

La pantalla y la fosa

Modelos estéticos de la necropolítica en el México actual

ANTONIO SUSTAITA*

LA RELACIÓN IMAGEN-POLÍTICA se ha convertido en un debate de importancia en el área de las ciencias sociales. De acuerdo con recientes estudios sobre la imagen, que incorporan visiones de la filosofía, la estética y la sociología, esto podría ser delictimado a la relación imagen-violencia. Por supuesto, la obra crítica de Walter Benjamin es un punto de referencia indudable. Este artículo tiene como objetivo principal analizar la relación imagen-violencia en el México actual. Con este fin se proponen dos modelos de análisis, que derivan de dos casos paradigmáticos: Uruapan y Ayotzinapa. En estos modelos el narcotráfico desempeña un papel importante, algo que pone en tela de juicio la noción de Estado de acuerdo con Max Weber. Escena, mito, narcomensaje y víctima: estas son las categorías que forman cada uno de los modelos; a pesar de su correspondencia en ambos, la de escena funciona de modo totalmente distinto. Esto es lo que nos lleva a pensar en dos modelos.

Palabras clave: política, violencia, arte, narco, estética.

THE IMAGE-POLITICS RELATIONSHIP has become a central debate in social studies. According to recent researches about image, taking elements from philosophy, aesthetics, and sociology, it has been directed to the specific relationship image-violence. Of course, Walter Benjamin ideas are central in this field of study. The main objective of this article is to analyze the relationship image-violence in contemporary Mexico by means of two models, based in two cases, Uruapan and Ayotzinapa. Narcotraffic plays a central role in this models, something that questions the notion of State according to Max Weber. Scene, myth, narcomessage and victim: these ones are the categories that shape each model.

Key words: politics, violence, art, narco, aesthetics.

* Profesor investigador de la Universidad de Guanajuato, miembro del SNI (nivel 1).

La oscuridad fascina

La relación imagen-política, que en esta investigación podría delimitarse a imagen-violencia, ha constituido uno de los debates esenciales en los estudios estéticos desde Walter Benjamin hasta nuestros días. Pensadores como Georges Didi-Huberman y Jacques Rancière continúan con el legado del pensador alemán, que en textos como *Tesis sobre la historia y El arte en la época de su reproductibilidad mecánica*, entre otros, plantea la compleja relación imagen-política. Un creciente interés por esta temática, que tiene por núcleo la estética en estrecha relación con el poder, ha desplazado el campo de análisis de los estudios tradicionales sobre la imagen, creando para su abordaje una plataforma cercana a la sociología, con la creación de modelos cada vez más complejos.

El desplazamiento de las prácticas políticas hacia ámbitos diversos en la época de la crisis del capitalismo, que tuvo una aceleración considerable a partir de la crisis financiera de 2008 y del apogeo de las redes sociales, con estrategias que hacen uso de los *mass-media* como si de un arma más se tratase, le brindan un toque estético a actos que podrían parecer de una brutalidad sin más. Esto implica que hoy por hoy resulte imposible hacer una lectura de ciertos fenómenos políticos sin considerar sus componentes estéticos, así como lo contrario, la lectura de fenómenos estéticos sin ponderar su matiz político.

“Il faut refuser l’ennui et vivre seulement de ce qui fascine”. “Es preciso rechazar el aburrimiento y vivir solamente de lo que fascina” (Bataille, 2010:23). No hay combinación más precisa de palabras para dar inicio a nuestro actual objeto de análisis: la estética de los nuevos modelo de violencia en México. Tales palabras, escritas por Georges Bataille en Tossa, el 29 de abril de 1936, resuenan en estas páginas y retumban como si de una tormenta se tratase. Cuando el texto lleva inscrita la realidad en sus palabras éstas serían relámpagos. Como si fuera el mismo Bataille quien las pronuncia aquí por vez primera. Vivir de lo que fascina, indica el pensador francés —sería preciso añadir esto: vivir para lo que fascina.

Para vivir de lo que fascina, hay que dejar atrás el tiempo de la civilización y sus luces. Siguiendo a Nietzsche, para quien el descrédito de la luz es la cualidad distintiva de un carácter intempestivo; y Giorgio Agamben, tal vez quien mejor ha sabido explicar qué es el arte contemporáneo, afirma que contemporáneo es el hombre capaz de sostener la mirada tan

desafiantemente fija en su tiempo, que resulta capaz de percibir no su luz, sino sus oscuridades.

Un tipo de escritura como la que aquí se busca, es necesario aclararlo, sólo es posible si existen las condiciones precisas para escribir humedeciendo la pluma en las tinieblas del presente —una metáfora tomada de Agamben. Qué mejor momento que el nuestro, éste en el que el presente aparece cada vez más plagado de oscuridades y resulta, más bien, casi imposible, poder mirar ahí algún destello, alguna luz. Quien vaya a leer estas palabras, está advertido, debe dejar atrás su luz para que pueda adentrarse en el espacio fascinante.

¿Qué es la fascinación para George Bataille? Para responder leamos las palabras iniciales de “La conjuración sagrada”, texto que abre el número inicial de *Acéphale*: “Lo que hemos emprendido hoy no debe ser confundido con ninguna otra cosa, y mucho menos con eso que es justamente considerado como arte”. Lo que emprendemos, concluye, “es la guerra” (Bataille, 2010:23).

Bataille advierte sobre el riesgo de confundir los productos del arte y de la guerra, ante la incapacidad para distinguir cuál corresponde a cada uno de éstos. Es preciso situar el momento en que se produce esta advertencia. Es en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, 1936, año en que también Walter Benjamin, en el apartado 19 de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica* encuentra una intersección perversa en los dominios de dos actividades que parecían haber llegado al mismo lugar desde puntos distintos, el arte y la guerra. Tal confusión le lleva a proponer dos términos que ahora resultan de una enorme utilidad, para el estudio del arte del siglo XX-XXI: se trata de la estetización de la política, por parte del fascismo y, como respuesta de parte del comunismo, una politización del arte (Benjamin, 2003). Lo fascinante para Bataille es, precisamente, la intrínseca unión de estética y violencia, de construcción y destrucción, en una misma obra. No contento con hablar por separado de tales categorías, Benjamin las mezcla en dos conceptos reveladores.

La directriz propuesta por Agamben, que exige buscar y delimitar la oscuridad entre la luz, como si de un agrimensor escópico se tratase, en el luminoso y majestuoso campo del presente, es decir, de la modernidad y el progreso, y de modo desafiante sumergirse en ella teniendo en consideración la íntima relación estética-política, me ha llevado a postular dos modelos de representación, y en ese sentido hay que advertirlo “estéticos”

(lo digo entre comillas por la ámpula que pueda levantar entre los defensores del arte y la estética de lo bello y las buenas formas) utilizados por el poder en el México de principios de siglo XXI.

Una vez que he postulado la relación entre la violencia y la estética, algo de una centralidad fundamental para pensar el problema de los regímenes escópicos en el ejercicio de la política despiadada, en el sentido que Paul Virilio entiende el “arte despiadado”, es decir, como una violencia no exenta de matices estéticos (Virilio, 2001), damos paso al tema de la pantalla y la fosa como modelos estéticos que, mediante la mezcla de recursos visuales y semióticos, producen tanto la visibilidad como su opuesto, la invisibilidad, de los cuerpos violentados.

La producción y circulación cada vez más profusa y dinámica de imágenes de cuerpos humanos violentados por parte de los poderes instituidos es uno de los rasgos más relevantes de la cultura contemporánea, algo de lo que Michela Marzano (2010) da cuenta en su estudio *La muerte como espectáculo*. El ejercicio político-estético, siniestro por naturaleza, que tiene como objetivo la destrucción analítica del cuerpo, ha sido motivo de denuncia a partir del accionismo vienés por artistas esenciales para entender el arte de la segunda mitad del siglo XX y principios de nuestro siglo.

En México es posible identificar múltiples acontecimientos políticos (casos) cuyo rasgo principal es la destrucción del cuerpo, que podrían agruparse en dos modelos del problema enunciado. En otras palabras, nos referimos a la construcción de dos modelos semiótico-escópico-estéticos y, en ese sentido, modelos dignos de estudio de las ciencias sociales (sociología, antropología, ciencias de la comunicación) y las humanidades (estética, historia del arte, filosofía, estudios visuales).

Por un lado, tenemos el caso de Uruapan, ocurrido en Michoacán en 2006, en el que cinco cabezas humanas fueron arrojadas a una pista de baile, construyendo un tétrico escenario espectacular. Este hecho constituiría el modelo de pantalla (también entendido como teatro o escenario). Por otro lado, el caso de Ayotzinapa, de 2014, donde 43 alumnos normalistas fueron desaparecidos, hecho caracterizado por la carencia de imágenes, que provocó un anti-teatro, hoyo negro que a la vez que consume todo intento de imagen, produce por defecto una desordenada producción de éstas en la mente de un anti-espectador, entendida esta figura como aquel a quien, a pesar de no brindarle ninguna imagen, o gracias a

ello, resulta capaz de construirlas de modo desordenado. Es el modelo de fosa (entendida como anti-escenario o anti-teatro).

La pantalla. El teatro como fundamento del terror

El 22 de junio de 2006, en una atmósfera más propia de novela negra que de la minucia cotidiana, hombres encapuchados irrumpen en el centro nocturno “Sol y Sombra” del municipio de Uruapan, Michoacán. Después de hacer disparos al techo arrojan sobre la pista de baile cinco bolsas negras de plástico de las cuales, para asombro de los súbitos espectadores, salen rodando cinco cabezas humanas cercenadas. En ese acto sobre-abyecto las cabezas demuestran una habilidad dancística desconocida hasta entonces. Ahí donde antes bailaban los cuerpos ahora se encuentran sólo cabezas cercenadas (como si se tratase de una cédula de identificación de una obra de Joel-Peter Witkin o de los hermanos Chapman), junto a éstas se coloca una cartulina con un narco-mensaje.

Este acontecimiento resulta fundacional cuando se busca establecer un modelo de teatro o pantalla de la violencia en el México del siglo XXI, ya que pone en juego los siguientes elementos espectaculares: escenario, música, iluminación, actores, coreografía, plasticidad. Se trata del despliegue estético, de acuerdo con lo planteado por Jean Clear (2004) en su obra *De Immundo, aphphatisme y apacatastae en el arte de hoy* y Paul Virilio en *Un arte despiadado* de signos que buscan construir un teatro de la hiper-violencia en México.

Pantalla donde se proyecta la hiperviolencia o teatro donde ésta se representa: en ambos casos se halla presente el elemento esencial de la espectacularidad, como lo ha expuesto Vicente Benet en “Del teatro de operaciones a la visión mecánica de la batalla”. Entendemos que la pantalla es superficie sin más. Pura exterioridad que, debido a la acumulación de signos, resulta reflectante y refractaria. Es resistente a todo intento de penetración. Exterioridad, sin embargo, absorbente, como bien ha aclarado Jean Baudrillard. La pantalla cumple su función reflectora particular, trágica en cierta forma: al ser pura imagen imposibilita la imaginación, pues no hay ahí más imagen que la brindada por ella. Obra de naturaleza apolínea, aquí reina la luz, por lo que nos encontramos en el dominio de la mimesis, del mensaje claro y contundente, de la composición codificada.

Obedece a la estética neoclásica: informa e informa bien, debido a la claridad del código que hace funcionar el mensaje. Desde los murales rupestres de Lascaux, pasando por los frisos griegos, la columna de Trajano, las fachadas góticas y la pintura de los salones del Louvre, y obras como las mencionadas anteriormente y, por supuesto, las imágenes brindadas por el fotoperiodismo y el video, pueden encontrarse claros ejemplos de la construcción de la violencia visible. La pantalla nos ha brindado la escena de la violencia, su despliegue, su orden, su retórica, su proporción.

La fosa. Ausencia de signos como fundamento del terror

Por su parte la fosa es abismo recubierto. Interioridad que rechaza todo intento de la mirada por incursionar. Hoyo negro que se traga, sin devolver algo, así sea lo mínimo, todo rayo de luz que intente aventurarse en él. Acuciosa, hambrienta, la fosa se alimenta de nuestro deseo de ver. No hay mensaje distinto a la simple imposibilidad del deseo de adentrarse visualmente. A eso se debe que en oposición a la pantalla en la fosa cumpla un rol esencial la imaginación: lo que no se entrega como imagen debe, entonces, ser imaginado. No es posible oponer resistencia a la fosa; una vez instaurada exige ser penetrada, a pesar de lo cual resulta infranqueable. Pura paradoja. “La imagen que guarda en su interior”: hasta eso resulta cuestionable. ¿Hay algo ahí que pueda ser entregado como imagen?, ¿cómo saberlo? La sospecha y la producción descontrolada de imágenes-hipótesis es su rasgo principal. Claros ejemplos de una estética de este tipo son *Un ruido secreto* de Duchamp (1916): ¿qué es lo que provoca el ruido, qué hay ahí?; y la *Merda d'artista* de Piero Manzoni (1961), ¿contiene en verdad mierda la lata?, ¿cómo saberlo? La imaginación del espectador construye las imágenes que realizan la obra.

Para entender la fosa como modelo estético y escópico, sirve de fundamento la trinchera de la Gran Guerra, llamada después Primera Guerra Mundial. Un libro esencial para comprender esto es Gaziél (2009), *En las trincheras*. En el periplo que lleva a cabo Agustí Calvet desde París hacia el frente oriental, donde se hallan las trincheras (en la frontera con Alemania), acompañado de Villecerf y Popinot, pasa por una serie de pueblos que han sufrido la violencia de la Gran Guerra. En su calidad de corresponsal de guerra, Calvet se dirige a la zona para dar cuenta de los sucesos,

es decir, para ver y convertir la imagen de lo terrible en palabra, en crónica. Senlis, Courtacon, Courgiveaux, Monceaux, Vauclerc y Villotie, son algunas de las tantas poblaciones devastadas. Por más indicaciones que recibe de parte de su guía, M. Popinot, nada consigue ver Calvet, pues ya no aparece nada ahí donde antes se levantaban los pueblos: las ruinas de los primeros poblados bombardeados dan paso a un paisaje devastado. El que va ahí para ejercitar la mirada, encuentra que los ojos se le han dilatado de espanto. No aprecia nada porque todo ha sido presa de la destrucción más espantosa. El espanto no es aquello que pueda verse, sino el hecho de que no pueda verse nada.

En la zona de combate, antes de llegar a las trincheras, el corresponsal de guerra es incapaz de descubrir el emplazamiento de la batería francesa, que se halla oculta en un escondrijo de la maleza. Desde el principio Calvet entiende que uno de los objetivos esenciales de esta guerra es la puesta en duda de la facultad que tanto había enorgullecido al ser humano, la visión, como si la facultad de ver fuera el primer enemigo al que debía aniquilarse. En este sentido, no podemos pasar por alto el análisis que Martin Jay (2007) elabora sobre la destrucción del ocularcentrismo en el pensamiento francés del siglo XX.

Ya en las trincheras las cosas son llevadas más al límite. Nada más poner un pie en las emplazamiento subterráneo, la primera recomendación que se le hace a un lego, advierte, es la siguiente: “No sacar para nada la cabeza afuera”. En la guerra subterránea, el hombre que quiere ver es un suicida, pues el intento de ver conlleva la muerte. “Asomar los ojos a la superficie del campo, es el único acto que se requiere para recibir en seguida un balazo en mitad de la frente” (Martin, 2007:117).

Ante la imposibilidad del natural ejercicio de la mirada, esta guerra provocó el desarrollo de diversos dispositivos tecnológicos que permitieran la observación: aspilleras, gemelos (prismáticos), periscopios, miras telescópicas. Sin embargo, a pesar de los adminículos de visión resultaba inútil “abrir los ojos desmesuradamente y obstinarse en mirar con el ansia de ver algo raro e insólito” (Martin, 2007:116). Resultaba imposible ver algo. La guerra parece una ficción, algo que no ocurre, en comparación con el campo de batalla del siglo XIX, pero la muerte es mucho más real por inesperada, por fortuita: los disparos llegan de un adversario que resulta invisible. Se trata de una guerra donde, por más que se esfuerce en ver, el soldado-espectador no encuentra nada. En contra de la tecnología

de registro de la realidad visual se impone una carencia total de imágenes. Si hasta entonces el resultado más aterrador de la guerra habían sido las imágenes de destrucción, la Gran Guerra esgrime la destrucción de la facultad de ver como su logro máximo.

En *Tempestades de acero*, Ernst Jünger envuelve al lector con la atmósfera de pesadilla y delirio de las trincheras. Pensadas para servir de refugio y fortaleza durante la llamada guerra estacionaria, éstas se prolongaban a lo largo de cientos de kilómetros, a varios metros de profundidad. Ahí, bajo la amenaza del fuego sistemático del enemigo, los soldados vivían gran parte del tiempo sepultados en barro. Al no representar blancos definidos, los habitantes de las trincheras eran atacados por cargas sistemáticas de metralla que, aleatoria o azarosamente con balas y esquirlas de granadas, destrozaban los cuerpos de los combatientes.

El barro y los restos de cadáveres en el caso de Ayotzinapa, son también elementos constitutivos de la fosa. El 26 de septiembre de 2014, en Iguala, Guerrero, un grupo de alumnos normalistas de Ayotzinapa fue víctima del ejercicio de la violencia extrema por parte de la policía municipal en complicidad con el grupo delincuenciales Guerreros Unidos. Mientras esto ocurría, hubo un despliegue mediático optimista que, con motivo del recuerdo del 2 de octubre de 1968, celebraba el triunfo de la democracia, haciendo un apologético inventario de los logros conseguidos por la sociedad como consecuencia de las matanzas de Tlatelolco. Lo que ocurrió en Iguala esa noche del 26 de octubre todavía no está claro, hace ya más de dos años. Lo que ha provocado la indignación nacional e internacional, puede dividirse en dos hipótesis. La primera tiene que ver con la sospecha del que aún permanecían con vida los jóvenes estudiantes, ocultos en algún lugar desconocido, lo que provocó la organización y movilización de los padres de los desaparecidos. Esta búsqueda dio como resultado el descubrimiento de numerosas fosas clandestinas en la región. La segunda hipótesis ponía en primer plano la complicidad ilícita entre la seguridad pública y la delincuencia organizada. El padre Maciel declaró que un miembro de los criminales, a quienes les fueron entregados los normalistas por parte de los policías municipales, le confesó que habían arrojado a los muchachos a una fosa hacia donde lanzaron ramas, sus pertenencias y diesel, y les prendieron fuego. La noticia provocó el estallido de la opinión pública.

Uruapan y Ayotzinapa.

Dos modelos de una necroestética en el México actual

Tanto Uruapan como Ayotzinapa constituyen dos modelos de una violencia espectacular, terrorista en el más amplio sentido del término, a pesar de no ser aceptada por el gobierno mexicano, cuyo fin sería un control y un dominio mediante el terror espectacular cuando el sistema político de nuestro país atraviesa por una de las peores crisis de descrédito por diversos motivos, sobre todo por la corrupción.

El 6 de octubre de 2014 recibí un correo electrónico de Brigitte Adriaensen, colega de la Universidad de Nijmegen (Holanda), dedicada al análisis de la representación de la violencia del narco en la literatura mexicana del siglo XXI, en particular la que tiene como objeto ritual la decapitación. En ese momento, la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa todavía no gozaba de la cobertura mediática que tendría poco días después. Sobre este hecho, en relación con un libro mío aparecido medio año antes, *El baile de las cabezas. Para una estética de la miseria corporal*, Brigitte me preguntaba si el modelo de representación de la violencia que yo había identificado con el concepto de “escritura corpolingüística” (“somatografía” de acuerdo con Roland Barthes) podría aplicarse en el caso de Ayotzinapa: “me parece que los cárteles ya no usan tanto la somatografía, como tú la llamas”. Brigitte estaba en lo correcto.

Buscando dar respuesta a sus dudas sobre un acontecimiento que a pesar de haber llamado mi atención parecía encontrarse fuera de mi marco de análisis, me dediqué a investigar los detalles del peculiar caso. La principal dificultad era que los datos sobre los hechos no se ajustaba a la matriz conceptual construida para el análisis de lo ocurrido en Uruapan (Michoacán) en junio de 2006, cuando hombres encapuchados arrojaron cinco cabezas cercenadas a una pista de baile en una discoteca, acompañadas por un mensaje escrito a mano en un cartón.

Al paso de los días, en la medida que se daban a conocer nuevos detalles por medio de las noticias, el ajuste de categorías y datos en mi investigación adquirió mayor consistencia. Me pareció entonces que la matriz de análisis podría servir para ambos casos, el de Uruapan y el de Ayotzinapa. El resultado, debo aclarar, no parecía del todo aceptable, pues aunque en cada una de las categorías podían distribuirse datos de forma análoga, había una en la que el resultado parecía totalmente opuesto. Tardé en dar-

me cuenta que había encontrado algo de una importancia capital para el estudio y análisis de una economía estética de la violencia en México. En la medida que presentaba los resultados de la investigación en congresos, coloquios y seminarios, analizando diversos matices teóricos de los hechos y después de reflexionar profundamente sobre ello, comprendí que Uruapan y Ayotzinapa constituyen dos modelos de ejercicio político-estético. A continuación revisaremos las categorías que constituyen los dos modelos de análisis de la violencia.

Matriz de análisis
Estéticas del cuerpo violentado en México

Categoría	Caso Uruapan	Caso Ayotzinapa
Escena Dimensión estética	Pista de baile	Fosa
Mito Dimensión ritual de	Teseo, Medusa y Perseo	Xipe Totec
Narcomensaje Ligada a la de víctima En ellas se encuentra la calidad política de la obra (Estado)	Simultáneo: junto a las cabezas, en la pista de baile	Posterior: en la ciudad
Víctima Cualidad antropológica	Rivales: culpables	Estudiantes: inocentes
Acto (tiempos) Escenas relacionada con el acontecimiento	Un acto	Dos actos

Modelo Uruapan

La primera categoría, la escena, resulta básica en el análisis de un fenómeno de esta índole, pues constituye el espacio —en otras palabras, el escenario— donde el hecho violento es representado, adquiriendo un simbolismo que le brinda cualidades semióticas y estéticas esenciales. Gracias a la

noción de escena es posible afirmar que el hecho representado (en virtud de su cualidad escénica) puede ser entendido como un espectáculo a pesar de su violencia y salvajismo.

Aunque más propio del dominio de lo fantástico o lo onírico, lo acontecido en el bar “Sol y Sombra”, de Uruapan, el 22 de junio de 2006, es real, de una realidad aplastante. Al punto de la medianoche un grupo de hombres fuertemente armados irrumpe en el centro que hasta hace unos momentos todavía era de diversión para instaurar ahí el pandemónium. Los encapuchados accionan sus armas contra el techo, y al tiempo que algo de cascajo caía sobre las cabezas de algunos concurrentes aterrORIZADOS, arrojan al unísono cinco bolsas de plástico negras sobre la pista de baile. De cada una de ellas sale una cabeza. Salen, como si de pronto cobrasen una vida de ultratumba al identificar el sitio en que se encontraban, dando inicio a una danza violenta y aterradora. Antes de marcharse, los encargados del tétrico montaje (instalación en el sentido del arte contemporáneo) se dan tiempo para colocar una cartulina con un mensaje que, en cierta forma, busca explicar algo que pareciera inexplicable: “La familia no mata por paga. No mata mujeres, no mata inocentes, sólo muere quien debe morir, sépanlo toda la gente, esto es justicia divina”. El baile de las cabezas acababa de empezar.

Este hecho, de una crueldad y una espectacularidad hasta entonces desconocidas por la mezcla específica de elementos políticos y estéticos, tendría un efecto aterrador y devastador en México. Estaba llamado a convertirse en un modelo de violencia ritual aplicado en distintas localidades del país por diversos grupos delincuenciales.

En toda discoteca la pista de baile es el dispositivo teatral por excelencia, el núcleo de la dimensión espectacular. Ahí se dirigen los cuerpos para experimentar movimientos de un erotismo ritual, cuya cualidad performática es acentuada por el juego de luces, que brinda el relampagueo propio del enigma. De pronto surge lo inesperado. Se trata del sitio donde el espectáculo se presenta, donde lo espectacular cobra sentido. Por ello, no resulta extraño que justo ahí hayan sido arrojadas las cabezas. Es probable que quisieron aprovechar la cualidad teatral del emplazamiento para convertir un acto de barbarie en algo más, en un tipo de danza macabra semejante a aquella con la cual los hombres de la Edad Media respondían a la muerte provocada por la peste, esa a la cual Hans Holbein contribuyó con sus ilustraciones en la primera mitad del siglo XVI.

La iluminación, el diseño del espacio, su cualidad escópica, donde lo performático priva sobre cualquier aspecto discursivo, son condiciones teatrales que los encargados del montaje macabro probablemente habían considerado de antemano al realizar el acomodo de las cabezas mutiladas. Es probable, incluso, que pensaran en las condiciones estéticas de las fotografías de la prensa.

Frente a la determinación del espacio del espectáculo en el caso Uruapan, en el caso Ayotzinapa nos hallamos con una carencia total de elementos espectaculares. La escena, de plano, ha sido destruida. Su único elemento visible es el cadáver de Julio César Mondragón con el rostro desollado. Se trata, como podemos entenderlo, de una anti-escena. Ante la carencia de lo visible, las imágenes deben ser producidas por el espectador social.

En el orden indicado en el cuadro de análisis conceptual, la segunda categoría es el mito. Su importancia en la comprensión de la dimensión discursiva, en una lectura hermenéutica, de las narrativas no sólo artísticas sino sociales, ha sido ponderada por autores tan importantes como Mircea Eliade, C.G. Jung y Gilbert Durand. Desde el nombre del bar, “Sol y Sombra”, hay indicios de que nos adentramos en otros dominios. Dejamos la literalidad para entrar en lo literario o, en otras palabras, se pasa de la denotación a la connotación. El nombre del lugar “Sol y Sombra” nos lleva a encajar el hecho, con el fin de analizar las cosas simbólicamente, en ese lugar donde la violencia y el espectáculo, en su relación intrínseca, alcanzan un nivel estético: me refiero a la plaza de toros. En esa fiesta solar donde el hombre y la bestia se entregan a una danza sanguinaria están presentes, en todo momento, los elementos decorativos, empezando por el lienzo rojo como la sangre y la luz hecha traje del torero. El mismo cuerpo del bailarín solar es, en su devenir performático, un signo de la belleza. No menos bellos es el toro, en su furor y su potencia que son capaces de desgarrar la luz.

El mito del minotauro nos enseña que lo divino y lo monstruoso se funden en la mezcla indescifrable del toro-hombre, proyección inequívoca de Teseo. Sólo la sangre puede saldar la deuda del conocimiento para dar solución a la alteridad dolorosa. La incursión en ese laberinto circular, ese laberinto de espejos, le brinda al héroe la oportunidad de integrar su dimensión rechazada y reprimida. De este modo conseguirá superar el malestar denunciado por Sigmund Freud. En la fiesta brava la violencia

acompaña cualquier resultado del enfrentamiento: ya sea que el acero afilado penetre el cuerpo del toro o que los pitones de la fiera embravecida incursionen en la carne humana. Fiesta sagrada, fiesta de sangre, donde el sacrificio se verifica con la destrucción de uno u otro cuerpo. Los elementos simbólicos y míticos aquí explorados, relativos al mito del minotauro y la corrida de toros se hallan presentes en lo acontecido en “Sol y Sombra”. No falta el juego de luces, la cualidad teatral de la pista de baile, el público, a un tiempo, azorado y fascinado ante la violencia extrema y el sacrificio, la mutilación, la exhibición sagrada del despojo. La figura mítica asociada al caso de Ayotzinapa es Xipe Totec, nuestro señor el desollado, dios mexica que aparecía desollado, como aparece el rostro de Julio César Mondragón, para simbolizar el maíz. Como en el caso de Uruapan, en los elementos que se prestan a la interpretación, entendemos que el plano divino y el terrestre se hayan relacionados. Esto significa, como lo entendieron Gilbert Durand (*De la mitocrítica al mitoanálisis*) y Pascal Quignard (*La imagen que falta*), que debemos ser capaces como lo fueron los latinos, de ponderar la consideración, que etimológicamente significa la relación de lo sideral con lo terrestre, para la comprensión de los fenómenos sociales.

La tercer categoría es relativa al narcomensaje. Esto se verifica en el hecho de que junto a las cabezas se haya colocado un cartel con el mensaje: “La familia no mata por paga. No mata mujeres, no mata inocentes, sólo muere quien debe morir, sépanlo toda la gente, esto es justicia divina” (*El Economista*, 2009). En cierto modo, desde una perspectiva simbólica y semiótica, las palabras servirían de complemento a esa cabeza sin tronco. En un tenebroso ejercicio escritural de este tipo, la palabra conseguiría superar la cualidad sinecdótica de la cabeza cercenada. Para articular este mensaje, cuya aspiración apunta a una verdad que no se encuentra ya en el discurso político, ha sido necesaria la desarticulación de los cuerpos. De tal suerte que aquí se ha pasado del cuerpo que escribe, cuerpo productor de mensajes, al cuerpo que, en su desarticulación, su desmembramiento, sólo sirve ya como elementos semiótico para formar parte de una escritura ajena y no ya de la suya propia. Entendemos que se ha pasado del cuerpo productor de mensajes al cuerpo mensaje con la pérdida final de la vida.

Mientras que en el caso Uruapan nos encontramos con un solo narco-mensaje, el cual es colocado de forma simultánea al emplazamiento de las cabezas, en el caso de Ayotzinapa los narco-mensajes aparecieron en

Iguala en varias ocasiones después de los hechos. Éste es uno de los que aparecieron en un segundo momento:

Gobierno corrupto, regresen a nuestros policías municipales sino lo asen vamos a empezar a matar jente inocente y del gobierno, no porque se anden haciendo pendejos aquí en Iguala nos van a agarrar, nos pelan la verga junto con nuestro presidente y directores porque ellos son nuestra jente, gobierno iluso que por eso tenemos plazas en Taxco, Huitzucó, Ixtapan de la sal, Teloloapan, Apaxtla. Putos mugrosos, la guerra comienza. Atte. Los Pilos y GU (AIG, 2014).

Por último tenemos a la víctima. Esta categoría se refiere al sujeto o sujetos sobre quienes se dirige el ejercicio de la violencia. Debemos aclarar que, en este caso, la categoría de víctima guarda una estrecha relación con la de escena: la víctima es exhibida. Como lo apunta el mensaje, se trata de inculpados que al parecer han sido sometidos a algún tipo de juicio. La evidencia del castigo es presentada al público en un despliegue espectacular de la justicia semejante al vigente en la Edad Media. Se trata, en efecto, de culpables. No ocurre así con el modelo Ayotzinapa, pues ahí los 43 estudiantes desaparecidos, al parecer, fueron aniquilados de modo fortuito. No existe hasta el día de hoy, después de varias investigaciones, la evidencia de que hayan sido culpables de algo. Son demasiados muertos y se trata de un conjunto muy señalado para pensar que pudiera tratarse de un daño colateral. En el caso de Ayotzinapa se trata de víctimas inocentes; tal cual rezaban los carteles exhibidos días después de la detención de los 22 policías.

El desplazamiento de categorías que va del terror al horror, propuesto por Adriana Cavarero (2009) con el nombre de “horrorismo” en sociedades como la nuestra, cuyo rasgo distintivo es la precariedad de la seguridad de los ciudadanía frente a la asociación de poderes formales y fácticos, exige una nueva perspectiva de análisis, que pase del victimario a la víctima, es decir, del terror al horror.

La forma en que el resultado de esta violencia es expuesto con fines mediáticos, en otras palabras, la composición de la escena de muerte, conlleva cualidades estéticas. Sobre esto, el lector puede revisar mi libro *El baile de las cabezas. Para una estética de la miseria corporal*. El objetivo principal era determinar las categorías estéticas de un fenómeno político: el cuerpo destruido por la violencia del narcotráfico. Se trata, como pue-

de entenderse, de un análisis estético del cuerpo humano en el marco de la hiperviolencia en México en el siglo XXI, sobre todo a partir de 2006, marcado por la ocurrencia del acontecimiento fundacional ocurrido en Uruapan, Michoacán. Aquí se ha incorporado también un avance de mi más reciente investigación sobre el caso de los 43 desaparecidos de Ayotzinapa. La tarea no es sencilla. Se trata de fenómenos de una complejidad mayúscula que exigen, de parte del investigador, el uso de múltiples instrumentos teóricos y metodológicos.

Referencias

- Agencia Informativa Guerrero (AIG) (2014). “Cuelgan nuevas mantas en Iguala amenazan con matar gente inocente”, 10 de octubre [<http://www.agenciainformativaguerrero.com/?p=24937>], fecha de consulta: 10 de octubre de 2015.
- Bataille, George *et al.* (2010). *Acéphale*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Calvet, Agustí (2009). *Gaziel. En las trincheras*. Barcelona: Dièresis.
- Cavarero, Andrea (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Valencia: Anthropos.
- Clair, Jean (2004). *De Immundo. Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*. París: Galilée.
- El Economista* (2009). “Muere quien debe morir; esto es justicia divina: La Familia”, 13 de julio [<http://eleconomista.com.mx/politica/2009/07/13/muere-quien-debe-morir-justicia-divina-familia>], fecha de consulta: 13 de abril de 2016.
- Jay, Martin (2007). *Ojos abatidos*. Madrid: Akal.
- Marzano, Michela (2010). *La muerte como espectáculo*. México: Tusquets.
- Virilio, Paul (2001). *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós.