cleo vuelve a ocupar el lugar que antes ocupaba, sin absolutamente ningún cambio. No hay diferencia, ni en su capacidad de agencia en relación a la familia, ni en los términos y las condiciones de su trabajo, ni en un mayor reconocimiento y valoración de su persona y su trabajo por parte de la familia para la que trabaja. Este es el otro lado de la moneda. Cleo es la empleada, aunque haya arriesgado su vida para salvar a uno de los niños. Pese a que ha pasado más tiempo con estos niños que su propia madre, es solo la empleada. En este punto se muestra la inamovilidad de las estructuras sociales y de clase.

En varios momentos de la película puede verse asimismo, cómo Sofía, la madre, descarga la frustración de que su esposo la haya dejado a ella y a los niños por irse con otra mujer, en Cleo, pues existe entre ambas una relación laboral de subordinación que es tierra fértil para el maltrato. Nuevamente, como en *Zona Sur*, puede verse cómo la violencia verbal, una expresión de violencia directa en contra de los empleados domésticos, se agudiza en momentos de crisis, aun-

que siempre está, de alguna manera, presente. Un ejemplo de esto puede verse, cuando Antonio, el esposo, se va de la casa en su auto, supuestamente de viaje, aunque en realidad está dejando a su familia para irse con otra mujer, algo que Sofía, su esposa, sabe, pero que le oculta a sus hijos. Después de que él parte, Sofía le grita a Cleo, por no haber limpiado las heces del perro en el patio, aunque resulta evidente que su frustración y dolor se derivan del abandono de su esposo, y no de esta situación.

La desigualdad estructural de esta relación laboral, puede verse con claridad en tanto, en la escena en que Cleo se encuentra viendo televisión con el resto de la familia, aunque ocupando siempre un lugar diferente y subordinado. Alguien entonces le pide un café o un té, sin pasársele a nadie por la cabeza, incluida Cleo, que ella ha estado trabajando todo el día, y que quien está pidiendo la bebida puede preparársela ella misma. Pues su papel al interior de esta dinámica familiar es el de empleada doméstica, no importa la aparente cercanía que pueda tener con el resto de la familia. En este caso, no se trata de violencia verbal, sino más bien de una normalización, naturalización y cotidianización de la violencia estructural, pues reproduce una división social del trabajo basada en jerarquías coloniales de clase, género y raza. También se expresa en este caso una violencia cultural, a través de la internalización, tanto por la familia como por Cleo, de esta situación de desigualdad y explotación.

Por otro lado, existe una similitud de situaciones en lo que están viviendo Sofía y Cleo, pues Antonio, el esposo de la primera abandona a la familia para irse con otra mujer, en tanto que Fermín, el novio de la segunda corta todo vínculo con ella cuando se entera de su embarazo. Esto nos muestra cómo el machismo y la sociedad patriarcal atraviesan las clases sociales. Sin embargo, esto no significa que, más allá del parecido en la situación, no haya diferencias. Sofía sigue viviendo en la casa, teniendo un auto y dos empleadas domésticas, aunque debe empezar a trabajar. Cleo en tanto, pierde al bebé, sigue trabajando como empleada doméstica y su única red de contención es la familia para la que trabaja. Es decir que son dos realidades muy distintas, porque la opresión a la que está sujeta Cleo, no es solo la opresión patriarcal y machista, sino también racial y de clase. En este punto resulta útil el concepto de interseccionalidad mencionado previamente, pues pese a que ambas mujeres están enfrentando situaciones si-

milares a partir de su género, al mismo tiempo hay claras diferencias entre cómo ambas deben enfrentar estas situaciones, por sus diferencias raciales y de clase. Es decir, que dentro de un mismo sector oprimido, en este caso el de las mujeres en una sociedad patriarcal, hay otras opresiones que lo atraviesan de maneras diversas, según la clase social o la raza/etnia a la que pertenezcan.

Por otro lado, el tema del machismo, parte integral de la jerarquía global de género, también se ve al interior de la dinámica familiar en ambas películas. Por ejemplo, hay diferentes expectativas con respecto a los hijos varones y las hijas mujeres, ya sea en, por ejemplo, las actitudes que deben tener ante determinadas situaciones, cómo deben comer, cómo deben comportarse, etcétera.

La tercera película es *La Nana*, de 2009, ambientada también en la época de su estreno. Es una película chilena, dirigida por Sebastián Silva, un drama íntimo que explora las emociones y tensiones psicológicas de su protagonista (Agencia EFE, 16 de abril de 2010), ganadora del Colón de Oro en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, así como de más de veinte premios internacionales. En esta se retrata a una familia de clase alta, compuesta por un matrimonio, cuatro hijos y de una a dos empleadas. Este aspecto de que sean más de dos empleadas es central, porque la trama de la película gira alrededor de Raquel, que es la nana, es decir, la empleada doméstica, que ha trabajado 23 años en esta casa, y que está con una serie de problemas de salud, y también vive muy amargada porque toda su vida gira alrededor de esta casa y de esta familia, que finalmente no son en realidad su casa ni su familia. Y justamente por estos problemas de salud que está teniendo, la familia decide contratar a una nueva empleada doméstica para que inicialmente le ayuden con las tareas de la casa, y Raquel tiene el miedo de que en algún momento va a ser reemplazada por la misma, y va a perder este trabajo que tiene, y también la casa en la que vive, y la familia con la que tiene tanta cercanía.

Cabe mencionar que de las tres analizadas, en esta película es en la que más claramente se muestra la alienación estructural en el personaje de Raquel, pues, por su rol de empleada doméstica, toda su existencia se vuelve contradictoria y conflictiva. Tiene un día libre a la semana, pero no sabe qué hacer con él. Cuando la familia para la que trabaja le festeja el cumpleaños, se nota incómoda, pero también se muestra incómoda cuando su familia la llama por teléfono para

felicitarla. Raquel, que vive con todas las carencias y sacrificios que implica su trabajo, es además infeliz, vive amargada y a raíz de esto tiene problemas de salud. Sin embargo hace todo lo posible para evitar que alguien más la ayude y eventualmente pueda reemplazarla, pues no quiere dejar ese lugar en el que ya ha estado veintitrés años, pero en el que es infeliz. Se retrata entonces principalmente, la jerarquía de clase expresada en el trabajo doméstico asalariado y la violencia estructural inherente a la misma, así como su normalización a través de la violencia cultural.

Ahora bien, la alienación va a ser entendida en este texto, como la experiencia de vivir desconectado de uno mismo, del trabajo o del mundo que se habita, donde la persona actúa como si estuviera sometida a una lógica externa que no le pertenece (Fromm, 2020). Una escena que muestra claramente esta alienación es cómo Raquel, tras la llegada de cada una de las tres empleadas que son contratadas consecutivamente para ayudarle, desinfecta el baño con cloro después de que ellas se hayan dado una ducha. Esta acción, además de mostrar su hostilidad hacia las nuevas trabajadoras –percibidas como una amenaza directa a su lugar en la casa–, también puede entenderse como una expresión de prejuicios internalizados, siendo el rechazo hacia otras mujeres en una situación similar a la suya, una mera reproducción de jerarquías sociales preexistentes. Aunque su actitud puede leerse como una estrategia de defensa frente al miedo a perder su fuente laboral –que representa además su único espacio de pertenencia y sentido–, también es posible vincularla con lo que Frantz Fanon describe en *Los condenados de la Tierra* (1961), cuando el oprimido busca parecerse al opresor para mantener sus privilegios o ascender en un sistema que lo excluye, a costa de aquellos otros oprimidos que se encuentran en una situación un poco peor que la suya.

Raquel también muestra actitudes racistas frente a la primera de las tres empleadas contratadas, que es una joven de origen peruano. Nuevamente, no es que Raquel sea racista como individuo, sino que el sistema y la sociedad de la cual es parte, es racista. En este caso, podemos ver una crítica al contexto chileno y al racismo y a la xenofobia, pues Raquel, quien parece provenir de alguna ciudad pequeña o del área rural y ser de clase baja, muestra una actitud de este tipo frente a una migrante de otro país, cuya gente tradicionalmente ha sufrido de discriminación en el contexto chileno. Desde una perspectiva decolonial, esto muestra

cómo el racismo actúa como parte de una matriz de poder colonial, que organiza jerarquías a partir de las categorías raciales y étnicas. Nuevamente, quien se encuentra abajo busca ascender en una sociedad jerárquica a costa de aquellos que se encuentran un poco más abajo, pero que, en último término, son más cercanos a quienes buscan ascender a su costa, que quienes se encuentran arriba.

Todo lo anteriormente mencionado también influye en que haya una pérdida de la autonomía, de la individualidad, incluso de la identidad. Como estas personas viven en las casas en las que trabajan, y en muchos casos no tienen una familia propia, realmente todo su mundo gira alrededor de su trabajo. Entonces van perdiendo gradualmente su identidad individual, entrando en una lógica alienante, basada en la contradicción y el conflicto. Y esta alienación, conflictividad y contradicción no son solo características de la relación laboral entre las familias y sus empleados domésticos, sino son una característica de las sociedades en que estas familias se encuentran insertas. Es decir, que estas películas sirven para ejemplificar con casos concretos, los problemas más generales que afectan a las sociedades latinoamericanas desde los tiempos de la colonización europea.

A lo largo de la película, Raquel se va suavizando en sus maneras bajo el influjo de Lucy, la tercera empleada contratada por la familia, quien la lleva a conocer a su familia al campo. Al final de la película, Lucy renuncia a su trabajo para volver a su hogar en el sur de Chile. Raquel queda inicialmente devastada, pues se ha hecho muy cercana a Lucy, pero posteriormente asume una nueva actitud frente a la vida y su trabajo, una actitud más abierta y dispuesta a cuidar más holísticamente de sí misma, a disfrutar y encontrar la felicidad a través de pequeños cambios en su actitud y en su rutina, como salir a correr por la noche. Este parece un final feliz, si pensamos en la película solamente desde la óptica de la transformación individual de Raquel. Sin embargo, desde la óptica de este análisis, debe matizarse que este final no representa un cambio en la relación laboral jerárquica en la que Raquel se encuentra inmersa, sino solamente un cambio en cómo Raquel afronta esta situación. Esto sin duda, es un paso importante, pero el problema de fondo continúa vigente.

La violencia como mensaje: análisis, reflexión crítica en las películas y conclusiones

A continuación se hará referencia a cómo la violencia es retratada en estas películas, y también a cuál es la crítica que se busca hacer con ellas. En estas películas no se muestra únicamente una violencia directa, usando las categorías de Galtung, sino mayormente una violencia estructural y cultural expresada en la normalización de la violencia cotidiana. Obviamente en algunas películas esta situación de violencia es más aguda que en otras, especialmente *Zona Sur* es el ejemplo en que esta violencia estructural y cultural está más agudizada.

También se hace una crítica a la forma de vida de las clases medias y altas latinoamericanas, porque se muestra esta decadencia moral en la que estas clases viven. Y también se muestra que la relación laboral que existe entre las familias y sus empleados domésticos se encuentra atravesada por el racismo, el clasismo y el machismo, y también se muestra que este racismo, clasismo y machismo atraviesan a estas sociedades. Es decir, que no solamente están presentes en el ámbito familiar, sino también en las sociedades en que estas familias están insertas.

Un punto muy importante, quizás el más importante de estas películas, es que en las mismas se muestra una relación laboral de explotación extrema, aunque no lo parezca así, porque en realidad estas empleadas y empleados domésticos trabajan prácticamente desde que despiertan hasta que se van a dormir, porque viven en la casa en la que trabajan. Entonces, más allá de que algunos días obviamente tienen libre, su horario laboral se extiende mucho más allá de lo que sería lo normal en el ámbito laboral.

Ahora bien, una crítica que se hace a este tipo de películas en general es que de alguna manera romantizan el trabajo doméstico (Salazar, 2019; D'Argenio, 2022). A este respecto yo quisiera mencionar que en estas películas se está retratando una relación compleja, en la que se entrecruzan por un lado lo humano y lo laboral. Porque estos empleados domésticos, por un lado, como ya se mencionó, viven en la casa, y en muchos casos, sobre todo las empleadas domésticas, son las que se encargan de la crianza de los hijos, ya sea porque los padres están ausentes, están ocupados trabajando, o no le dedican ese tiempo a sus hijos, entonces esta tarea recae en los empleados y empleadas domésticas. También

hay una alta dependencia en aspectos muy cotidianos, por parte de los miembros de estas familias, en relación a sus empleados. Porque como viven en la casa y son los que se ocupan de prácticamente todas las tareas domésticas, si la familia necesita algo, o está buscando algo, recurre a los empleados domésticos. Y por último, esta relación compleja hace que en las películas, en algún momento se mencione, al igual que en el cartel promocional de *La Nana*, que estas personas son "como de la familia". Sin embargo, lo que se debe destacar es que, en último término, esta relación compleja se trata de una relación laboral. Y no de cualquier relación laboral, sino de una relación laboral basada en la desigualdad.

A manera de conclusión, cabe mencionar que estas tres películas nos muestran miradas críticas a diversos aspectos de la relación entre empleados domésticos y las familias para las que trabajan. Son diferentes miradas, es decir, no se enfocan todas en la misma dinámica, pero nos muestran un poco la complejidad de estas relaciones y cómo las mismas están atravesadas por esta violencia cotidiana. Sin embargo, más allá de lo multifacético de estas relaciones, lo que resulta evidente es que el aspecto fundamental de las mismas es que se tratan de relaciones laborales de extrema explotación de personas en una situación de vulnerabilidad, pues en muchos casos los empleados domésticos son migrantes y no cuentan con una red de apoyo en las ciudades en las que trabajan. Asimismo, estas relaciones están basadas en la desigualdad y por ende, son relaciones en las que el maltrato es permanente.

Finalmente, pasando un poco al aspecto más global, estas películas nos permiten pensar no solamente en cómo, por ejemplo, el racismo, el clasismo, el machismo están insertas en la dinámica familiar de estos grupos de clase media y alta, sino también cómo estas son problemáticas no resueltas de diferentes sociedades latinoamericanas, –en este caso, la mexicana, la boliviana y la chilena. Esto nos permite pensar cómo el racismo, el machismo y el clasismo siguen siendo problemáticas importantes desde muy larga data, y siguen estando presentes en las sociedades latinoamericanas hasta la actualidad. Son problemas que de alguna manera estructuran a estas sociedades y que hasta que no sean resueltas, van a seguir generando situaciones conflictivas y contradictorias, como justamente son las que se pueden vislumbrar en esta relación entre familias de clase media alta y sus empleados y empleadas domésticas. Sin embargo, hay

aquellos que son los claros perdedores en esta relación jerárquica y violenta, que aunque afecta a todos, no lo hace en la misma medida. Aquellos que se encuentran más abajo en la pirámide jerárquica de la sociedad, ya sea por su género, su clase social o sus rasgos fenotípicos (o por los tres juntos) son quienes, por las múltiples violencias de las que son víctimas, terminan en muchos casos alienándose y buscando parecerse a quienes los oprimen.

En este sentido, podría entenderse que estas nuevas maneras de explotación y de violencia, expresan una continuidad con el pasado violento que tuvo su inicio con la invasión de América por parte de los colonizadores europeos. Pues, porque más allá de que ya no esté presente la conquista y el colonialismo, sí está presente el neocolonialismo, o como también lo llaman, la colonialidad. En este sentido, no habrá esclavitud, no habrá segregación, pero sigue habiendo violencia cotidiana, racismo, clasismo y machismo, en este caso en la relación con los empleados domésticos.

Bibliografía y filmografía consultadas

Agencia EFE (16 de abril de 2010). Sebastián Silva explora con "La Nana" la falta de emociones. *Periodista Digital.* Recuperado de https://n9.cl/67sid en 11 de julio de 2025.

Contreras, M. (14 de diciembre de 2018). "Roma" es la historia personal de Alfonso Cuarón: así fue su infancia y así la ha plasmado. *Revista GQ España.* Recuperado de https://n9.cl/zdkauv en 12 de julio de 2025.

Cornejo, H. (12 de agosto de 2009). El boliviano Juan Carlos Valdivia retrata a la clase alta paceña en "Zona Sur". *Panamá América.* Recuperado de https://www.panamaamerica.com.pa/node/456592 en 13 de julio de 2025.

Cuarón, A. (Director) (2018). *Roma* [Película]. México: Participant Media.

D'Argenio, M.C. (2022). Coloniality, Affect and Queering Gestures: Zona sur (2009). In: *Indigenous Plots in Twenty-First Century Latin American Cinema.* Palgrave Macmillan, Cham. Recuperado de https://doi.org/10.1007/978-3-030-93914-4_5 en 05 de julio de 2025.

Fanon, F. (2008) [1963]. *Los condenados de la tierra*. Ediciones Siglo XXI.

FilmAffinity (s.f.). *Premios de La Nana (2009)*. FilmAffinity. Recuperado de https://www.filmaffinity.com/es/movie-awards.php?movie-id=659295 en 01 de abril de 2025

—— (s.f.). *Premios de Roma (2018)*. FilmAffinity. Recuperado de https://www.filmaffinity.com/es/movie-awards.php?movie-id=850453 en 29 de marzo de 2025

—— (s.f.). *Premios de Zona Sur (2009)*. Recuperado de https://www.filmaffinity.com/es/movie-awards.php?movie-id=221685 en 02 de abril de 2025

Fromm, E. (2020) [1962]. *Marx y su concepto del hombre*. Fondo de Cultura Económica.

Galtung, J. (2003). La violencia: cultural, estructural y directa. En F. Muñoz (Ed.), *La violencia: un enfoque multidimensional* (pp. 147-168). Granada: Universidad de Granada. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5832797.pdf en 13 de julio de 2025

Grosfoguel, R. (2006). La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. *Tabula Rasa* (4), pp. 17-46.

Instituto Nacional de Estadística (INE) (2012). *Censo Nacional de Población y Vivienda 2012*. Recuperado de http://www.ine.gov.bo en 25 de marzo de 2025.

Memoria México (s.f.). *Halconazo*. Recuperado de https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/Halconazo en 3 de abril de 2025.

Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder y clasificación social. En Gentili P. (Ed.), *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, pp. 285-327. CLACSO.

Riffo-Pavón, I. (2022). Imaginarios sociales, representaciones sociales y representaciones discursivas. *Cinta de Moebio*, 74, pp. 78-94. Recuperado de https://doi.org/10.4067/S0717-554X2022000200078 en 19 de julio de 2025.

Rivera Cusicanqui, S. (2014). *Mito y desarrollo en Bolivia: El giro colonial del gobierno del MAS*. La Paz: Piedra Rota y Plural.

Robert Bosch Stiftung (2023). *El poder transformador de la interseccionalidad*. Ed. Robert Bosch Stiftung GmbH. Recuperado de https://n9.cl/dren8 en 13 de julio de 2025.

Salazar, D. (2019). Roma is a gorgeous homage to domestic oppression. *Foreign Policy.* Recuperado de: https://n9.cl/16k8h en 09 de julio de 2025.
Silva, S. (Director) (2009). *La Nana* [Película]. Chile: Forastero.
Svampa, M. (2016). Debates sobre el desarrollo. En *Debates latinoamericanos: Indianismo, desarrollo, dependencia y populismo* (pp. 367-402). Edhasa.
Valdivia, J. C. (Director) (2009). *Zona Sur* [Película]. Bolivia: Cinenómada.

Imágenes intermediales del Estado mexicano y sus instituciones como fuente de violencia: *Temporada de huracanes* (Fernanda Melchor, 2017) y su transposición al cine (Elisa Miller, 2023)

Alicia Vargas Amésquita
Giovanna Mayde Ponce García

En 2017, Fernanda Melchor publica la novela *Temporada de huracanes* (Random House, México, en adelante *TDH*). Las temáticas abordadas, el lenguaje crudo y la técnica narrativa poco común, le valen un casi instantáneo éxito internacional, que hará que, en octubre de 2023, la plataforma Netflix produzca una trasposición al cine, bajo la dirección de Elisa Miller.

La trama se desarrolla en el ficticio pueblo de La Matosa, un empobrecido y marginal enclave en medio del trópico veracruzano. La diégesis, en ambos textos, inicia con el hallazgo del cuerpo de La Bruja, la mujer transgénero a la que acuden las vecinas en busca de "remedios", y los muchachos, de diversión. A través de distintas voces, la narración va a ir desenmascarando el involucramiento de Luismi; Brando, su amigo; y el Munra, el padrastro del primero, en el asesinato de la mujer. Este crimen sirve de pretexto para presentar un mundo marginal, machista y violento, donde el delito en sus múltiples realizaciones apabulla y arrastra a los personajes a un final desolador. En ese contexto, los agentes de la autoridad del Estado, de sus instituciones y, principalmente, de sus órganos policiales, surgen como un elemento ubicuo, al que los ciudadanos evocan como potenciales solucionadores de conflictos; pero a los que finalmente se evita, tanto porque son percibidos como abusivos, como porque se les identifica en alianza con los miembros del crimen organizado.

La manera en la que la novela *TDH* y el subsecuente filme representan la realidad social, nos permite reflexionar sobre el papel de los textos ficcionales en la (re)configuración y circulación de imaginarios y discursos en torno a las violen-

cias experimentadas por los sujetos sociales en el México reciente y, particularmente, en cómo es entendida la función del Estado y sus instituciones, en tanto garantes de la seguridad social. Nos centramos aquí en el análisis contrastivo de las estrategias discursivas intermediales, es decir, tanto verbales como visuales, que son utilizadas para construir una idea del Estado y sus agentes como cómplices en la producción y reproducción de las violencias.

Partimos, en primer lugar, de la idea de que la literatura y el cine cumplen, en tanto discursos, una función de circulación de saberes, de conocimientos socialmente construidos, sobre algún aspecto de la realidad, que trasciende el pacto de ficcionalidad con sus receptores (Kress y van Leeuwen,1996; Martín Rojo, 1996-1997; Van Leeuwen, 2005). Aún más, es precisamente el pacto ficcional, el que, desde nuestra perspectiva, facilita la aceptación y normalización de los discursos que se vehiculan en lo textual. En otras palabras, las narrativas ficcionales, actúan como tecnologías, en términos foucaultianos (Foucault, 2002, p. 199) para moldear, cuestionar o reproducir discursos sobre el poder, la legitimidad y las identidades colectivas. Estos imaginarios no solo muestran visiones hegemónicas, sino también posturas críticas, alternativas al orden político establecido, convirtiéndose en medios de significación que pueden influir en la percepción social sobre el rol y la función del Estado con respecto a las violencias experimentadas en los contextos sociohistóricos.

En segundo lugar, entendemos que los imaginarios políticos son "una serie de ideas, conceptos y percepciones que utilizan las personas para comprender y ser partícipes del campo de la política[1]" (Díaz, 2022, contraportada). Son, entonces, las ideas que constituyen "lo político", ideas sobre identidades, valores y significados que definen a los grupos sociales en oposición o en tensión; las percepciones que establecen las fronteras entre "nosotros" y "ellos", las cuales son, a su vez, producto de conflictos que estructuran la sociedad (Mouffe, 1999). De esta manera, los textos culturales, entre ellos la literatura y el cine, como productos de comunicación de y entre los actores sociales, juegan una parte im-

[1] "Esas percepciones articulan el escenario donde la población expresa sus propios prejuicios, temores, malestares, aspiraciones, aunque no siempre sea de un modo consciente, pero sí constantemente presente, como *gritando* y cuestionando…" (Díaz, 2022, p. 20).

portante en la configuración de estos imaginarios políticos con respecto, en este caso, a las violencias.

En tercer lugar, si bien tomamos en cuenta que la literatura y el cine son dos artefactos semióticos que no comparten los mismos recursos para la construcción del sentido, consideramos que al analizar las estrategias de la transposición intermedial, podemos identificar los cambios o las permanencias en el nuevo encuadre discursivo, permitiéndonos problematizar los cambios de perspectiva; o, por el contrario, ver si se refuerzan las representaciones e imaginarios emanados del medio fuente. Aquí nos basamos, primero, en las propuestas de Sergio Wolf (2001) quien prefiere usar el término de "transposición" en lugar del de "adaptación". Wolf argumenta que cuando una obra literaria se pasa, se "transpone" a un nuevo sistema semiótico, como el cine en este caso, se sustituyen procedimientos y materiales narrativos, descriptivos y dialógicos acordes con el nuevo soporte textual (pp. 16-17). Asimismo, consideramos la tipología de la intermedialidad expuesta por Irina O. Rajewsky (2005), quien explica que la transposición medial es un tipo de intermedialidad en la que

> the intermedial quality has to do with the way in which a media product comes into being, i.e., with the transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substratum into another medium. This category is a production-oriented, "genetic" conception of intermediality; the "original" text, film, etc., is the "source" of the newly formed media product, whose formation is based on a media-specific and obligatory intermedial transformation process (p. 51).

De esta manera, estamos ante una nueva obra, pero que guarda relaciones intertextuales e intermediales con la primera.

Entrando ya al análisis de las obras propuesta, encontramos que tanto en la novela como en la película se mencionan o sugieren una serie de espacios y actores sociales que claramente están asociados a instituciones del Estado, a "los del gobierno", como se les llama en la novela (p.15): las instituciones educativas a nivel básico y medio básico; y las de gestión del patrimonio cultural; los partidos políticos, o mejor dicho "el partido" y sus candidatos; las instituciones de salud,

hospitales públicos y sus médicos, enfermeras y trabajadoras sociales, los cuales se presentan como una extensión de las autoridades policiacas y judiciales, siempre amenazando a los usuarios con "echarles a la policía"; las instituciones paraestatales de producción energética, ¿PEMEX-CFE?; las agroindustrias de interés nacional, principalmente la azucarera; y, las instituciones policíaca y judicial, en las que aquí nos centraremos.

Si acordamos con Daros y Olivier (2014) y Cathy Fourez (2021) que en las narrativas "ultracontemporáneas" hay un tipo de relato que "se esfuerza en hacer del crimen no solamente el gesto transgresivo de un individuo identificable sino también la expresión colectiva de una comunidad sin comunidad en el seno de la cual este crimen (o crímenes) queda impune, sin agente identificable, demostrando de este modo la pérdida de toda autoridad del Estado" (Daros y Olivier, 2014: 11); entonces, tanto la película como la novela se enclavan en lo que los autores llaman relatos o, más precisamente, narrativas del crimen: en nuestro corpus, el primer crimen que conocemos es el asesinato de la Bruja, pero no será el único. Ante los sucesos delictivos, los cuerpos policiales y/o la institución judicial aparecen como actores obligados, necesarios, "lógicos" para la investigación y el castigo de los culpables.

No obstante, en la novela, la intervención de las autoridades policiacas y judiciales para resolver el crimen se dilata para primero darnos a conocer la identidad de la asesinada. En el capítulo II conocemos la historia de la Bruja Chica y su madre, la Bruja Vieja. Contra ellas se ejercen los primeros delitos mencionados en la novela; pero también ellas ejercen actos de ilegalidad. Se hace referencia a "las argucias legales" que ambas tenían que sortear para evitar que "las gentes del ingenio" las despojaran de "aquel pedazo de tierra", "aprovechando que no había papeles". Así, se da cuenta de la ausencia de un estado de legalidad y del vacío de instituciones gubernamentales que velen por los intereses ciudadanos. La responsabilidad de la defensa de lo propio recae en el individuo mismo, por lo que la "Chica" tuvo que aprender "a negociar los dineros" (p. 18). En este sentido, es interesante cómo la Bruja Chica constituye en la narración un agente sucedáneo del Estado que viene a subsanar las urgencias de salud, de trabajo, de dinero y emocionales, por lo menos entre las mujeres y los jóvenes. A ella se acude para solventar chapuceramente los problemas, ya sea a través de conjuros,

hechicería, menjurjes o con préstamos gravosos: La Bruja es el personaje que cataliza los deseos, los odios y los miedos de la población.

Por eso le quieren "echar encima" "a las autoridades correspondientes, a la policía, que la metieran presa por agiotista y abusadora" (p. 20); pero "a la mera hora nadie hace nada porque quién iba a prestarles dinero". Inacción y desesperanza se conjugan en la idea de que los pobres y miserables no encuentran solución a los atropellos de que son víctimas.

Es al final de este capítulo II que se menciona, finalmente, a "siete uniformados que constituyen el brazo de la ley de Villagarbosa" y al "comandante Rigorito", que abren a la fuerza la puerta de la habitación de la Bruja Grande "el mismo día que encuentran el cadáver de la pobre Bruja". Sin aclararlo, la narración destaca la preocupación principal de "el brazo de la ley": revisar una habitación cerrada por años, en lugar de investigar quién y por qué se asesinó a la mujer.

Por el contrario, en la película, tras la secuencia de apertura donde descubrimos del cuerpo de la Bruja en el canal y tras una brevísima primera parte dedicada a un recorrido fragmentario por la casa y las posesiones de La Bruja, entramos de lleno al espacio y las prácticas de lo policiaco-judicial. Sobre la pantalla en negro que anuncia el subtítulo, 2. YESENIA "LA LAGARTA", entramos a la diégesis. Una voz femenina en *off* reclama a "una señorita": "¿con quién tenemos que hablar?". Una segunda voz femenina también informa que no puede dar información y recalca que ya tienen toda la tarde allí. En medio de esta interacción, aparece en una toma de busto, la que después sabremos es la "Lagarta". Sentada, en actitud de espera, se observan tras ella, papeles, fichas y retratos indefinidos pegados a un tablero. El diálogo en *off* continúa. La voz de la segunda mujer se instala como la que ostenta el poder, el conocimiento de lo "legal" y en este sentido ordena que se vayan: "No anden de argüenderas. Váyanse". Las que demandan atención, la tachan de "inútil". Sin nunca mostrar a las mujeres, una nueva voz, ahora de un varón, toma el mando. Su tono es categórico y de mayor autoridad que su compañera: "¡Ya, señora! ¡Deje de perder el tiempo! Ya les dije que se larguen o les voy a echar a la policía" (3:44). Visualmente seguimos viendo el rostro de la Lagarta, pero un movimiento de cámara permite vislumbrar, en el fondo difuminado, la espalda de un hombre que habla a un grupo de mujeres tras un mostrador (Fotograma 1). Poco a poco

el fondo se aclara y descubrimos que sobre el mostrador hay una reja enmallada. Un nuevo encuadre, desde el otro lado del mostrador, nos permite ponerle rostro al funcionario que habla con las mujeres. Nos hallamos en la comisaría donde un grupo de mujeres reclama el cuerpo de La Bruja y donde la Lagarta denunciará a su primo Luismi como el responsable del crimen (3:21 a 4:53).

Fotograma 1



Los diálogos entre las mujeres y los funcionarios de la comisaría, cuyos cargos no se aclaran, y la separación simbólica de los espacios de poder a través de la reja, demuestran la desvinculación entre unas y otros: estos aparecen como los voceros de una supuesta legalidad, la cual aparece contraria a las necesidades y formas de vida de la gente, que se presentan como ilícitas. La espera de Yesenia y su rostro impertérrito manifiestan una disposición normalizada ante una justicia que se demora en actuar, o que nunca llega.

El hombre ordena: "ya sáqueme a toda esta gente de aquí" a "echar a la policía" (3:55), un par de hombres con uniforme de policía, a los que nunca se les enfoca la cara, aparecen para sacarlas (4:10). Son éstos los que ejercen el control físico de los cuerpos, los que ostentan la capacidad y el poder de guiarlas a la salida con palabras, pero más específicamente de forma física, empujándolas con sus macanas.

Estos oficiales de policía, aunque realizando prácticas diferentes (actos materiales más que verbales a diferencia de los primeros), se suman a la categoría de actores sociales que representan a las instituciones judiciales y policiacas como un todo: los funcionarios de la comisaría, los policías que patrullan, los agentes de las prisiones son todos parte de un grupo que aparece opuesto y deslegitimado ante los ojos de los pobladores.

En este sentido, el tono y la calidad del lenguaje usado, altisonante y ofensivo demuestran, asimismo, que no existe respeto entre unas y otros: la mujer de la comisaría las llama "argüenderas y chismosas", ellas los llaman "inútiles", "culeros", "hijos de la chingada".

Después de esta escena, comienza la denuncia de "La Lagarta" (4:43). Una trabajadora de la comisaría la atiende haciéndole preguntas de rutina, mientras teclea en una computadora. La declaración se va intercalando con escenas en flashbacks que nos llevan a la historia de Yesenia y su relación con Luismi. El testimonio-denuncia-relato de Yesenia es interrumpido en varias ocasiones por la servidora para corroborar información (10:44, 15:11 y 16:15). Aunque también se trata de una escena donde interactúan actores sociales que minutos antes se habían mostrado en contraposición, aquí pareciera que hay una coincidencia en los fines buscados: La Lagarta denuncia al primo para vengarse de él; la agente cumple con su función de representante de la ley e incluso asumimos que escucha los detalles más personales de la delatora.

En cambio, en la novela, las mujeres y la Lagarta no coinciden en la comisaría. Parte de la secuencia fílmica analizada antes, está basada en un fragmento del apartado II que dice que "las chicas de la carretera y una que otra que trabajaba en las cantinas de Villa" juntaron un "dinerito" para "darle un entierro digno" al cuerpo de la Bruja. La interacción con las autoridades queda reportada como una conversación, como un chisme:

> Esos ojetes del Ministerio de Villa, que vayan y chinguen todos a su puta madre, por inhumanos, no quisieron entregarles el cadáver a las mujeres, primero que porque era la prueba del delito y que las diligencias aún no terminaban, y luego que porque ellas no tenían papeles que demostraran parentesco con la víctima, y que por eso no tenían derecho a hacerse con el cuerpo, pinches culeros (pp. 32-33).

Como ya se ha mencionado en otros trabajos, la expresión "y que" (Vargas y Díaz, 2025, en edición) da cuenta de esa oralidad ubicada en un espacio de interacción impreciso; pero que es parte de una estrategia recurrente a lo largo de la narración: el chisme, la murmuración, las habladurías, la denuncia y el testimonio entre miembros de la población que muchas veces quedan en el anonimato (Ávalos, 2019). Podemos observar que aquí, el maltrato policial no es representado, y sí el desprecio de los habitantes hacia las autoridades.

En cuanto a la denuncia de la Lagarta, en un primer momento pareciera que se trata solamente de un chisme, que en ocasiones identificamos como el fluir de conciencia de Yesenia y, en otros, como la voz de un narrador parcial, que reporta lo que la joven vio. No obstante, en medio de la narración, identificamos marcas lingüísticas propias del género discursivo de la denuncia judicial: deícticos de lugar y tiempo en los que ocurren los hechos como "ese día", "aquella mañana", "lo que había visto el viernes", "aquel rumbo", "la casa de la Bruja"; una insistencia en verbos que denotan la calidad de testigo de Yesenia, "le constaba todo", "lo había visto todo", (p. 48), "volvió a verlo", "lo reconoció", "comprobó", "procedió" (p. 52-53), entre otros; la identificación de uno de los culpables: "uno de esos muchachos era su primo, Maurilio Camargo Cruz, alias El Luis Miguel, Yesenia estaba completamente segura" (p. 53). Finalmente, se desvela el acto de "acusación":

> Todo eso se lo contó a los policías que la atendieron de mala gana aquel lunes primero de mayo, y luego tuvo que volver a repetírselo todo a la secretaria del agente del Ministerio Público: el nombre de su primo y la dirección en donde vivía y lo que ella había visto aquel viernes al mediodía (p. 53).

Esta denuncia lleva a los policías a detener a todos los acusados: a Brando, amigo de Luismi; a Munra, padrastro de Luismi; y, finalmente, al mismo Luismi. De esta manera, los actos de justicia no son parte de una investigación sólida y científica de los organismos policiacos, sino un acto visceral de venganza de la Lagarta. Esto demuestra la inoperancia e inacción de las autoridades responsables de la impartición de justicia.

Los policías, como ya adelantábamos, en la novela se presentan como un grupo compuesto por "el comandante" Rigorito y "siete uniformados" que circulan a bordo de "la única patrulla de Villa". A Rigorito se le llama "el marrano asqueroso", "el pendejo marrano de Rigorito", "pinche culero exagerado"; a sus subalternos se les identifica como "sus muchachos", "los hombres de Rigorito", "sus esbirros", "sus achichincles", "los puercos de Rigorito". Juntos son "estos pinches cuicos de mierda", "esos hijos de la chingada", "los cabrones de la policía" (p. 57), "los putos puercos", "los putos policías". Estos epítetos coinciden con su representación en el filme, demostrando el poco aprecio que se les tiene.

Su espacio estereotípico es la comandancia, los separos, la cárcel, la prisión y "esa habitación" donde los detenidos son torturados para que confiesen, no precisamente sus crímenes, sino el lugar donde está, en este caso, el dinero de la Bruja. "Porque la verdad era que al comandante Rigorito la muerte de la Bruja le valía tres toneladas de verga, y lo único que el culero quería saber era dónde estaba el oro", piensa Brando ya recluido en la celda con otros maleantes: drogadictos, borrachos, locos y asesinos que continúan ejerciendo actos delincuenciales allí dentro. Visualmente no hay duda de los abusos de los policías dentro de los separos. Brando y Luismi son mostrados con huellas del maltrato físico ejercido por los agentes.

Así, la policía aparece como una corporación desviada, cercana a lo criminal, que actúa "sin importarles los periodistas y las fotografías y una verga de derechos humanos" (p. 216). Rigorito y su grupo no son una excepción en el contexto de corrupción y degeneración generalizada de la trama; son, por el contrario, la confirmación de una sociedad en descomposición. Todos los personajes ejecutan de una manera u otra, actos criminales que son síntoma de un contexto sociocultural decadente, del que no quedan exentas las fuerzas del orden.

Todavía más, Rigorito y sus muchachos no solo son la representación de la corrupción policial contra la ciudadanía; sino que surgen como aliados, como asociados voluntarios de los narcotraficantes. En la novela, cuando Luismi conoce a Norma en la Plaza de La Matosa, esta le cuenta que "un sujeto güero de gafas oscuras y sombrero vaquero" le "ordenó" que "se subiera a la camioneta". Sabremos después que ese "norteño" es Cuco Barrabás, el líder de los narcos en la zona. Luismi le hace "prometer" que "nunca se subiría a la camioneta del tal Cuco", porque "todos en el pueblo sabían que ese güero era un hijo de la chingada que les hacía cosas malas a las morras", "ni tampoco pedir ayuda a la policía, porque esos cabrones tenían el mismo patrón, y a final de cuentas eran más o menos lo mismo" (pp. 118-119). En esta "asociación" entre policía y narcotraficantes, no solo se destacan los actos de ilícitos de unos y otros, sino que también sufren las mismas consecuencias del enfrentamiento entre los grupos rivales delincuenciales. Al respecto, en el apartado VII, se insinúa que Rigorito y sus hombres han sido asesinados por apoyar a "Cuco Barrabás":

> Aunque también dicen […] que lo que seguramente pasó fue que los policías se toparon con la avanzada de la Raza Nueva, que venía desde el norte barriendo la cochambre que dejó el Grupo Sombra en las estaciones petroleras, y que fueron ellos los que se chingaron a los policías y seguramente también al propio comandante, cuyo cadáver ya no tarda en aparecer en el sitio de alguna balacera, tal vez descuartizado también y con huellas de tortura y cartulinas con mensajes dirigidos al Cuco Barrabás y demás gentes del Grupo Sombra (p. 216).

En la película, por su parte, la primera vez que se ve a la policía en las calles, es en conjunción con el narco. Es el mismo momento narrativo en el que Norma conoce a Luismi. Mientras ella le cuenta que unos hombres en una camioneta la persiguieron, al fondo, el vehículo *pick up* de Cuco Barrabás entra en escena. Las miradas de soslayo de Norma indican el miedo que le provocan, evita nombrarlos, tener contacto visual e incluso reconocer su presencia aun cuando el peligro es latente.

Cuco habla con un hombre que porta una placa de policía aparentemente de policía. A su lado se aprecia parte de una patrulla que nos permite interpretar

esto. Platican de forma amigable, y más allá de que uno encarne a un criminal y el otro a un agente de la ley, los rasgos de la representación los asimilan: ambos son varones adultos, portan armas y ostentan poder. Las camionetas en las que se transportan, ambas *pick ups*, una con los logos y colores oficiales de la policía judicial, aunque enfrentadas visualmente, no remiten a lo antagónico, sino a la colusión. En este momento, la película muestra su visión sobre la corrupción y los vínculos entre los actores sociales del Estado y los narcotraficantes, y destaca su similitud en tanto líderes del grupo que representan (fotograma 2).

Fotograma 2



Visualmente, el uso de la profundidad de campo ayuda a construir este mensaje: al principio, se deja ver con claridad quiénes se encuentran detrás de Norma y Luismi; pero en cuanto Luismi identifica el peligro y se comparte que el modo de actuar debe ser ignorando, el fondo se difumina y durante el resto del diálogo ya no se encuadran. En el resto del diálogo entre Norma y Luimi, se evita la mención y el enfoque a Cuco y el policía. la escena termina con un recordatorio de la amenaza que figura el narcotráfico: objetivados en la camioneta con los vidrios polarizados arriba, suena el claxon como última muestra de intimidación.

Entonces, en ambos textos, la policía se muestra como cómplice de la producción y reproducción de las violencias de un estado paralelo encarnado en los miembros del narco. La ciudadanía se constituye como un tercero afectado por ambos extremos de la lucha por el control del territorio y el poder: "Muertos por balaceras y choques de auto y venganzas entre clanes de rancheros; violaciones, suicidios, crímenes pasionales como dicen los periodistas" (p. 217). Los defensores del orden, pervertidos y corruptos, usufructan su posición de poder a favor del orden de lo criminal, poseedores *de facto* de la maldad y el abuso.

Una mención aparte merecen los soldados (p. 24) y los marinos (p. 216). Los primeros sólo son nombrados cuando ocurre un deslave en la Matosa. Son ellos quienes "los sacaron a bordo de lanchas". Aquí, una vez más, "el gobierno" surge como un ente brumoso, sin definición clara. Es quien los manda a "los bajos del palacio municipal, al atrio de la iglesia". Los marinos, por su parte, son los mandados para "poner orden en la comarca", porque "dicen que la plaza está caliente". Toda la enunciación se da en el marco de la enumeración de delitos y crímenes a manos del narco. Pareciera que, en caso de desastres naturales y violencia criminal fuera de control, la población sí dependiera y aceptara la presencia del Estado a través de las fuerzas armadas. Es en los únicos casos en el que se reconoce su competencia para intervenir y en los que no se descarga la responsabilidad de solución en la población.

Ya en otra ocasión hemos mencionado como "Melchor, en la novela, al centrar la narración en la multiplicidad de abusos sufridos por los personajes de La Matosa, cuyas relaciones interpersonales están marcadas por la pobreza, la violencia, los vicios, el analfabetismo, y el narcotráfico, no solo expone los efectos devastadores del abuso y abandono del Estado, sino que también muestra cómo el narco se inserta en el tejido social, afectando la vida social, constituyéndose como una fuerza caótica y corrosiva, que desestabiliza y corrompe a los cuerpos policiacos y al sistema judicial, quienes se vuelven cómplices voluntarios u obligados de la criminalidad" (Vargas y Díaz, en dictaminación). De esta forma, el narco se instaura como una "institución no-legal" que impone un orden propio, sin estructura fija, pero con normas tácitas, en un territorio donde el Estado ha descuidado, si no abandonado, su rol protector.

En todo caso, en ambos textos, se construye un imaginario político en el que la seguridad y la justicia no son conceptos inherentes al Estado, sino que están en disputa y dependen de los actores que ahora imponen su propia versión del orden social. El narcotráfico, en tanto práctica social, surge anclado en un territorio pauperizado, al margen de la civilidad y la civilización, rural, caótico, abandonado, cuyos ciudadanos cuestionan la legitimidad del Estado y sus instituciones. Esto les permite imponer sus propias dinámicas de poder y criminalidad: secuestro, feminicidio, prostitución, asesinato.

Para la sociedad civil, Estado y narco son la misma cara de un "otro" al que hay que temer, "no hay que apuntar", no hay que poner atención, ni mirarlos fijamente, ni cuestionarlos… hay que huirles… Ya sea desde la legalidad del Estado o desde la violencia criminal de los grupos delincuenciales, los ciudadanos se ven expuestos a los atropellos de ambas partes. Finalmente, lo que terminan evidenciando ambos textos es la imposibilidad de justicia y orden social, la falta de una ciudadanía crítica y de un Estado-gobierno cuyas instituciones no estén atravesadas por las dinámicas y la hegemonía del narco.

No obstante, no hay que perder de vista que tanto la novela como su posterior transposición al cine, son co-partícipes de un imaginario compartido sobre lo que representa el Estado y sus vínculos con la delincuencia del narcotráfico y la criminalidad sucedánea, del cual no estamos exentos. Para Oswaldo Zavala, "[l]a narconarrativa prevalece sobre todo a partir del consumo de cultura popular –en particular el cine, las series de televisión y la música–, pero también de las expresiones de "alta cultura" –la literatura y el arte conceptual–, con un grado de consentimiento espontáneo que más que instituido, ha sido aprendido, interiorizado, y ulteriormente confundido con la realidad" (Zavala, 2021, p. 15). De esta manera, la novela de Melchor y el posterior filme reproducen espontáneamente esos relatos que se funden y confunden con la realidad.

Bibliografía

Ávalos Reyes, M. E. (2019). "Temporada de huracanes de Fernanda Melchor: una lectura del cuerpo desde el terreno del chisme y la abyección." *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, no. 19, pp. 53-70.

Castoriadis, C. (1985). *La institución imaginaria de la sociedad Vol.* II. Tusquets.

Daros, P. y Olivier, F. (coords.) (2014). "Prólogo", en *Du roman noir aux fictions de l'impunité.* Indigo.

Díaz González, J.A. (2022) *Imaginarios políticos. Pensando y repensando la convivencia democrática desde la perspectiva ciudadana*. Editorial Universidad Nacional Heredia de Costa Rica.

Foucault, M. (1975-2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.* Siglo XXI.

Fourez, C. (2021). *Vidas de sangre. Mujeres en la narrativa mexicana del crimen.* Universidad Autónoma de Aguascalientes-Universidad Autónoma de México.

Gómez, R. (2020). "El rol del Estado en el Sistema de Medios Mexicano 2013-2018. Punto de partida para una agenda de investigación", en Rev. *Comunicación y sociedad*, pp. 1-29. DOI: https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7565. Consultada el 12 de noviembre de 2024.

Kress, G. y Van Leeuwen, T. (1996) *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Routledge.

Martín R., L. (1996-1997). "El orden social de los discursos", *Discursos* 21/22, 1-37.

Melchor, F. (2017). *Temporada de huracanes*. Penguin Random House.

Moreyra Slepoy, J. (2021) "Imaginarios políticos y políticas estatales respecto de la violencia y la inseguridad", en *Boletín Onteaiken*, no. 32, diciembre. Consultado en línea http://onteaiken.com.ar/wp-content/uploads/2021/12/05-032.pdf, 3 de junio de 2024.

Mouffe, C. (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical.* Paidós.

Rajewsky, I. O. (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". En *Revue Intermédialités / Intermediality* (6), 43-64. https://doi.org/10.7202/1005505ar. Consultado en línea en https://www.erudit.org/en/journals/im/2005-n6-im1814727/1005505ar.pdf el 17 de marzo de 2025.

Van Leeuwen, T. (1996). “The representation of social actors”. En: Caldas-Coulthard, C. R. y Coulthard, M. (Eds.). *Text and Practices: Readings in critical discourse analysis*. Routledge.

—— (2005). *Introducing social semiotics*. Routledge.

Vargas Amésquita, A. y Díaz Calderón, M. (2025). “Violencia y masculinidades en la obra de Fernanda Melchor: la función ética de la creación literaria”, en dictaminación.

Wolf, S. (2001). *Cine/ Literatura. Ritos de pasaje*. Paidós.

Zavala, Oswaldo. (2018). *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México.* Malpaso Ediciones.

Zavala, O. (2021) *La guerra en las palabras: una historia intelectual del “narco” en México (1975-2020).* Debate.

Parte IV.
Los imaginarios políticos de las violencias en otros medios masivos de comunicación

Acercamiento a la violencia de género digital antifeminista en Latinoamérica: Danann y El Temach

Diana Paola Bernal Espitia

Un gran número de grupos feministas latinoamericanos han estado presentes en las calles y en espacios digitales en la última década para poner en la agenda pública varias de sus demandas, entre ellas, el reconocimiento de sus derechos sexuales y reproductivos (#MiCuerpoMiDecisión #AbortoLegalYa), la necesidad de enfrentar conductas machistas (#NoesNo), así como exigir justicia ante la creciente impunidad ante las violencias de género (#NiUnaMenos, #VivasNosQueremos o #UnViladorEnTuCamino). Estas reivindicaciones movilizan tanto a partidarios como a detractores de las causas feministas. Estos últimos también crean diversos repertorios que difunden principalmente en plataformas como YouTube, Facebook, Instagram y TikTok, donde promueven una visión conservadora de la sociedad e incitan a la violencia de género. Si bien la oposición a las luchas promovidas desde distintos movimientos feministas no es novedosa, la ola reaccionaria en redes sociales, con la posibilidad de promover y ejercer violencia, sí lo es.

Tras una revisión bibliográfica sobre las mediciones de la violencia de género digital en América Latina y el Caribe en el periodo 2010-2022, Mónica Diego, Priscilla Purtschert Baquerizo y Susana Godoy García dan cuenta de la variedad de expresiones para referirse al tema, a saber: "violencia de género en línea", "violencia facilitada por la tecnología", "ciberviolencia de género", "ciberviolencia contra las mujeres", "violencia en línea contra las mujeres", y "violencia de género digital" (2023, p. 5). Las diferencias entre estos términos y sus combinaciones radican en el grupo poblacional al que se dirigen, así como en las for-

mas en las que se propaga: puede ser exclusivamente contra las mujeres o contra grupos que sufren discriminación de género; o puede ocurrir con o sin conexión a una red; o puede ser propagada por diversas herramientas tecnológicas. En este artículo se opta por emplear el término "violencia de género digital", ya que, por un lado, abarca a un grupo más amplio de personas que pueden ser discriminadas por motivos de género; y, por otro, la palabra "digital" hace referencia al sistema en el que se presenta o almacena información, la cual puede ser utilizada, incluso sin conexión, para causar deliberadamente un daño en privado o público.

Peña Ochoa (2017) realiza una aproximación a la violencia de género en entornos digitales a partir de casos de agresiones documentados por nueve organizaciones feministas y defensoras de derechos humanos de la región.[1] Entre las formas recurrentes de violencia digital se encuentran el ciberacoso, los ataques coordinados en contra de activistas feministas y periodistas, la difusión no autorizada de contenido íntimo y la suplantación de intimidad con fines difamatorios. Organizaciones de la sociedad civil como Luchadoras, SocialTIC y la Asociación por el Progreso de las Comunicaciones (2018) han ampliado esta tipología a trece manifestaciones: el acceso o control no autorizado a cuentas o dispositivos, control y manipulación de información, suplantación y robo de identidad, monitoreo y acecho, expresiones discriminatorias, acoso, amenazas, difusión de información personal sin consentimiento, extorsión, desprestigio, abuso y explotación sexual, afectación a canales de expresión y omisiones por parte de actores con poder regulatorio. Es preciso señalar que estas formas de violencia no son excluyentes entre sí y pueden presentarse simultáneamente en un mismo acto violento.[2]

[1] El reporte titulado *La situación de América Latina sobre la violencia de género ejercida por diversos medios electrónicos* fue redactado en colaboración con la Asociación por los Derechos Civiles (ADC) de Argentina, Coding Rights de Brasil, Derechos Digitales de América Latina, Hiperderecho de Perú, Fundación Karisma de Colombia, InternetLab de Brasil, IPANDETEC de Panamá, Red en Defensa de los Derechos Digitales (R3D) de México, y TEDIC de Paraguay.

[2] La elaboración de esta tipología se fundamentó en casos de agresiones en línea contra mujeres, recopilados por la Asociación para el Progreso de las Comunicaciones, Article 19,

Las personas que defienden una agenda de género o de derechos humanos y que expresan su opinión en público son las que se ven especialmente afectadas por la violencia de género digital, según el último informe publicado por el Fondo de Población de las Naciones Unidas (UNFPA) en Argentina, ONU Mujeres y Amnistía Internacional, en noviembre de 2024. En el marco del debate sobre el proyecto de ley de interrupción voluntaria del embarazo (IVE) en Argentina, por ejemplo, quienes manifestaron su defensa a los derechos sexuales y reproductivos en redes sociales sufrieron amenazas directas o indirectas de violencia física o sexual, acoso dirigido, así como declaraciones sexistas y comentarios estigmatizantes, según los datos de los informes "Pañuelos verdes" (2018) y "Corazones verdes" (2019) de Amnistía Internacional. Estas agresiones dirigidas particularmente a personas y organizaciones dedicadas a la defensa de los derechos humanos, buscan crear un entorno hostil y represivo que infunda miedo dentro de los movimientos, con el propósito de disciplinar a aquellos cuerpos que, en "un mundo marcado por la dueñidad",[3] subvierten el control y la dominación patriarcal, cuestionando las normas, expectativas y prácticas sociales que les fueron impuestas.

Dada la escasez de datos relacionados con la violencia digital contra feministas y otras activistas chilenas, Ananías Soto y Vergara Sánchez (2019) entrevistaron a 163 mujeres, de las cuales el 73.6% declaró haber sufrido algún tipo de violencia en entornos digitales. Estas agresiones incluyen desde burlas, insultos, humillaciones y groserías hasta acoso, hostigamiento y amenazas a su integridad. A la pregunta si las mujeres abiertamente feministas o activistas tienen más probabilidades de sufrir este tipo de violencia, el 97.5% respondió afirmativamente. A continuación, el relato de una de las entrevistadas:

CIMAC, Digital Rights Foundation, Women's Media Center y Women Action Media. Más información en https://luchadoras.mx/violencia-digital/

[3] Para Segato, la dueñidad o el señorío es una fase del sistema patriarcal y capitalista contemporáneo que se caracteriza por la concentración extrema de poder, control y propiedad de unos pocos que se comportan como dueños: dueños de cuerpos, de vidas, de recursos o de territorios (2016, p. 17).

> Ya no publico tanto con relación al feminismo como antes. Y de hacerlo ignoro o borro comentarios 'hater' o muy ignorantes o machistas. Básicamente, al publicar algo me decían en broma 'feminazi', se armaban peleas o discusiones eternas entre varios amigos de las redes, lo que me terminaba angustiando. Y al públicamente mostrarme por las redes como feminista, significaba burlas o comentarios mal intencionados en juntas con amigos en la realidad, pelambres o incluso prejuicios sobre mí (2019, p. 8).

El testimonio anterior pone de manifiesto algunas características de la violencia de género digital antifeminista. Por un lado, se basa en imaginarios sociales[4] sexistas, machistas o misóginos, y se entrelaza con otras formas de violencia como la simbólica.[5] Un claro ejemplo de ello es el uso del término "feminazi", que busca caricaturizar la lucha por la igualdad de género, al comparar el feminismo y el nazismo para crear un imaginario de las personas feministas como extremistas, agresivas y radicales. Su uso parece ser reiterado, culturalmente aceptado y socialmente legitimado cuando se considera una "broma", a pesar de su carácter claramente maltratante. Por otro lado, este tipo de violencia tiene repercusiones no solo para quienes forman parte de los movimientos feministas, sino también para sus contactos cercanos. Las burlas y los prejuicios trascienden el entorno en línea, lo que a su vez genera un impacto emocional que conduce a medidas que van desde la autocensura, la reducción de la participación política hasta la eliminación de comentarios en redes.

Si bien los estudios sobre violencia de género digital en América Latina (Diego *et al.*, 2023) y sobre el antifeminismo en espacios digitales (Bonet-Martí,

[4] Juan Luis Pintos define los imaginarios sociales como esquemas que están siendo construidos socialmente, que orientan nuestra percepción, permiten nuestra explicación, y hacen posible nuestra intervención en lo que en diferentes sistemas sociales sea tenido como realidad (2014, p. 7).

[5] Según Pierre Bourdieu (2000), la violencia simbólica se refiere a una forma de dominación sutil y naturalizada que se ejerce a través de símbolos, significados, discursos y representaciones culturales, mediante los que se refuerzan y reproducen relaciones de poder, dominio y sumisión.

2021; Pérez-Domínguez, 2023) han comenzado a cobrar más visibilidad en los últimos años, es necesario fortalecer la investigación y ampliar el enfoque de estudio hacia otras dimensiones que permitan comprender cómo se (re)producen los imaginarios que sostienen y promueven esta forma de violencia. En ese sentido, el objetivo de este artículo es analizar las herramientas audiovisuales y estrategias discursivas utilizadas por los creadores de contenido Emmanuel Danann y El Temach en la construcción y difusión de discursos antifeministas que incitan y contribuyen a la violencia de género digital antifeminista a través de sus redes sociales.

El tropo antifeminista y la manosfera

Los antifeminismos se definen como movimientos reaccionarios que se declaran en oposición a las ideas, políticas y personas vinculadas a las luchas feministas (Lamoureux y Dupuis-Déri, 2015). Es importante señalar que los grupos denominados "antifeministas" no están integrados exclusivamente por hombres y que, a lo largo de su historia, han considerado los avances de las diversas corrientes feministas como una amenaza para el modelo tradicional de la familia, así como para los valores morales, religiosos y sociales (Ging y Siapera, 2019; Bonet-Martí, 2020). Aunque estos aspectos son centrales en la argumentación antifeminista, cada grupo responde a motivos, esquemas organizativos y estrategias de acción particulares, en especial los de la era digital.

En *Gender Hate Online: Understanding the New Anti-Feminism*, Ging y Siapera (2019) afirman que el tropo central de grupos antifeministas es la victimización de la masculinidad, bajo la premisa de que los derechos de los hombres son constantemente agraviados por las políticas de identidad que le otorgan más poder y privilegios a sectores alineados con los feminismos. A partir del estudio de los movimientos masculinistas en Quebec, Dupuis-Déri (2018) destaca cinco afirmaciones recurrentes en el discurso antifeminista que construyen la figura del "hombre-víctima". Estas incluyen la denuncia de restricciones a las formas clásicas de seducción, la percepción de la discriminación de los niños en el sistema educativo, la falta de atención a los suicidios masculinos, el trato desigual a los padres en los procesos de custodia y la violencia que algunas mujeres ejercen contra los hombres. Según el autor, cada una de estas afirmaciones contribuye

a legitimar las relaciones de poder a favor de los hombres, al presentar a las corrientes feministas como una amenaza para la masculinidad.

En su estudio sobre la teorización de las masculinidades en el contexto anglófono, Ging (2017) examina el posicionamiento antifeminista de diversas comunidades virtuales presentes en blogs, foros en Reddit, canales de YouTube, redes sociales, etcétera, también conocidas como "manosfera". La autora identifica cinco grandes grupos: 1) "los activistas por los derechos de los hombres" (MRA, por sus siglas en inglés), que se centran en cuestiones legales tales como la custodia de menores, denuncias falsas, violencia doméstica, divorcio, etc.; 2) "los hombres que siguen su propio camino" (MGTOW), que priorizan su bienestar personal y basan su discurso en el autocontrol y la disciplina; 3) "los gurús de la seducción" (PUAs), que intercambian consejos para atraer a las mujeres; 4) "los conservadores cristianos tradicionales" (TradCons), y 5) "la cultura gamer/geek". Ging (2017) destaca que, a pesar de las diferencias en los enfoques de estos grupos, existen elementos comunes que los unen, por ejemplo, una interpretación simplificada de la psicología evolutiva, el uso de tropos culturales y la adopción del término "píldora roja".

Con respecto a las interpretaciones reduccionistas de la psicología evolutiva, Ging (2017) sostiene que la retórica de la manosfera se basa en comportamientos binarios específicos de carácter sexual. Por un lado, los hombres se organizan jerárquicamente: los "alfas" son vistos como dominantes, los "betas" como proveedores, los «omegas» como individuos con habilidades sociales limitadas y los "zetas" como personas independientes que no encajan en las categorías tradicionales. Por otro lado, el papel de las mujeres se reduce a su capacidad reproductiva y a su dependencia de una figura masculina. Para la autora, lo que une a estos grupos es su preocupación por la hegemonía masculina en lo que concierne a las relaciones de género heterosexuales, ya sea a través de la identificación con el "macho alfa" o mediante su rechazo.

Los grupos antifeministas han aprovechado la estructura de las nuevas tecnologías para divulgar su mensaje a un público más amplio, mediante el uso de varias herramientas audiovisuales y haciendo referencia a la cultura popular. Según Pérez-Domínguez, "los antifeminismos digitales encuentran en el cine, la ficción, el anime, elementos que les permiten construir sus discursos y poten-

ciarlos, alcanzando mayores audiencias" (2023, p. 11). Un ejemplo de ello es el tropo cultural de la píldora roja, que alude a la película *Matrix* (Wachowski y Wachowski, 1998), en la cual el protagonista, Neo, debe escoger entre la píldora azul o la píldora roja. Si opta por la azul, permanece en la ilusión de la Matrix, es decir, sigue con su vida sin saber que vive en una simulación; mientras que, si escoge la roja, sale de la Matrix y se enfrenta al mundo real. Para los grupos que conforman la manosfera y adoptan esta metáfora, la píldora roja simboliza el despertar a un mundo que consideran dominado social y culturalmente por influencias feministas y en el que se encuentran en desventaja (Banet-Weiser, 2018; O'Donnell, 2022; Pérez-Domínguez, 2023).

Sobre el rol de las redes sociales en el crecimiento de la misoginia en línea, se destaca su función como vehículo de difusión y normalización de discursos antifeministas. Siapera (2019) y Delgado y Sánchez-Sicilia (2022) afirman que la misoginia cotidiana se manifiesta a través de memes, comentarios irónicos, chistes, así como la adopción o creación de una nueva jerga. Se tiende a representar a las personas feministas como infantiles e irracionales, y se reproducen estereotipos sobre la apariencia, inteligencia y comportamiento sexual de las mujeres. El contenido generado bajo estas lógicas se realiza en formatos dinámicos y se comparte en grupos afines con el objetivo de alcanzar el mayor número de visualizaciones. Al respecto, Delgado y Sánchez-Sicilia (2022) aseguran que se trata de una "retórica digital ligada a lo políticamente incorrecto, a la rebeldía y a lo outsider [que] suponen herramientas de expansión del imaginario antifeminista y la introducción de conceptos, ideas o imágenes de la «manosfera» en espacios que, a priori, no eran antifeministas" (p. 185).

Con este telón de fondo, en este trabajo nos centramos en el análisis de las herramientas audiovisuales y estrategias discursivas utilizadas por los creadores de contenido Manuel Jorge Gorostiaga (Argentina) y Luis Alfonso Castilleja (México), conocidos en redes como Emmanuel Danann y como El Temach, respectivamente. La selección de estos perfiles responde a su notable número de seguidores en YouTube, Instagram, Facebook y TikTok, al alcance de su contenido, así como a su alineación con motivaciones de las comunidades que conforman la manosfera. Mediante un enfoque que combina el análisis del discurso y semiótico, se describen sus perfiles en redes sociales y se analizan cuatro videos

publicados entre 2020 y 2024 –dos de cada creador–, en los que se abordan temas concernientes a los feminismos y las masculinidades, con el fin de identificar cómo estos creadores de contenido reproducen imaginarios antifeministas que, a su vez, refuerzan formas de violencia de género digital.

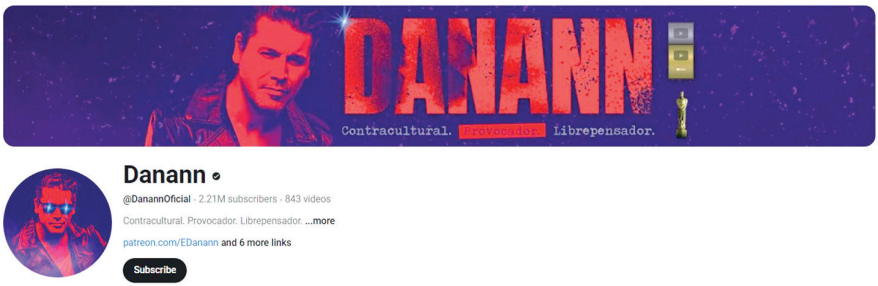
Perfil de Emmanuel Danann

Manuel Jorge Gorostiaga (Buenos Aires, 1984) es creador de contenido digital, vocalista de la banda de rock Danann y figura mediática vinculada al ámbito político y cultural argentino, con una orientación hacia las ideas de derecha, el liberalismo económico y el conservadurismo. En el 2023, participó activamente en la última campaña presidencial, apoyando la candidatura de Javier Milei, tanto en actos públicos como en espacios digitales. Usa el seudónimo de Emmanuel Danann o Danann en sus perfiles en YouTube (https://www.youtube.com/@DanannOficial), Facebook (https://www.facebook.com/EmmanuelDanann/), Instagram (https://www.instagram.com/danannimal/?hl=en) y TikTok (https://www.tiktok.com/@danannoficial?lang=en), plataformas en las que cuenta con un número de seguidores que oscila entre uno o más de dos millones. En todas se presenta a sí mismo como "contracultural", "provocador", "libre pensador" y "sobreviviente del mercado bajista". Estas palabras se complementan con su foto de perfil, en la que aparece con un estilo roquero. Muestra una expresión seria y lleva un *look* relajado compuesto por una chaqueta de cuero abierta, una camiseta blanca y gafas de sol, de cuyo centro sale un destello azul claro. Predominan los tonos rojizos en su figura, que en este contexto se relacionan con la simbología de la "píldora roja".

Desde diciembre de 2016 y hasta finales de julio de 2025, ha publicado más de ochocientos cuarenta videos en su canal de YouTube, los cuales incluyen principalmente debates, editoriales, blogs, parodias de doblaje y sketches, en los que critica ideas progresistas, movimientos feministas e ideologías de izquierda. Adapta posteriormente este contenido a un formato de *reel* para sus perfiles de Facebook, Instagram y TikTok, con el fin de ampliar el número de visualizaciones y llegar a nuevas audiencias. Además, la estructura de plataformas como Facebook e Instagram le permite publicar otro tipo de contenido visual, como memes, afiches sobre las conferencias locales e internacionales en las que par-

ticipa como invitado en el marco de la batalla cultural, fotos de su participación en programas de radio y televisión, entre otros. Como parte de su estrategia de construcción de imagen digital, incluye en los *banners* de YouTube y Facebook las placas de plata y oro otorgadas por YouTube en reconocimiento al número de seguidores del canal, así como la estatuilla del premio Martín Fierro Digital que recibió en 2021 como *influencer* de opinión (véase Figura 1). Para quienes visitan su perfil por primera vez, estos reconocimientos pueden generar confianza, ya que se asocian con un nivel alto de popularidad y credibilidad.

Figura 1. Captura de pantalla del canal de YouTube de Danann, donde se observa su presentación visual. Imagen tomada con fines académicos.



Fuente: https://www.youtube.com/@DanannOficial

Supuesta información fáctica con «Súper Amigues»

Emmanuel Danann utiliza la serie animada de televisión *Súper Amigos*,[6] como referente de la cultura pop dentro de su comunidad, y crea una parodia de doblaje en su canal de YouTube bajo el nombre "Súper Amigues". En esta serie de

[6] *Súper Amigos* (*Super Friends*, en inglés) fue una serie animada de televisión estadounidense basada en la Liga de la Justicia de DC Comics y producida por Hanna-Barbera en colaboración con ABC. Pese a que cambió de nombre y de formato durante los años de emisión (1973-1985), los episodios generalmente iniciaban con la intervención de alguno de los superhéroes principales –Superman, Batman, Linterna Verde, La Mujer Maravilla, Robin o Aquaman– en respuesta a una emergencia detectada por el centro informático del "Salón de la Justicia". El principal antagonista era la Legión del Mal (Legion of Doom, en inglés) y para

videos, los personajes de DC Comics se reúnen en el "Salón de la Justicia" para discutir temas relacionados con las políticas de identidad. A primera vista, un/a potencial seguidor/a del canal puede que no perciba que el mismo nombre es una burla al lenguaje inclusivo, por lo cual este recurso resulta altamente efectivo para romper la burbuja de la comunidad del canal y llegar a un público más amplio, incluso a aquellas personas familiarizadas con estos superhéroes, pero que no necesariamente tienen una postura antifeminista.

El video "Súper Amigues en el día de la mujer #8M" (https://www.youtube.com/watch?v=lLxox9nTBME&list=PLhe-4uekwuRzw2NHwM6hrrRK8p8OY5e0Z&index=2&ab_channel=Danann)[7] fue publicado en 2020; y, a la fecha de consulta, cuenta con más de 1.3 millones de reproducciones. En poco menos de cuatro minutos, la Mujer Maravilla, Batman, Superman y Linterna Verde abordan temas centrales de las luchas feministas, tales como los feminicidios, la historia de los movimientos feministas, la opresión patriarcal, el matrimonio tradicional, los derechos reproductivos, la brecha salarial, la construcción social del género y la cosificación de la mujer. En este contexto, la representación de la Mujer Maravilla se aleja del símbolo de justicia, igualdad y empoderamiento que encarna en los cómics. Por el contrario, se la muestra como una figura emocional, confrontativa e incluso autoritaria en sus intervenciones. Personifica una versión radicalizada de los movimientos feministas, aunque Danann da a entender a sus espectadores que esta postura representa al feminismo en su totalidad, es decir, que todas las posturas feministas son exageradas, defensivas y excluyentes. Por su parte, los superhéroes masculinos encarnan a los detractores del discurso feminista: son presentados como personajes aparentemente racionales,

enfrentarlos, los *Súper Amigos* debían mantenerse unidos y evitar cualquier disputa interna que pudiera afectar su cooperación (Williams, 2011).

[7] Este video forma parte de los veintidós que conforman, hasta el 30 de julio de 2025, la lista de reproducción titulada "Super Amigues". En su descripción se señala lo siguiente: "Se acerca el día internacional de la mujer, y los Superamigos de las minorías, la diversidad y la corrección política quieren acompañar a la Mujer Maravilla en su lucha, pero ella no los deja."

moderados e informados. A continuación, un extracto sobre las intervenciones relacionadas con el surgimiento del movimiento feminista:

> **Batman:** Cálmense ustedes dos y pensemos que podemos hacer por nuestras tan queridas compañeras.
> **Mujer Maravilla:** Empiecen por callarse. Esta lucha es solo de mujeres. Nunca tuvo nada que ver con ustedes.
> **Superman:** ¿De qué hablas? El feminismo surgió gracias a la obra de un hombre llamado François Poullain de la Barre.
> **Mujer Maravilla:** De seguro es un hombre trans con útero que prendía fuego a iglesias.
> **Superman:** No, de hecho, era aspirante a sacerdote católico.
> **Linterna Verde**: Sí, además en Gran Bretaña, el feminismo fue impulsado por otro hombre llamado John Stuart Mill.
> **Mujer Maravilla:** Silencio. Los hechos históricos no me importan. Solo quiero terminar con la opresión.
> **Linterna Verde:** Bien, en eso último estamos de acuerdo. ¿Qué propones Mujer Maravilla?
> **Mujer Maravilla:** Comencemos por destruir el matrimonio tradicional que tanto daño le ha hecho a nuestro movimiento.
> **Superman:** De hecho, fue un matrimonio tradicional el que impulsó el movimiento sufragista para que las mujeres pudieran votar.
> **Mujer Maravilla:** Eso no puede ser cierto.
> **Linterna Verde:** Sí, Emmeline y Richard Pankhurst.
> **Mujer Maravilla:** Bueno, pero de seguro abortaban maratónicamente.
> **Superman:** No, de hecho, tuvieron muchas hijas y ellas ayudaron al movimiento sufragista (00:23-1:15).

En este extracto, se evidencia el uso de la estrategia discursiva de argumento *versus* contraargumento. Aunque el guion da la apariencia de un diálogo, está estructurado para que la Mujer Maravilla no responda a las intervenciones de los otros superhéroes, mientras que, ante cada una de sus afirmaciones, al menos uno de ellos interviene para invalidarla o corregirla. No se trata de una confron-

tación de ideas como tal, sino una puesta en escena donde las figuras masculinas sobresalen a través de una supuesta autoridad discursiva. Esta asociación entre razón, conocimiento y masculinidad reproduce constructos patriarcales hegemónicos, donde lo racional se vincula con lo masculino. A través de personajes como Superman y Linterna Verde, Danann recurre a la condescendencia machista (*mansplaining)* como recurso argumentativo. Las referencias a François Poullain de la Barre y John Stuart Mill sugieren que son ellos quienes tienen la tarea de "educar" a la Mujer Maravilla sobre su propio movimiento, ya que ella carece de conocimiento o niega hechos por su propio sesgo ideológico. El guion está diseñado para que el público asuma las afirmaciones de los superhéroes como veraces y, de paso, para que se alinee, en mayor o en menor grado con ideas antifeministas. La elección de estas figuras masculinas como referentes del feminismo no es casual. Danann busca que así se minimice la agencia de las mujeres dentro de la historia de los movimientos feministas y se fomente la idea que la existencia del feminismo se debe a la racionalidad masculina.

Otra de las estrategias discursivas en este video consiste en la simplificación excesiva de temas complejos, lo cual permite que los discursos antifeministas sean consumidos y aceptados por una audiencia más amplia, sin necesidad de realizar un análisis crítico. En el siguiente extracto, Danann reduce la argumentación de la Mujer Maravilla a acusaciones sin fundamento y refuerza así el estereotipo de feminista radical:

> **Mujer Maravilla:** Odias a las mujeres y a las minorías.
> **Superman:** Eso no es cierto.
> **Mujer Maravilla:** ¿Y por qué me llevas la contraria entonces?
> **Superman:** Todo lo que has dicho es histórica y fácticamente incorrecto.
> **Mujer Maravilla:** Claro, y tú me lo explicarás porque eres un hombre.
> **Superman:** No, te lo explicaré porque evidentemente tengo más cultura general que tú.
> **Mujer Maravilla:** Mentira, crees que por ser hombre lo sabes todo (03:24-03:39).

Si bien la primera intervención de la Mujer Maravilla podría interpretarse como una denuncia de violencia estructural y de género, en la mediada en la que alude a desigualdades sociales y prácticas machistas que afectan tanto a mujeres como otros grupos marginados, el tono acusatorio de su formulación, sumado a las intervenciones posteriores que equiparan el odio con el desacuerdo, anulan la posibilidad de entablar una discusión crítica y argumentada sobre condiciones de discriminación o exclusión. El guion de Danann trivializa estos temas y centra la interacción en mostrar una supuesta autoridad discursiva masculina encarnada en Superman. Cuando este declara que "todo lo que has dicho es histórica y fácticamente incorrecto", descalifica a la Mujer Maravilla sin dar ningún argumento adicional. Esa supuesta figura de autoridad discursiva se intensifica cuando afirma: "te lo explicaré porque evidentemente tengo más cultura general que tú": no solo reproduce un patrón condescendiente, sino que refuerza una jerarquía epistémica basada en género.

En la descripción del video, Danann argumenta que la Mujer Maravilla no deja que sus compañeros superhéroes la acompañen en su lucha. Lo anterior significa que parte de la base de que los movimientos feministas no buscan la igualdad, sino una confrontación de poder entre hombres y mujeres. Esto se ve plasmado en la representación caricaturesca que hace de la Mujer Maravilla, puesto que sus comportamientos deliberadamente estereotipados incluyen la irracionalidad, la ignorancia y el fanatismo. Esa postura extrema, autoritaria y carente de matices, ignora deliberadamente la diversidad dentro de los movimientos feministas. La simplificación tiene una función estratégica dentro del discurso antifeminista: deslegitimar las luchas feministas y ridiculizar a sus representantes y sus discursos. Al hacerlo, posiciona al discurso masculino como única fuente válida de conocimiento y reafirma las estructuras patriarcales que los movimientos feministas intentan cuestionar.

En los extractos analizados se evidencia que las intervenciones de los superhéroes son breves, descontextualizadas y carentes de matices necesarios para una comprensión profunda de los temas abordados. No obstante, parecen ser efectivos para una audiencia poco informada y afín a ideas antifeministas, ya que presentan afirmaciones simplificadas como verdades incuestionables. Este video acumula más de seis mil cuatrocientos comentarios, en los cuales algunos

usuarios replican diálogos de los superhéroes masculinos, otros felicitan a Danann por su guion y aseguran que utilizarán algunos de sus argumentos –principalmente las referencias masculinas– en futuras discusiones con feministas. Asimismo, proliferan expresiones de burla mediante emoticones o la onomatopeya de risa, e incluso se manifiesta violencia de género digital a través de comentarios estigmatizantes y despectivos hacia quienes se denominan feministas. El usuario @Tahio76, por ejemplo, comenta: "Es increíblemente triste lo bien que envejeció esto... 5 años después y las feminazis no cambiaron el discurso ni en lo mas mínimo... sigue siendo igual de ridículo" [*sic*]. Con este mensaje expresa deliberadamente su desprecio hacia los movimientos feministas, descalificándolos y asociándolos con el nazismo. Quienes emplean el término "feminazi" parten de la concepción errónea de que los feminismos no buscan la igualdad de derechos entre mujeres y hombres, sino la supremacía de las mujeres a través de una agenda política autoritaria (Horan, 2019). Aunque el uso del término no es exclusivo de Danann, él lo utiliza en sus videos, y su audiencia lo reproduce, y, en consecuencia, refuerza dinámicas de violencia simbólica en espacios digitales.

Danann como figura de autoridad en el #8M

Uno de los formatos más frecuentes en el canal de YouTube de Danann es el de entrevistas en la calle, que realiza principalmente durante manifestaciones con el objetivo de obtener respuestas espontáneas sobre temas sociales y políticos. El video analizado corresponde a las manifestaciones del 8 de marzo de 2023 (8M) en Buenos Aires y, hasta el 30 de julio de 2025, ha acumulado más de 2.8 millones de visualizaciones. Al igual que en su serie "Súper Amigues", Danann opta por un título general para este video: "8M 2023: preguntando a fem1n1$tas" (https://www.youtube.com/watch?v=Hj-8Ok85If8&ab_channel=Danann), probablemente para captar la atención de una audiencia más amplia que, de otro modo, no llegaría a su canal. La alteración de la palabra "feministas" mediante el uso de números (1) y símbolos ($) en lugar de las letras "i" y "s" cumple varias funciones. En primer lugar, permite que el video se destaque en las búsquedas relacionadas con las manifestaciones del 8M, apelando a la curiosidad de audiencias externas a su nicho. Esta ambigüedad sobre el tono o enfoque del

contenido puede traducirse en un mayor número de visualizaciones. En segundo lugar, podría eludir los mecanismos de moderación automática de contenido en YouTube, que detectan y limitan la difusión o monetización de contenidos asociados a discursos de odio. Por último, desde el punto de vista simbólico, funciona como un marcador identitario, puesto que sus seguidores reconocen que el título es una burla a los movimientos feministas.

En este video de casi veinte minutos, Danann entrevista a seis asistentes a la manifestación del 8M, a quienes les formula preguntas relacionadas con temas clave en las discusiones feministas, como los derechos de las mujeres, el acoso callejero, la brecha salarial, el aborto y la identidad de género. Sin embargo, el propósito del video no es presentar sus respuestas de forma imparcial, sino ridiculizar a las personas entrevistadas, en su mayoría mujeres, mediante una edición cargada de recursos visuales y sonoros que ridiculizan sus intervenciones. Dichos recursos refuerzan estereotipos de género, intensifican la carga emocional del contenido y validan los prejuicios de su audiencia afín a discursos antifeministas.

En el marketing digital, los primeros segundos de un video son decisivos para captar la atención del público, especialmente en formatos de larga duración como los de YouTube. Consciente de ello, Danann abre el video con una escena de diez segundos diseñada para establecer el tono satírico del contenido y posicionarse como una supuesta figura de autoridad intelectual, lo cual predispone a la audiencia a consumir el material de manera acrítica. Danann comienza la entrevista preguntando: "¿Te falta algún derecho que los varones tengamos?". Tras formular la pregunta, aparece un gráfico animado con la palabra "cargando", cuyo porcentaje aumenta a medida que transcurren los segundos de silencio. Al ser ubicado sobre la cabeza de la entrevistada, este recurso sugiere de forma irónica que su capacidad argumentativa es lenta o limitada. Segundos después, la entrevistada se entera de que no se está transmitiendo en vivo y reacciona con un "ah". Danann repite esta breve reacción tres veces en la edición, y así refuerza el tono burlón del video, al tiempo que acentúa la ridiculización de la participante ante su audiencia.

Manipular intencionalmente el silencio de una persona antes de dar una respuesta y asociarlo con una supuesta "lentitud mental" o incapacidad para ar-

gumentar, constituye una forma de violencia simbólica, en tanto se recurre a recursos de representación audiovisual para desacreditar a la entrevistada y posicionarla como intelectualmente inferior. Danann utiliza la edición para establecer una asimetría de poder: selecciona los fragmentos que refuerzan su imagen y los que ridiculizan a la otra persona, quien, además, no tiene posibilidad alguna de intervenir en la edición para controlar su representación. Esta decisión deliberada de manipular el contenido audiovisual, busca reforzar el estereotipo de que quienes asisten a la marcha carecen de pensamiento crítico o no tienen argumentos sólidos que merezcan ser escuchados. Para su audiencia, esta forma de violencia puede pasar desapercibida, ya que se presenta como contenido humorístico y están normalizadas dentro de la narrativa del canal. No obstante, son mecanismos de deslegitimación simbólica que contribuyen a reproducir prejuicios hacia los feminismos.

A lo largo del video, Danann establece una secuencia narrativa fija compuesta por tres elementos: una pregunta dirigida a un/a manifestante, un fragmento seleccionado de su respuesta y una reacción gráfica o sonora que condiciona la interpretación del espectador. Danann se muestra tranquilo y atento durante las respuestas; sin embargo, cuando identifica una oportunidad para desacreditar sus afirmaciones, recurre a alguna de las siguientes estrategias discursivas: cuestionar o contradecir los argumentos expuestos; apelar a casos aislados de violencia del género en los que los hombres son víctimas; plantear escenarios hipotéticos caricaturescos, como la autopercepción para la obtención de beneficios económicos; citar datos de organizaciones para proyectar una imagen de rigurosidad basada en hechos; y, negar la relevancia de los estudios de género. En su conjunto, estas estrategias evidencian que las entrevistas no están orientadas al diálogo ni a la comprensión de realidades sobre desigualdades de género; sino a la búsqueda de argumentos que le permitan imponer su postura y, en consecuencia, "ganar" la argumentación. Esta supuesta victoria se refuerza en la edición mediante memes, *gifs* de escenas de películas y de series de televisión, así como videos cortos relacionados con computadores y videojuegos.

La incorporación de recursos visuales y sonoros, conocidos en los medios digitales, amplifica el impacto del mensaje antifeminista, como lo señala Pé-

rez-Domínguez (2023). En el caso del video analizado, estos recursos cumplen al menos cuatro funciones específicas:

- Intensificar la burla: efectos como el abucheo de *Supa Hot Fire*, el golpe en la frente (*facepalm*) de la película *¿Dónde está el policía?* o la clásica pantalla azul de Windows, apelan a referencias populares en la cultura digital. Son códigos de consumo cultural compartidos que se entienden como signos de fracaso o ridículo.
- Caricaturizar los argumentos feministas: frases como "la vieja y confiable" de *Bob Esponja* y "No God, please no, no God" de *The Office*, indican con menosprecio que las posturas feministas son reiterativas y poco fundamentadas.
- Deslegitimar argumentos mediante parodia y agresión verbal: expresiones como "No encuentro fallas en su lógica" de la serie *Malcom in the Middle*, se emplean para desacreditar los argumentos de las personas entrevistadas desde la condescendencia. Asimismo, el uso del meme de *Spiderman 2* acompañado de la voz en *off* que dice "No digas mamadas Mary Jane", introduce un insulto verbal directo que refuerza la violencia simbólica.
- Asociar el discurso feminista con el nazismo: la escena de *La caída* (Hirschbiegel, 2004) en la que se muestra el enojo del personaje que interpreta a Hitler, se inserta en la discusión sobre el aborto para sugerir que las posiciones feministas son autoritarias, irracionales o extremistas.

Una de las referencias más explícitas a la violencia simbólica en el video se materializa a través de recursos visuales y sonoros extraídos del videojuego *Mortal Kombat*. Al incorporar imágenes de Johnny Cage alzando a su oponente, junto con efectos de sonido que simulan golpes, Danann traslada la lógica del combate físico a la discusión ideológica, enmarcándola en términos dicotómicos de victoria o derrota. Bajo esa lógica, las ideas feministas se convierten en el adversario a derrotar, ya que obtener tal "victoria" es una condición para mantener su prestigio dentro de sus comunidades en redes sociales. Sus seguidores y espectadores acompañan esas "victorias" simbólicas no solo porque reconocen

a Danann como una figura de autoridad discursiva, sino como un representante de la masculinidad hegemónica.

Las supuestas "victorias" argumentativas que presenta Danann en el video son construcciones sustentadas en una manipulación audiovisual para favorecer su postura. Esta estrategia le permite posicionarse desde el inicio como una figura de autoridad discursiva, mientras que sus interlocutoras son caricaturizadas como ignorantes o confundidas. Al legitimar la violencia simbólica como herramienta de desacreditación, fomenta una comunidad hostil frente a quienes defienden las luchas por la igualdad de género.

Perfil de El Temach

Luis Alfonso Castilleja (Aguascalientes, 1988) es actor, director cinematográfico y creador de contenido digital. Durante la pandemia COVID-19, incursionó en TikTok bajo el seudónimo de El Temach, palabra proveniente del náhuatl 'Temachtiani' que significa "el que enseña". En una entrevista con Alfredo Adame (2025), Castilleja comenta que su objetivo inicial era convertirse en mentor para hombres jóvenes. Sin embargo, se dio cuenta de que hombres de todas las edades resonaban con sus mensajes y buscaban espacios para compartir sus experiencias. Desde su perspectiva,

> viene una generación de hombres olvidados, de hombres relegados. Hay mucha ausencia paternal, muchos niños creciendo sin papá y nadie que les diga cómo ser hombres, cómo enfrentarse al mundo. Yo nunca me imaginé que fuera tan grande la necesidad de un espacio para hombres en donde podamos platicar (02:43-03:05).

La afirmación anterior articula una narrativa centrada en la figura de "hombre-víctima" (Dupuis-Déri, 2018), caracterizado como un sujeto "olvidado" y "relegado", sin especificar por quién. Lo que impide que las nuevas generaciones desarrollen su masculinidad (hegemónica), según él, es la ausencia de referentes masculinos o incluso la sobreexposición a referentes femeninos. La respuesta a esa necesidad la encarna él mismo, como "maestro" capaz de transmitir lo que no se les ha enseñado.

El Temach ha consolidado una presencia digital significativa, especialmente en TikTok (https://www.tiktok.com/@el_temach), donde cuenta (a finales de julio de 2025) con siete millones de seguidores y con más de setenta y tres millones de 'me gusta' en sus publicaciones. En otras plataformas como YouTube (https://www.youtube.com/channel/UCG7pu4yj5lvVScl3HJZIYPw) e Instagram (https://www.instagram.com/eltemach/), el número de seguidores está alrededor de los 2 millones, mientras que en Facebook tiene 2,800,000. Las descripciones de sus perfiles varían en términos de contenido y estilo de enunciación. En su canal de YouTube, pretende entablar una relación cercana con sus suscriptores y atraer a hombres interesados en el manejo de sus relaciones interpersonales, su desarrollo personal y la música. Asimismo, sugiere que el canal funciona como un espacio de aprendizaje mutuo entre anfitrión y audiencia. En contraste, la descripción de Facebook es impersonal e introduce el concepto del "alfa" y el *hashtag* #modoguerra. Los *banners* de ambas plataformas también incluyen el lema "El canal del alfa" bajo su seudónimo. La descripción en Instagram es más concisa y se formula en imperativo: "Toma el control de tu vida. #ModoGuerra", mientras que la de TikTok es mucho más abierta e incluso tiene un tono reflexivo: "Estar Solo (*sic*) es una oportunidad". Las referencias al "alfa", tanto en los banners como en las descripciones, así como el énfasis en la autosuficiencia y la disciplina, remiten a una lógica jerárquica que caracteriza a varios grupos de la manosfera. El hashtag "#ModoGuerra" podría entenderse como una metáfora de confrontación ideológica en redes sociales, en la que se invita a los hombres a posicionarse activamente frente a la crisis de la masculinidad.

El Temach suele publicar videos testimoniales, videos de opinión y hacer transmisiones en vivo. En su canal de YouTube destacan dos secciones recurrentes: "Conoce al macho alfa" y "El TemachVlog". La primera consiste en entrevistas a hombres que él y su comunidad admiran por su constante deseo de superación personal. La segunda se centra en el análisis de películas, series y canciones, además de abordar temas de actualidad desde una perspectiva masculina o realizar listas temáticas (*tops*) de interés para la comunidad. Los suscriptores con membresía al canal tienen acceso exclusivo a videos pregrabados y reciben insignias que reflejan su nivel de fidelidad, categorizadas según el rango de suscripción. Cabe destacar que los nombres de las suscripciones adoptan

jerga militar –compa cabo, compa sargento, compa general, compa teniente– y se organizan jerárquicamente en función del aporte económico. Estas insignias se muestran cuando publican comentarios, lo que les permite distinguirse de la audiencia general, de modo que se refuerza una estructura interna de estatus y reconocimiento en la comunidad digital.

Además de emplear terminología militar con el hashtag "#ModoGuerra" y la denominación de diferentes niveles de suscripción, El Temach ofrece a sus seguidores placas identificatorias de estilo militar con el logotipo de su marca corporativa. Estos objetos funcionan como símbolos de pertenencia y refuerzan la construcción de una hermandad masculina cimentada en valores o principios compartidos como la disciplina, el amor propio, la fortaleza mental para enfrentar los desafíos cotidianos, y el autocuidado. La apropiación simbólica de lo castrense, en este contexto, remite a modelos de masculinidad dominante, tradicionalmente asociados con el poder, la autoridad y el control. Portar placas implica, para los seguidores, asumir un compromiso activo con esa identidad colectiva y los principios que la sostienen.

Para interactuar en tiempo real con su audiencia, El Temach realiza transmisiones en vivo al menos dos veces por semana a través de Tik Tok, Facebook o YouTube. Estas sesiones, denominadas "Martes de Modo Guerra" y "Jueves de Compas", operan como espacios de interacción directa en los que responde preguntas de la audiencia, lee comentarios, anuncia próximas charlas nacionales e internacionales y promociona sus talleres de *marketing* y *storytelling*. Durante estas transmisiones se abordan diversos temas relacionados con las dinámicas de pareja, las presiones emocionales y sociales que enfrentan los hombres, los comportamientos de las mujeres, así como la confianza en uno mismo, la frustración y el esfuerzo. Además, invita a sus seguidores a contribuir económicamente al canal por medio de la herramienta *Super Thanks*. La regularidad de estos encuentros puede interpretarse como un ritual colectivo orientado a consolidar la identidad grupal y el vínculo simbólico con el anfitrión. No obstante, este componente comunitario no puede disociarse de su dimensión comercial, ya que también actúa como recurso para mantener el flujo de consumo de contenido digital y de mercancía.

El gurú de la seducción

En el video "10 maneras de enamorar / enclochar a una morra" (https://www.youtube.com/watch?v=dxoOMrntIiY&ab_channel=ELTEMACH), publicado en diciembre de 2021, El Temach lleva una gorra gris con el logo rojo de su canal, una camiseta con la frase '¡Mi compa!', placas militares, y está sentado frente a un *set* iluminado en tonos azules y rojos. Cada uno de estos accesorios forma parte de su imagen corporativa y de la línea de mercancía dirigida exclusivamente a su audiencia. Desde el inicio, aclara que no pretende ofrecer fórmulas infalibles para enamorar a una mujer, sino compartir sugerencias que pueden ayudar a sus espectadores a recorrer "el camino del alfa". Durante casi treinta minutos, habla con seguridad, cambia de tonalidad, usa un lenguaje coloquial para dirigirse a su audiencia y emplea términos que únicamente entienden quienes ya están familiarizados con su canal (temacheo, temachinas y simpeo).[8] A lo largo del video, El Temach recurre a diversas herramientas visuales y sonoras para dinamizar su mensaje: utiliza acercamientos de cámara a primer plano para intensificar su expresividad, incorpora texto en mayúsculas para subrayar ideas clave, emplea emoticones, e integra sonidos que acentúan lo dicho.

Su enfoque con respecto a las relaciones románticas heterosexuales se estructura indiscutiblemente en torno a las dinámicas de poder y control. Enfocado en la construcción y promoción del "alfa", El Temach propone a sus seguidores un modelo de masculinidad tradicional basado en la disciplina, la fuerza, la aparien-

[8] Estas tres palabras forman parte de una lista de neologismos que El Temach ha creado para su audiencia.

Temacheo: derivado de su nombre y hace referencia a la aplicación de sus enseñanzas en la vida cotidiana. Implica adoptar la mentalidad del "Modo Guerra", asociada con la disciplina, la fortaleza y la constante superación personal.

Temachinas: designación irónica para las mujeres que siguen o interactúan con El Temach. Su uso es ambiguo, puesto que puede aludir a seguidoras reales como a aquellas de las que se quiere burlar.

Simpeo: comportamiento percibido como una muestra de sumisión o entrega excesiva hacia una mujer con el fin de obtener validación o afecto. Se opone a la mentalidad del "Modo Guerra".

cia, el liderazgo y la autovaloración. Este modelo se contrapone a lo que él denomina la "masculinidad débil", caracterizada por la sumisión y vulnerabilidad ante las mujeres, a quienes describe de manera generalizada como manipuladoras y responsables de establecer jerarquías que atribuyen un valor diferencial a los hombres. Lo anterior supone una visión esencialista y reduccionista de las relaciones de género, ya que asume que todas las mujeres actúan de la misma manera y niega la pluralidad en las formas de ver, sentir y relacionarse. Frases recurrentes en sus videos como "las morras siempre…" funcionan como fórmulas discursivas que simplifican la complejidad de las experiencias individuales y construyen un imaginario en el que se atribuyen a las mujeres rasgos inmutables.

El Temach tiene como punto de partida una narrativa de victimización que sitúa a la masculinidad en amenaza por la influencia de los movimientos feministas. Esta percepción sirve de justificación para promover conductas orientadas a recuperar un supuesto "control masculino" perdido en las relaciones románticas. Entre esas se encuentran la represión emocional, el *ghosting* intermitente –dejar de comunicarse sin dar explicaciones–, y la falta de responsabilidad afectiva, que, según su discurso, aumentan el interés de las mujeres y favorecen el deseo por entablar una relación. Para redescubrir al "yo" masculino usurpado por los alcances del feminismo, El Temach le insiste a su comunidad que asuma el "Modo Guerra" como un estado permanente. Esta retórica refuerza patrones discursivos que legitiman la desconfianza y promueve la confrontación entre géneros, ya que el hombre busca tener un rol dominante y evitar mostrarse debilitado o vulnerable.

Sin embargo, esta interpretación que presenta las consignas feministas como una amenaza, parte de una distorsión de sus luchas. Lejos de proponer la dominación o eliminación de lo masculino, los planteamientos feministas buscan desmantelar las estructuras patriarcales que oprimen a todas las personas, independientemente de su género. Tal como plantea Segato (2018), el orden patriarcal somete también a los hombres, al imponerles el mandato de la masculinidad que les exige reprimir sus emociones, competir por poder y validar constantemente su autoridad ante los demás. Contrario a la lógica que promueve El Temach al normalizar la desconexión emocional o establecer el "Modo Guerra"

como estado, las feministas plantean la construcción de vínculos más libres, igualitarios y afectivamente responsables.

Monetizando la apología de la violencia de género

En uno de sus "Martes de Modo Guerra", el 16 de julio de 2024, El Temach publicó un nuevo video sobre el manejo de conflictos en relaciones amorosas en su canal de YouTube titulado "Temach y la Verdad: Cómo Manejar Relación Complicada".[9] Aunque en un primer momento el contenido parecía ajustarse con la línea temática del canal, un fragmento del video comenzó a circular en varias plataformas debido a una escena con alta carga simbólica y violenta. En ella, El Temach habla a la cámara junto a un televisor en buen estado; acto seguido, toma un mazo y se prepara para golpear la pantalla. Como es de suponer, esta escena no surge de forma espontánea, ya que su puesta en escena requiere al menos de dos elementos previamente dispuestos: el mazo y la pantalla del televisor. El acto físico de golpear el televisor puede asociarse con las ideas de fuerza, confrontación y ruptura, elementos recurrentes en la narrativa de El Temach. La fuerza desmedida o exagerada, en particular, se puede vincular con un ideal de la masculinidad hegemónica que valora el control y la agresividad para mantener su posición dominante. En ese sentido, incluir esa acción en un video sobre cómo manejar relaciones complicadas no es fortuito: El Temach legitima el uso de la violencia como una forma de resolución de conflictos. El Temach no solo golpea la pantalla del televisor, sino que en un tono beligerante dice:

> Entonces, mi compa, la próxima vez que una morra te quiera decir qué hacer... [golpe al televisor]. ¡Retirada, mi compa! [Acomoda el televisor para pegarle una segunda vez]. La próxima vez que la morra te diga que no puedes ver a El Temach... [golpe al televisor], le dices: "Ese pelón estuvo en mi vida antes que tú, tú llegaste con Temachinas; y si no te gusta, hay un chingo formadas esperando tu lugar".

[9] El video no se encuentra disponible en ninguna de las cuentas de El Temach, pero el clip de la escena se encuentra en el siguiente enlace de Tik Tok https://www.tiktok.com/@snokher12/video/7392454733564267781

La escena del golpe al televisor puede leerse como una representación de violencia simbólica que afirma el control discursivo de El Temach sobre su audiencia y la narrativa de dominación masculina que promueve. Metafóricamente, la pantalla opera como una barrera entre el espectador y el anfitrión; y, al destruirla, se escenifica la eliminación de cualquier obstáculo que interfiera con el mensaje, particularmente si proviene de una figura femenina. En este contexto, la masculinidad se (re)afirma con la destrucción, que funge como catalizador emocional. El mensaje implícito es que la frustración masculina puede y debe canalizarse a través de actos de fuerza para establecer un supuesto orden perdido. La violencia física se presenta como una reacción legítima ante la supuesta intromisión de la mujer en la hermandad masculina y, de este modo, naturaliza la violencia de género. El uso de la terminología militar en expresiones como "¡Retirada mi compa!", refuerza la lógica de confrontación e instala el imaginario de los feminismos como enemigos.

Su uso del lenguaje es despectivo hacia las mujeres y consolida su idea de una masculinidad basada en la dominación y el control. La repetición de la frase "la próxima vez que una morra te diga…" opera como un recurso discursivo cargado de misoginia, al presentar la voz femenina como intrusiva y enmarca a la mujer como un obstáculo para la libertad y la autodeterminación del sujeto masculino, particularmente del hombre cisgénero heterosexual al que va dirigido el mensaje. Además, la afirmación "hay un chingo formadas esperando tu lugar" cosifica a las mujeres, las despoja de agencia y las presenta como siempre disponibles para competir por la atención masculina. Cada repetición de palabras y golpes otorga una fuerza performativa al mensaje y actúa como mecanismo de internalización ideológica entre sus seguidores.

En línea con el estilo de su contenido, El Temach se dirige a sus seguidores de forma coloquial y adopta el rol de *coach* motivacional que busca ser un "compa" más, y, a la vez, una figura autoridad. En este caso particular, el video se centra en aquellas personas de su comunidad que han logrado entablar una relación sentimental gracias a sus consejos de seducción y desarrollo personal. No obstante, más que celebrar esas relaciones como logros de sus seguidores, El Temach cuestiona el lugar de la pareja femenina y reafirma su propia influencia en la vida afectiva de su comunidad. La frase "Ese pelón estuvo en mi vida antes

que tú" denota paternalismo hacia su comunidad y establece una marca simbólica de dominación y territorialidad masculina, común en comunidades de la manosfera. Es a él a quien le deben lealtad, hacia sus ideas y comunidad; y, por eso, deben permanecer fieles a su "maestro".

Además de la violencia simbólica, el gesto de destruir el televisor con un mazo, es una estrategia deliberada de *marketing* digital. En el ecosistema de las plataformas, donde los algoritmos priorizan los contenidos que acumulan interacciones (comentarios, me gusta, compartidos), en poco tiempo, este tipo de escenas altamente violentas son propicias para captar la atención de más internautas y maximizar la circulación de contenido en plataformas digitales. Este acto, física y simbólicamente violento, cumple una función de mercado: generar más visualizaciones y, por tanto, más ingresos. Se monetiza la apología de la violencia de género mientras se disfraza de entretenimiento y refuerza estructuras simbólicas de poder.

Conclusiones

Aunque presentan enfoques y formatos distintos, Danann y El Temach se alinean con narrativas que cuestionan las luchas feministas, e incitan a sus audiencias a mantener o reproducir prácticas y/o discursos misóginos, machistas y sexistas con el contenido que crean. Ambos se posicionan como figuras de autoridad que, supuestamente, revelan a sus comunidades las "verdades ocultas" sobre los feminismos y sus postulados. Danann apela a un sector más ideológico y reaccionario, afín a discursos antiprogresistas y abiertamente antifeministas; mientras que El Temach se enfoca en el desarrollo personal masculino, especialmente en el ámbito de las relaciones heterosexuales, ofreciendo consejos de seducción.

Ambos creadores de contenido contribuyen a la construcción de un imaginario antifeminista, al proponer una serie de narrativas que presentan a los feminismos como una ideología perjudicial para la sociedad, especialmente para los hombres. A través de sus narrativas, sugieren que el objetivo de los movimientos feministas no es la equidad, sino las subordinación o deslegitimación del rol masculino. Esta visión distorsionada se refuerza mediante la representación de las personas feministas como "radicales" o "extremistas", llegando incluso a equipar sus luchas con ideologías totalitarias como el nazismo, como en el caso

de los videos analizados de Danann. El Temach no hace una comparación como tal, pero legitima simbólicamente la necesidad de derrotarlas por medio de la retórica bélica. Mediante videojuegos violentos, como *Mortal Kombat*, o las metáforas de batallas, victorias o confrontaciones, tanto El Temach como Danann establecen a los movimientos feministas como un enemigo común.

Uno de los aspectos más preocupantes del contenido de estos creadores es su intento sistemático por desacreditar a representantes feministas o asociadas al género femenino, presentándolas como vacías, irracionales y carentes de fundamentos. Este descrédito no se limita al discurso verbal, sino que se refuerza mediante un conjunto de herramientas audiovisuales que buscan deslegitimarlas. En el caso de Danann, esto se evidencia en el uso manipulado de la edición: recortes de entrevistas con mujeres que son presentadas como contradictorias o incoherentes, construcción de diálogos ficticios favorables a figuras masculinas, inserción de memes, clips breves o efectos sonoros para ridiculizar los argumentos de entrevistadas. A diferencia de Danann, el Temach recurre a actuaciones performáticas, al uso de jerga despectiva o coloquial y a la repetición de rasgos negativos para simplificar las opiniones, comportamientos o experiencias femeninas, y así, ridiculizar o caricaturizar a las mujeres.

Los discursos producidos por creadores como Danann y El Temach evidencian cómo las plataformas digitales se han convertido en espacios de circulación y normalización de violencia digital antifeminista. Estos contenidos configuran comunidades masculinas que comparten sentimientos de odio, frustración o miedo a la pérdida de poder y que actúan colectivamente para deslegitimar a los feminismos, aunque con frecuencia se refieran a estos como un movimiento unívoco y homogéneo, y rechazan cualquier cambio en las relaciones de género. El aumento del contenido antifeminista en las comunidades de la manosfera en Latinoamérica, da cuenta de una reorganización simbólica del poder patriarcal en los entornos digitales, así como de la estructura económica que lo sostiene. En los últimos años, los propietarios de las plataformas han encontrado un modelo de negocio rentable basado en la monetización de discursos polarizantes y en la preocupación de los grupos masculinistas por mantener su hegemonía.

Bibliografía

Adame, A. (Anfitrión). (2025, febrero 7). Ley de Adame. Episodio 1: El Temach y Alfredo Adame [Episodio de video podcast]. En *Ley de Adame*. https://www.youtube.com/watch?v=_u8ufYNZKyo&t=1s

Amnistía Internacional Argentina (2018). "Pañuelos verdes. Relatos de la violencia durante el debate por la legalización de la interrupción legal del embarazo". Disponible en https://amnistia.org.ar/wp-content/uploads/delightful-downloads/2018/12/PA%C3%91UELOS-VERDES-entrega02-online-FINAL.pdf

—— (2019). "Corazones verdes. Violencia online contra las mujeres durante el debate por la legalización del aborto en Argentina". Disponible en https://amnistia.org.ar/corazonesverdes/files/2019/11/corazones_verdes_violencia_online.pdf

Ananías Soto, C. y Vergara Sánchez, K. (2019). "Violencia en internet contra feministas y otras activistas chilenas", *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, *27*(3), https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n358797

Banet-Weiser, S. (2018). *Empowered. Popular feminism and popular misogyny*. Durkham: Duke University Press.

Bonet-Martí, J. (2020). "Análisis de las estrategias discursivas en la construcción de discurso antifeminista en redes sociales", *Psicoperspectivas. Individuo y sociedad*, *19*(3), 1-12.

—— (2021). "Los antifeminismos como contramovimiento: una revisión bibliográfica de las principales perspectivas teóricas y de los debates actuales". *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, *18*(1), 61-71.

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. (J. Jordá, Trad.). Anagrama. (Obra original publicada en 1998).

Danann. (2020, 7 de marzo). *SúperAmigueseneldíadelamujer#8M* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=lLxox9nTBME&list=PLhe-4uekwuRzw2NHwM6hrrRK8p8OY5e0Z&index=3&ab_channel=Danann

—— (2023, 9 de marzo). *8M 2023: Preguntando a fem1n1$tas* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Hj-8Ok85If8&ab_channel=Danann

Delgado, L. y Sánchez-Sicilia, A. (2022). “Subversión antifeminista: análisis audiovisual de la manosfera en redes sociales”. *Revista Prisma*, (40), 181-212.

Diego, M., Purtschert, P. y Godoy, S. (2023). *Mediciones de la violencia de género digital en América Latina y el Caribe*. https://centrolatam.digital/wp-content/uploads/2023/03/Mediciones-de-la-violencia-de-genero-digital-en-America-Latina-y-el-Caribe.pdf

Dupuis-Déri, F. (2018). *La crise de la masculinité.* Les Éditions de remue-ménage.

El Temach (2021, 14 de diciembre). *10 maneras de enamorar / enclocar a una morra* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=dxoOMrntIiY&ab_channel=ELTEMACH

Ging, D. (2017). Alphas, Betas, and Incels: Theorizing the Masculinities of the Manosphere. *Men and Masculinities, 22* (4), 638-657. https://doi.org/10.1177/1097184X17706401

Ging, D. y Siapera, E. (Eds.) (2019). *Gender Hate Online: Understanding the New Anti-Feminism.* Palgrave Macmillan.

Horan, G. (2019). Feminazi, breastfeeding nazi, grammar nazi. A critical analysis of nazi insults in contemporary media discourses. *mediAzioni* 24. http://mediazioni.sitlec.unibo.it

Lamoureux, D. y Dupuis-Déri, F. (dir.) (2015). *Les Antiféminismes. Analyse d’un discours réactionnaire*. Remue-Ménage.

O’Donnell, J. (2022). *Gamergate and Anti-feminism in the Digital Age*. Palgrave Macmillian.

Peña Ochoa, P. (Ed.). (2017). Reporte de la situación de América Latina sobre la violencia de género ejercida por medios electrónicos. Presentación para la relatora especial sobre la violencia contra la mujer. https://adc.org.ar/wp-content/uploads/2019/06/Latin-American-Report-on-Online-Gender-Violence-final_v2.pdf

Pérez-Domínguez, M. (2023). *Antifeminismo digital: Un análisis de la manósfera mexicana en Facebook* (Documento de Trabajo 12). PUEDJS, UNAM.

Pintos, J. (2014). Algunas precisiones sobre el concepto de imaginarios sociales. *Revista Latina de Sociología*, 4, 1-11. https://doi.org/10.17979/relaso.2014.4.1.1217

Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres.* Traficante de Sueños.

—— (2018). Manifiesto en cuatro temas. *Critical Times*, *1* (1), 212-225. https://doi.org/10.1215/26410478-1.1.212

Siapera, E. (2019). Online Misogyny as Witch Hunt: Primitive Accumulation in the Age of Techno-capitalism. En D. Ging & E. Siapera (Eds.), *Gender Hate Online: Understanding the New Anti-Feminism* (pp. 21-43). Palgrave Macmillan.

Wachowski, L., y Wachowski, L. (Directores). (1999). *Matrix* [Película]. Silver Pictures.

Williams, K. (2011). (R)Evolution of the Television Superhero: Comparing *Superfriends* and *Justice League* in Terms of Foreign Relations. *The Journal of Popular Culture*, *44*(6), 1333-1352 https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2011.00903.x

La venta de cuerpos en el ciberespacio: narrativas de la neoprostitución en América Latina

Sofía Martín

Actualmente, las redes sociales y los medios de comunicación juegan un rol fundamental en la construcción de imaginarios políticos y narrativas que abarcan desde el empoderamiento femenino hasta la violencia estructural contra las mujeres en América Latina. En el contexto actual, donde las plataformas digitales y las redes sociales transforman cada aspecto de la vida cotidiana, actividades que antes se realizaban en la presencialidad ahora cuentan con su versión en línea. Un ejemplo claro es lo que podríamos llamar *neoprostitución*, una forma digitalizada de prostitución que surge como respuesta a la mediatización.

En este trabajo, la prostitución se entiende como una transacción de compra-venta en la que se ofrece sexo y contenido sexual-erótico en todas sus formas (incluyendo servicios presenciales, contenido digital como OnlyFans, sexphones, sexchats, fotografías, entre otros) a cambio de dinero u otro tipo de bien. Esta conceptualización se distingue tanto de la industria pornográfica tradicional –que opera bajo lógicas de producción masiva con múltiples intermediarios (productoras, distribuidoras, plataformas)– como de otras formas de entretenimiento sexual, centrándose específicamente en dinámicas autogestionadas donde quien ofrece el servicio mantiene control directo sobre la transacción, y es "su propio jefe" en el contexto de las lógicas capitalistas y neoliberales contemporáneas. Por su parte, el término "trabajo sexual" se comenzó a utilizar dentro del movimiento feminista regulacionista en la búsqueda de derechos laborales reconocidos y legitimados para la antes mencionada prostitución.

Siguiendo esta línea, según Ana Bernal Triviño (2019), la defensa de la prostitución en términos de empoderamiento es cuestionable, ya que no representa una práctica nueva o revolucionaria, sino una estructura respaldada históricamente por el patriarcado. Desde la psicología, Ekman (2017) agrega que, al mediar el pago en lugar del deseo, la prostitución se convierte en una barrera para la liberación sexual y la autonomía personal, limitando el libre albedrío de quienes participan en ella. En esta misma línea, el periodista Victor Malarek (2011) enfatiza que la prostitución responde principalmente a una demanda masculina, y que, si ésta no existiera, millones de mujeres y niñas no serían sometidas a condiciones degradantes.

Este trabajo se posiciona desde una perspectiva que entiende al fenómeno de la prostitución como una forma de violencia estructural ejercida principalmente sobre las mujeres, perpetuando relaciones de poder históricas. Esta elección teórica responde a la necesidad de enmarcar analíticamente un fenómeno complejo, no con el objetivo de debatir la posible aceptación de la prostitución por la sociedad o la ley, sino para analizar cómo, partiendo de la base de que vivimos en un mundo capitalista, neoliberal y mediatizado, estos discursos son recepcionados por las audiencias jóvenes. El interés se centra en los elementos semióticos y las dimensiones no verbales de estos discursos que, más allá del contenido manifiesto, revelan las lógicas subyacentes de producción y circulación de sentido en el contexto digital contemporáneo. Si bien el contenido explícito de las posturas de cada figura es conocido, son precisamente estos componentes formales y estructurales los que proporcionan un entendimiento más profundo del fenómeno y de las dinámicas comunicativas en las que se inscribe.

El término neoprostitución no está ampliamente desarrollado en la literatura actual. Ha sido utilizado, por ejemplo, en el texto de Silvester (1999) para referirse a la prostitución infantil en contextos turísticos, aunque no con el mismo sentido en que lo aplicaremos aquí. Barry, por su parte, sostiene que la industrialización ha dado lugar a "un mercado global multimillonario, local y extranjero, que incluye tanto una trata altamente organizada como arreglos más informales y difusos" (Barry, 1995, p. 122). Es precisamente en esos arreglos informales y difusos donde el término neoprostitución adquiere relevancia en este análisis, ya que abarca la adaptación de la práctica de compra-venta sexual al mundo

mediatizado y las nuevas tecnologías. En este sentido, fenómenos como los *sugar daddies*, OnlyFans, la venta de *packs* de imágenes íntimas, el cibersexo, las *ciberesposas*, y otros, forman parte de estas nuevas prácticas de intercambio sexual. En vista de la popularización de estas prácticas, es relevante entender qué figuras y discursos promueven estas actividades y cómo son recepcionadas, ya que estos fenómenos no solo modifican las dinámicas de acceso y visibilización, sino que también replantean los discursos de poder y violencia que atraviesan la región.

En este sentido, Instagram emerge como un espacio de debate crucial, especialmente considerando su demografía de usuarios jóvenes en Argentina. A febrero de 2024, el 29% de los usuarios de Instagram en el país tenía entre 25 y 34 años, mientras que el grupo de 18 a 24 años representaba el 25.8% de los usuarios totales (Statista, 2024). Estos grupos etarios coinciden en gran medida con el rango de edad de las personas que se ven involucradas en la prostitución a nivel mundial. Según la Fundación Scelles (2018), entre 40 y 42 millones de personas ejercen la prostitución, y el 80% son mujeres o niñas entre 13 y 25 años. Estos datos sugieren la relevancia de analizar cómo los discursos relacionados con la prostitución son recepcionados en este contexto, ya que una porción significativa de esta audiencia se encuentra expuesta a debates sobre cuerpos y violencia.

En este trabajo, se analizarán las narrativas de dos figuras públicas argentinas que han tomado posiciones antagónicas en relación con la prostitución en América Latina. Por un lado, Georgina Orellano, referente del sindicato de trabajadoras sexuales, Asociación de Mujeres Meretrices de Argentina (AMMAR), defiende la prostitución, a la cual denomina "trabajo sexual", porque, sostiene, proporciona independencia y empoderamiento económico. Por otro lado, Alika Kinan, sobreviviente de trata y activista feminista, concibe la prostitución como una forma de violencia patriarcal y de explotación. Ambas utilizan Instagram para comunicar sus posturas, proyectando discursos que, en última instancia, reflejan visiones opuestas: el discurso regulacionista que sostiene Orellano, frente al discurso abolicionista que propone Kinan.

Desde un marco teórico que combina la semiótica de los medios, el análisis del discurso y la recepción de las audiencias, este trabajo explora cómo las na-

rrativas en Instagram sobre la prostitución son percibidas y respondidas por los usuarios. La semiótica de los medios digitales permitirá analizar los elementos no verbales (imágenes, colores, tipografías, emojis) que, junto al contenido manifiesto, construyen significados y revelan las lógicas subyacentes de producción de sentido en el contexto digital contemporáneo. El análisis del discurso se enfocará en identificar las estrategias argumentativas, el tono empleado y las modalidades enunciativas que caracterizan las posiciones regulacionista y abolicionista. Por narrativa se entiende aquí la construcción discursiva coherente que articula elementos verbales y no verbales para transmitir una visión particular sobre la prostitución, configurando así imaginarios sociales específicos.

Los indicadores concretos incluyen: a) el análisis del contenido textual (argumentos, léxico, modalidades enunciativas), b) elementos semióticos visuales (composición, colores, símbolos), c) el tono de las interacciones (confrontativo, empático, pedagógico), y d) las características de las respuestas de los seguidores (tipos de comentarios, frecuencia de interacciones, polarización). Para ello, se empleará una metodología cualitativa que analizará los discursos en las últimas cinco publicaciones de Instagram del 2024, tanto de Orellano como de Kinan, referidas directamente a la temática de la prostitución, y haremos enfásis en los comentarios de sus seguidores, buscando comprender cómo estos discursos moldean y refuerzan los imaginarios sociales en torno a la violencia de género y la explotación sexual en el contexto digital latinoamericano. Se trabajará con un corpus reducido, dado que se trata de un acercamiento exploratorio al tema. Además, cada publicación incluye una cantidad considerable de comentarios, lo que permitirá captar una variedad de perspectivas e interacciones, aun teniendo en cuenta el recorte.

El marco teórico de este estudio se sustenta en tres pilares conceptuales que se articulan para el análisis de las dinámicas discursivas en redes sociales. Desde la semiótica de los medios, se adopta el concepto de texto mediático como unidad de análisis, el cual trasciende lo meramente lingüístico, para incluir elementos visuales, contextuales y pragmáticos (Verón, 1993). Las publicaciones de Instagram se conciben como textos multimodales donde convergen imagen, texto escrito y *affordances* de la plataforma, generando efectos de sentido espe-

cíficos que serán identificados a través del análisis de las modalidades enunciativas y los contratos de lectura establecidos con las audiencias.

Desde el análisis del discurso, se incorporan los conceptos de formaciones discursivas (Foucault, 1969) e interdiscursividad (Maingueneau, 2002) para comprender cómo los discursos sobre prostitución se construyen en relación y tensión con otros discursos sociales. Se operacionalizará el concepto de estrategias discursivas mediante la identificación de: a) modalidades enunciativas (asertivas, interrogativas, exhortativas), b) marcas de subjetividad (pronombres, adjetivos valorativos, marcadores de modalidad), y c) operaciones argumentativas (ejemplificación, generalización, oposición, concesión).

La recepción de audiencias se aborda desde la perspectiva de audiencias activas (Hall, 1980), entendiendo que los usuarios no solo consumen contenido sino que participan en la construcción de sentido a través de sus respuestas. Los comentarios se analizan como actos de habla (Austin, 1962) que realizan acciones específicas: acordar, refutar, ampliar, cuestionar, legitimando o deslegitimando las posiciones enunciadas.

El concepto de narrativa se define como una secuencia organizada de eventos que construye una representación particular de la realidad, incorporando personajes, conflictos y resoluciones que organizan la experiencia social (Bruner, 1991). En el contexto digital, estas narrativas se fragmentan en micronarrativas que se articulan a través de múltiples publicaciones y comentarios, construyendo imaginarios sociales sobre la prostitución.

La operacionalización de estos conceptos se concreta en tres dimensiones analíticas: el tono se identifica a través del análisis de marcadores léxicos y sintácticos que expresan actitudes y emociones; las características de las interacciones se mapean mediante la identificación de patrones comunicativos (diálogo, confrontación, adhesión, interpelación); y, el contenido se categoriza según las temáticas abordadas y los marcos interpretativos movilizados, permitiendo así una articulación coherente entre teoría y análisis empírico.

Análisis de la recepción de las cuentas de Georgina Orellano y Alika Kinan

En una sociedad mediatizada, como la define Valdettaro (2007), el funcionamiento de las instituciones, prácticas y conflictos sociales se estructura en relación directa con los medios de comunicación, los cuales no solo representan la realidad, sino que la construyen activamente. Según Carlón y Scolari (2009), vivimos en la era de la hipertelevisión, caracterizada por audiencias fragmentadas y experiencias interactivas que reflejan una lógica reticular y colaborativa. Instagram, como plataforma digital, se adapta a estas dinámicas al incorporar elementos de creación y consumo de contenido audiovisual en tiempo real, funcionando como un heredero de la televisión.

Esta nueva forma de interacción digital se ve potenciada por la convergencia mediática, concepto que Jenkins (2008) define como la fusión de contenidos a través de múltiples plataformas, promoviendo la colaboración entre industrias mediáticas y un comportamiento migratorio de las audiencias. El autor advierte que esta convergencia no solo permite una distribución más económica de contenidos, sino que concentra la propiedad mediática en manos de unos pocos conglomerados.

La lógica neoliberal, en su insistencia en el discurso de empoderamiento y elección individual, influye en la manera en que se percibe la prostitución en el ámbito digital. Berardi (2007) reflexiona sobre la contemporaneidad tecnológica respecto a la aceleración constante que plantea la comunicación digital. En su opinión, ésta genera un desfase entre la velocidad del ciberespacio y la capacidad de procesar la información por parte del cerebro humano, propiciando un ambiente donde proliferan las enfermedades mentales.

A esta aceleración se suma el papel de los algoritmos en la selección de contenidos, que no operan de manera neutral sino que priorizan aquellos que generen mayor interacción, pudiendo amplificar posiciones extremas y crear sesgos de percepción en los usuarios. La personalización algorítmica condiciona qué narrativas sobre prostitución llegan a cada audiencia, fragmentando el debate público y moldeando los marcos interpretativos desde los cuales se comprende este fenómeno social.

En esta línea, Berardi (2007) menciona que las emociones y palabras tienden a escindirse en este contexto, separando el deseo de su expresión verbal. Esto alimenta una violencia latente y una sociabilidad empobrecida, donde las relaciones humanas se limitan a una lógica transaccional. Por su parte, Byung-Chul Han (2013) introduce el concepto de autoexplotación en la sociedad del rendimiento, resaltando que, en este contexto, las emociones y experiencias de los individuos no se representan, sino que se exponen para ser consumidas en un mercado de intimidades.

Este mercado de intimidades se manifiesta de manera particular en las redes sociales, donde la vida privada se convierte en contenido público sujeto a métricas de *engagement*. La espectacularización de las relaciones amorosas ejemplifica esta dinámica: los vínculos afectivos se transforman en narrativas performativas diseñadas para generar reacciones, likes y comentarios. En el contexto específico de los debates sobre prostitución, esta lógica adquiere una dimensión adicional, ya que las experiencias personales relacionadas con la sexualidad se convierten en capital simbólico que puede ser movilizado estratégicamente. Las figuras públicas como Kinan y Orellano navegan este terreno complejo, donde sus testimonios íntimos sobre violencia, explotación o empoderamiento se insertan en una economía de la atención que puede tanto amplificar sus voces como mercantilizar sus experiencias de vida.

Sibilia (2008) analiza cómo los cuerpos y experiencias personales se han convertido en objetos de exhibición en plataformas digitales, priorizando una construcción identitaria orientada al espectador por sobre procesos introspectivos. En este escenario, las subjetividades se moldean según expectativas externas, afectando directamente los procesos de formación identitaria y autonomía personal.

Este fenómeno adquiere particular relevancia en plataformas como Instagram, donde la identidad se construye mediante representaciones cuidadosamente gestionadas que suelen distanciarse de los comportamientos fuera de línea. Esta divergencia plantea interrogantes sobre la coherencia entre la auto-representación digital y las prácticas cotidianas.

En el contexto de la prostitución mediada por plataformas digitales, esta dinámica se manifiesta con especial claridad. Los contenidos asociados a esta

actividad no solo implican una exposición de intimidades, sino que responden a demandas de mercado específicas, transformando la autopresentación en un producto sujeto a las reglas de visibilidad y consumo propias del entorno digital. La plataforma, en este sentido, opera como un escenario donde la prostitución se representa según códigos estéticos y narrativos determinados algorítmicamente.

Han Byung Chul (2013) afirma que, en la era actual, el mundo se asemeja menos a un teatro donde se representan acciones y sentimientos, y más a un mercado donde se exponen y consumen intimidades. Los mensajes dentro de este entorno digital tienden a ser superficiales y fugaces, limitados por la naturaleza de las plataformas, lo que dificulta la posibilidad de una crítica o análisis profundo. En este sentido, la *neoprostitución* y su representación en redes sociales se configuran como expresiones de una cultura digital marcada por la alienación, el consumo rápido y la autoexplotación.

Es dentro de este contexto que el concepto en torno al nivel sociotécnico del medio se vuelve relevante, como señala Lepratte:

> Lo sociotécnico implica una postura teórico-metodológica, pero también un enfoque de unidades de análisis complejas que requieren comprender que lo técnico es socialmente construido y lo social es tecnológicamente construido. Las redes de la sociedad moderna no están divididas analíticamente en partes económicas, científicas, políticas, tecnológicas. De ahí que no aceptan distinciones a priori sobre la relación entre tecnología y sociedad –tampoco sobre lo político, lo económico, lo social, etc.– sino que las introducen en una perspectiva simétrica de relación entre ellas (2014 pp. 59-60).

Esto sugiere que el contexto digital es tanto técnico como social, y la interacción en el ciberespacio permite un cruce complejo entre la tecnología y la recepción pública. Es decir, es un ida y vuelta entre medio y mensaje, o como bien diría McLuhan (1964), “el medio es el mensaje”. En este sentido, comprender cómo las plataformas digitales moldean tanto los discursos como las interacciones es esencial para analizar las dinámicas de visibilidad, poder y representación que caracterizan las sociedades contemporáneas.

Cabe precisar que, si bien se consideraron tanto las publicaciones como los comentarios asociados, el análisis se centró principalmente en las interacciones de los seguidores. Los contenidos originales funcionaron como marco contextual para interpretar las dinámicas discursivas, pero fueron los comentarios los que constituyeron el material empírico principal para examinar los patrones de recepción y la construcción colectiva de significados.

Para ello, se emplearon métodos digitales que integraron la herramienta *ExportComments* –utilizada para la extracción de hasta 100 comentarios por publicación– y modelos de inteligencia artificial (ChatGPT y Claude), especializados en procesamiento de lenguaje natural. Debido a la naturaleza fragmentada del corpus y a la dinámica cambiante de las redes sociales, no se dispone del número exacto de comentarios analizados; sin embargo, se trabajó con una muestra representativa seleccionada según criterios de relevancia temática y nivel de interacción.

En una primera etapa, se analizaron los pies de foto de las publicaciones seleccionadas para caracterizar los estilos discursivos de cada autora. El análisis reveló dos estrategias comunicativas contrastantes: Kinan adopta un tono formal e institucional, centrado en los derechos humanos y las políticas públicas, mientras que Orellano se posiciona desde una enunciación coloquial y confrontativa, enfocada en la reivindicación laboral y la lucha contra la estigmatización. Esta caracterización sirvió de contexto interpretativo para el análisis central: las respuestas del público en la sección de comentarios.

Dada la extensión del corpus, se incorporó el uso de IA como apoyo metodológico auxiliar para realizar una primera lectura automatizada de los datos, orientada a identificar patrones en tono, contenido e interacciones. Su aplicación fue cuidadosamente supervisada para garantizar la coherencia con los objetivos del estudio, reconociendo las limitaciones inherentes de estas herramientas en términos de interpretación contextual y profundidad hermenéutica, especialmente cuando se trata de captar ironías, ambigüedades o matices del discurso.

Para asegurar el rigor analítico, se implementó un protocolo de tres fases. En primer lugar, se diseñaron prompts específicos que alinearan el procesamiento automático con el enfoque teórico de la investigación. Luego, los resultados generados fueron sometidos a una validación cruzada mediante revisión huma-

na crítica, en la que se contrastaron las inferencias automatizadas con lecturas teóricas contextualizadas. Finalmente, los hallazgos fueron reinterpretados a la luz de las categorías analíticas centrales, lo que implicó ajustes sustantivos en aquellos casos donde la IA mostró limitaciones.

Esta estrategia metodológica híbrida respondió a una necesidad pragmática –el tratamiento eficiente de grandes volúmenes de datos– sin renunciar a los estándares interpretativos del análisis discursivo. Las herramientas de inteligencia artificial funcionaron como dispositivos de apoyo para la identificación preliminar de tendencias, pero la interpretación final quedó a cargo de la lectura humana, imprescindible para articular los patrones emergentes con las problemáticas teóricas que atraviesan esta investigación.

Con estos insumos, se elaboró un cuadro de resultados que sintetiza los principales hallazgos identificados por ambas IA, permitiendo visualizar cómo a través de las figuras de Orellano y Kinan se moldean imaginarios sociales y discursos en torno a la violencia de género y la explotación sexual en el ecosistema digital latinoamericano.

Cuadro comparativo de análisis: Georgina y Alika: ChatGPT y Claude

Categoría	Georgina Orellano	Alika Kinan
Tono	- Militante, confrontativo y político. - Predomina el apoyo emocional: “te amo”, “te admiro”, “qué grosa”. - Uso intensivo de emojis (💚 , ✊ , ✌). - Lenguaje inclusivo y jerga específica del movimiento.	- Reflexivo, solemne y respetuoso. - Predominan expresiones de admiración y reconocimiento: “admirable”, “gracias por ser voz de los que no la tienen”. - Uso moderado de emojis, principalmente corazones (💚). - Narrativa más formal y testimonial.

Características de las interacciones	- Muy dinámicas, con frecuentes debates y confrontaciones entre seguidores. - Reacciones rápidas y numerosas en temas coyunturales (arrestos, violencia policial). - Seguidores dialogan y comparten experiencias relacionadas. - Consultas frecuentes sobre libros y presentaciones, con respuestas estandarizadas.	- Más individuales y personalizadas, con menor intercambio entre seguidores. - Interacciones menos inmediatas, pero reflexivas y profundas. - Mayoritariamente mensajes personales dirigidos a Alika. - Testimonios personales de sobrevivientes sobre experiencias relacionadas con trata y explotación.
Contenido	- Enfoque en derechos laborales y críticas a instituciones policiales y políticas. - Reivindicaciones colectivas: “Trabajo sexual es trabajo”. - Uso de anécdotas personales para conectar con la audiencia. - Temas recurrentes: violencia policial, luchas sindicales y trabajo sexual.	- Foco en la denuncia de trata, explotación sexual y revictimización de sobrevivientes. - Discusiones sobre justicia, corrupción e impunidad estatal. - Contenido educativo y de concientización sobre problemáticas sociales. - Temas recurrentes: supervivencia, reinserción social y mafias judiciales.

Si bien ambas figuras están comprometidas con sus respectivas causas, el estilo que cada una elige para comunicar sus mensajes responde tanto a la intencionalidad de su discurso como a la naturaleza del contenido que abordan. A noviembre de 2024, Georgina Orellano cuenta con 88 mil 700 seguidores en

Instagram, mientras que Alika Kinan tiene 20 mil 200. Esta diferencia significativa en el número de seguidores refleja una mayor visibilidad y popularidad del perfil de Orellano, probablemente influida por su estilo visualmente atractivo, su lenguaje directo y la resonancia de su discurso en el contexto actual. Aunque las razones detrás de esta diferencia serían un tema interesante para otro análisis, puede considerarse que el mensaje de Georgina se alinea con una narrativa que, en el marco neoliberal, exalta el empoderamiento individual y la elección personal.

Según Byung-Chul Han (2013), en la sociedad del rendimiento, las decisiones individuales adquieren un valor central dentro de una lógica de autoexplotación, donde las emociones y experiencias se transforman en mercancías para el consumo en un mercado de intimidades. En este sentido, la afirmación "Trabajo sexual es trabajo" no solo refuerza esta narrativa, sino que convierte su discurso en un producto altamente visible y atractivo en las dinámicas digitales, apelando más a la validación emocional que a la reflexión crítica. En este sentido, al analizar los comentarios de sus seguidores, observamos cómo esta dinámica se reproduce y amplifica: las interacciones tienden a simplificar el debate sobre prostitución en consignas fácilmente compartibles, donde la performatividad del apoyo suele reemplazar al análisis sustantivo.

El tono utilizado por los seguidores de Georgina Orellano en su comunicación digital puede caracterizarse como "confrontativo", marcado por un fuerte "apoyo emocional" y el "uso intensivo de emojis". Además, aunque las interacciones incluyen debates, las descripciones de las mismas como "respuestas rápidas" y la presencia de "respuestas estandarizadas" en temas puntuales, como consultas sobre disponibilidad de libros, reflejan una lógica de inmediatez y de emocionalidad predominante.

Por otro lado, en el caso de Alika Kinan, si bien su tono es más "reflexivo", acompañado de un "uso moderado de emojis", respuestas "más personalizadas" y reacciones "más reflexivas y profundas", lo que refleja un mayor grado de introspección y personalización, no se puede afirmar que su mensaje difiera completamente en términos estructurales. Los comentarios aquí muestran intentos genuinos por abordar la complejidad del tema, vinculando prostitución con estructuras de poder más amplias, aunque las limitaciones técnicas de la

plataforma (como la truncación de textos largos) terminan constriñendo estos desarrollos. A fin de cuentas, Instagram propone lógicas que fomentan la exposición personal y la conexión emocional. Esto hace que incluso un discurso menos "marketizable" o comercializable, como el de Alika, tenga limitaciones en cuanto a su profundidad. Las reglas del juego en esta plataforma no permiten una comunicación que escape de estas dinámicas. Tal vez, en otro espacio con características distintas, los resultados podrían arrojar contrastes más significativos entre ambos discursos.

Sin embargo, en términos generales la comparación de ambos discursos pone de manifiesto cómo las dinámicas digitales pueden amplificar ciertos mensajes en detrimento de otros, dependiendo de su capacidad para adaptarse a las expectativas de consumo rápido y emocional de las audiencias. Lo realmente revelador, sin embargo, está en cómo los usuarios negocian estos discursos: mientras algunos reproducen mecánicamente consignas, otros intentan –dentro de los límites impuestos– complejizar el debate, demostrando que el tema de la prostitución sigue generando tensiones irresueltas en el espacio público digital.

Los análisis sobre audiencias y recepción en estos términos pueden ser muy ricos en torno a las subjetividades contemporáneas, porque, en línea con todo lo que se ha venido desarrollando, los usuarios no son sencillamente personas que comentan una publicación, sino que a partir de estas prácticas construyen su identidad narrativa, la cual es definida por Ricoeur como "aquella identidad que el sujeto humano alcanza mediante la función narrativa" (1999, p. 215). Ésta es una visión de sí mismos en relación con los otros que se construye a través del lenguaje en forma de historias (Bruner, 2003). En este sentido, cada interacción –desde un emoji hasta un comentario extenso– representa un acto de posicionamiento identitario en un debate que trasciende lo digital: el eterno conflicto entre simplificación discursiva y complejidad social que caracteriza las discusiones sobre prostitución.

Conclusión

Este análisis exploratorio evidencia cómo las lógicas técnicas de Instagram condicionan la recepción y circulación de discursos sobre prostitución, generando dinámicas particulares que merecen ser problematizadas. Las limitaciones meto-

dológicas señaladas –relativas al tamaño muestral, la indeterminación demográfica y las características intrínsecas del medio– no impiden reconocer tendencias significativas en los patrones de interacción identificados.

Los hallazgos revelan una tensión fundamental entre la complejidad del tema y las posibilidades discursivas que ofrece la plataforma. Por un lado, los seguidores de Orellano demuestran cómo la protesta política se adapta a las reglas de engagement digital, traduciendo demandas estructurales en unidades de consumo rápido (emojis, frases breves). Esta dinámica confirma la vigencia del postulado de McLuhan (1964) sobre la primacía del medio, pero con un matiz crucial: la simplificación no equivale a vaciamiento del contenido, sino a su reformulación bajo códigos platformizados.

Por otro lado, los intentos de los seguidores de Kinan por sostener discusiones más reflexivas chocan sistemáticamente con las limitaciones técnicas de la interfaz (truncamiento de textos, jerarquización algorítmica).

Esta contradicción ilustra un problema mayor: Instagram ritualiza el debate sobre prostitución al privilegiar performatividades emocionales sobre argumentaciones sustantivas. La plataforma no solo amplifica ciertos mensajes, sino que redefine los términos mismos en que el tema puede ser discutido públicamente.

Más allá de las posturas sobre prostitución, lo que emerge con claridad es un conflicto entre dos modelos de construcción identitaria digital. Mientras algunos usuarios adoptan estrategias de adhesión inmediata (Orellano), otros persisten en vincular el tema con marcos estructurales (Kinan), aunque dentro de márgenes cada vez más estrechos. Esta divergencia refleja las paradojas de la participación política en entornos comerciales: la misma visibilidad que potencia las causas también las somete a regímenes de atención incompatibles con su complejidad inherente.

Estas observaciones exigen replantear las metodologías para el estudio de discursos controvertidos en redes sociales. No se trata solo de analizar contenidos, sino de comprender cómo las arquitecturas técnicas: 1) filtran lo decible, 2) moldean las subjetividades participantes y 3) redefinen las nociones mismas de debate público. Futuras investigaciones deberían explorar esta triangulación entre plataformas, mensajes y recepción mediante enfoques que articulen análisis textual con etnografías digitales y estudios de interfaz.

El desafío final consiste en desarrollar marcos interpretativos capaces de captar estas mediaciones sin reducir el análisis a determinismos tecnológicos. Como demuestra este estudio, incluso en espacios constreñidos como Instagram persisten fisuras donde lo complejo irrumpe, recordando que tras cada interacción hay actores sociales negociando significados en condiciones estructurales desiguales. Esta tensión –entre las reglas del medio y la agencia de los usuarios– constituye el verdadero núcleo crítico para comprender los debates digitales contemporáneos.

Bibliografía

Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Oxford University Press.

Barry, K. (1995). *The Prostitution of Sexuality*. New York University Press.

Berardi, F. (2007). *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Tinta Limón.

Bernal Triviño, A. (2019). *Hacia una Comunicación Feminista. Cómo informar e informarse sobre violencia machista*. OUC.

Bruner, J. (1991). *Acts of meaning*. Harvard University Press.

—— (2003). *La fábrica de historias: derecho, literatura, vida.* Fondo de Cultura Económica.

Carlón, Mario y Scolari, Carlos (comps.) (2009). *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. La Crujía.

Ekman, K. E. (2017). *El ser y la mercancía*. Bellaterra.

Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Gallimard.

Hall, S. (1980). Encoding/decoding. En S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, & P. Willis (Eds.), *Culture, media, language: Working papers in cultural studies, 1972-79* (pp. 128-138). Hutchinson.

Han, B.-C. (2013). *La sociedad de la transparencia y la sociedad del cansancio*. Herder.

Jenkins, H. (2008). *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós.

Lepratte, L. (2014). Complejidad, análisis sociotécnico y desarrollo: hacia programas de investigación convergentes entre los estudios sociales de la tecno-

logía y la economía de la innovación y el cambio tecnológico. *REDES*, Vol. 20, Nº 38, 41-95.
Maingueneau, D. (2002). *Analysis of discourse*. Sage Publications.
Malarek, V. (2011). *The Johns: Sex for sale and the men who buy it*. Arcade.
McLuhan, M. (1964). *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Paidós.
Ricœur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Paidós.
Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.
Silvester, E.; Rijo, J. y Bogaert, H. (1999). *La NeoProstitución infantil en República Dominicana*. UNICEF/ONOPLAN.
Statista (2024). Distribución porcentual de los usuarios de Instagram en Argentina en febrero de 2024, por grupo de edad. Recuperado de https://es.statista.com/estadisticas/1367050/argentina-cuota-de-usuarios-de-instagram-por-grupo-de-edad/
Valdettaro, S. (2007). Medios, actualidad y mediatización. *Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación*, 123, 51-65.
Verón, E. (1993). *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.

Violencia y comunicación política en YouTube: el imaginario de la polarización en torno a la 4T

Tanius Karam Cárdenas

Preámbulo

En este trabajo exploramos conceptualmente las relaciones entre polarización política y emociones, ejemplificándolas a través del comentario de algunos youtubers que apoyaron al expresidente Andrés Manuel López Obrador (en adelante, AMLO) durante su periodo.

El estudio de la polarización en la comunicación política se ha convertido en un tema central, pues no solo implica la enemistad entre grupos, sino que afecta la democracia al fomentar el extremismo y dificultar el consenso. Waisbord (2020) y García Arenas (2019), entre otros, han analizado cómo los discursos polarizantes ganan audiencia y relevancia al exacerbar divisiones mediante los medios tradicionales y digitales. Además, la polarización en estos últimos intensifica la fragmentación de audiencias y promueve el consumo de información sesgada, reforzando creencias preexistentes en "cámaras de eco" (Berrocal *et al*., 2023). La polarización no sólo implica una división extrema de posturas, sino un claro distanciamiento ideológico entre grupos políticos (Moreno, 2024), donde las emociones desempeñan un papel crucial al influir en la forma en que se emiten e interpretan los juicios.

Otro concepto fundamental para este trabajo es el de "imaginarios políticos", útil para comprender las implicaciones de la comunicación digital polarizada. Entendemos este concepto como una construcción simbólica que organiza la percepción colectiva de la realidad política. Castoriadis (1989) explica cómo las sociedades crean significados colectivos que estructuran la realidad y guían la

acción política. En el caso de la polarización, el imaginario se concreta en la capacidad de estructurar antagonismos y generar identidades colectivas. Los imaginarios sociales han sido históricamente moldeados por estructuras de poder y han operado en la configuración de la realidad política y cultural. El vínculo entre imaginación y dominación simbólica es clave para entender cómo los discursos polarizantes estructuran la percepción colectiva, consolidan identidades antagónicas y refuerzan relaciones de exclusión (es decir, la construcción del "otro" como enemigo). Para Baczko (1999), los imaginarios sociales son representaciones colectivas que modelan la percepción del mundo, estructuran la acción social y legitiman el poder; no solo reflejan la realidad, sino que la construyen mediante símbolos, discursos e instituciones que orientan las prácticas sociales.

En el contexto de la polarización en YouTube, los imaginarios políticos operan como marcos simbólicos que dividen a la sociedad en bloques antagónicos, reforzando identidades colectivas y consolidando narrativas de "nosotros" contra "ellos". Los influencers pro-AMLO apelan a un imaginario donde el pueblo lucha contra las élites corruptas, pero también contra aquellos que, según su discurso, buscan desinformar o que, tras beneficiarse del poder en el pasado, se oponen ahora a un gobierno popular y transformador. Estos creadores de contenido han contribuido a consolidar un imaginario de polarización en el que el pueblo enfrenta a sus enemigos históricos: los neoliberales, los medios tradicionales, los "fifís", la oposición política y la "mafia del poder". Para reforzar estas narrativas dicotómicas, simplifican la realidad, reduciendo la complejidad histórica y política a explicaciones maniqueas.

La polarización no sólo amplifica emociones sociales como la indignación y la esperanza, sino que también dificulta el diálogo, cimentando un marco simbólico que legitima determinados discursos ideológicos. En este contexto, las redes sociales –y particularmente algunos youtubers– pueden considerarse parte de una estrategia de comunicación política. Resulta significativo que varios de estos creadores hayan pasado de ser simples mediadores a convertirse en figuras públicas, como lo ejemplifica la entrevista que John Ackerman (TV UNAM, 2019) realizó a "El Chapucero", uno de los youtubers pro-AMLO más influyentes.

Polarización y "Mecanismos Emotivos"

Un componente clave de la polarización es el manejo de las emociones dentro del discurso. No se puede comprender la polarización sin considerar el impacto de un discurso altamente emotivo. Si bien la polarización como fenómeno preexiste en sociedades desiguales como la mexicana, la "novedad" en el régimen de representación radica en el estilo de gobernar y comunicar de AMLO, en la construcción de su imagen personal y, especialmente, en el espesor generado por los medios digitales. Videos, interacciones, marcadores, signos y expresiones narrativas emocionales que apelan al miedo, la indignación, el coraje o la esperanza actúan como mecanismos de resonancia para movilizar a la opinión pública.

Cass R. Sunstein (2017) ha señalado cómo las redes sociales y plataformas en línea influyen en la democracia contemporánea. Aunque Internet ha facilitado el acceso a una amplia diversidad de información, también ha dado lugar a fenómenos como las "cámaras de eco" y las "burbujas de filtros", situaciones en las que las personas se exponen únicamente a perspectivas que refuerzan sus creencias previas, limitando el encuentro con opiniones divergentes. Para Sunstein, esta fragmentación puede intensificar la polarización política y socavar el debate público, esencial para una democracia saludable. El autor introduce el concepto de "ciber cascadas", que describe cómo la información, precisa o no, puede propagarse rápidamente en línea, reforzando sesgos y contribuyendo a la desinformación.

La polarización política puede definirse como un fenómeno en el que la sociedad se divide en grupos antagónicos con posturas cada vez más extremas, añadiendo un componente emocional que favorece la identificación con un grupo y exacerba las diferencias con los "otros", definidos no solo como "opuestos" o "adversarios". Como se mencionó anteriormente, la polarización no es un fenómeno nuevo, pero en los entornos de comunicación política digital se amplifica (Sunstein, 2017; Iyengar *et al*., 2019). A nivel discursivo, la polarización se manifiesta en mensajes confrontativos, narrativas dicotómicas, expresiones tajantes donde se identifican claramente enemigos o conspiraciones, así como en la consolidación de "cámaras de eco" en los medios digitales (Pariser, 2011). Estos espacios refuerzan creencias preexistentes al filtrar información que con-

tradice la postura del grupo y pueden generar un entorno de desinformación (Bennett & Iyengar, 2008).

Las emociones desempeñan un papel central en la comunicación política digital, ya que actúan como catalizadores del compromiso, la viralización y la construcción de identidades políticas. En un entorno mediático dominado por las redes sociales, los mensajes que generan respuestas emocionales intensas –como indignación, miedo o euforia– tienen una mayor probabilidad de ser compartidos y comentados, lo que amplifica su alcance. De acuerdo con Marcus (2002), las emociones no solo afectan la forma en que procesamos la información política, sino que también influyen en la toma de decisiones y la disposición para participar en la esfera pública. En este sentido, los algoritmos de plataformas digitales priorizan contenidos emocionalmente cargados, reforzando así la polarización (Benkler, Faris & Roberts, 2018).

Las emociones juegan un papel crucial en la polarización, ya que refuerzan las identidades políticas y generan una dicotomía entre "nosotros" y "ellos". Según la teoría de la identidad social de Tajfel y Turner (1979), los individuos tienden a identificarse con un grupo que comparte valores y creencias, mientras que perciben a los grupos opuestos como amenazas. En la comunicación digital, este proceso se acentúa a través de las llamadas "cámaras de eco", donde los usuarios interactúan principalmente con personas que comparten su perspectiva, lo que limita la exposición a puntos de vista alternativos (Sunstein, 2017). Haidt (2019) sostiene que la indignación y el miedo provocan respuestas automáticas que refuerzan la cohesión grupal, haciendo que los adversarios sean percibidos como enemigos en lugar de como oponentes legítimos dentro de un debate democrático. Esto crea un entorno donde las diferencias políticas no solo son ideológicas, sino también afectivas, lo que dificulta los intentos de alcanzar consensos (Iyengar, Sood & Lelkes, 2019).

Dentro de la gama emocional, se destacan varias emociones "positivas" en el ámbito del poder y en el discurso de estos creadores de contenido tales como "esperanza", "alegría", "sensación de justicia", "lealtad de grupo" y "venganza realizada". Por otro lado, las emociones "negativas" incluyen "miedo", "indignación" y "coraje". Este juego emocional refuerza el sentimiento de pertenencia grupal. El uso de rasgos y signos cargados emocionalmente es común en

la comunicación política, ya que se ha demostrado que los mensajes emotivos son más efectivos porque provocan reacciones viscerales, facilitan la memorización y refuerzan la identidad grupal (Marcus, 2002; Waisbord, 2018). En el caso de esta red social se ha comprobado que es un medio es especialmente idóneo para exacerbar emociones, y su formato tiene un mayor potencial de viralización (Tucker et al., 2018).

Un mecanismo emotivo es un proceso psicológico y comunicativo que explota las emociones para influir en la percepción, el juicio y la acción política de las audiencias. Algunos de los mecanismos emotivos que se pueden identificar son los siguientes:

- Efecto de indignación (*outrage effect*): exposición constante a mensajes que apelan al enojo, reforzando identidades políticas y generando un sentido de pertenencia más fuerte dentro de un grupo. Sobieraj y Berry (2011) analizaron cómo los medios de comunicación han utilizado la indignación como estrategia para captar la atención y polarizar a las audiencias.
- Sesgo de confirmación (*confirmation bias*): proceso cognitivo en el que las personas buscan, interpretan y recuerdan información que refuerza sus creencias preexistentes, ignorando datos que las contradigan. En redes sociales, este sesgo alimenta las cámaras de eco y refuerza la radicalización. Nickerson (1998) estudió cómo el sesgo de confirmación influye en la interpretación de la información política y fortalece las creencias preexistentes.
- Efecto de victimización: creación de una narrativa en la que un grupo o figura es presentado como víctima de injusticias, persecuciones o ataques. Este mecanismo recurre a la emoción de la compasión y la indignación para generar apoyo incondicional. Vasilopoulos *et al*. (2021) analizaron cómo las emociones, incluida la victimización, afectan la opinión pública y la movilización política.
- Efecto de miedo (*Fear appeal*): uso del miedo como herramienta persuasiva, mostrando amenazas reales o exageradas para generar un sentido de urgencia y provocar una respuesta emocional intensa, generalmente en forma de rechazo hacia un grupo o figura política. Witte y Allen (2000) estudiaron cómo el miedo puede ser utilizado estratégicamente en salud pública para influir

en la toma de decisiones, aunque su análisis no se centró directamente en la comunicación política.

- Efecto de tribalismo: refuerzo de la identidad de grupo mediante la dicotomía "nosotros vs. ellos". Este mecanismo genera un fuerte sentido de pertenencia y lealtad mientras se deslegitima y demoniza al grupo opositor. Mason (2018) examinó cómo la identidad grupal y el tribalismo influyen en la polarización política y el comportamiento electoral.
- Efecto de entusiasmo (*Enthusiasm effect*): estrategia que apela a emociones positivas, como la esperanza y el orgullo, para reforzar el compromiso con una causa o líder, generando identificación afectiva con la narrativa propuesta. Marcus (2002) analizó cómo las emociones positivas, como el entusiasmo, pueden fortalecer el compromiso político y la lealtad hacia ciertos líderes.
- Efecto de humillación pública (*Public shaming*): uso de la ridiculización y el escarnio contra figuras o grupos opositores para deslegitimarlos. Este mecanismo puede incluir la difusión de errores, burlas o ataques directos, reforzando la identidad grupal del emisor. Ronson (2015) analizó el fenómeno del escarnio público en redes sociales y su impacto en la reputación y la política.

Entre las consecuencias de la polarización se encuentran la erosión del diálogo democrático, el debilitamiento de instituciones y la radicalización de la esfera pública. Este fenómeno puede derivar en la deslegitimación del adversario político, transformándolo en un enemigo en lugar de un contendiente legítimo (Mounk, 2018). Además, la polarización extrema fomenta la desinformación y dificulta la deliberación racional, condiciones que pueden ser aprovechadas por actores políticos para movilizar apoyo mediante estrategias populistas (Waisbord, 2018).

En el contexto mexicano, la polarización durante el gobierno de Andrés Manuel López Obrador ha sido evidente en el papel de los medios tradicionales, las redes sociales y los creadores de contenido digital. Estos influencers han sido actores clave en la construcción de narrativas políticas consolidando esferas discursivas cerradas que refuerzan la polarización. Si quisiéramos llevar esta retórica a un esquema narrativo, el célebre "modelo actancial" de Greimas (Greimas y Courtes, 1990), utilizado frecuentemente en estudios comunicativos,

puede ayudarnos a entender mejor el contexto del periodo presidencial que estamos analizando

Actante	Definición en el modelo de Greimas	Aplicación en la narrativa de AMLO
Sujeto	El protagonista que busca alcanzar un objetivo.	**AMLO** mismo, como líder del movimiento de transformación en México. Se presenta como el actor central en la lucha contra la corrupción y la desigualdad.
Objeto	Lo que el sujeto desea alcanzar.	La **Cuarta Transformación (4T)**, entendida como la regeneración de la vida pública, el fin de la corrupción y la justicia social.
Destinador	Quien impulsa al sujeto a actuar, la fuerza que legitima su búsqueda.	**El pueblo de México**, especialmente los sectores más desfavorecidos, a quienes AMLO apela constantemente como la base de su mandato. También puede incluir la "historia" o la "justicia social" como elementos que legitiman su misión.
Destinatario	Quien se beneficia si el sujeto logra su objetivo.	**El pueblo mexicano**, especialmente los sectores históricamente marginados, quienes, según su discurso, recibirán los beneficios de la Cuarta Transformación.
Ayudante	Factores o actores que facilitan el cumplimiento del objetivo.	Programas sociales, Morena (su partido), periodistas, youtubers afines, y las "denominadas" "benditas redes sociales" intelectuales de izquierda, la narrativa histórica de héroes nacionales como Juárez y Madero.
Oponente	Lo que impide que el sujeto alcance su objetivo.	La "Mafia del Poder" (el neoliberalismo, los expresidentes, las élites económicas y mediáticas, la oposición política), los medios de comunicación críticos, organismos autónomos que considera adversos.

En este esquema queremos presentar de manera muy general al ex presidente como sujeto principal de la acción, con unos objetivos específicos, un claro destinatario, así como ayudantes y oponentes como corresponde a cualquier relato. La naturaleza del esquema actancial facilita ver el periodo presidencial "como una forma de relato" con claras dicotomías y oposiciones: él y su movimiento como los agentes del cambio, enfrentando a enemigos que buscan impedirlo, contando con aliados y una serie de opositores que son señalados y combatidos. Por otra parte hay que señalar que el propio AMLO reconoció la existencia de la polarización que explica como una consecuencia a los cambios y transformaciones que quiso desarrollar (*Cf.* Sin Censura, 2024).

De este cuadro, podemos subrayar la presencia de las "redes sociales" en su rol narrativo de "ayudantes". Antes que AMLO llegara a la presidencia se había referido a estas como un espacio alternativo que permitía esquivar a los medios privados o a la prensa tradicional. Durante su discurso del 1 de julio de 2018 en el Zócalo de la Ciudad de México reconoció el papel de las redes sociales en su victoria, destacando su capacidad para romper el "cerco informativo" de los medios tradicionales (Cf. Ojeda de la Torre, 2018). También vale la pena subrayar en el papel de "oponente" a la prensa y los medios convencionales son vistos como "opositores" para el ex presidente. Durante su presidencia AMLO vio en lo general a la prensa como enemiga; es cierto que algunos medios digitales como LATINUS destinaron todos sus esfuerzos a dar seguimiento a los errores de AMLO y ello pudiera explicar la actitud muy defensiva del ex presidente respecto a opiniones contrarias o críticas hacia él. Hay que decir que AMLO vio al periodismo no desde la responsabilidad del estado de garantizar la libertad de expresión o garante de la seguridad y defensa de los periodistas, sino por el contrario, frecuentemente se asumía como víctima y de alguna manera exigía a la prensa el reconocimiento y apoyo a su autodenominada "transformación".

Rasgos y debates a propósito de Youtubers pro-AMLO

En la última campaña, los enunciadores digitales pro-AMLO estuvieron muy activos y se sumaron al ejercicio de la propaganda. En el listado de estos "comunicadores" hay enunciadores diversos. En el Cuadro 1 señalamos algunos influencers con la descripción donde puede verse los principales objetivos:

Cuadro 1

(colocados por número de Vistas Totales)

Nombre del canal	Fecha de creación	Descripción	Suscriptores	Vistas totales
Campecha-neando	23 de marzo 2013	Edwin Granados aborda noticias políticas y sociales desde una perspectiva favorable al gobierno de AMLO. Sus videos analizan eventos actuales, desglosan discursos presidenciales y ofrecen opiniones sobre las políticas implementadas. Además, suele responder a críticas hacia el presidente y su administración, buscando aclarar malentendidos y defender las acciones gubernamentales.	3.18 M	1,780,523,629
El Chapucero	6 de marzo 2011	Canal dirigido por Ignacio Rodríguez. Se centra en analizar la política mexicana, destacando los logros de la administración de AMLO y cuestionando a la oposición. Aparte de noticias, entrevista y hace comentarios sobre la actualidad nacional, con un enfoque en desenmascarar lo que considera "mentiras" de los adversarios políticos.	1.68 Millones (M)	1,161,164,351
Sin Censura	28 septiembre 2015	Vicente Serrano ofrece noticias y análisis político con una postura crítica hacia la oposición y favorable al gobierno de AMLO. Sus contenidos abarcan entrevistas, reportajes y comentarios sobre la actualidad nacional, destacando su compromiso con la libertad de expresión y la denuncia de injusticias. Estilo confrontativo y su defensa de las causas sociales.	1.39 M	1,129,017,731

Nombre del canal	Fecha de creación	Descripción	Suscriptores	Vistas totales
El Chapucero Today	15 octubre 2017	Variante del canal principal de Ignacio Rodríguez, se enfoca en noticias de última hora y análisis rápidos sobre la política mexicana. Mantiene el mismo tono crítico y de apoyo al gobierno de AMLO, ofreciendo a sus seguidores información actualizada y comentarios sobre eventos recientes.	1.3 M	827,637,125
Charro Político	7 de marzo de 2016	Conducido por Juncal Solano. Canal dedicado a la difusión de noticias y análisis político en apoyo a la Cuarta Transformación. Sus contenidos incluyen entrevistas con figuras políticas afines al gobierno, cobertura de eventos oficiales y comentarios sobre las políticas públicas implementadas. Estilo fresco y accesible, buscando acercar la política a las nuevas generaciones.	1.66 M	817,212,796
Quesadilla de Verdades	29 de agosto 2013	Isaí Ramírez está al frente de este canal. Sus contenidos incluyen desgloses de políticas públicas, comentarios sobre eventos actuales y respuestas a críticas hacia el gobierno. Ramírez busca ofrecer una perspectiva alternativa a la de los medios tradicionales, destacando los logros de la administración actual.	1.37M	589,460,306

Nombre del canal	Fecha de creación	Descripción	Suscriptores	Vistas totales
JUCA Noticias	9 de agosto de 2014	Juan Carlos Durán aborda temas políticos y sociales desde una perspectiva favorable al gobierno de la Cuarta Transformación. Sus contenidos incluyen noticias, análisis y comentarios sobre la actualidad nacional. Estilo analítico y por su compromiso con la difusión de información objetiva.	1.56M	575,146,528
Conexión MX	5 enero 2018	Aborda la actualidad política con un enfoque favorable al presidente. Los contenidos incluyen análisis de noticias, entrevistas y comentarios sobre las políticas implementadas por el gobierno de AMLO. Busca la interacción con su audiencia a través de transmisiones en vivo y espacios de opinión.	1.02M	509,009,714
Iber Alejandro	29 de mayo de 2013	Proporciona información y noticias políticas con un enfoque favorable al gobierno. Sus contenidos abarcan desde análisis de políticas públicas hasta comentarios sobre la coyuntura política, siempre desde una perspectiva que apoya las iniciativas de la Cuarta Transformación. Explicación de temas complejos de manera sencilla y accesible.	1.21M	467,104,117

Nombre del canal	Fecha de creación	Descripción	Suscriptores	Vistas totales
Benditas Redes Sociales	3 junio 2019	Dedicado a resaltar los logros del gobierno y a contrarrestar críticas hacia AMLO, este canal difunde noticias y análisis que buscan desmentir información falsa y destacar los avances de la administración actual. Sus contenidos incluyen recopilaciones de discursos, análisis de medios y comentarios sobre la cobertura mediática del presidente, buscando ofrecer una visión alternativa a la de los medios tradicionales.	798K	456,308,353
El Nopal Times	2 diciembre 2014	Sus contenidos incluyen noticias, análisis y comentarios sobre las políticas públicas, así como críticas a la oposición. Se destaca por su estilo desenfadado y por utilizar un lenguaje accesible para explicar temas complejos, buscando llegar a una audiencia amplia y diversa.	1.16 M	343,070,095
El Defensor de la Verdad	28 de diciembre 2016	El responsable es Fernando Carmona. Sus contenidos incluyen análisis políticos, debates y respuestas a figuras públicas que cuestionan al gobierno de AMLO. Carmona se caracteriza por su estilo apasionado y su compromiso con la difusión de información que considera veraz y objetiva.	722K	258,669,373
Patria 247 News	7 de marzo 2016	Este canal se dedica a la difusión de noticias y opiniones en apoyo	330K	86,266,718

En el cuadro 1 podemos ver que el youtuber con mayor cantidad de vistas en sus videos es "'Campechaneando" (1,780 millones de vistas), y la menor es "Patria247News" (86 millones). Además de 'Campechaneando', 'El Chapucero' y 'Sin Censura' superan los 1,000 millones de vistas en total." "El Chapucero" es también el más antiguo (2011) y luego vemos a creadores de contenidos activos desde 2013; pero la mayoría ya activos antes de 2018, inicio del periodo presidencial que nos ocupa. Llama la atención el nombre del canal 'Benditas Redes Sociales', en conexión directa a la alusión hecha por el ex mandatario y que ya mencionamos. En cuanto suscriptores la mayoría cuenta con más de un millón, pero "Campechaneando" por mucho sobrepasa a todos con más de 3 millones, y en segundo sitio "Chapucero" y "Charro política" con poca diferencia entre ellos, pero por encima de 1.3 millones.

Si bien ya hemos mencionado los rasgos generales de la polarización en la comunicación política digital y el papel de las emociones, señalamos algunos signos dentro de una primera observación aplicada a estos influencers. En el caso de "Campechaneando" presenta noticias con un enfoque que resalta los logros del gobierno y minimiza o ridiculiza las críticas. Uno de los recursos gráficos observados es el uso de títulos con estilo indirecto libre, como: "¡Alito se desquicia!, dice que AMLO tiene de rodillas" (30 de diciembre 2021). Es común encontrar una narrativa en la que los opositores son retratados con defectos y AMLO con virtudes. Dentro de esta estructura, se emiten juicios sobre los enemigos del presidente, a quienes se acusa de 'chayoteros' o 'traidores' (ver por ejemplo video de 24 de octubre 2019, "De última hora se investiga a traidores a AMLO…").

En el caso del "Charro Político", como en varios youtubers, hay uso de lenguaje muy coloquial, y en donde es importante mostrar clara oposición entre actores del relato, como, por ejemplo, el arcaísmo 'fifi', popularizado tanto en el humor como en la crítica por el expresidente. En este sentido, encontramos videos como: "…Esto Es Lo Que No Viste En Marcha Fifis VS Amlo: Ex Actriz D Televisa Se Puso Cómo Loca…" (3 de diciembre de 2019); "…YouTubers Fifis Le Declaran Batalla Sucia Hasta Destruirlo En Redes" (1 de marzo de 2019); "…Se Burlan D Amlo Por color de piel y Ropa Económica ¡Miserables!" (2 de junio 2020).

En el canal 'Nopal Times' observamos en sus portadas la presencia de distintos políticos parodiados y reelaborados a través de una imagen más expresiva, así podemos verlos de manera dramatizada llorando, exclamando, tras las rejas, y que recuerdan a las viejas portadas de los periódicos "alarmistas" y "amarillistas" con claro objetivo de atraer la atención. En general, los ex presidentes previos a AMLO reciben un tratamiento negativo, como es el caso del expresidente Peña Nieto donde se hace énfasis de escándalos e informaciones que lo denuncian como corrupto sugiriendo que el gobierno actual está limpiando el desastre dejado por sus predecesores. Varios títulos reflejan esta inclinación, como "Reforma de Salud. Descubre el plan maldito de Peña Nieto" (25 de julio 2015), "Los errores y estupideces de Peña Nieto en el 2015" (8 de agosto 2015) o bien "Los 5 peores escándalos de corrupción de Peña Nieto" (6 de julio de 2016). Las portadas de los videos en su canal reflejan una tendencia muy llamativa como "AMLO en Peligro", "Huye del estado", "Directo al bote".

En "Quesadilla de Verdades" también reconocemos un uso de lenguaje muy coloquial cuando no soez o altisonante, como por ejemplo "¡Sabadazo!, ¡basta ya, se lo advirtieron y no escuchó!, ¡Cometió delito electoral Xochitl!, ¡última Hora! (2 de septiembre 2023). En el canal se ridiculiza con frecuencia a los partidos opositores, sugiriendo que su declive es consecuencia de sus propias acciones, más que de las políticas del gobierno actual.

Observamos en este sentido el uso recurrente de la estrategia conocida como 'clickbait' –término que combina 'click' (clic) y 'bait' (cebo), es decir, 'cebo para clics'–, una técnica de contenido en la que los títulos, imágenes o descripciones de un artículo o video están diseñados para atraer la atención y generar clics, muchas veces a costa de ser sensacionalistas, engañosos o exagerados. También el *Engagement bait* (Cebo de interacción) en donde se promueve la importancia de "estar informado", y la manera como el canal o youtuber realiza esa información. De manera adicional encontramos el *Rage bait* (Cebo de indignación) que se enfoca en generar enojo o controversia para incentivar comentarios y compartidos (Del tipo: "Este político acaba de TRAICIONAR a México, mira lo que hizo…"); el ya mencionado "Sensacionalismo" que exagerar o dramatiza una noticia o suceso para generar más impacto. (como por ejemplo "Este descubrimiento podría cambiar el mundo tal como lo conocemos."). Cada una de estas

estrategias se emplea en medios digitales, redes sociales y plataformas de video para captar la atención de la audiencia y maximizar la interacción.

Por todo lo anterior es muy cuestionado conceder un estatuto de "independencia" a estos canales digitales por el hecho de ser aparentemente libres de decir lo que quieran o no estar vinculados orgánicamente a algún partido o asociación política. Para Cristina Tamariz (2019) estos youtubers "se definen en oposición a los medios tradicionales que desde esta perspectiva son acusados de servir a los intereses de los gobiernos pasados, el PRIAN, la perversión política por excelencia". Los influencers pueden contribuir a la difusión de una visión simplificada y maniquea de la política que lejos de incentivar la discusión y el diálogo, justifica las acciones de gobierno y las reduce a la voluntad del presidente. El mensaje implícito anula cualquier crítica o cuestionamiento a las decisiones de gobierno, no se habla de costos sociales, tampoco se señalan prácticas que en otro momento abrieron la puerta a la corrupción. En cambio, lo que se incentiva es una confianza total en la figura presidencial.

¿Imaginario de la polarización?

Si reconocemos la idea del imaginario como una forma de institucionalización simbólica, podemos entender sus efectos concretos en la manera en que se estructura el discurso político en YouTube. Hay un primer tipo de imaginario "oficialista" de la autodenominada "Cuarta Transformación" que redefine la relación con el poder, e instituye un nuevo tipo de autoritarismo. Dentro del nuevo esquema, los creadores de contenido facilitan el anclaje de significados y símbolos de esa idea de "transformación" y son perfectos factores en el fenómeno que definimos como "cámara de eco". Este "imaginario oficialista" se manifiesta incluso en youtubers que se asumen como espacios independientes, pero que, debido a la polarización, la incitación emocional y los efectos de cámara de eco, terminan reforzando discursos unilaterales muy proclives a la perspectiva oficial. (*Cf*. García-Marín y Serrano-Contreras, 2023).

En resumen, podemos decir que YouTube permite o no cierto contenido a partir de la ruta de navegación del usuario. El algoritmo de recomendación prioriza contenido con manejo de emociones fuertes como la indignación o la euforia que a su vez estimula el consumo de contenido similar o parecido. Los

creadores de contenido, conscientes de este algoritmo, producen videos con títulos y miniaturas sensacionalistas para captar la atención y su consumo lejos de incorporar nuevos ángulos, enfoques exacerba los puntos de vista, como de hecho podemos ver que a pesar de la diversidad de influencers la perspectiva y orientación ideológica es similar. YouTube facilita la formación de comunidades afines que se retroalimentan en sus opiniones, creando cámaras de eco donde se refuerzan las mismas creencias sin espacio para el diálogo con opiniones contrarias. Y al mismo tiempo la plataforma facilita la difusión de desinformación y teorías conspirativas, que radicalizan más a la audiencia, cuando no se ve aún más alimentado por la sección de comentarios, que a menudo se convierte en un campo de batalla verbal, profundizando las divisiones entre usuarios con puntos de vista opuestos.

Así, podemos proponer la existencia de un "imaginario de la polarización", entendido como un conjunto de representaciones, símbolos y narrativas colectivas que configuran una percepción antagonista e irreconciliable del campo político. Este imaginario ordena una realidad social en términos de conflicto, exclusión y simplificación binaria. En el caso de los videos de youtubers afines a la 4T, se observa con claridad cómo la política se representa como una lucha entre bandos opuestos, sin posibilidad de mediación. Este imaginario cumple una función instituyente (Castoriadis, 1989), ya que moldea identidades colectivas y legitima las relaciones de poder del régimen en turno. A su vez, funciona como un dispositivo de cohesión interna (Baczko, 1991), reforzando sentidos compartidos dentro de la comunidad afín al oficialismo. En este marco, los medios digitales no solo amplifican estos significados, sino que también afectan la percepción de la realidad, reforzando estructuras discursivas de confrontación, radicalización y exclusión simbólica, mediadas por algoritmos, emociones y desinformación.

Bibliografía

Baczko, B. (1999 [1984]) *Los imaginarios sociales: Memorias y esperanzas colectivas.* Eds. Nueva Visión

Berrocal-Gonzalo, S., Waisbord, S., Gómez-García, S. (2023). "Polarización política y medios de comunicación, su impacto en la democracia y la sociedad".

Profesional de la información, v. 32, n. 6, e320622. https://doi.org/10.3145/epi.2023.nov.22

Bennett, W. L., & Iyengar, S. (2008). A new era of minimal effects? The changing foundations of political communication. En *Journal of Communication*, 58(4), 707-731. http://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2008.00410.x

Castoriadis, Cornelius (1989 [1975). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets Editores.

Diez-Gracia, A., Sánchez-García, P. y Martín-Román, J. (2023) «Polarización y discurso emocional de la agenda política en redes sociales: desintermediación y engagement en campaña electoral». *Revista ICONO 14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes* 21 (1). Madrid, Es. https://doi.org/10.7195/ri14.v21i1.1922.

García Arenas, J. (2019) Polarización política: el fenómeno que debería estar en boca de todos. Artículo en *CaixaBank Research*. En línea, recuperado el 5 de febrero de 2025 https://www.caixabankresearch.com/es/economia-y-mercados/sector-publico/polarizacion-politica-fenomeno-deberia-estar-boca-todos

García-Marín, J., Serrano-Contreras, I. J. (2023) "Miedo (in)fundado al algoritmo: Las recomendaciones de YouTube y la polarización". En *Comunicar*, nº 74, v. XXXI, 2023, pp.61-70, DOI https://doi.org/10.3916/C74-2023-05

Greimas A.J y Courtés J (1990[1979]) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* T. I, Gredos.

Haidt, J. (2019). *La mente de los justos: por qué la política y la religión dividen a la gente sensat*a. Barcelona: Ediciones Deusto. [2012], en línea https://cepcuyo.com/wp-content/uploads/2023/12/Jonathan-Haidt-La-mente-de-los-justos.pdf

Iyengar, S., Sood, G., & Lelkes, Y. (2019). Affective polarization in the digital age. En *Annual Review of Political Science*, 22, 129-146. https://doi.org/10.1146/annurev-polisci-051117-073034

Lewandowsky, S., & Cook, J. (2020). *The Conspiracy Theory Handbook*. Center for Climate Change Communication. https://research-information.bris.ac.uk/ws/portalfiles/portal/240357194/ConspiracyTheoryHandbook.pdf

Marcus, G. E. (2002). *The Sentimental Citizen: Emotion in Democratic Politics*. Pennsylvania State University Press.

Mason, L. (2018). *Uncivil Agreement: How Politics Became Our Identity.* University of Chicago Press.

Moreno, A. (2024). Facetas de la polarización política en México. *Foro internacional*, *64*(2), 189-238. Epub 19 de agosto de 2024.https://doi.org/10.24201/fi.v64i2.3064

Mounk, Yascha (2018). *The People vs. Democracy: Why Our Freedom is in Danger and How to Save It*. Harvard University Press.

Nickerson, R. S. (1998). Confirmation bias: A ubiquitous phenomenon in many guises. *Review of General Psychology*, 2(2), 175–220.

Ojeda de la Torre, I. (2018) "El Face y el Twitter (las "benditas redes sociales", pues) dieron el empujón definitivo a AMLO en 2018", en el portal Sin embargo, 28 de diciembre de 2018, https://www.sinembargo.mx/3512577/amlo-domino-las-benditas-redes-sociales-en-2018-que-en-forma-inedita-influyeron-en-las-urnas/?utm_source=chatgpt.com

Pariser, E. (2011). *The Filter Bubble: What the Internet is Hiding from You*. Penguin Press.

Ronson, J. (2015). *So You've Been Publicly Shamed.* Riverhead Books.

Sin Censura TV. (2024). "Polarización solo está en la imaginación y estrategia fallida de los adversarios, recalcó AMLO". Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=9LhNLzuasbU

Sobieraj, S., & Berry, J. M. (2011). *Outrage Industry: Political Opinion Media and the New Incivility.* Oxford University Press.

Sunstein, Cass R. (2017). *#Republic: Divided Democracy in the Age of Social Media"*. Princeton University Press.

—— (2003) *República.com: Internet, democracia y libertad.* Paidós,

Tajfel, H., & Turner, J. C. (1979). "An Integrative Theory of Intergroup Conflict." En W. G. Austin & S. Worchel (Eds.), *The Social Psychology of Intergroup Relations* (pp. 33-47). Brooks/Cole.

Tamariz C. (2019) Youtubers pro AMLO, la epopeya del poder, en sección "Opinión" de *La Silla rota*, 7 de abril. https://lasillarota.com/opinion/columnas/2019/4/7/youtubers-pro-amlo-la-epopeya-del-poder-348323.html

Tucker, J. A., Guess, A., Barbera, P., Vaccari, C., Siegel, A., Sanovich, S., Stukal, D., & Nyhan, B. (2018). Social media, political polarization, and

political disinformation: A review of the scientific literature. *SSRN Electronic Journal*. https://www.forumdisuguaglianzediversita.org/wp-content/uploads/2021/05/Social-Media-Political-Polarization-and-Political-Disinformation-Literature-Review.x96408.pdf

TV UNAM. (2019) "Diálogos por la democracia con John M. Ackerman y el Chapucero", 20 de enero [Video]. YouTube https://www.youtube.com/watch?v=Nq2qwujpR-Y

Vasilopoulos, P., Marcus, G. E., Valentino, N. A., & Foucault, M. (2021). *Fear, Anger, and Public Opinion: Emotional Reactions to Terrorism and Partisan Politics.* Oxford University Press.

Waisbord, S. (2020) ¿Es válido atribuir la polarización política a la comunicación digital? Sobre burbujas, plataformas y polarización afectiva. *Revista SAAP*, vol. 14, núm. 2, Sociedad Argentina de Análisis Político, pp. 248-279, DOI: https://doi.org/10.46468/rsaap.14.2.A1

—— (2018). The Elective Affinities Between Post-Truth Communication and Populist Politics. En *Communication Research and Practice*, 4(1), 17-34. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/22041451.2018.1428928

Witte, K., & Allen, M. (2000). *A meta-analysis of fear appeals: Implications for effective public health campaigns.* Health Education & Behavior, 27(5), 591-615. http://heb.sagepub.com/cgi/content/abstract/27/5/591

Acerca de los autores

Alicia Vargas Amésquita Profesora-Investigadora Titular C, del Depto. de Historia (CUCSH- UDG). Doctora en Lingüística General y Teoría de la Literatura por la Universidad Autónoma de Madrid. Su trabajo se centra en el estudio de los imaginarios y las representaciones sociales en México, a través del análisis crítico de los discursos cinematográficos, literarios, pictográficos y de los medios de comunicación, desde un enfoque semiótico y del Análisis Crítico del Discurso con enfoque multimodal. Responsable del Cuerpo Académico "Discurso, imaginarios y representaciones sociales en textos culturales" y miembro del SNII Nivel I. Actualmente se desempeña como Coordinadora de Investigación del CUCSH.

Gerardo Gutiérrez Cham Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Autónoma de Madrid. Es autor de libros en análisis del discurso y de seis novelas. Actualmente es Profesor-Investigador de tiempo completo en el Departamento de Estudios Literarios y director de la División de Estudios de la Cultura, ambos de la Universidad de Guadalajara. Su línea de investigación es la literatura y cultura popular como prácticas discursivas. En esta línea de investigación interdisciplinaria se analizan tanto la literatura como los diversos productos estéticos desde una perspectiva discursiva, pero también como fenómenos culturales populares. Bajo esta línea amplia ha trabajado prensa local, retablos populares, cine y, de manera reciente, narrativas de afrodescendientes.

Christopher Britt Arredondo Profesor de literatura española y latinoamericana en The George Washington University. Es autor de varios libros y numerosos artículos que contemplan la mutilación sistemátca de la inteligencia humana por las modernas tiranías políticas, comerciales, y culturales. Actualmente, trabaja en un nuevo libro dedicado al fenómeno de la ademia o la exclusión del *demos* de las democracias coloniales establecidas por los EE.UU. en Cuba, Puerto Rico y Filipinas.

Blanca Estela Ruiz Zaragoza Doctora en Letras por la Universidad de Guadalajara y Profesora-Investigadora Titular adscrita al Departamento de Estudios Literarios de esta misma Casa de Estudios. Es autora de un libro de investigación y crítica sobre el escritor jalisciense Fernando Calderón. Sus líneas de investigación versan sobre las estrategias lúdicas y humoristas del discurso literario, la investigación literaria, el análisis del discurso y la enseñanza de la literatura en la era digital. Sobre estos temas imparte cursos en distintos programas de grado y posgrado de la Universidad de Guadalajara, dicta conferencias en diversos foros académicos, y publica artículos y ensayos en distintos órganos de difusión y divulgación. Forma parte del Núcleo Académico Básico de la Maestría en Literaturas Interamericanas y es Coordinadora del Centro Documental de Literatura Iberoamericana Carmen Balcells.

Vittoria Borsò Catedrática emérita de Literatura y Cultura en lenguas española, francesa e italiana en la Universidad Heinrich-Heine de Düsseldorf (Alemania), donde desempeñó además los cargos de decana, vicepresidenta para Asuntos Internacionales y miembro del Consejo de Administración. Su trayectoria académica destaca por una sólida proyección internacional y un compromiso sostenido con la investigación interdisciplinaria en el ámbito de las literaturas europeas y latinoamericanas.

Entre 2012 y 2016 fue miembro de la comisión de evaluación del German Research Council (DFG) para las literaturas de Europa y América, y vicedirectora del Research Training Group 1678 “Materialidad y Producción”, también financiado por la DFG. Ha sido becaria de la Fundación Alexander von Humboldt, Senior Fellow del Internationale Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM), en Weimar, y fellow del Maria Sibylla Merian Center for Advanced Latin American Studies (CALAS), con

sede en Guadalajara. Asimismo, integra el steering committee del UC Intercampus Research Group on Mexican and Cultural Studies y el Scientific Advisory Board de CALAS. Sus investigaciones se centran en las literaturas y artes de México, la memoria y la escritura, así como en las culturas visuales.

Laura Carolina Castañeda Sua Egresada del programa de Ciencia Política de la Universidad Nacional de Colombia -Sede Bogotá. Maestra en Ciencias Sociales, orientación en estudios latinoamericanos de la Universidad de Guadalajara. Estudiante del Doctorado en Ciencias Sociales de la misma Universidad. Exdocente de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad Nacional de Colombia, trabaja las temáticas de ecología política, literaturas afro y literaturas del Caribe y latinoamericanas.

Jorge Martín Gómez Bocanegra Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Córdoba, España. Actualmente es Profesor docente del Departamento de Estudios Literarios del CUCSH de la Universidad de Guadalajara. Su actividad profesional la conduce en distintas vías de desarrollo: la docencia, la exploración en distintas narrativas y la escritura de divulgación literaria (es colaborador de *La Gaceta de la U de G*); se mantiene activo en la creación literaria en un blog llamado: Instantario: https://bocanegra60instantario.blogspot.com/

Francisco Hernández Galván Maestro en Antropología Social y candidato a Doctor en Sociología por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Sus líneas de investigación ensamblan los estudios de género, estudios culturales y estudios contemporáneos del afecto.

Carlos David Lobato Herrera Estudiante de la Maestría en Estudios de Literatura Mexicana en la Universidad de Guadalajara. Es licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Veracruzana. Durante sus estudios de licenciatura realizó una estancia en la Escuela de Periodismo y la Facultad de Humanidades de la Universidad de Santiago de Chile. Ha cursado los diplomados: “Literaturas mexicanas en Lenguas Indígenas” en el Instituto Nacional de Bellas Artes, y en “Periodismo cultural” en el Instituto Veracruzano de la Cultura. Sus líneas de interés giran en torno al periodismo literario y la representación de la violencia. Ha participado como ponente en coloquios y congresos sobre literatura mexicana y humanidades. Actualmente trabaja su

tesis de maestría sobre el entrecruce de lo sobrenatural y la violencia en las crónicas literarias de Fernanda Melchor.

Ana Gabriela Vázquez de la Torre Obtuvo el grado de licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad de Guadalajara con la tesis "Relevancia y cortesía en el uso de las palabras malsonantes: un trabajo de campo en círculos de confianza de jóvenes de la Zona Metropolitana de Guadalajara". Estos estudios los complementó con una estancia académica en el Institut Catholique de París dentro de la doble licenciatura Lettres Modernes + Histoire de l´art, con apoyo del Programa de Estancias Académicas (PEA). Actualmente, estudia la Maestría en Estudios Críticos del Lenguaje en la Universidad de Guadalajara.

Mauricio Díaz Calderón Doctor en Lenguas Romances por la Université Paul Valéry de Montpellier, Francia. Es Profesor-Investigador Titular C del Departamento de Historia del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (CUCSH) de la Universidad de Guadalajara, y, actualmente es Coordinador de la Maestría de doble titulación (UdeG-U. de Bielefeld) en Literaturas Interamericanas. Su campo de investigación se centra en las representaciones de la marginalidad, así como la creación de discursos enfocados a la construcción del concepto de identidad nacional, en medios audiovisuales y literarios.

Sebastián Peñaranda Licenciado en Ciencia Política y Gestión Pública en la Universidad Mayor de San Andrés, en La Paz, Bolivia. Se encuentra realizando el M.A. en Estudios InterAmericanos en la Universidad de Bielefeld, Alemania, con becas del Programa ISAP del DAAD, y de la Hanns Seidel Stiftung. Es parte del comité coordinador de la asociación de estudiantes de la Maestría en Estudios InterAmericanos (Fachschaft IAS) de Bielefeld y parte del comité editorial de la Fanzine ResistencIAS. Sus intereses de investigación son el giro decolonial, el rol político de la música social en las Américas, los procesos de recuperación de la democracia en Bolivia y Latinoamérica, los saberes y resistencias de los pueblos indígenas, temas sobre los que ha escrito varios artículos.

Giovanna Mayde Ponce García Estudiante de la Lic. en Antropología de Departamento de Historia (CUCSH- UDG). Colaboradora del Cuerpo Académico

1213: “Discurso, imaginarios y representaciones sociales en textos culturales”. Su campo de interés es el cine y su abordaje desde las Ciencias Sociales, en particular la Antropología.

Diana Paola Bernal Espitia Egresada de la Licenciatura en Educación Bilingüe de la Institución Universitaria Colombo Americana (Colombia). Es maestra en Enseñanza de Español como Lengua Extranjera por la Universidad de Sevilla (España); y en Estudios InterAmericanos y Literaturas Interamericanas por la Universidad de Bielefeld (Alemania) y la Universidad de Guadalajara (México). Actualmente se desempeña como coordinadora del programa Double Degree Estudios InterAmericanos en la Universidad de Bielefeld.

Sofía Martín Licenciada en Estudios de la Comunicación por la Universidad Nacional de San Martín. Su formación académica se ha complementado con una activa participación en investigación y organización de eventos científicos. En 2022 fue organizadora del XVI Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación, impulsado por la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIC). Desde 2022 integra como adjunta el proyecto de investigación “Ideologías lingüísticas en torno a usos novedosos del lenguaje: de los discursos institucionales a los discursos cotidianos en las redes y en las aulas”, en el marco del Programa Humanidades Investiga II (Buenos Aires).

Tanius Karam Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores de la SECIHTI, nivel II. Miembro de la red UC-Mexicanistas. Profesor-investigador en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Es colaborador en la revista de comunicación “Zócalo”. Ha sido profesor invitado por la DAAD en la Universidad de Düsseldorf. Además ha impartido charlas y cursos en las universidades de Bochum, Wuppertal, Bielefeld, Siegen, Köln, Leipzig y Würzburg. Su último libro es *Narcotráfico y violencia. Fragmentos de discursos audiovisuales* (Gedisa, 2024).

Imaginarios políticos de las violencias desde la literatura,
el cine y otros medios de comunicación
Se terminó de editar en abril de 2026 en
la Unidad de Apoyo Editorial del CUCSH
Av. José Parrés Arias 150, San José del Bajío, Zapopan, Jalisco.

Tiraje: 1 ejemplar.

"La Arquitectura del Silencio". Imagen generada por IA (Gemini de Google) bajo la dirección de Alicia Vargas Amésquita. [Zapopan/CUCSH, UdG], 2026

Diagramación: Elba L. Padilla *Corrección:* Jaime Alberto Corona Gómez

En una era marcada por la polarización ideológica y el avance de tecnologías que transforman la comunicación en mercancía algorítmica, este libro se adentra en las fisuras de nuestra realidad para cuestionar cómo comprendemos y participamos en el campo de lo político. A través de un enfoque interdisciplinario, los autores aquí reunidos exploran los "imaginarios políticos": esa red de ideas, percepciones y valores que los ciudadanos de las Américas utilizan para dar sentido a las múltiples violencias que atraviesan sus vidas cotidianas.

Desde las cenizas de las vanguardias históricas hasta los ecos de la narcocultura y las narrativas de la manosfera en YouTube, esta obra analiza cómo los productos culturales –la literatura de Margo Glantz y José Revueltas, el cine de Tatiana Huezo y Alfonso Cuarón, o las dinámicas de la neoprostitución en Instagram– coparticipan en la configuración de estos imaginarios.

¿En qué medida el arte normaliza la violencia o se alza como un gesto de insurrección frente a ella? Este volumen no solo escudriña la representación del "cadáver como residuo" o el papel del Estado como fuente de opresión; también busca abrir espacios críticos para la memoria y la transformación colectiva a pesar de la normalización de escenarios de violencia y catastrofe social.

CUCSH
CENTRO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
Humanidades
UNIVERSITÄT BIELEFELD
Gefördert durch:
Bundesministerium für Forschung, Technologie und Raumfahrt
DAAD
Deutscher Akademischer Austauschdienst
German Academic Exchange Service
ISBN 978-607-581-967-9