

COLECCIÓN  
**CIENCIAS Y  
HUMANIDADES  
PARA MÉXICO**

# Necroficciones

Muerte y violencia en poéticas  
de la cultura contemporánea

**Alfonso Macedo Rodríguez  
José Carlos Vilchis Fraustro  
Verónica Alvarado Hernández Rojas**  
COORDINADORES



**CONAHCYT**  
CONSEJO NACIONAL DE HUMANIDADES  
CIENCIAS Y TECNOLOGÍAS

## colección ciencias y humanidades para México

El Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (Conahcyt) difunde, a través de la colección Ciencias y Humanidades para México, obras de investigación científica y humanística que aportan conocimientos para el desarrollo y bienestar de nuestro país.

Las personas autoras, tanto nacionales como extranjeras, son profesionales y académicas altamente capacitadas en la investigación humanística y científica, dedicadas a la atención de las principales temáticas y los problemas prioritarios de México, así como del contexto latinoamericano.

Con la publicación de estos trabajos se conforma un corpus valioso, accesible para estudiantes de educación superior, así como profesionales especializados y no especializados. De igual forma, el público general podrá completar o enriquecer su formación mediante la lectura y el estudio de sus páginas.

Los libros de esta colección abordan cuestiones fundamentales y de interés, como salud, movilidad, soberanía alimentaria, migración, cambio climático, transición energética, educación, artes y literatura, y contribuyen al diálogo e intercambio de ideas sobre temas actuales que remiten a nuestras realidades.

De esta manera, el Conahcyt y el Fondo de Cultura Económica han unido esfuerzos para hacer de esta colección una muestra significativa de las visiones y los conocimientos que las y los expertos tienen respecto de algunos temas sobresalientes que hoy se debaten en México y América Latina.



# Necroficciones

COLECCIÓN  
**CIENCIAS Y  
HUMANIDADES  
PARA MÉXICO**



# Necroficciones

Muerte y violencia  
en poéticas de la cultura  
contemporánea

Alfonso Macedo Rodríguez

José Carlos Vilchis Fraustro

Verónica Alvarado Hernández Rojas

COORDINADORES



**CONAHCYT**  
CONSEJO NACIONAL DE HUMANIDADES  
CIENCIAS Y TECNOLOGÍAS



**FONDO  
DE CULTURA  
ECONÓMICA**

Primera edición, 2024

[Primera edición en libro electrónico, 2025]

Macedo Rodríguez, Alfonso, José Carlos Vilchis Fraustro y Verónica Alvarado Hernández Rojas (coords.)  
Necroficciones. Muerte y violencia en poéticas de la cultura contemporánea / coord. e introd. de  
Alfonso Macedo Rodríguez, José Carlos Vilchis Fraustro, Verónica Alvarado Hernández Rojas. — México :  
fce, Conahcyt, 2024

470 p. ; 23 × 17 cm — (Colec. Ciencias y Humanidades para México)

ISBN 978-607-16-8704-3 (fce)

ISBN 978-607-8273-71-3 (Conahcyt)

1. Violencia en la literatura 2. Violencia en el arte 3. Violencia en los medios de comunicación masiva  
4. Violencia – Aspectos sociales 5. Arte y sociedad 6. Divulgación científica I. Vilchis Fraustro, José Carlos,  
coord. II. Alvarado Hernández Rojas, Verónica, coord. III. Ser. IV. t.

LC HN120

Dewey 303.6 M313n

### *Distribución mundial*

Esta publicación forma parte del proyecto “Plataformas de difusión científica: narrativas transmedia para México” del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, apoyado por el Conahcyt en el año 2024.

© Coordinadores: Alfonso Macedo Rodríguez, José Carlos Vilchis Fraustro  
y Verónica Alvarado Hernández Rojas

© Ilustración: Danila Ilbaca Argandoña

D. R. © 2024, Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías  
Av. Insurgentes Sur 1582, col. Crédito Constructor,  
Benito Juárez, Ciudad de México, CP 03940

D. R. © 2024, Fondo de Cultura Económica  
Carretera Picacho Ajusco, 227; 14110 Ciudad de México  
[www.fondodeculturaeconomica.com](http://www.fondodeculturaeconomica.com)  
Comentarios: [editorial@fondodeculturaeconomica.com](mailto:editorial@fondodeculturaeconomica.com)  
Tel.: 55-5227-4672

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías.

ISBN 978-607-16-8704-3 (fce)

ISBN [pendiente] (fce, electrónico-pdf)

ISBN 978-607-8273-71-3 (Conahcyt)

ISBN [pendiente] (Conahcyt, electrónico-pdf)

Impreso y hecho en México

# Introducción

José Carlos Vilchis Fraustro  
Alfonso Macedo Rodríguez  
Verónica Alvarado Hernández Rojas

Los enfoques interdisciplinarios del presente volumen, así como los acercamientos a diversas manifestaciones y obras artísticas, incluyendo la narrativa mexicana, argentina, cubana y ecuatoriana; el análisis de obras teatrales, cinematográficas, seriales y gráficas, reflejan un enfoque propio del campo de las disciplinas humanísticas, por lo que resultan pertinentes para su publicación en el catálogo de la colección Ciencias y Humanidades para México del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (Conahcyt), en coedición con el Fondo de Cultura Económica (FCE). Durante el sexenio 2018-2024 se retomó la vocación humanística en el campo de las ciencias y la investigación, como queda de manifiesto en la nueva colección del Conahcyt, convirtiéndose en un punto prioritario para el estudio de los fenómenos sociales, que en la actualidad no se produce únicamente desde la sociología, la antropología, la psicología social, la economía o las ciencias políticas, sino también desde la literatura, la filosofía, la lingüística y la historia, sobre todo cuando estas disciplinas se ponen en diálogo mediante un trabajo multifocal que aborda problemas de índole sociocultural, como la violencia en México y el resto de América Latina. Este volumen se compone de 22 capítulos que desde los estudios literarios, la filosofía, el análisis cultural y el análisis del discurso audiovisual, entre otros, problematizan las formas actuales de la representación artística de la realidad (la

clásica base aristotélica sustentada en el concepto de mimesis, cuya discusión y análisis permanece vigente), y se relaciona con la creación y la recreación literarias y de la ficción como tal, para tomar como referencia teórica diversas nociones, como la propuesta en este volumen.

*Necroficciones* es un planteamiento conceptual —surgido a partir del concepto de necropolítica de Achille Mbembe—, que está volcado sobre la necesidad de reflexionar teórica y críticamente la presencia de las formas actuales de la violencia y la muerte en el arte, la literatura y el entretenimiento. Estas formas de violencia y muerte, carentes de sentido en su ejecución y exhibición en un mundo que confía, defiende y cimenta sus políticas en la existencia del derecho y los derechos humanos, conviven cotidianamente con su violación sistemática y dismantelamiento. Esta paradoja ha sido tomada de la realidad por artistas y creadores para ser mostrada en las narrativas generadas desde lo periodístico, los *influencers* de las diferentes plataformas, la literatura, las artes escénicas, las series de diversas plataformas por *streaming* y los programas de televisión, la música, el cine, los videojuegos o los cómics, productos culturales sustanciales que se generan en nuestras sociedades y nuestros contextos, donde se transforman en fuente y lugar de significaciones como en objetos y archivos sociales; por ello, median nuestra relación con el mundo. Existen, de esta forma, propuestas artísticas, del entretenimiento y de la “alta cultura”, cimentadas o enfáticas en la aparición de fenómenos y hechos violentos sin justificación de su presencia, normalizados y presentados en tramas donde paradójicamente hay constancia de la conciencia del sentido de colectividad, del ser humano como núcleo del significado de la vida, del innegable estado de derecho, de la dignidad y el sentido de comunidad y ética, pero enmarcados en universos que ponderan el consumismo, el mercado, y se guían con directrices económicas, patriarcales y capitalistas. Es especialmente importante prestar atención al arte y los productos culturales que retratan o expresan este sinsentido de la violencia contemporánea y que logran doler, impactar y acongojar a sus espectadores. Necesitamos acudir a nuevos instrumentos conceptuales

para el arte, la literatura y el entretenimiento, muchos de los cuales derivan de pensadores como Michel Foucault, cuya visión del poder fundamenta una caja de herramientas teóricas interminable. También están presentes Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari y Emmanuel Lévinas. Giorgio Agamben y la idea de *Homo sacer* resultan centrales para pensar en la actualidad las vidas a las que cualquiera puede dar muerte, por ser despojadas de todo derecho y quedar totalmente expuestas al perder su identidad como vidas humanas. Hacia nuestra contemporaneidad, retomamos el pensamiento de Achille Mbembe, Alain Badiou, Roberto Esposito, Franco “Bifo” Berardi, Rosi Braidotti. En el caso de México, seguimos las ideas de Cristina Rivera Garza, Sayak Valencia, Rossana Reguillo, Ariadna Estévez, Oswaldo Zavala, Magali Velasco e Ileana Diéguez, principalmente.

A partir de los planteamientos anteriores y con la intención de mostrar los acercamientos multidisciplinarios e indagatorios logrados en diversas áreas, campos y disciplinas a través de entrecruces que producen conocimientos liminales y la enunciación de la detección y descubrimiento de problemáticas, los documentos que integran este volumen están divididos en dos secciones: “Representaciones de la violencia en la literatura” y “Representaciones de la violencia más allá de las letras: cine, televisión, *streaming* y novela gráfica”.

“Representaciones de la violencia en la literatura” es un extenso y dedicado apartado que no consta únicamente de lo que ya se ha realizado muchas veces en relación con la representación mimética de la violencia en los estudios literarios. Aquí, el enfoque parte de los conceptos de *necropolítica* y de *necroficción* para estudiarlos en diversas obras literarias, sobre todo aquellas publicadas en el primer cuarto de este siglo, al tenor de entender que la literatura siempre estará sujeta a la necesidad de ser investigada por no ser un producto cultural acabado, y que tanto ella como su crítica se producen y renuevan constantemente. De esta manera, José Carlos Vilchis Fraustro, en “Necroficciones (desde América Latina), o las representaciones de la muerte en el siglo XXI”, analiza con

detenimiento el término en el contexto de su origen —a través de Achille Mbembe, Cristina Rivera Garza, Magali Velasco e Ileana Diéguez—, para pensarlo a la luz de las representaciones de la muerte en la literatura, el cine y las series de televisión, que en el siglo XXI han aumentado y establecido nuevas rutas en sus formas de representación. El autor se detiene en diversos fenómenos audiovisuales y literarios recientes para analizar el modo en que se representa la muerte trágica controlada por el poder, y el impacto en los receptores, quienes terminan por normalizar las escenas de asesinatos y muertes absurdas o accidentales, cuando también hay premisas donde los cuerpos pueden ser transformados en mercancía.

Claudia Maribel Domínguez Miranda, en “Construcción y lectura bifronte de la necroescritura en la obra de Fernanda Melchor”, realiza una exposición sobre cómo las ciencias sociales influyen en la apreciación crítica y teórica del arte literario o audiovisual contemporáneo. Conceptos como juvenicidio, transfeminicidio, necropoder y narcoestado emergen en el arte actual, evocando antecedentes como la esclavitud, el machismo, el capitalismo y el consumismo. Domínguez Miranda se centra en la escritora mexicana Fernanda Melchor para revisar los paradigmas que encierran sus novelas *Temporada de Huracanes* y *Páradais*, así como en el guion en que la escritora colaboró para *Somos.*, serie de Netflix. Este texto plantea la complejidad de los contenidos violentos en la obra de Melchor, y si la crítica literaria debería abordarlos únicamente desde un punto de vista estético.

Ana Lilia Félix Pichardo analiza la obra del escritor cubano Reinaldo Arenas en “*El asalto*, representaciones de la biomáquina”, relacionándola con la teoría de Achille Mbembe y la biopolítica de Giorgio Agamben, a propósito de su temática: la vigilancia y las labores de contrainsurgencia de la gente de abajo (contrasusurradores, contratados por el Estado para combatir grupos revolucionarios). Arenas, subraya la autora, critica las sociedades distópicas del siglo XX “cuyos propósitos libertarios bajo ideas revolucionarias y el esquema de la lucha de clases arrojó experiencias totalitarias y de control total de la vida”.

Liliana Swiderski, en “*Io sono con te. Storia di Brigitte*, de Melania Mazzucco: refugiados, mundos de muerte y resistencia colectiva”, analiza la novela de no ficción que narra el periplo de Brigitte Zébé Ku Phakua, una enfermera del Congo que, huyendo de su país natal y de un enorme aparato de necropoder, se refugia en Roma, un mundo discriminatorio, pleno de apofobia y racismo. Swiderski explora el estado de indefensión y el abismo de liminalidad en el que queda vulnerada la protagonista de la novela, un texto testimonial escrito a cuatro manos por Mazzucco y la refugiada congoleña. La apuesta literaria de la obra (cronística, testimonial, cuasi periodística) es desafiante al tocar la fragilidad y desamparo de las víctimas de la migración forzada, y en la decadencia de los valores institucionales y de los derechos humanos que han sido trastocados por realidades que los transforman en discursos inabarcables.

La presencia de necroficciones en la obra de escritoras argentinas de los siglos xx y xxi se reafirma en el artículo de María Estrella, quien analiza *Nada que ver con otra historia* de Griselda Gambaro. Partiendo de un proceso de apropiación y reescritura de la novela gótica clásica *Frankenstein* de Mary Shelley, la narradora y dramaturga argentina emplea, según Estrella, una serie de estrategias artísticas para poner en evidencia la forma en que el Estado argentino, durante el gobierno dictatorial del general Onganía, se transforma en una “máquina de guerra” para el control y la vigilancia de los habitantes de las ciudades y el campo.

Verónica Alvarado Hernández Rojas, en “Dramaturgias fronterizas: necroficciones en resistencia. La negación de la vida en *Ilegala*, de Virginia Hernández”, analiza, a partir de la contextualización de las voces de la dramaturgia en la frontera norte de México y sus temáticas de denuncia contra la injusticia, la corrupción, y la política de muerte, la obra *Ilegala*, que aborda la lucha de una mujer por cruzar la frontera entre México y los Estados Unidos. Alvarado Hernández Rojas se apropia del concepto necroficción para repensarlo en las tramas de la frontera, en las voces del desierto y en la dramaturgia contemporánea, como una forma de revisión de la resistencia social ante la violencia producida en el norte de nuestro país.

Alfonso Macedo Rodríguez revisa en *Chicas muertas* de Selva Almada el modo en que géneros como el testimonio, la crónica y la autobiografía se combinan como parte de un procedimiento literario que impulsa la denuncia social, a propósito de tres casos de feminicidio de los que la autora tuvo noticia durante su adolescencia y que han permanecido impunes. Los elementos formales de la obra reflejan un tratamiento artístico que catapulta la denuncia social de Almada contra los feminicidas, los medios de comunicación y el Estado. Sustentándose en la propuesta teórico-crítica de Cristina Rivera Garza en *Los muertos indóciles*, Macedo Rodríguez identifica que *Chicas muertas* es una obra que se apoya en la autobiografía, la crónica y otras formas no ficcionales, no para la reconstrucción de los hechos, sino para rememorar sentidamente la vida de las víctimas.

Alfredo Loera Ramírez analiza *Guerra en el Paraíso* de Carlos Montemayor desde la perspectiva de la necropolítica, explorando la violencia en el territorio mexicano después de la declaración de guerra del Estado contra el narcotráfico (2006-2012), y cómo existe un proceso de militarización que se fue desarrollando desde hace cinco décadas. Loera aborda el despliegue de la carrera intelectual y literaria de Carlos Montemayor dedicada al estudio de las actividades de las fuerzas armadas en el México contemporáneo.

Adolfo Quintanar Haro se sumerge en la violencia contemporánea propuesta por Sayak Valencia en *Capitalismo gore*, valiéndose del relato “Subasta” de la escritora ecuatoriana María Fernanda Ampuero. Quintanar Haro muestra las formas con las que es retratado un mercado que demanda mercancías ilegales, que genera proveedores delincuenciales, pero también consumidores *gore* (de cierto poder adquisitivo), que buscan drogas, órganos humanos, servicios sexuales y encargos de violencia sicaria o mercenaria. Con la idea de una economía basada en la violencia, el desmembramiento, el abuso y el “primermundismo” contrastado con las realidades del tercer mundo, el autor revisa el relato y escudriña sobre su funcionamiento en analogías aplicables a la realidad contextual del siglo xxi.

Salvador Pérez Sánchez analiza el relato “La vida real” del libro de cuentos *Tierra de nadie*, en “El necropoder de la nota roja y la corporeidad grotesca como espacio de resistencia en ‘La vida real’ de Eduardo Antonio Parra”. En este texto se examina el modo en que el escritor guanajuatense representa la violencia en el contexto del periodismo que registra hechos de sangre, que se ejerce “contra las clases marginales cuyos cuerpos funcionan como engranes para la despiadada máquina capitalista”. “La vida real” es el relato de una investigación periodística sobre un caso de homicidio doble contra una pareja de indigentes, cuya situación de calle anula todo intento por hallar al culpable y hacer justicia, y enfatiza en aquellos fragmentos donde se pone en evidencia el modo en que el Estado y su aparato policiaco ejercen la necropolítica.

Lídise Yaneli Castillo analiza la figura de la China Iron, personaje de la novela homónima de la escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara, que explora otra forma de narrar una de las obras fundacionales de la literatura latinoamericana, el *Martín Fierro*, a través de la mirada de la mujer gaucha, o la china (“muchacha” en quechua; “hembra”, “paisana”). El trascendental poema épico de José Hernández es redimensionado de forma audaz para tamizarlo en las problemáticas del siglo XXI, atravesado por la mirada de la China Iron, joven esposa del célebre Martín Fierro, embarcada en un viaje para encontrarlo junto con Liz, una mujer escocesa que también busca a su marido. Castillo revisa esta novela para explorar la violencia que en ella se retrata: patriarcal, sistémica, sistemática y compleja, en un retrato de la Argentina pampera del siglo XIX, pero de una vigencia actual incontestable. De esta forma, agresores y víctimas conviven en una forma de vida agreste, rural, asimétrica con la existencia del estado de derecho, y con la fragilidad de las estructuras sociales puesta sobre su existencia.

En este volumen se estudia la obra de otro narrador mexicano imprescindible: José Revueltas. En su artículo, Miguel Ángel Rivera Barrera aborda dos cuentos de *Material de los sueños*: “Hegel y yo” y “Cama 11”, donde se concentra en la violencia ejercida en los cuerpos de los pacientes

de hospital como una forma inhumana de la medicina. Basándose en las reflexiones de Hannah Arendt y los estudios de Michel Foucault, Rivera Barrera ofrece un acercamiento a cómo los aparatos del Estado detentan el poder sobre los cuerpos de los ciudadanos.

“El error del ciego” de Roy Vickers es analizado por Víctor Hugo Espino Hernández, quien construye una definición de necroficción, resaltando que es un paradigma de altísima importancia en las relaciones entre el arte y la realidad, y que sustenta en Cristina Rivera Garza y Colin Wilson. Con este sustento teórico, que complementa con algunas ideas de Friedrich Nietzsche, Espino Hernández analiza la trama policial del relato cuestionando el sentido de la muerte, su presencia en la trama y la humanidad en el borde de cometer ilícitos de naturalezas inenarrables para el sentido de la humanidad y su significado.

La segunda parte de este libro, “Representaciones de la violencia más allá de las letras: cine, televisión, *streaming* y novela gráfica”, se compone de capítulos que abordan relatos de la violencia contemporánea en las diferentes plataformas de mayor alcance mediático: cine, internet y *streaming*, así como su efectividad, alcance y contenido. En esta sección se ponen en evidencia los cruces multidisciplinares para el estudio de las necroficciones, en sintonía con el sustento teórico que han seguido los trabajos y secciones anteriores. De esta manera, José Luis Gutiérrez Rocha, en ““El sonido del perdón: gritos y luego silencio”: la muerte moral, estética y política en la animación contemporánea”, analiza el modo exacerbado en que se representa la violencia en diversas series de televisión animadas, que pueden ser interpretadas como una denuncia implícita debido a la rapidez y vertiginosidad con que ocurren los asesinatos cometidos por los protagonistas. El trabajo explora obras animadas necrofccionales desde un enfoque filosófico y moral, mientras que otras series se estudian a la luz del enfoque estético. Gutiérrez Rocha sugiere, además, una reflexión a propósito del discurso bélico del gobierno de los Estados Unidos, cuando se propuso las invasiones de Irak y Afganistán: las series animadas de esos años contribuyeron a normalizar la violencia

y a digerir fácilmente las noticias de la guerra en la televisión contra Saddam Hussein.

La presencia de las series de televisión animadas asiáticas también tiene un lugar en esta obra. El anime, de gran recepción en el público juvenil occidental y oriental, se analiza en el caso específico de *Devilman: Crybaby*, donde Luis Mario Garay Rodríguez estudia la trama de la serie y el texto *Necropolítica* de Achille Mbembe, del cual se rescatan precisiones sobre la soberanía, el derecho a matar y el uso del poder sobre los cuerpos humanos. En su propuesta, Garay Rodríguez hace una lectura de *Devilman Crybaby*, adaptación serial animada de la obra impresa original, y compara ambas versiones, que mantienen la misma propuesta en relación con la representación de la violencia que incluye las batallas entre demonios y humanos, siendo estos últimos no menos agresivos que los primeros. El autor sugiere el modo en que la violencia retratada en la trama contribuye a una “desracionalización de la violencia” en tiempos de guerra.

En “La recepción de la violencia representada como protesta en *El eterno silencio*”, Lizbeth N. González analiza el tema del tráfico de órganos en el filme de Lionel Frid de 2017, obra que se concentra en la víctima y no en los delincuentes. La propuesta es una reflexión sobre el modo en que los espectadores contemporáneos prefieren aquellas obras que les otorgan un aire mítico a los criminales mientras que las víctimas, en las ficciones audiovisuales actuales, son silenciadas, relegadas y a veces incluso inidentificadas.

A través de la pluma de Juan Carlos Macías Berumen, se realiza un estudio sobre la figura del gánster en los filmes *Casino* y *Goodfellas* de Martin Scorsese, exponiendo las características del género negro, pero realizando una revisión de la estructura campbeliana del viaje del héroe. Descubre que los relatos gansteriles pueden desembocar en periplos de antihéroes forjados en la violencia propia de la naturaleza del género.

Marco Ríos, con “*Maniac*, la razón de la violencia”, trata los temas que dicha serie toca: la muerte, la locura y la soledad, donde lo humano resulta indigno. De esta manera, en la trama, se representan la violencia y la

dominación ejercidas sobre los personajes a través de un guion prefabricado por la familia y el sistema. El autor establece un análisis de la trama donde se centra en las formas en cómo el ideal del progreso se relaciona con la violencia retratada en la serie, con efectos catastróficos como el terror y el poder, en cuyo caso se vale de Michel Foucault para reflexionar sobre la constitución del sujeto en un entorno tan complejo como el del mundo retratado en la ficción que este texto estudia.

Jessica Nayeli Enciso realiza un trabajo que se centra en la serie surcoreana *Estamos muertos*. La autora relaciona el biopoder, concepto acuñado por Foucault, y el necropoder, concepto de Achille Mbembe, para enmarcarlos en la trama de la serie, donde una pandemia azota el instituto Hyosan y la comunidad que lo circunda. Enciso reflexiona sobre los tipos de violencia que suceden en una situación tan extrema, abordando la violencia estructural y la deshumanización cotidiana que se potencian con una trama de supervivencia zombi. De esta manera, la condición humana queda cuestionada en escenarios y situaciones donde la necesidad extrema es capaz de sacar a flote lo peor de las personas, desvaneciéndose así la ética humana.

Con el texto “La decadencia en *Extraños del infierno*: acecho, violencia y muerte”, Karina Ramos Álvarez explora la capacidad increíble de posicionamiento mediático de los espectáculos coreanos en el continente asiático y otros del mundo. Resalta la lógica y poder de convocatoria de las series surcoreanas, por lo que la temática de precarización, violencia y abuso queda al alcance de la sociedad a nivel global.

Asimismo, este apartado recoge estudios y análisis centrados en el estudio de la novela gráfica y el cómic que hacen tratamientos de la violencia y la muerte. Diana Isis del Hoyo Cortés se concentra en los casos de feminicidio y los cuerpos mutilados de las mujeres en “La novela gráfica *From Hell* y la muerte de los símbolos de femineidad”, donde se permite analizar la obra a partir de la propuesta teórica de Gilbert Durand en *Las estructuras antropológicas del imaginario*. En su estudio, la autora analiza el cuerpo femenino desgarrado y mutilado de las víctimas del asesino

serial. Siguiendo a Durand, resalta el modo en que, dentro de la novela gráfica, se representan los actos de violencia extrema del destripador de Londres, quien selecciona una gran cantidad de prostitutas para destruir su feminidad. Jack mata mujeres “que son símbolo de una sexualidad sucia y excesiva”; además, esa selección depredadora se relaciona con su contexto de pobreza y enfermedad en una sociedad totalmente misógina y cuyo sistema retrógrado las cosifica y las desecha.

Por último, Juan Andrés González Soto realiza una investigación sobre *V de Venganza* de Alan Moore, la icónica novela gráfica que trata acerca de la resistencia a los estados totalitarios, a través de una distopía futurista ubicada en el Reino Unido. En su texto, el autor reflexiona sobre las formas de dominación del individuo expresadas en los formatos de productos que emulan a “El Gran Hermano” de George Orwell, que resultan en formas de violencia en modelos de privatización y reclusión. En la historia de Alan Moore, es posible desentrañar modelos de represión, racismo, estratificación y totalitarismo que pueden analizarse a través de teóricos como Byung-Chul Han, Sayak Valencia o Achille Mbembe.

Algunos interrogantes sobre las necroficciones surgen en este ejercicio intelectual, desplegado a través de los tres puntos cardinales que integran el presente volumen: ¿cómo dignificar en éstas a las víctimas y no revictimizarlas?, ¿qué distancia hay entre la necroficción y la realidad, de modo que es posible generar preocupaciones de tipo ético?, ¿cómo no revictimizar a una persona real a través de uno o varios de los personajes que ha creado?, ¿qué voz o voces tienen en las necroficciones los victimarios y aquellos que detentan el poder en el orden dominante?, ¿cómo profundizar en creaciones y vocabularios que sirvan para abordar y describir nuestros contextos inmediatos?, ¿cómo pensarnos a través de ellos y posibilitar la crítica y la emancipación? Hemos de seguir generando posibilidades de construcción y reflexión en torno a las necroficciones.

El planteamiento del término necroficciones en este libro surge desde los grupos académicos de investigación Seminario en Estudios sobre Lenguaje, Literatura y Educación (Universidad Autónoma de

Zacatecas) y Grupo Interdisciplinario de Investigación en Humanidades (Universidad Autónoma de la Ciudad de México/ Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa/ Universidad Nacional Autónoma de México), a través de sus integrantes: Alfonso Campuzano Cardona, José Carlos Vilchis Fraustro, Rosa Cecilia Trejo Acuña, Marcela Gándara Rodríguez, Alfonso Macedo Rodríguez, Verónica Alvarado Hernández Rojas, José Emiliano Garibaldi Toledo, Cinthya Isabel Rojano Cong y Martha Bolio Márquez. Desde ambos grupos de investigación se convocó, con el apoyo técnico de Martha Vianney Bermúdez, a un coloquio internacional el 20 de junio de 2022 con el que se planteó el problema. Ahora podemos dar cuenta de que el término puede ser apropiado bajo muy distintas lentes teóricas y en muy diversos productos culturales, sin cerrar o limitar la necesidad de reflexión sólo a ciertos ámbitos como la literatura. ¿Dónde nos sitúa la indagación de las necroficciones?, ¿cómo pensar y cómo pensarnos desde este término?, ¿cuáles son los distintos abordajes que nos posibilitan pensar desde la necroficción? En torno a estas y otras interrogantes, los textos de este volumen nos ofrecen algunas reflexiones abiertas a la discusión, además de ser marcos amplios que nos permiten pensar la heterogeneidad de lo social en donde nos encontramos inmersos, con saberes e indagaciones sobre la violencia y la muerte, violencia de género, el feminicidio, el abuso de poder, la necropolítica, el capitalismo *gore*, el machismo, la misoginia, así como el necropoder y el biopoder. De esta manera, las necroficciones se construyen con un sentido comunitario, donde las interpretaciones se expresan para conectar puntos de vista, rastrear concordancias, realizar acuerdos interpretativos y, en su caso, construir significaciones trascendentes que, innegablemente, todas y todos necesitamos.





# 1. Necroficciones (desde América Latina): representaciones de la muerte en el siglo XXI

José Carlos Vilchis Fraustro

## INTRODUCCIÓN

En el prólogo de *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, Jorge Carrión escribe sobre lo imprescindible que resulta la escritura de la crónica y su persistente necesidad de memoria, aún en la consolidación y sofisticación del género. Carrión, respaldado por el legado de grandes cronistas de los siglos XIX y XX,<sup>1</sup> de más de 100 años de premios Pulitzer y de una sólida tradición cronística en revistas y libros, afirma con contundencia que hoy, más que nunca, debe seguirse escribiendo crónica. Este convencimiento se basa en la óptica crítica con la que se produce este género, que no sólo se vincula con su cualidad artística, sino también con su conexión con la historia, la cual:

---

<sup>1</sup> Es indiscutible la calidad y aporte cultural de los cronistas a los que alude Carrión, como Rubén Darío, Jan Morris, José Martí, Víctor Segalen, Joseph Roth, José Gutiérrez Solana, Josep Pla, Rodolfo Walsh, George Weller, Truman Capote, Gabriel García Márquez, Hunter S. Thompson, Nicolas Bouvier, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Ryszard Kapuściński, Juan Goytisolo, Oriana Fallaci o Gay Talese (Carrión, 2012, p. 14).

avanza como un tanque y cada presente reclama sus testigos, sus intérpretes, sus cronistas. Los de este cambio de siglo han sabido educar sus miradas y adaptar sus herramientas y sus métodos de trabajo para construir artefactos narrativos de una complejidad a la altura de la múltiple y acelerada realidad. La realidad de la guerra de los Balcanes y del alzamiento en Chiapas y de Internet y de Chechenia y del narcotráfico y del 11-s y del 11-m y del neopopulismo latinoamericano y de las guerras de Irak y Afganistán y del capitalismo chino y de Obama y de Twitter y de Fukushima y de la crisis económica global y de las revueltas espontáneas en el mundo árabe y en el sur de Europa (Carrión, 2012, p. 15).

A más de una década de distancia de este texto, es imprescindible pensar en la acumulación de los más recientes hechos y temas que han acontecido y acontecen en el mundo, como la pandemia de covid-19, las protestas de millones de mujeres contra la violencia de género, el icónico performance internacional “El violador eres tú”, la examinación de las políticas, ideologías y realidades que arroja un capitalismo cada vez más insatisfactorio y cuestionado, el *Brexit*, el intento de independencia de Cataluña, las protestas en Chile contra del régimen de Sebastián Piñera, la desaparición forzada de los normalistas de Ayotzinapa en México, los acontecimientos políticos en América Latina, el movimiento de protesta *Black Lives Matter* estadounidense, la crisis migratoria internacional y la expresión de sus tragedias en los desiertos y el mediterráneo, los conflictos armados a nivel mundial, donde sobresalen por sus formas los de Ucrania y Rusia e Israel y Palestina, y el asalto a la sede diplomática mexicana en Quito por fuerzas policiales ecuatorianas. Estos sucesos revelan la urgente necesidad de que sean registrados y vistos no sólo en la crónica, sino también en otras expresiones de la actividad humana y las humanidades. En este contexto, el arte y el entretenimiento del siglo xxi nos ofrecen una mirada crítica ante las realidades compartidas.

Este trabajo aborda los registros artísticos de la violencia del siglo xxi, a través de ejemplos literarios y producciones audiovisuales, con la

intención de reflexionar sobre la representación de la muerte en contextos donde el capitalismo *gore* y la necropolítica son paradigmas narrativos. Asimismo, se revisa el término “necroficciones” y su posible representación en el arte literario y el entretenimiento audiovisual.

## PRIMERA PARTE: SOY TESTIGO DE MI TIEMPO

La violencia y la muerte en las narrativas del arte y el entretenimiento actual reflejan la complejidad y paradigmas de su representación. De manera general, estos temas son parte de la agenda que compartimos en la vida cotidiana y en las redes sociales. A veces nos encontramos, en nuestro diario acontecer, con públicos que actúan, comentan y hasta reproducen lo que han visto, escuchado o leído. En una ocasión, mientras realizaba un trámite cerca de una escuela primaria en la Colonia Roma de la Ciudad de México, observé a un grupo de niños jugar “Luz roja, luz verde”, inspirado en la serie de Netflix *Squid Game* (Dong-hyuk, 2021), conocida en Hispanoamérica como *El juego del calamar*. Uno de los niños, excluido por no conocer la serie, exigía a su madre que le permitiera verla. La mujer negaba con la cabeza de manera tajante. Los niños que jugaban emulaban ser abatidos a tiros, incluso imitaban los sonidos de una ráfaga o un disparo con la intención de ganarle al otro, “matándolo”. Reían y caían, mientras recreaban las escenas de la serie reclamándose mutuamente el haberse movido o no para ser eliminados. Me llamó la atención la mimesis de la muerte realizada en aquella escena que estaba centrada en lo que los chicos habían visto, mientras que el que no lo había hecho, deseaba participar de manera vehemente y, sobre todo, voluntaria. Era obvio que no estaba en ellos un mayor entendimiento de la situación que la serie planteaba, porque los personajes que participaban en el juego mortal lo hacían agobiados por sus deudas económicas, ya que eran residentes de una sociedad capitalista en extremo, y que de alguna manera se veían en la necesidad de apostar la vida en una serie de juegos con los que podrían perderla, o ganar 45 600 millones de wones

surcoreanos que, al 29 de septiembre de 2021, equivalían a la cantidad de 787.080.111 millones de pesos mexicanos (*As.com*, 2021).

Otro ejemplo de la representación de la violencia se encuentra en la novela *Pasito Tun tun* de Guillermo Rubio (2006), que abre su narración el 23 de marzo de 1994 en México, desde la figura del secretario del Partido Revolucionario Institucional (PRI), quien recibe la noticia del asesinato del candidato presidencial. Esa misma noche el “Yaqui”, un comandante de la Policía Judicial Federal, está en Sonora velando a su compañero y amigo José Delfino Gándara, abatido en Guadalajara “en compañía de cinco narcos de Sinaloa e igual número de mujeres de la vida galante” (Rubio, 2006, p. 10), bajo sospecha de haber sido ultimado por los narcos de Tijuana. Como el cuerpo quedó completamente destrozado, el “Yaqui” tuvo que llevarlo con dos ancianos cuya profesión era la de restauradores especializados en recomponer víctimas mortales de metralla. El cuerpo, sin embargo, estaba tan destrozado que no era posible prepararlo para los protocolos mortuorios así que, para resolver el problema, el “Yaqui”:

mandó a su hombre de confianza a comprar un cadáver en el Semefo [Servicio Médico Forense]. Diego escuchó la orden con naturalidad, al darse media vuelta el comandante le llamó de nuevo.

—Si no lo consigues rápido, vas y matas a un cabrón del vuelo de mi compa, lo ahorcas de preferencia o de un tiro te lo echas —ordenó serio—. Llévate al “pollo” y a Poncho, te encargo que sea rápido.

...

Diego llegó con el cuerpo de remplazo en menos de una hora, Canuto preguntó si había ido al Semefo, Diego contestó que le había dado flojera; los dos estallaron en risas.

Los viejos, horrorizados, se negaron a trabajar alegando que era irregular y en contra de la ley utilizar otro cuerpo; además reconocían el cadáver, era la persona que les entregaba la leche, decían aterrorizados.

—A este pobre joven apenas lo vimos hoy —dijo Don Aristeo— es más, todavía está caliente. ¡Esto es una barbaridad!...

Al escuchar su rotunda negativa, el comandante abrió su portafolio y puso frente a sus ojos cincuenta mil dólares; los viejos no parecían ceder, sacó otro fajo y prometió llevarse lo que quedara del donador; los artesanos aceptaron con un brillo extraño en los ojos. (Rubio, 2006, pp. 14-15).

Esta escena es perturbadora por su crudeza e insólita naturalidad. En unas pocas páginas, se manifiesta la inquietante capacidad del personaje para decidir el destino de una vida, al azar y sometida a las necesidades de convertir el cuerpo en un producto para realizar una transacción con la que se desea completar un cadáver. Se detalla, además, una dinámica salvaje, cruda, que describe una compleja lógica del necropoder y el capitalismo *gore* (conceptos que se trabajarán más adelante), y que es relatada dentro de la novela, cuyo hilo argumental es la cacería de Canuto, contratado como sicario por los jefes de la mafia para realizar un ajuste de cuentas, a pesar de ser policía.

Otro ejemplo puede hallarse en *Trabajos del reino*, donde Yuri Herrera (2019) relata cómo es que unos sicarios platicaban sobre sus víctimas mientras Lobo o el Artista, el protagonista de la historia, paseaba silenciosamente (su manera de sobrevivir en el mundo criminal al que ingresa) entre los intersticios de la hacienda del Rey (un capo):

De tanto mantenerse en el comedor empezó a escuchar las historias con que se dilataban las sobremesas, y que al Artista le servían para darle textura a sus canciones.

—A mí me reenchila que quieran verme la cara —le decía uno—, por eso, a un mula que la otra semana vino a hacerme cuentas baratas le moché los pulgares con unas pinzas, no había necesidad de quebrarlo, pero de menos que se le dificultara empujar los billetes por andar de cabrón, qué no.

—Yo soy, pues, la verdad, sentimental —decía otro—. Para acordarme de los muertitos en mi haber me llevo un diente de cada uno y los voy pegando en el tablero de mi troca, *a ver cuántas sonrisas alcanzo a formar*. (Herrera, 2010, p. 29). (Énfasis mío).

Por otra parte, en el cuento de Gabriela Damián “Soñarán en el Jardín” (2018) se habla desde la utopía futurista de un mundo sin feminicidios, y se describe la existencia del memorial que Las Argüenderas, un grupo feminista de lucha, instauran para mantener vivo el recuerdo de las mujeres asesinadas por la violencia de género. El memorial existe entonces para poner nombre, imagen, cuerpo y voz a las víctimas de feminicidio a través de sus hologramas, y que se proyectarán para la conciencia de las generaciones del futuro. Gabriela Damián presenta así un texto en el que, si bien no se ahonda en las causas de los asesinatos de aquellas mujeres, eso no impide que veamos el marasmo y el caos incomprensible de una bruma que flota y ciega la pregunta que estamos obligados a hacer ante la violencia de género: ¿por qué? En el relato destaca la forma crítica en que el feminicidio es referido, ya que surge como algo que en las palabras resulta cotidiano y familiar, en un discurso que se escucha todos los días en la prensa y la vida cotidiana pero que no deja de ser incomprensible, mucho menos combatido con determinación por parte de la justicia y la sociedad. El personaje de Paquita es uno de esos ejemplos que es necesario conocer:

Una mañana Marisela llegó al trabajo y se encontró con la noticia de que habían asesinado a Paquita en el Estado de México. Hallaron su cuerpo recién arrimado a la banqueta, como la gente hace cuando estorban los animales atropellados. Le habían hecho cosas horribles, horribles.

Paquita tenía aferradas en el puño las llaves de su casa, el lugar a donde esperaba regresar. Las había utilizado para defenderse. Que si se había metido en malos pasos, dijeron, que qué andaba haciendo sola a esas horas. ¡Pero si iba camino a su trabajo!, decía la Maestra, y si hubiera andado en “malos pasos” (y sería a causa de ustedes, porque ustedes la corrieron, aunque esto no lo decía) qué, ¿se lo merecía? El resto de la gente se encogía de hombros. Siguieron con lo suyo rápidamente. Pero ella ya no podía dejar de ver la ausencia de Paquita, ni los cadáveres de una y otra y otra mujer. Eran demasiadas. Y todas, a ojos de la gente decente, parecían tener la culpa de lo que les había pasado. Ni siquiera se recuperaban sus nombres en las notas de los periódicos: “Drogadicto asesina

a su madre”, “Por despecho liquida a exnovia”, “Denuncia violación, la matan por argüendera” (Damián, 2018).

Es destacable la forma en la que la autora utiliza un discurso heteronormativo y de revictimización, para mostrarnos su extendida, peligrosa y nada inocente cotidianeidad.<sup>2</sup> En el cuento de Damián sólo sabemos que los personajes femeninos mueren, mientras que lo que intuimos de esos asesinatos, sus causas y la normalización con la que se producen y comentan, es lo que resulta tenebroso, problemático, odioso y complejo.

Todos estos ejemplos sirven para pensar en el ingrediente más mórbido y ácido: la violencia y sus formas de representación en el mosaico cultural contemporáneo. En el ojo crítico de cada creador de estos relatos, no es difícil encontrar, entre sus personajes o los entornos que les rodean, una actitud estructurada de consumismo, desesperación, ignorancia, indiferencia, trivialización, e incompreensión integral del fenómeno. Esto no significa que no se entienda ni se dimensione en las tramas la gravedad de la muerte, del dolor y el impacto de la sangre que se derrama, sino que aparentemente hay algo que se impone por encima de la visión de dichos personajes: la familiaridad y cotidianeidad con la que viven sus conflictos e historias. Lo anterior se puede entender a través del entorno cultural bajo el cual se producen, en el que podrían subyacer componentes como el capitalismo *gore*, la necropolítica, el necropoder y los sujetos endriagos, como potenciadores de la crudeza con la que la muerte es expresada en los relatos.

Achille Mbembe sostiene que la expresión última de la soberanía reside en el poder y la decisión de dejar vivir o hacer morir. El control

<sup>2</sup> Sobre la heteronormatividad y sus impactos culturales y estructurales, léanse Warner, *Fear of a queer planet: queer politics and social theory* (1993), y López-Sáez, “Heteronormatividad” (2017). Acerca de sus prácticas socioculturales y discursivas en países latinoamericanos como Argentina, México, Venezuela y Colombia, léase Bard Wigdor, “Hacer masculinidad heteronormativa: Prácticas de explotación y violencia de género en varones cisgénero” (2023).

sobre la vida resulta de un poder incalculable, visible cuando aquellos que lo detentan pueden “ejercer un control sobre la mortalidad y definir la vida como el despliegue y la manifestación del poder” (Mbembe, 2011, p. 20). El autor camerunés parte de la idea del biopoder acuñada por Michel Foucault, donde la administración de los cuerpos y gestión de la vida recubre el poder soberano que encierra en sí la potencia de la muerte. En sus formas, el biopoder está representado por el

Desarrollo rápido durante la edad clásica de diversas disciplinas –escuelas, colegios, cuarteles, talleres: aparición también, en el campo de las prácticas políticas y las observaciones económicas, de los problemas de la natalidad, longevidad, salud pública, vivienda, migración; explosión, pues, de técnicas diversas y numerosas para obtener la sujeción de los cuerpos y el control de las poblaciones (Foucault, 2007, p. 169).

Mbembe, a través de esta cosmovisión, reflexiona en la forma sin medida con la que el poder soberano puede sobrepasar sus propios límites, y decidir e imponer la muerte y aniquilación del cuerpo como forma de expresión política, llamándola necropolítica. Esto se revela cuando se producen actos que creímos reservados para gobiernos totalitarios (represión, racismo, persecución, segregación, ejecuciones visibles y matanzas encubiertas, exterminio, acoso, depredación) y que están muy presentes en la actualidad, dentro de la organización y existencia de sociedades coloniales. El uso de la fuerza contra los más vulnerables es un ejemplo de este despliegue de necropoder y, como lo señalan las reflexiones de Mbembe, esto ya no es privativo del Estado en la actualidad: la coerción y la violencia son productos mercantiles donde aquel que logre comprarlos, puede otorgarse el derecho de decidir la vida y la muerte. En esa situación, exacerbada por el contexto de movilidad global y en la desterritorialización de las entidades, las máquinas de guerra dejan de reconocer en el Estado el derecho a matar, y pueden adjudicárselo a sí mismas, sin reconocer esas funciones para el ejército regular. El Estado mismo puede ser una

máquina de guerra sumida en estas lógicas. Como ejemplo, explica que en África “Milicias urbanas, ejércitos privados, ejércitos de señores locales, firmas de seguridad privadas y ejércitos estatales proclaman, todos a la vez, su derecho a ejercer la violencia y a matar. Estados vecinos y grupúsculos rebeldes alquilan ejércitos a los Estados pobres” (Mbembe, 2011, p. 58). Al final, Mbembe desentraña la política y el poder de la muerte en el mundo contemporáneo, explicando que “las armas se despliegan con el objetivo de una destrucción máxima de las personas y de la creación de mundos de muerte, formas únicas y nuevas de existencia social en las que numerosas poblaciones se ven sometidas a condiciones de existencia que les confieren el estatus de *muertos-vivientes*” (2011, p. 75).

Sayak Valencia, en sintonía con las ideas de Mbembe, sitúa en los espacios fronterizos de las geografías “la reinterpretación dada a la economía hegemónica y global” (Valencia, 2014, p. 51), y le llama capitalismo *gore*, entendiéndolo como el “derramamiento de sangre explícito e injustificado, al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con la precarización económica, el crimen organizado, la construcción binaria del género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de ‘necroempoderamiento’” (2012, p. 84). Para Valencia, en el tercer mundo la destrucción del cuerpo, la deliberada exhibición de la fuerza destructora y el ejercicio de la violencia más sanguinaria son estrategias para acercarse al primer mundo y obtener capital. El resultado es la subversión del proceso de producción en el capitalismo *gore*, donde el aniquilamiento del cuerpo es la mercancía, resultando en que la muerte es el negocio más rentable en esta lógica de poder (2014, p. 52).<sup>3</sup> De acuerdo con la autora, ahí es donde existen los sujetos endriagos (que toman su nombre del Endriago, el monstruo mítico del *Amadís de Gaula*) y

<sup>3</sup> Las lógicas y prácticas por las cuales se produce el capitalismo *gore*, de acuerdo con la autora, son “las polarizaciones económicas, el bombardeo informativo/publicitario que crea y afianza la identidad hiperconsumista y su contraparte: la cada vez más escasa población con poder adquisitivo, que satisfaga el deseo de consumo” (Valencia, 2014, p. 55).

son los que utilizan la violencia y la muerte como medios para acumular riqueza y obtener poder desde la otredad, que significa desde fuera del Estado, que es el que tiene los cuestionados y polémicos medios autorizados para la gestión política del cuerpo: es decir, para la vida y la muerte, como plantea Mbembe (2011, pp. 139-149). Estos entes, que son muy visibles en el crimen organizado y el narcotráfico (una de las industrias más grandes del planeta, situada entre los hidrocarburos y la industria farmacéutica), tienen una lógica en su accionar ensamblada en la carencia, el deseo de hiperconsumo, la frustración y la heroificación de la delincuencia, proveniente de los medios de comunicación masivos. Tienen “pulsiones de odio y estrategias utilitarias. Resultando anómalos y transgresores frente a la lógica humanista.” (Valencia, 2012, p. 87). Para la autora, los sujetos endriagos son unos muy definidos *emprendedores*, inmersos en el capitalismo global y sus reglas, absortos en la necesidad de acaparar poder y cuantiosos recursos económicos a costa de cualquier cosa, aunque ello se pague con la vida, o se cobre con la muerte, siendo capaces de buscar “el poder por encima de todo. La victoria económica más preciada que la vida. Que la vida de cualquiera, e incluso que la propia”. (Saviano, citado en Valencia, 2010, p. 141).

Ante este cuadro de ideas, tal vez es posible enmarcar someramente las ficciones literarias y del *streaming* con las que empecé este apartado, en varias de sus características. De esta manera, inmersos en las exploraciones de conceptos como necropolítica, necropoder, capitalismo *gore* y sujeto endriago, ¿no suena poco descabellado pensar que El Yaqui de *Pasito Tun-tun* es un representante del Estado, utilizando su poder simbólico para matar onerosamente y por capricho a un pobre desgraciado al azar? Transformar un cuerpo en *mercancía* para completar la cabeza de un muerto, ¿es una inenarrable expresión de la destrucción y uso del otro, de su organismo y su ser, como producto mercantil? En este orden de ideas, la sumisión de 456 participantes en el mortal *El juego del calamar*, ¿no muestra la acumulación injustificada de sangre y vísceras? (que, además, en una subtrama de la serie, los cuerpos son profanados para

la venta clandestina de órganos). ¿No es llamativo que, en el relato de Gabriela Damián, las mujeres aparecen también como una población agredida y acumulada en la sangre y muerte, expresada en la violencia con la que son transgredidos sus cuerpos? ¿Que las mujeres son asesinadas y abandonadas en el espacio público, significando un espectáculo donde los feminicidas (aún enmascarados y ocultos en la sociedad) exhiben paradójicamente una especie de posesión de poder, sin ninguna clase de contestación y reacción, ni búsqueda real de justicia por parte del Estado? Y, por si fuera poco, el relato sucede en México, un país fundado en el colonialismo, y en donde muchas mujeres y niñas son asesinadas por el hecho de ser mujeres. En este sentido, ONU Mujeres México, en asociación con el Instituto Nacional de las Mujeres y la Comisión Nacional para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres, lo explican con mayor claridad:

Como señalan distintas autoras, el feminicidio es apenas la punta del iceberg, una ínfima parte visible de la violencia contra las mujeres y las niñas que es consecuencia de la violación reiterada y sistemática de los derechos humanos de éstas por el hecho de ser mujeres; además, esta forma de violencia extrema está legitimada y naturalizada por la percepción social que desvaloriza y degrada a las mujeres, y que considera su cuerpo como objeto prescindible y que, por tanto, está inhabilitado para ejercer su derecho intrínseco. La brutalidad de estos asesinatos y la impunidad que los rodea ponen de manifiesto la negación del derecho a la vida, la integridad y la libertad de las mujeres (ONU Mujeres, 2020, p. 7).

Por otra parte, en el relato de Yuri Herrera, ¿no son sujetos endriagos los sicarios al servicio del Rey, devenidos en coleccionistas de despojos humanos? Así parece ser la forma en la que todos los relatos que aquí se han recogido tienen en sus contenidos ambientes donde el consumo y la depredación aparecen de alguna u otra manera. Además, no puedo dejar pasar lo que parecen ser algunas de las formas de expresión del

necropoder en estas ficciones, que suceden cuando *El juego del calamar* presenta la existencia de un ejército privado al servicio de un puñado de magnates que invierten en el derramamiento de sangre como forma de divertimento. Que el Rey de *Trabajos del reino* tiene un ejército de sicarios a su servicio, ya que es un capo. Que, en su caso, El Yaqui pertenece a la mafia y al Estado, actúa como doble agente y es un mercenario. Que en “Soñarán en el jardín” las mujeres deben unirse para defenderse de un marasmo de feminicidas dispuestos a someterlas, abusarlas, destruirlas y matarlas, como si se tratara de una máquina de guerra, cuya arma más poderosa es el terror que inflama en sus víctimas, sin ninguna reacción del poder político o social.

Entiendo que cada una de las ficciones aquí expuestas merecen una mejor revisión, y que sea hecha con una mayor profundidad. Ninguna de ellas renuncia en ningún momento a relatar condiciones humanas e inhumanas, de las enormes desigualdades e injusticias vigentes en el siglo XXI, y merecen una más honda exploración filológica. No es impedimento, sin embargo, para darnos cuenta de que en estas ficciones subyace una crítica y una revisión profunda de la época en la que fueron realizadas. Sirve también para plantearnos, desde las humanidades, la posibilidad de dar espacio a nuevas revisiones a las poéticas de la muerte de la actualidad y entender su constitución, importancia, y perspectivas humanísticas, de las artes, la cultura y las sociedades.

## SEGUNDA PARTE: NECROFICCIONES (DESDE AMÉRICA LATINA)

Cristina Rivera Garza, Ileana Diéguez y Magali Velasco son tres académicas que incorporan en su quehacer intelectual terminologías que incluyen el prefijo “necro” para reflexionar crítica y analíticamente la violencia que, desde el año 2006, se ha vuelto muy visible en la realidad cotidiana en México. Esta violencia contiene una fuerte composición de la fenomenología del necropoder y la necropolítica, ya que el epicentro

de los análisis de dichas intelectuales es la declaración de guerra que inició el Estado contra el crimen organizado, y que derivó en un país donde el ejercicio de la violencia y la impunidad manifestaron la incapacidad de todas las estructuras estatales y federales para hacerle frente.

Cristina Rivera Garza, en la introducción de *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2019), explica que en el contexto de la confrontación militar que Felipe Calderón inició contra las organizaciones del narcotráfico, la violencia extrema fue apoderándose de los espacios públicos, urbanos y periodísticos, evidenciando abiertamente la creciente y grave vulneración de los derechos humanos. Aunado a esto, el Estado se vio completamente incapaz de brindar seguridad a la ciudadanía, y el territorio nacional se fue poblando de narcofosas que se sumaron a la lista de otras necrópolis contemporáneas como las de Palestina, África Central o Chernobil. Para Rivera Garza, resulta imprescindible preguntarse el significado de escribir en un contexto de violencia extrema como el que ha sacudido a México. De esta forma, la autora tamaulipeca vincula la escritura y las reflexiones sobre necropolítica realizadas por Achille Mbembe (2011), identificándolas como herramientas epistemológicas para intentar comprender la situación en el país, surcado por la brutal violencia desatada por la también llamada “guerra contra el narco”. De esta forma, las necroescrituras son:

la producción textual que, alerta, emerge entre máquinas de guerra y máquinas digitales ... formas de producción textual que buscan esa desposesión sobre el dominio de lo propio. Producto de un mundo en mortandad horrrisona, dominado por Estados que han sustituido su ética de responsabilidad para con los ciudadanos por la lógica de la ganancia extrema, las necroescrituras también incorporan, no obstante, y acaso de manera central, prácticas gramaticales y sintácticas, así como estrategias narrativas y usos tecnológicos, que ponen en cuestión el estado de las cosas y el estado de nuestros lenguajes (Rivera, 2019, p. 28).

Entendemos entonces que las necroescrituras son una propuesta teórica y crítica acerca de las dinámicas escriturales tradicionales, donde los circuitos de la autoría y el capital se rearticulan entre sí, aun cuando haya escrituras que se muestran como críticas, pero que son absorbidas dentro del dominio de la propiedad privada o lo propio. Contrario a estas lógicas, en las necroescrituras el concepto de autoría deja de tener una relación de propiedad entre el sujeto y las palabras, para dar paso a unas de pertenencia cimentadas en la colectividad. Las necroescrituras son, además, producciones textuales que emergen del papel y se trasladan a la pantalla digital, producidas en medio de la existencia de una máquina de guerra y en máquinas digitales de amplio espectro de difusión. El acto de escribir en la poética de la desapropiación contempla, para la autora, una nueva forma de comunidad en la que el lector, el autor y el texto derivan en una experiencia de pertenencia mutua, con la cual puedan realizar un auténtico trabajo colectivo. La intención de Rivera Garza era describir el tipo de trabajo escritural en un momento de extrema violencia, que debía abrirse con la necesidad de:

incluir, de manera evidente y creativa, las voces de otros, cuidándose de esquivar los riesgos obvios: subsumirlas a la esfera del autor mismo o reificarlas en intercambios desiguales signados por la ganancia o el prestigio ... la desapropiación hace —desde la escritura— un llamado de alerta para lo que está en juego: la construcción de horizontes comunitario-populares que aseguren la reapropiación colectiva de la riqueza material disponible (Rivera, 2017).

El prefijo “necro” también puede encontrarse en las reflexiones sobre el crimen organizado y la etapa de violencia de los años 2006-2012, que ha seguido manifestándose en años subsecuentes. Ileana Diéguez lo utilizó para proponer algo llamado necroteatro (2013-2014). Éste surge cuando, utilizando la terminología del necropoder como punto de partida, reflexiona sobre el despliegue de los poderes de la muerte en la extrema

violencia y sus representaciones. Diéguez considera que la tenebrosa performatividad de la violencia reflejada en los cadáveres colgados, las narcomantas, los cuerpos desmembrados y abandonados en las calles, plazas y lugares públicos, los narcobloqueos espectaculares en fuego, muerte y detonaciones, dejan un mensaje punitivo, una tenebrosa advertencia por parte de una amenaza escondida a la vista de todos, viviente y palpitante, que es visible en un aparente estado de derecho. Asimismo, las actividades criminales de esta naturaleza adquieren un matiz escénico, en donde los cuerpos muestran diversas narrativas cimentadas en las formas en las que son expuestos; esencialmente despojos, restos y ausencias. Para ella, “las teatralidades de la violencia son escenificaciones que convierten los acontecimientos reales en *acontecimientos de representación para comunicar un relato* y transmitir un significado desde una construcción icónica y corporal absolutamente vinculada al martirio del cuerpo” (Diéguez, 2013-2014, p. 12) (Énfasis mío). En sus reflexiones, la autora recoge las concepciones antropológicas de Elsa Blair, quien señala que se realizan dos actos primordiales: la ejecución como un único y determinante instante, y un segundo acto en donde intervienen otros actores que producen nuevos significados en el acto de matar: interpretación, divulgación y ritualización (Elsa Blair en Diéguez, 2013-2014, pp. 15-16). De esta manera, México resulta en un gran escenario donde las representaciones de muerte se multiplican intensamente en los estados fronterizos primero, y después en otras zonas del territorio nacional. Y en esta masacre sostenida y ampliamente representada, es el discurso de la violencia el que se manifiesta en los cuerpos, ya que está escrita a través de la degradación y la dislocación. En el necroteatro, que son estos dispositivos de exhibición del dolor y el sufrimiento que otros pueden ocasionar a los cuerpos, “el texto corporal producido en estas circunstancias constituye el emblema más poderoso para el ejercicio del miedo” (Diéguez, 2013-2014, p. 17).

Finalmente, las necronarrativas de Magali Velasco están acuñadas desde Ciudad Juárez y Veracruz, a partir del mismo punto de partida

establecido por Rivera Garza y Diéguez: en el 2006, con el inicio de la guerra decretada por el Estado:

Entiendo por necronarrativa el ejercicio discursivo periodístico, testimonial de memoria histórica, y también el de ficción que aborda —alegórica, metafórica, retórica o literalmente— los eventos de miedo, dolor y muerte en la escena nacional, en el contexto de la “guerra contra el narco” (2006), sus paradigmas, su colateralidad en el dolor de los cuerpos, el duelo, los muertos, los desaparecidos, los desplazados y los que quedan vivos, así como sus repercusiones arquetípicas en la cultura. Los espacios discursivos son habitados de manera hermenéutica por necronarrativas y un lenguaje del dolor necesario para la preservación de la memoria (Velasco, 2020, p. 27).

Para lo que llama también “discurso y poéticas del dolor”, Velasco localiza puntos comunes en la manifestación de la violencia en América Latina. Países como Guatemala, El Salvador, Colombia, Chile, Perú, Argentina y México, así como la ciudad de Río de Janeiro, tienen afinidad con países como Argelia o Chechenia, cuando se habla de las atrocidades cometidas en cada país, y la enorme cantidad de desaparecidos. De esta manera, Velasco encuentra en el ensayo, con pretextos literarios, cinematográficos, filosóficos, entre otros, la forma de cuestionar la ininterrumpida violencia de 2006 a 2019 en los estados mexicanos de Chihuahua y Veracruz. La autora explica que la literatura:

decodifica en su lenguaje procesos sociales a partir de una estética que le permite acercarse a una verdad, sea escénica, lírica o narrativa, y esa verdad, que paradójicamente no es ninguna verdad, simboliza en *tropos* las pulsiones de un lector, de un espectador, de una comunidad que asiste, continúa, y departe con el lenguaje y sus códigos. La creación literaria tendría que conectarse con esa parte de los imaginarios colectivos para, por medio de sus figuras retóricas, develar entre líneas aquello que quizá no sea

explicado pero sí intuitivo, aquello que es silenciado pero percibido, aquello que no es nombrado pero sí visto (Velasco, 2020, p. 79).

Para Velasco, expresiones como el cuento, la novela, el cine, el texto dramático, la crónica del periodismo narrativo, la fotografía y la pintura son “manifestaciones discursivas en las cuales podemos detenernos y reflexionar, en particular, sobre el impacto y las formas de la violencia sistémica en México” (Velasco, 2020, p. 16).

De acuerdo con la autora, las primeras necronarrativas fueron creadas por el periodismo. A través de la capacidad de los cronistas y reporteros, se fundaron relatos que dieron cuenta del horror de la violencia y el despliegue del necropoder en el territorio mexicano. Con esta génesis, Velasco propone que las necronarrativas son una categoría de reflexión y recepción literaria, que ejemplifica con la fenomenología de escritura: la que hicieron también los testigos y sobrevivientes de las masacres cotidianas, no sólo a manera de denuncia, sino como un dispositivo de supervivencia. Entre los ejemplos más significativos de ello, están los poetas que dejaron de escribir poesía para hacer narrativa. En este tenor, las necronarrativas recuperan el sentido de las necroescrituras de Cristina Rivera Garza, en el sentido de reinterpretación de la realidad en tanto ésta ha sido trastocada por la violencia extrema. Magali Velasco, de esta manera, reconoce en la necropolítica y el necropoder los ejes centrales para repensar la situación política y social de México. Para ella “Lo necro, en su representación poética, incluye la necesidad de romper censuras, de contar a los otros y guardar las memorias colectivas” (Velasco, 2020, p. 30).

Como puede observarse, estas autoras han construido una terminología que se ocupa en describir, analizar y problematizar la actividad de la violencia y la muerte sucedida en México, y la desarticulación del Estado. Con sus aportaciones teóricas, se apoyan en la memoria como el antídoto contra la aniquilación, el silencio y el olvido. De esta forma, el prefijo “necro” se ha instalado lentamente en el lenguaje académico y en los medios de análisis de la realidad para entender las formas de la cultura

que subyace en la actual cosmovisión social, política y económica. Esto nos invita a pensar en fenómenos que se deben encarar, desvelar, entender, deconstruir y transformar. Con un antecedente nutrido por las aportaciones teóricas de autoras como las aquí reseñadas, se pensó en buscar una manera de entender formas de expresión artística y de entretenimiento actual que tocan el tema de la muerte, la depredación y la violencia en entornos de consumismo, violencia de género, crimen organizado, abuso de poder o violación de los derechos humanos.

A las concepciones de Rivera Garza, Diéguez y Velasco, muy conscientes de las fenomenologías del necropoder y la necropolítica acuñadas por Achille Mbembe, habría que añadir el análisis de los sistemas de producción actuales, que utilizan el empoderamiento económico y político a través de la acumulación de sangre y cuerpos como métodos de enriquecimiento, estudiados por Sayak Valencia en el capitalismo *gore*. De esta manera, surge la idea de las necroficciones, que proponen reflexionar sobre las maneras en las que la violencia emanada de un capitalismo extremo, de entornos de aniquilación y depredación de la condición humana, y del poder de matar a través de la libre adjudicación o apropiamiento del derecho para hacerlo, también puede resultar en un material artístico, estético, cultural, de las producciones audiovisuales, sin dejar de ser fuente para producir análisis profundos de nosotros mismos y nuestras cosmovisiones, y deben abordar de forma crítica, y de manera colectiva, la realidad de la que surgen.

Me remito a un par de ejemplos más, uno literario y otro del *streaming*: El 5 de julio de 2022, Cristina Rivera Garza fue galardonada por el premio Xavier Villaurrutia de escritores para escritores con el libro *El invencible verano de Liliana*, donde narra su propia experiencia con el feminicidio de su hermana, Liliana Rivera Garza, acaecido en 1990. En la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, el escritor Felipe Garrido, presentador del texto, dijo:

Una lectura nos lleva a otras, a veces similares y, en estos casos, contrastantes. En la novela de Cristina Rivera Garza, hay un personaje que yo creo está intencionalmente opacado a pesar de su importancia en la trama que es Ángel, el asesino de Liliana: su historia, sus motivos, la manera en que pueda pretender justificar su crimen ocupa un lugar muy secundario en la novela. Comprendo la repulsión de Cristina por el asesino de su hermana, pero como lector me intriga ese personaje y me lleva a recuperar a otros de otras lecturas semejantes a él (*SinEmbargo Al Aire*, 2022).

No puedo recuperar aquí el imponente silencio que se produjo en el foro, y el subsecuente rechazo a estas palabras que se replicó en las redes sociales y noticieros, así como la forma en que se hizo sentir la indignación colectiva de un país arrasado en feminicidios.<sup>4</sup> Ha sido a partir de mi propio rechazo que pensé el hecho y, sin intenciones de justificar tan desmesurada situación, pude darme cuenta de que el crítico literario tal vez leyó por su cuenta un texto desde un género distinto; esto lo sabemos inmediatamente en los subsecuentes ejemplos de su discurso: menciona *El túnel* de Ernesto Sábato, “La intrusa” de Jorge Luis Borges y “El compa” de Edmundo Valadez, que serían las obras que, a juicio del también escritor, servirían para “hacer más profunda la lectura de *El invencible verano de Liliana*” (Garrido en *SinEmbargo Al Aire*, 2022). Desear conocer el desarrollo de un feminicida basado en la realidad, para tratar de entender sus motivaciones no sólo resultó insensible en la percepción generalizada, sino que también dejaba ver un género literario específico donde evidentemente no estaba. Es, quizás, forzar la vista en las directrices de otro género narrativo (¿novela psicológica?), e imponerlo en un texto como el de Rivera Garza, que está explicando la impunidad y

<sup>4</sup> Fue amplia la cobertura de las reacciones generadas ante esta declaración, y buena parte de ella también atestiguó el alud de comentarios en las redes sociales, además de las voces de mujeres que analizaron con profundidad y criticaron el hecho. Una muestra representativa para conocer los datos y algunos contenidos pueden revisarse en Alma Karla Sandoval (2022), Tania Magallanes (2022), Redacción de *El Universal* (2022), y Mauro Marines (2022).

exponiendo un contenido basado en hechos reales, que trata de mantener la fidelidad de las situaciones y que funciona como un medio para informar, denunciar, reconstruir, incluso educar sobre un hecho concreto, como sucede con el género de la no ficción.<sup>5</sup> *El invencible verano de Liliana* posee, además, técnicas de lo que ahora se llama poéticas de archivo,<sup>6</sup> que refuerzan el sentido del proceso documental específico que la autora hizo en el relato, a ojos de los lectores. Al existir también la posibilidad de suponer que Garrido buscó un relato de otra naturaleza (¿policial, acaso?), y tal vez *quiso ver* algo que *no estaba ahí*, en una muy personal percepción de ello, es posible imaginar que hizo los comentarios que consideró adecuados para el que pensó era el género literario del relato. En la lluvia de críticas, además, se juzgó que Garrido había realizado *mansplaining* (*SinEmbargo Al Aire*, 2022). En esta situación, Rivera Garza resolvió volver al sentido de su texto, enfocar su poética y constitución, declarando con contundencia que “tenemos que verlas siempre, a ellas, no a sus asesinos. Sus asesinos ya los vemos en todos lados. Sus asesinos tienen demasiada prensa ... tenemos que verlas a ellas, tenemos que conocer sus nombres, tenemos que toparnos con los lugares donde vivieron, tenemos que poner sus nombres ahí” (Rivera Garza en *SinEmbargo Al Aire*, 2022). Y es que, como explica Nea Poulain (2020):

Se denuncia y se habla del feminicidio a través de la literatura porque se ha convertido en una figura de horror para las mujeres mexicanas y, en general, para todo el contexto latinoamericano ... Se hace catarsis a través de la literatura porque con ella podemos acercarnos desde otros ángulos a la

<sup>5</sup> Al respecto, véase ‘Novela de no ficción’: polémica en torno a un concepto contradictorio”, donde Romina Laura García (1999) explica con detalle la cualidad del género discursivo destinado a tratar hechos de lo real.

<sup>6</sup> Véase además “Poéticas de archivo en el documental contemporáneo” de Rubén Marín Ramos (2020). Aun cuando el autor especializa su texto en las narraciones audiovisuales, su concepción de formas de retrato de la realidad, así como las concepciones de la polifonía de las voces del trabajo archivístico, son de gran apoyo para entender las voces narrativas devenidas de testimonios documentales del archivo. Véase también “Poéticas del archivo: el ‘giro documental’ en la narrativa rioplatense reciente” de Paula Klein (2019).

realidad ... aproximándonos a la realidad de la mujer asesinada brutalmente por ser mujer entre las páginas de un libro.

Mi segundo ejemplo es la polémica de la serie de Netflix *Monstruo: La historia de Jeffrey Dahmer* (Ian Brennan, 2022), que es el relato del caso del “caníbal de Milwaukee”, el asesino serial responsable de la muerte de 17 hombres entre 1978 y 1991. La serie, que es evidente en la recreación de los hechos que relata, levantó una enorme polémica cuando se dio a conocer la postura de los familiares de las víctimas, encabezados por Rita Isbell: demandar a Netflix por revictimizarlos, por utilizar su dolor como bien de consumo, como entretenimiento y sin tener la capacidad ética de mostrar empatía. El caso es complicado, ya que la historia de Jeffrey Dahmer es información pública, por lo que los realizadores y la casa productora no tenían ninguna obligación para contactar a los familiares de las víctimas. Ellos, sin embargo, no cesaron en su empeño en demostrar que debían haber mediado los principios y la ética.<sup>7</sup>

Estos dos ejemplos son componentes de la que parece ser una necesidad de buscar o crear nuevas rutas para el establecimiento de etiquetas genéricas y senderos de conocimiento ante lo que las humanidades enfrentan cuando deben interpretar e interpelar la realidad. Las humanidades son unas importantes disciplinas de conocimiento que estudian, problematizan, generan investigación, crean técnicas, tecnologías y saberes sobre la necesidad sociocultural del análisis, reflexión, preservación, innovación, crítica e investigación de los procesos culturales de la humanidad, las expresiones de su espíritu y su producción que, por ejemplo, suceden en la literatura, la filosofía, la historia, el arte, el derecho y la comunicación. Como lo señala Carlos Aquila Barrera, en las humanidades es “donde se desarrolla y se realiza el ser humano, y donde además se legitima a sí mismo en su ser y existencia, es decir, desde el

<sup>7</sup> Acerca del caso, véase el reportaje de Beatriz Esquivel para *Revista central* (2022).

aspecto sensible y fenomenológico, social y crítico, en el cual interactúa y vive su realidad particular” (Aquila, 2016, p. 136). Bajo estas premisas, el ejemplo de la no ficción de Rivera Garza que he referido irrumpe con autoridad en el campo del arte literario, y logra obtener premios de la especialidad artística de las letras con la dignidad que sus propios recursos, técnicas y antecedentes, que pueden encontrarse en los géneros del periodismo literario y de investigación, le han conferido, además de los discursos que le inyectan forma, arte, artificio y contenido.<sup>8</sup> Igualmente, el ejemplo de la producción de una serie que también puede ser galardonada y reconocida por los especialistas en la estética audiovisual, su dramaturgia, recursos técnicos, artísticos y contenido, que también tiene fines de entretenimiento y lucro, reproduce un caso de violaciones graves a los derechos humanos, y merece ser observada para entender los dispositivos de su realización, difusión e impacto en la audiencia a la que logró llegar: no por nada entre los disfraces favoritos de *Halloween* del año 2022, la caracterización de Jeffrey Dahmer estuvo entre los favoritos.<sup>9</sup> El problema, además, es más complejo de lo que aquí podría abordarse. Al igual que la serie de Dahmer, hay una proliferación de series, películas y *biopics*, así como documentales con mucha carga performativa (como las *docuseries*), que están retomando temas de extrema violencia, o vidas de criminales y transgresores de la ley, para realizar producciones audiovisuales que llegan a los grandes públicos. Trabajos como *Narcos* (2015), *Narcos México* (2018), *El Chapo* (2017), *Caníbal*, *indignación total* (2022), *La dama del silencio* (2023), *La Reina del Sur* (2011), entre muchos otros títulos

<sup>8</sup> Véase “De la realidad a la ficción, de la literatura al periodismo” de Clemencia Ardila (2015), cuyo abordaje reflexivo se centra en la escritura de Laura Restrepo y Juan Gabriel Vázquez, tratando la escritura periodística y la reflexión ética.

<sup>9</sup> Las notas periodísticas resultan interesantes al respecto. Se encendió un debate intenso ante la necesidad de identificar si la figura del asesino serial, devenido de un caso real, debía ser reproducida para la celebración de *Halloween*. Véanse, como muestras de la polémica, las notas de J. Villarelo, “Prohíben venta de disfraz de Jeffrey Dahmer en eBay por violento” (2022), y Carmen Raya, “Disfrazarse de Jeffrey Dahmer este Halloween: ¿tendencia o falta de respeto?” (2022).

que toman casos de la vida real para ser mostrados en un entramado ficcional en lenguaje televisivo. *El juego del calamar* (2021), a reserva de la llegada de otras ficciones bajo su misma tónica de la violencia y la muerte en el hiperconsumo, es parte de estas narraciones audiovisuales a las que aún falta tiempo para poder medir su impacto en las audiencias.

Debe exponerse que el término *necroficción* (en singular), con fines de análisis cultural, literario y filológico, ya ha sido utilizado por Oana Panaïté en el libro *Necrofiction and The Politics of Literary Memory* (2022). En él, con la utilización genérica del prefijo *necro* en griego antiguo, *nekros* (muerto, cadáver), la autora hace un análisis comparativo de la obra de cinco autores franceses: Assia Djebar, Patrick Modiano, Maylis de Kerangal, Linda Lê, y Patrick Chamoiseau. En dichos análisis, explora la forma en que los cinco autores abordan el fenómeno de la muerte, encontrando que sus trabajos cuestionan las maneras en que la literatura, como práctica del recuerdo, puede otorgar sentido a la muerte y a los muertos. Para Panaïté:

Their works illustrate distinct forms of contemporary necropoetics insofar as they move beyond the treatment of mortality and memory as a general theme in order to plumb the possibility and limits of creating ways of writing not only about death and the dead but with them<sup>10</sup> (2022, p. 15).

Inspirada en *Pour un tombeau d'Anatole* de Mallarmé, y “The Roman Tomb or the Image of the Tomb in Du Bellay’s *Antiquitez*” de Eric MacPhail, Panaïté explora el término de “tumba literaria” y la performatividad que significa escribir sobre la muerte: en una primera instancia como un recuerdo volcado en el pasado, y después como un ejercicio de trayectoria hacia el futuro, como si fuese un memorial, un monumento.

<sup>10</sup> Sus obras ilustran distintas formas de necropoética contemporánea en la medida en que van más allá del tratamiento de la mortalidad y la memoria como un tema general, para sondear la posibilidad y los límites de crear formas de escribir no sólo sobre la muerte y los muertos, sino con ellos.

De esta manera:

Necrofiction illuminates the interplay of three features that define narrative writing today: the persistent interest in memorialization, the rivalry between history and literary fiction over the production of an ethical account of the past, and the choice made by many contemporary writers to address topics that bridge the gap between the personal the political, the national and the global, and the colonial and postcolonial<sup>11</sup> (Panaïté, 2022, pp. 29-30).

Es así como la autora señala que, a través de erigir tumbas narrativas, la literatura contemporánea es capaz de reunir en un único lugar los restos de la Historia y de su propia historia. En ella se designa un espacio creativo en que los escritores pueden honrar el pasado o deshacerse de su carga, además de poder volver a armar comunidades afectivas, políticas y estéticas; o ambos (Panaïté, 2022, p. 8). Por último, debe señalarse que el trabajo intelectual de Achille Mbembe también aparece en las reflexiones de la autora, a través de la conciencia de la deshumanización del necropoder. Con las dinámicas de escribir con los muertos, en la conciencia de su existencia y ausencia, para Panaïté la necroficción busca desarticular, en palabras de Mbembe, “the lethal circle that grips the imagination and is increasingly difficult to escape”<sup>12</sup> (Mbembe, citado en Panaïté, 2022, p. 13), realizando exploraciones sobre la reflexión personal sobre y en la resistencia pública a las causas fundamentales y las condiciones de las necropolíticas (Panaïté, 2022, p. 13).

De esta manera, el término necroficciones (desde América Latina) está pensado en la necesidad de reflexionar las expresiones artísticas

<sup>11</sup> La necroficción ilumina la interacción de tres características que definen la escritura narrativa actual: el interés persistente en la memorialización, la rivalidad entre la historia y la ficción literaria sobre la producción de un relato ético del pasado, y la elección de muchos escritores contemporáneos de abordar temas que cierran la brecha entre lo personal y lo político, lo nacional y lo global, y lo colonial y lo poscolonial.

<sup>12</sup> El círculo letal que atrapa la imaginación y del que es cada vez más difícil escapar.

desde un amplio y enriquecedor campo de la epistemología de la creatividad artística y sus espectadores, que problematizan la violencia principalmente desde los universos donde están representados el hiperconsumo y la globalización. Emerge de conceptos y expresiones teóricas y críticas como las necronarrativas, las necroescrituras, el necroteatro y la necroficción, interpretando en ellas las poéticas de la muerte enmarcadas en la violencia de la actualidad, vistas principalmente desde la idea del necropoder, acuñado en las reflexiones de Achille Mbembe en su ensayo de *Necropolítica* (2011), y en los cada vez más reveladores paradigmas de las formas de vida del siglo XXI, que se están revisando críticamente desde la filosofía y las ciencias sociales;<sup>13</sup> paradigmas que con terminologías, reflexiones y propuestas críticas pueden ser relacionados con el arte y el entretenimiento actual. Es importante plantear también la mimesis, sus relaciones con la realidad, con los géneros artísticos, y plantear maneras de nombrar nuestros productos culturales. Volver a Erich Auerbach, Oscar Wilde, Aristóteles... Es necesario reconsiderar críticamente las representaciones de la realidad desde la literatura y el arte, y preguntarnos lícitamente y con una actitud indagatoria sobre las maneras en las que los productos artísticos representan la realidad en esta época.

Un posible intento inicial de definición sería que las necroficciones (desde América Latina) son expresiones de las artes y el entretenimiento actual, cuyas tramas están situadas en las crisis de la modernidad y la posmodernidad, en el hiperconsumo, la precarización, el individualismo

<sup>13</sup> Las miradas de intelectuales como Michel Foucault, Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, Rosi Braidotti, Sayak Valencia, Ariadna Estévez, Félix Guattari, Rita Segato, Byung Chul Han, las ya mencionadas Magali Velasco, Ileana Diéguez o Cristina Rivera Garza, entre muchas y muchos otros, pueblan con sus ideas y visiones, cada vez con mayor presencia, significación y contundencia, los estudios literarios, audiovisuales, comunicacionales, artísticos y culturales que los críticos de la literatura y el arte realizan en la actualidad. Las ciencias sociales y la filosofía ofrecen vías bajo las cuales se están construyendo explicaciones e ideas sobre la violencia, las crisis contemporáneas, la deshumanización, la cosificación, los modelos sociales de consumismo, etc., que cada vez son mostradas con mayor arraigo por los creadores de las humanidades, el entretenimiento y el arte.

exacerbado, la cosificación, la violencia de género, la explotación indiscriminada e injustificada de los sujetos y la depredación del otro. La muerte (infundada, principalmente) es la máxima expresión de ello. Partiendo de los presupuestos de las teorías de la mimesis de Auerbach, y sin renunciar a las reflexiones de otros autores que han estudiado el problema, son ficciones que tarde o temprano, con lo que exponen, provocan dolor, y ello nos hace reaccionar de muy diversas formas. Esa sensación es precisamente la que, como receptores, necesitamos situar en el epicentro de la significación y las necesidades de empatía y comunidad para dialogarlas (con sus autores y con otros receptores), deconstruirlas y entenderlas, tal como lo haríamos con otras expresiones del concepto necro de América Latina. Los ejemplos que se han ofrecido en este texto intentan evidenciar la necesidad de realizar esta tarea intelectual que se instala cada vez con mayor urgencia en nuestras percepciones de la realidad.

El término necroficciones (desde América Latina) intenta, pues, ceñirse con una naturalidad intrínseca a la estirpe de terminologías con las que tres pensadoras latinoamericanas entendieron su realidad: considerando sería y profundamente el proceso analítico de la literatura que emprende Panaïté, las reconoce ampliamente bajo la misma necesidad de su génesis. El teatro, el cine, la danza, el cómic, la tv, el *streaming*, la literatura, la música, la pintura, el performance, la instalación, la novela gráfica, los videojuegos, entre muchos otros productos, desde cada uno de sus campos de alcance, son parte de las reflexiones del dolor con las que (con)vivimos, buscando aprender a mirar aquellas creaciones que se basan en el “derramamiento de sangre explícito e injustificado, el altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con la precarización económica, el crimen organizado, la construcción binaria del género y los usos predatorios de los cuerpos” (Valencia, 2012, p. 84), e identificarlas de otros géneros y narrativas artísticas (por ejemplo *noir*, policiaco, terror), que están bien consolidadas en sus presupuestos teóricos y formales.

## REFERENCIAS

- Ardila, C. (2015). De la realidad a la ficción, de la literatura al periodismo. *Revista Co-herencia*, 12(22) 227-248.
- Asmelash, L. (25 de octubre de 2021). *No, tu hijo probablemente no debería ver El juego del calamar*. CNN. <https://cnnespanol.cnn.com/2021/10/25/juego-del-calamar-ninos-trax/>
- Auerbach, E. (1996). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica.
- Bard W. G. (2023). Hacer masculinidad heteronormativa: Prácticas de explotación y violencia de género en varones cisgénero. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, (18) 39-57. <https://doi.org/10.18002/cg.i18.7563>
- Barrera, C. (2016). Humanidades para humanizar: la acción de humanizar desde la experiencia y las vivencias de la cotidianidad. *Revista de la Universidad de La Salle*, (70) 135-140.
- Brennan, I. (Director) (2022). *Monster, the history of Jeffrey Dahmer* [Monstruo: La historia de Jeffrey Dahmer]. [Serie de Televisión]. Ryan Murphy Productions-Netflix.
- Coloquio Necroficciones. (s.f.). *Convocatoria* [Página de Facebook]. <https://www.facebook.com/ColoquioNecroficciones/posts/pfbid036LUZh2XjVULs1m-QH5AcvjdJn8cwgppKzRgfZL8oHquZaQr17GctBuhN4XhX3Vtynl>
- Damián, G. (2018). Soñarán en el jardín. *LALT*, (6). <http://www.latinamerican-literaturetoday.org/es/2018/mayo/so%C3%B1ar%C3%A1n-en-el-jard%C3%ADn-de-gabriela-dami%C3%A1n-miravete>
- Dong-hyuk, H. (Director) (2021). *Squid Game* [El juego del calamar]. [Serie de Televisión]. Siren Pictures-Netflix.
- El juego del calamar: a cuánto equivaldría el premio en pesos mexicanos. (29 de septiembre de 2021). *TikiTakas, Diario AS*. [https://mexico.as.com/mexico/2021/09/30/tikitakas/1632953258\\_696219.html](https://mexico.as.com/mexico/2021/09/30/tikitakas/1632953258_696219.html)
- Esquivel, B. (8 de octubre de 2022). Dahmer, la serie que indignó a las familias de las víctimas del monstruo de Milwaukee. *Central*. <https://www.revistacentral.com.mx/en-corto/jeffrey-dahmer-serie-indignacion-familias-victimas>

- Felipe Garrido le 'enseña' a Cristina Rivera Garza a escribir una novela sobre asesinos de mujeres. (6 de julio de 2022). *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/felipe-garrido-le-ensena-cristina-rivera-garza-escribir-una-novela-sobre-asesinos-de-mujeres/>
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad. Volumen 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores.
- García, R. (1999). Novela de no ficción: polémica en torno a un concepto contradictorio. *Letras*, (51) 41-53.
- Herrera, Y. (2010). *Trabajos del reino*. Periférica.
- Klein, P. (2019). Poéticas del archivo: el 'giro documental' en la narrativa rioplatense reciente. *Cuadernos LIRICO*, (20). <https://doi.org/10.4000/lirico.8605>
- López-Sáez, M. (2017). Heteronormatividad. En R. Lucas Platero, M. Rosón y E. Ortega, (eds.). *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, (pp. 228-238). Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Magallanes, T. (8 de julio de 2022). Seremos las protagonistas de nuestro invencible verano/ por mis ovarios, bohemias. *LJA.MX*. <https://www.lja.mx/2022/07/seremos-las-protagonistas-de-nuestro-invencible-verano-por-mis-ovarios-bohemias/>
- Marín, R. (2020). Poéticas de archivo en el documental contemporáneo. *Revista de Investigación en Artes Visuales*, (6) 85-93.: <https://doi.org/10.4995/aniav.2020.13004>
- Marines, M. (7 de julio de 2022). Felipe Garrido opaca el Premio Xavier Villaurrutia con crítica desatinada a libro ganador. *Vanguardia MX*. <https://vanguardia.com.mx/show/artes/felipe-garrido-opaca-el-premio-xavier-villaurrutia-con-critica-desatinada-a-libro-ganador-video-CB3102114>
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica. Seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. E. Falomir Archambault (trad. y ed.). Melusina.
- ONU Mujeres, Inmujeres, Conavim. (2020). La violencia feminicida en México: Aproximaciones y tendencias. <https://mexico.unwomen.org/es/digiteca/publicaciones/2020-nuevo/diciembre-2020/violenciafeminicida>

- Panaïté, O. (2022). *Necrofiction and The Politics of Literary Memory*. University Press.
- Poulain, N. (19 de octubre de 2020). La literatura de la imaginación como reflejo de la experiencia de las mujeres latinoamericanas. *Divagaciones de una Poulain*. <https://www.neapoulain.com/2020/10/la-literatura-de-la-imaginacion-como.html>
- Raya, C. (28 de octubre de 2022). Disfrazarse de Jeffrey Dahmer este Halloween: ¿tendencia o falta de respeto? *Esquire*. <https://www.esquire.com/es/actualidad/tv/a41583734/jeffrey-dahmer-disfraz-halloween-debate/>
- Rivera Garza, C. (31 de mayo de 2017). Desapropiación para principiantes. *Literal magazine*. <https://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes/>
- Rivera Garza, C. (2019). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Debolsillo.
- Rubio, G. (2006). *Pasito tun tun*. Tiempo Extra Editores.
- Sandoval, A. (10 de julio de 2022). Un verano invencible para todas. Sobre Felipe Garrido y Cristina Rivera Garza, un debate que no tendría razón de ser. *GAFE Revista literaria*. <https://gafe.info/un-verano-invencible-para-todas-sobre-felipe-garrido-y-cristina-rivera-garza-un-debate-que-no-tendria-razon-de-ser-por-alma-karla-sandoval-2/opinion/columnistas/>
- SinEmbargo al Aire*. (7 de julio de 2022). Garrido pide más protagonismo de feminicida; Rivera Garza responde: tenemos que verlas a ellas. [https://www.youtube.com/watch?v=CW7hy8E\\_VFc](https://www.youtube.com/watch?v=CW7hy8E_VFc)
- Valencia Triana, S. (2010). *Capitalismo Gore*. Melusina.
- Valencia Triana, S. (2012). *Capitalismo Gore y Necropolítica en México contemporáneo*. Relaciones Internacionales, (19) 83-102.
- Valencia Triana, S. (2014). *Capitalismo Gore*. Debate Feminista, (50) 51-76.
- Velasco, M. (2020). *Necronarrativas en México. Discurso y poéticas del dolor (2006-2019)*. El Colegio de San Luis-Universidad Veracruzana.

- Villarelo, J. (21 de octubre de 2023). Prohíben venta de disfraz de Jeffrey Dahmer en eBay por violento. Excelsior digital. <https://www.excelsior.com.mx/funcion/jeffrey-dahmer-prohiben-venta-disfraz-en-ebay/1547465>
- Warner, M. (1993). *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. University of Minnesota Press.

## 2. Construcción y lectura bifronte de la necroescritura en la obra de Fernanda Melchor

Claudia Maribel Domínguez Miranda

Ante la realidad violenta que arrasa a México y el tipo de obras literarias que la tratan, cabe replantearse si la función de la crítica sigue siendo hablar de la literatura sólo como un hecho estético, en especial en un momento en el que de las ciencias sociales han surgido nuevos conceptos que permiten analizar la realidad mexicana y sus representaciones. Resulta difícil apreciar obras como *Temporada de Huracanes* (2017), *Páradais* (2021) o *Somos*. (2021), sin relacionarlas con problemas como juvenicidio, transfeminicidio, necropoder y narcoestado. Además, es imposible no encontrar un antecedente en fenómenos que los alimentan y deben su vigencia a su raigambre social: esclavitud, machismo, capitalismo y consumismo. Cuestiones que han devenido en sistema, gracias a su cualidad de hechos colectivos sostenidos por la violencia.

En este trabajo, analizaré la obra de Fernanda Melchor para observar la gradualidad con la que la autora ha retratado la realidad mexicana y, sobre todo, la idea de totalidad de sistema social descompuesto que puede obtenerse si se identifican, nombran y relacionan los hechos codificados en sus tramas. En una entrevista para el proyecto editorial “Brigada para leer en libertad”, Fernanda Melchor afirmó:

Pensé, voy a escribir una *novela de realidad*. Voy a hacer como Truman Capote, me voy a ir a este cañaveral, ahí en Veracruz, voy a entrevistar a todo el mundo ... Esto fue, qué, ¿en 2013? El peor año para periodistas en Veracruz ... Yo dije vas a ir a un lugar en donde ocurren feminicidios al por mayor sin que se resuelvan. ¿La neta quieres hacer eso? Y primero fue el miedo, ¿no? O sea, porque sí soy valiente. Tengo agallas pero ... valoro mi vida, y tengo una hija y ya no estoy para hacer este tipo de locuras por muy chingón que se escuche ... No, dije, este crimen tengo que explorarlo desde la misma realidad, tengo que explorarlo a través de la ficción, hacer trabajo de ficción. Es decir, prestarles a los personajes las emociones más densas y más oscuras, complejas, y ponerlas a interactuar. Finalmente, hablar de La Matosa como un lugar que podría existir, podría existir a las afueras de Veracruz, donde los ingenios cañeros van pa' abajo, porque todo va pa' abajo con el neoliberalismo, donde no hay trabajo para los chavos, donde tampoco los chavos quieren trabajo, o sea donde no hay oportunidades, donde la gente vive a veces de vender el propio cuerpo porque no hay de otra (Para leer en libertad, 2017; énfasis mío).

*Temporada de huracanes* se construyó con la intención de ser una novela de realidad. Al hablar de la realidad no me refiero a una situación mimética en donde los hechos reales se copian con fidelidad en la ficción; sino a una participación activa en la que la literatura remite a observar las circunstancias actuales. La conciencia de esta actuación no es exclusiva de Fernanda Melchor. La asiduidad con la que se ejerce esta conciencia en el siglo XXI mexicano llevó a Cristina Rivera Garza a adoptar el término de “necroescritura”, vocablo que sirve para nombrar los ejercicios creativos que unen la imaginación teórica de conceptos como necropolítica o biopolítica con hechos violentos. Dicho de otro modo, se trata de escrituras que aspiran a responder a la gramática del horror —dice Rivera Garza— desactivándola mediante un punto de vista crítico (Rivera Garza, 2020).

Debido a que Fernanda Melchor no se sintió exenta de ser víctima de esa realidad de la violencia opresiva que se ha ejercido en contra de periodistas mexicanos contestatarios, optó por desarrollar sus propios mecanismos de necroescritura sin que su quehacer pusiera en riesgo su vida. Así, por un lado, se apoyó en la ficción para hablar de manera profusa de personajes capaces de cometer crímenes atroces. Y, por otro, trató, brevemente, problemas graves y los expresó con elipsis propias de un ambiente peligroso. En términos de estructura narrativa, Melchor reservó una serie de hechos sociales actuales al marco de una historia y puso en el centro un acontecimiento intrigante: un grupo de niños encuentra un cadáver, a quien las voces del pueblo reconocen poco a poco. Gracias a ellas, se descubre que era el de una mujer trans, mejor conocida como la Bruja Chica. Hasta el final de la novela, el narrador revela quiénes la mataron y cómo lo hicieron. Los lectores, en general, se mantienen atentos al develamiento del crimen. En relación con esta estructura narrativa cautivante, Maricruz Castro Ricalde ha mencionado que la novela podría leerse como una manifestación del género negro o del neopolicial posmoderno (2015, p. 101).

A las virtudes cautivantes de la narración hay que añadir la fácil comprensión que genera el lenguaje usado por Fernanda Melchor. La escritura posee un ritmo fluido, sin puntos y apartes que le den pausas al flujo discursivo. Y los registros lingüísticos de los personajes corresponden al lenguaje soez usado por los hablantes del español mexicano. Esto le da al relato variados toques de humor que facilitan su asimilación. Sin embargo, la comprensión de la novela corre el riesgo de quedarse en un nivel de lectura de entretenimiento<sup>1</sup> que no le hace justicia ni a la

<sup>1</sup> José Eduardo Serrato, por ejemplo, argumenta que esta novela cae en un falso feminismo y no es digna de ser comparada con la literatura del Boom. Por más que se alimente de sus aires no les exige a los lectores realizar ningún esfuerzo intelectual. Al contrario, se alinea a los temas más vendidos por la industria editorial actual, coincide con otras propuestas literarias del mismo estilo, usa un lenguaje coloquial que banaliza la violencia; de hecho, el sexo cruento hace de esta literatura un bien de consumo seguro. Véase Serrato, 2022, pp. 35-60. En mi opinión, las novelas de Melchor pueden incluirse dentro de varias tradiciones

intención autoral, ni a lo más importante: la realidad que requiere ser retratada y comprendida por la sociedad actual.

El transfeminicidio de la Bruja Chica apenas es el ápice de un estado de descomposición social. Éste cobra profundidad cuando se valoran los dispositivos que lo generan y en los que participan, principalmente, los personajes jóvenes. Ellos están en el centro del relato, determinados a partir de dos aspectos: la identidad sexual y la utilidad económica, factores que plantean cierta proclividad a ser parte de un problema social que, a pesar de su incidencia actual, casi no se nombra desde el concepto teórico que lo explica: el juvenicidio. José Manuel Valenzuela Arce indica que es

... la consumación de un proceso que inicia con la precarización de la vida de los jóvenes, la ampliación de su vulnerabilidad económica y social, el aumento de su indefensión ciudadana, la criminalización clasista de algunas identidades juveniles y la disminución de opciones disponibles para el desarrollo de proyectos viables de vida frente a una realidad definida por la construcción temprana de un peligroso coqueteo con la muerte (Valenzuela, 2019, pp. 64 y 65).

Oprimidos por el sistema neoliberal en el que Melchor los concibió, las jóvenes sufren de violencia doméstica y los adolescentes drogadictos que ni estudian ni trabajan cruzan la línea de la violencia que los hace víctimas o victimarios. En esas circunstancias, es necesario destacar el abuso flagrante hacia estos actores sociales. Sobre todo, importa identificar a los perpetradores, pues detrás de ellos se encuentran los cimientos del

---

literarias de las que en su tiempo se cuestionó su valor literario por apoyarse en buena medida en la cultura popular y de masas. Por ejemplo, la llamada literatura de la Onda en su momento fue menospreciada por recrear los registros lingüísticos de los jóvenes e introducir en su discurso frases en inglés, onomatopeyas, letras de canciones, juegos de palabras. Recursos distantes de la "alta cultura". A poco más de sesenta años de la aparición de la literatura de la Onda, esto debería hacer pensar en la renovación de una estética destinada a un gran público.

sistema social descompuesto al que se critica mediante la ficción. Ellos aparecen en las anécdotas intercaladas en el argumento principal, en acontecimientos que por ser breves y de carácter virtual tienden a ser poco observados pese a su espíritu aniquilante y clandestino. Por ejemplo, el caso de la chica a la que secuestró el Cuco Barrabás se cuenta de manera oblicua. Aparece entre la descripción de personajes relevantes, como Chabela:

... era famosa en el tugurio ese que regenteaba en la carretera, donde la fue a poner el que dicen que es su amante, ese güero jovencito que los del Grupo Sombra mandaron del norte para que *moviera la droga en la zona*, en que anda de arriba abajo por la carretera en un camionetón de vidrios polarizados; el del video, vaya, el famoso video ese que todo el mundo se anda pasando por el teléfono y donde se ven las cosas espantosas que el güero ese le hace a *la pobre muchacha que sale en las imágenes, una niña casi, una criatura toda chupada, que apenas puede mantener la cabeza alzada de lo drogada que está, o de lo enferma*, porque dicen que eso es lo que hacen esos cabrones a *las pobres muchachas que raptan de camino a la frontera: que las ponen a trabajar en los puteros como esclavas y que cuando dejan de servir para la cogedera, las matan como a los borregos, igual que en el video* (Melchor, 2021, pp. 50-51; énfasis mío).

En *Temporada de huracanes*, las anécdotas violentas se repiten, pero de manera dispersa y a partir de diferentes actores sociales, con lo cual no se da un establecimiento de asociaciones explícitas. Es decir, a nivel formal de la historia, el feminicidio de la joven explotada es independiente del transfeminicidio de La Bruja Chica, pero a nivel de sentido, agudiza la gravedad de la situación. A propósito de esto, Roland Barthes, en “Introducción al análisis estructural del relato”, advierte que toda repetición cobra relevancia en la narración (2016, p. 39). Por lo tanto, hay que valorar la semántica de los sucesos: los dos cuerpos de estas mujeres que viven en el anonimato están destinados a la impunidad, a ser expresados por un sentimiento colectivo e ineficaz de indignación. Recordemos el desasosiego de las vecinas de La Matosa:

... 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 porque ellas no tenían papeles que demostraran parentesco con la *víctima*, y que porque no tenían derecho a hacerse con el *cuerpo*, pinches culeros: qué papeles podían enseñarles si nadie en el pueblo supo nunca cómo se llamaba *aquella pobre endemoniada* (Melchor, 2021, pp. 32-33).

Sin lugar a dudas, los términos “cadáver”, “víctima”, “cuerpo”, “aquella pobre endemoniada”, son palabras que recalcan la vulnerabilidad de las identidades femeninas y feminizadas y, desde luego, derivan en impunidad. Por ello, importa considerar que el feminicidio aparece en la anécdota para denunciar lo que su significado designa: “el evento violento naturalizado y recurrente que tiene por objetivo el asesinato de la mujer como expresión de dominio y poder masculino” (Valenzuela, 2019, p. 71). El transfeminicidio, por su parte, conlleva un matiz de escarmiento que no hay que perder de vista, pues en él se “arremete contra un cuerpo marcado como transgresor y, por ello mismo, punible. Un cuerpo castigable. Un cuerpo que se ha vuelto vulnerable” (Guerrero y Muñoz, 2018, p. 66). En ambos casos, se trata de personas que han sufrido injusticias, pero están destinadas a no ser desagraviadas. De ahí que, aunque la autoridad estatal se encuentre presente, no satisface las necesidades de justicia de la sociedad. Los cuerpos sin nombre, los que ejercen una sexualidad furtiva, son utilizados para justificar los vacíos de equidad. Al recrear el estado de precariedad en el que están sumidos los jóvenes, las mujeres y las personas trans, Fernanda Melchor comienza a asociar problemas que no necesariamente se han apreciado como resultado del mismo sistema degradado. Importa definir cada uno por separado para darle su especificidad, siempre recordando, como señala Marco Islas Arévalo, que son parte de la violencia objetiva y sistemática, que ocasiona que ambas sean correlativas. La concreción impune del feminicidio y el transfeminicidio les otorga a los victimarios la seguridad de que se puede someter

cualquier identidad femenina o feminizada. Dentro de la novela, no se condenan las prácticas homosexuales en sí. Baste recordar que los vagos la ejercen con fines económicos, eso no se castiga, lo que se pena es “lo femenino ... la condición disruptiva a la normatividad, la que la coloca bajo una dominación específica de la violencia masculina” (2021, p. 275).

Por lo anterior, se requiere valorar la frecuencia y el modo en que se presentan los feminicidios juveniles, aun cuando sean acontecimientos violentos que ocupan menos espacio en la narración. En el fondo, el entramado de todos ellos es lo que provoca que la ficción sea una crítica a la realidad, una *necroescritura*. A saber, el grupo del Cuco Barrabás lo mismo participa de la trata de personas que del tráfico de drogas, y en el envilecimiento de los jóvenes de la Matosa. Para Melchor, los adolescentes son personajes muy importantes, a quienes concibe como perpetradores cuyos agravantes legales pueden funcionar en la recepción como atenuantes cuando los lectores establecen vínculos de empatía con ellos. Se trata de jóvenes que habitan *necrozonas*, donde “se remite a los otros, las no personas, los canallas, los no ciudadanos, los desechables, los sacrificables, los precarizados, los monstruos, los *Homo sacer*, los *illegal alliens*” (Valenzuela, 2019, p. 73). Luismi y Brando son muchachos que anhelan ocupar un lugar importante en la sociedad: tener una familia integrada, libertad, un empleo bien remunerado y prestigioso. Pero, en vez de eso, el espacio que habitan sólo les da la opción de ejercer la prostitución homosexual que, ante su familia, los degrada y, ante la ley, los pinta como unos depravados sexuales, unos *matachotos*. Este criterio necropolítico justifica el abuso de poder ejercido sobre los presuntos responsables. Recuértese la voz de los policías: “Dónde está el dinero, *matachotos*, le decían, y huevos, le tiraban un madrazo en el plexo, y Brando: cuál dinero, no sé de qué están hablando, y Rigorito: hazte pendejo, *matachotos*, dime dónde escondiste el dinero o te quemo los huevos” (Melchor: 2021, p. 211; énfasis mío).

El espesor social al que responde la construcción de los personajes depende, además de su condición social y utilidad económica, de la

configuración de sus antecedentes. Los chicos forman parte de familias que por generaciones han poseído la misma mentalidad patriarcal. La visión de mundo de doña Tina, la abuela de Luisimi, corresponde a una ideología machista que sobreprotege a los hombres y vulnera a las mujeres. También la madre de Norma posee una lógica patriarcal que idealiza la compañía de los varones. Incluso Chabela, aunque se prostituye por necesidad, opta por mantener a su pareja, el Munra. En suma, sea cual sea la ocupación de las mujeres o su estado civil, todas veneran a los hombres. Ellos, en cambio, las tildan de putas. Menciono este antecedente pensando en la inequidad que resulta de esta ecuación machista: hombres idolatrados igual a mujeres sin autoestima. Este ambiente es el que produce generaciones de varones violentos y de mujeres víctimas de violencia feminicida.

Gracias a *Temporada de huracanes*, Fernanda Melchor logró elaborar la novela de realidad que pretendía. Recreó ambientes criminales y las atmósferas que los gestaron con absoluta verosimilitud. Sin embargo, no consiguió por completo lo que planeaba pues, en su opinión, la violencia no es producto de la pobreza, más bien abarca todos los estratos sociales. Entonces, se propuso crear *Páradais*:

Empecé a ver estas urbanizaciones de lujo en Veracruz, pero también en Puebla. Empecé a verlas por todas partes. ¿No? Y está esta idea de las personas de aislarse, de protegerse, de empezar a ver el mal, la violencia afuera. Yo me empecé a preguntar y qué pasaría si esta violencia está en el seno mismo de una sociedad así. ¿Qué pasaría si esta maldad, este lado oscuro, está morando en un lado paradisiaco como Páradais? ... Yo quería contar cómo la violencia, expresada en la misoginia, expresada en el machismo, a veces son componentes de la sociedad sin importar tanto la clase. Todos podemos ser víctimas, pero también podemos ser victimarios (Melchor, 15 de marzo de 2021).

De nuevo, Melchor construyó una novela con la misma estructura narrativa: un argumento central rodeado de crisis adyacentes: el feminicidio de Marián Maroño en coexistencia con circunstancias de machismo, juvenicidio, narcotráfico, explotación y actitudes sexistas de tinte mirreynista. El agregado del último factor trae consigo el perfil del joven rico y abusivo, el personaje de Franco. Su temperamento agresivo se gesta en un entorno afectivo desfavorable. Los antecedentes generacionales dados a él, igual que a los jóvenes de *Temporada de huracanes*, influyen en su destino. Los padres de Franco son figuras ausentes: la madre nunca interviene en el relato y el padre sólo aparece para remarcar su carácter autoritario. Los abuelos tampoco le brindan amor al adolescente: la abuela es mezquina, y el abuelo, violento; de hecho, él es quien provee de armas a Franco. De modo que, sin querer, el muchacho vive inmerso en un mundo en donde las personas adquieren su valor a partir de su fuerza y poder adquisitivo. Físicamente, el joven no tiene nada que ver con la apariencia atractiva del mirrey. Por el contrario, su fealdad está relacionada con su condición social: es rubio y obeso. El narrador le llama "marrano", connotación asociada a su apetito sexual desmesurado. Su espíritu de mirrey radica en su tendencia a desacreditar, excluir y tratar como seres desechables a quienes cree que son inferiores a él (Valenzuela, 2019, p. 76). En ese grupo identifica a las mujeres. El desprecio que siente hacia ellas se nota cuando dice que matará a Marián Maroño si se resiste a que la viole: "A lo mejor no es cosa de convencerla, ¿no?, dijo el marrano, tras pensar un segundo. A lo mejor es cosa de obligarla ... Si la mato después, no va a poder acusarme con nadie" (Melchor, 2021, p. 116).

Polo, coprotagonista de esta novela, tiene otra condición social; no obstante, sus antecedentes familiares, en términos de afectividad, son muy parecidos a los de Franco. Esta configuración narrativa permite proponer que el machismo se sostiene en manifestaciones de supremacía masculina y misoginia independientes de la clase social de los personajes. La madre del muchacho tampoco le brinda cariño; al contrario, con frecuencia lo sobaja. Ni siquiera cuando lo ve agotado deja de ofenderlo. En

*Páradais*, las mujeres no sobreprotegen a los hombres. El trato afectuoso y fraterno lo reservan para ellas. Nunca se insultan y, mucho menos, se atribuyen el apelativo de putas. Fomentan otro tipo de machismo: el que dicta que el varón debe ser un protector y sostener, a ultranza, a la mujer indefensa. Dado que este ideal no es cumplido por los varones, la relación que se da entre los hombres y las mujeres es violenta. La madre de Polo lo agrade bajo el pretexto de que es un inútil. Él no le devuelve la agresión a ella, pero sí a su *alter ego*, a su prima Zoraida, con quien experimenta una sexualidad incestuosa. En síntesis, la violencia que ejercen los jóvenes en *Páradais* se atribuye al tipo de hombría que procuran. De acuerdo con Cándida Vivero, “los personajes hombres performan masculinidades hiperviolentas que encajan con los roles y el imaginario en torno a la masculinidad machista” (2020, p. 267).

Ambos, Polo y Franco, carecen de dinero y, sobre todo, de la base moral que les haga cuestionarse el asalto a los Maroño. A modo de novela de formación, los jóvenes se concentran en forjarse una identidad mediante un rito de iniciación. En este caso, se trata de un crimen que, detrás de la obtención de bienes, oculta la necesidad de reafirmar una hombría violenta. Franco sueña con someter a la señora Marián y Polo con pertenecer al grupo delictivo que gobierna Veracruz. Uno y otro creen que sus aspiraciones se concretarán cuando sometan a los Maroño.

Las verdades íntimas de los personajes, dichas a través de focalizaciones internas pueden entenderse como la capacidad de la autora de penetrar en las mentes criminales desde la ficción. O bien, como su habilidad para crear literatura de entretenimiento. A propósito de eso, José Eduardo Serrato confirma la idea de que las novelas de Melchor responden a su interés en crear productos certeros de consumo, pornonovelas:

... el éxito de la pornoviolencia de *Temporada de huracanes* lo prolongaron Melchor y sus editores en la narración del feminicidio brutal de *Páradais* ...

Si encapsulamos la imagen en su semántica sexual, encontramos que se narra más una imagen de placer falocrático que una denuncia contra la violencia, ya que cumple con todos los cánones de la estética pornográfica vista desde una ideología masculina. Se describe el acto sexual y no el trauma que deja en la víctima o en el imaginario de los personajes (2022, p. 45).

Pese a que el estudio de Serrato me parece creativo, serio y sustentado con documentos valiosos, su juicio es parcialmente correcto. No toma en cuenta las disonancias narrativas entre la conciencia del narrador y la de los personajes. Tanto en discurso directo como en indirecto, Polo anticipa la repulsión que las fantasías sexuales de Franco le generarán a la señora Marián: “no hacía falta ser adivino para comprender que aquello jamás ocurriría, que era totalmente ridículo e improbable que una doña tan mamila consintiera en prestarle las nalgas a un chamaco todo zonzo y repulsivo como Franco Andrade” (Melchor, 2021, p. 30). Es más, durante la secuencia narrativa correspondiente a la violación de la señora Maroño, tanto la perspectiva narrativa como el flujo de la conciencia de Polo dan cuenta del trauma que sufren todos los personajes:

... la cara de lunático con la que su reflejo lo miró, implorante y feroz, cuando se quitó la media y alzó la vista hacia el espejo; las nalgas chatas y temblorosas del gordo, recostado boca abajo sobre la cama, su cabeza de rizos rubios enterrada entre las piernas abiertas de la mujer, que sollozaba en silencio: ¡qué putas ganas de perder el tiempo!, ¿por qué chingados no se la cogía de una vez y se largaban?; el aullido del viento, afuera, tan parecido al gañido de las sirenas de las patrullas que seguramente ya venían en camino, alertadas por el fragor de los disparos, por los gritos de los Maroño. (Melchor, 2021, p. 151)

Serrato tampoco consideró la precaución que Melchor tuvo al referirse con cautela a crímenes que, enunciados de otra forma, la pondrían

en peligro. Por ejemplo, cuando visibiliza el reclutamiento forzado de jóvenes a las filas del narcotráfico en Veracruz. En este contexto, propongo no soslayar la atención que la novela le proporciona a los territorios: Veracruz queda representado como el lugar en donde la violencia de las zonas marginadas alcanza a las privilegiadas. La ubicación de la captura e involucramiento de Milton en un asalto en el que sus secuestradores lo obligan a matar a un taxista queda disimulado entre las confesiones de Polo. De hecho, este acto ilícito se atenúa gracias a la falta de claridad que Milton tiene de su propia situación cuando la identifica en un medio televisivo:

Milton no se atrevió a preguntar qué pasaba, hasta que en la tele de la pared comenzó el noticiero local, y lo primero que la conductora anunció fue una serie de asaltos coordinados a cinco gasolineras de la zona de Boca del Río que había tenido lugar aquella misma tarde, horas antes, y los batos de la fonda armaron tal alboroto que Milton ya no pudo seguir escuchando lo que la conductora decía, apenas algo de que los criminales viajaban en moto y llevaban consigo armas de fuego, y en el cintillo en la parte baja de la pantalla alcanzó a leer que el botín ascendía a más de medio millón de pesos sustraídos en menos de una hora (Melchor, 2021, pp. 97-98).

Dos emociones lo confunden: la de saber que participó en los robos, y la de no poder hacer nada frente al ambiente delincuencial y bullicioso que lo rodea. La apreciación de las noticias, en ese sentido, refleja la opacidad de su pensamiento. La función de las elipsis y las anécdotas difundidas en videos, dentro de la ficción, les recuerdan a los lectores quién tiene el poder en provincia y la parcialidad de la difusión noticiosa. Fuera de ella, le sirven a Melchor para denunciar la existencia de un Estado paralelo. Ariadna Estévez afirma que éste se da cuando la contraparte del Estado legítimo “pretende tener el control sobre el territorio, la seguridad y la población” (2018, p. 48).

La delincuencia que abate a Veracruz es la que deteriora a México y a América Latina. Melchor la saca a relucir en cada nuevo texto que compone su obra. Cabe incluir en ella su participación en la serie *Somos*. (2020), en donde –junto con James Schamus y Mónica Revilla– recuperó la masacre en Allende en marzo de 2011, denunciada por Ginger Thompson en el reportaje “Anatomía de una masacre”. Jacobo Dayán indica que lo más propio es llamarla Venganza de marzo o Tragedia del norte de Coahuila. Se trata de la matanza que el cártel de los Zetas emprendió en contra de la población del norte de Coahuila,<sup>2</sup> específicamente en contra de la familia Garza y personas cercanas a ella. Su propósito era aleccionar a quienes entregaron información de los líderes Zeta 40 y Zeta 42 a la Policía Federal mexicana. El suceso llamó la atención por el alto número de asesinatos y desapariciones que produjo en la sociedad civil y, sobre todo, porque se apoyó en convictos para someter a los coahuilenses. Así, el narco mostró el control que tenía sobre las cárceles, sinécdoque del sistema judicial mexicano.

La estructura narrativa de la serie y su fondo comunicativo son semejantes a los de las novelas de Melchor por la presencia de cuatro componentes: 1) Un argumento nuclear: la masacre<sup>3</sup> en Allende, sostenido por hechos con fondos aún más preocupantes, como el control de los Estados Unidos sobre México en materia de drogas. 2) Fragmentos narrativos y paratextuales que advierten que la ficción se basa en un acontecimiento de la vida real. 3) Componentes propios de la industria del entretenimiento: construcción de un enigma, humor, historias de amor, escenas de sexo y violencia. 4) El territorio como espacio determinante del destino de los personajes.

<sup>2</sup> Los territorios comprendidos en la masacre, además de Allende, comprenden Piedras Negras, Acuña, Morelos y Villa Unión.

<sup>3</sup> Jacobo Dayán señala que es incorrecto llamar a este hecho masacre de Allende, por su parte lo denomina Venganza de marzo o Tragedia del norte de Coahuila. Los asesinatos se extendieron en varios territorios de Coahuila: “Allende, Piedras Negras, Acuña, Morelos y Villa Unión”. Véase 2017, s/p. Tomando en cuenta que la serie se centra en Allende, utilizaré las distintas denominaciones con las que se alude a este suceso.

Cabe mencionar que en los elementos señalados radica la bifrontalidad de la serie como denuncia de la realidad y producto de entretenimiento. Las dos intenciones coexisten según los propósitos de sus creadores. La productora Marina Chenillo declaró que en vez de mitificar la imagen del narco quiso que el arte participara de una realidad que le era propia: “Todo el equipo estaba muy involucrado en la historia. Era un proyecto en el que todos los que estábamos sabíamos de su enorme valor de todo tipo: artístico, pero también como un testimonio, una protesta y una denuncia” (2021, s.p.). Mónica Revilla –escritora de la serie, junto con Melchor– se refirió a los artificios que tuvieron que emplear para restarle realidad a los hechos retratados y, con ello, evitar el riesgo de revictimización que corrían quienes se vieron afectados por la masacre. Por su parte, Schamus confesó que su intención no era lanzar ningún manifiesto, sino darles presencia a los actores sociales menos visibilizados en las narcoseries: “No podemos hacer la protesta ni el análisis político ni los compromisos, lo que podemos hacer es nuestro trabajo como entretenedores, si acaso tratamos de traer nuevos personajes al espacio de la cultura pop que suelen quedar fuera de estos programas de narcos” (Schamus, 7 de julio de 2021).

Fernanda Melchor, como mencioné al inicio de este trabajo, quería hablar de las realidades que era preciso nombrar más que nunca. En concreto, esta serie le permitió observar a todas las clases sociales y adentrarse más en las territorialidades del Estado paralelo. Esta vez, la cárcel, necrozona que se supone aparta a los sujetos endriagos –personas identificadas por su alto poder de destrucción–, es dirigida por los Zetas para abrir sus puertas y ordenar un ataque hacia la población civil. Dicho de otro modo, gracias a su participación en la creación de *Somos.*, Melchor pudo observar una de las dinámicas reales más cruentas del México del siglo XXI. En ese sentido, es importante descubrir cómo la historia de un personaje se concatena con la de otro sin que un actante se defina por su protagonismo. Más bien, cada uno forma parte

de la Tragedia de Coahuila, verdadera protagonista de la historia. Acerca de esto Fernanda Melchor advirtió:

Se trataba de ir construyendo una red, ¿no?, donde cada personaje afectaba lo que los otros hacían y afectaban a su vez lo que pasaba en este mundo. Entonces, creo que *Somos*. no es la historia de buenos y malos, ¿no? Es una historia humana, tiene respiros, tiene momentos de felicidad, de romance. Todo lo que sucede antes de que caiga la tragedia. Creo que es muy importante contar estas historias, porque hablan del dolor, del dolor que muchos mexicanos vivimos en estas épocas. Debemos contar estas historias por dolorosas que sean, porque es necesario que la gente las conozca y es una buena manera de iniciar una conversación, como sociedad, contar estas historias por aquellos que no han tenido voz para contarlas. En este sentido, es muy difícil contar estas narrativas, pero *más que nunca* son absolutamente necesarias (5 de julio de 2021).

Con base en lo anterior, es preciso discernir los aspectos que articulan y distinguen a los actores sociales. Recordar que el parámetro de territorio es el que une a las familias de rancheros y a la población trabajadora de Allende; a los *homo saccers* (*dealers*, prostitutas inmigrantes, convictos); a los dirigentes del narcoestado (zetas, agentes de la DEA y gobierno mexicano), y al mercado-nación más poderoso del mundo (Estados Unidos de América). Para recrear todo ese sistema, tanto los productores como los creadores de la serie trabajaron con actores célebres y con actores naturales procedentes de la región del norte. Confiaron en que ellos eran las personas idóneas para recrear la realidad e inspirar la idea de atmósfera cotidiana en la que todos, incluso los sujetos endriagos, merecían vivir.

Ariadna Estévez, siguiendo a Michel Foucault, considera que el sistema económico neoliberal actual impuso las lógicas del mercado por encima de los Estados paternalistas, con lo cual el mercado “controla el Estado, no a la inversa. Además, no existe tal cosa como la libertad natural que el Estado tenga que respetar; se crea una libertad artificial:

la de los individuos económicamente racionales” (2018, p. 52). Desde esta misma lógica, se entiende que las posibilidades de desarrollo de las personas dependen de su capacidad económica para obtener o producir mercancías. Entonces, el narcotráfico tiende a imperar en los Estados neoliberales porque produce mercancías de consumo permanente y de alto valor adquisitivo. México, por supuesto, participa de ese sistema económico mundial. Y —de acuerdo con Sayak Valencia, en voz de Estévez— lo ejerce desde un capitalismo *gore*, “esta economía simultáneamente destruye órganos y produce un capital cuya reproducción se basa en la especulación de los cuerpos como mercancías, y en la violencia como una inversión” (2018, p. 55).

En *Somos.*, este tipo de capitalismo es evidente. Desde el inicio de la historia se aprecia que los narcotraficantes, gobernantes del Estado paralelo, merman, saquean y desmantelan negocios de la economía formal para remarcar el poderío simbólico de los dueños de los giros negros.<sup>4</sup> La marca cultural de la intimidación desmesurada se relaciona con la violencia machista consolidada por la cultura mexicana gracias a la difusión de estereotipos masculinos, manifiestos en el dúo opresión-subordinación. Este mecanismo no es exclusivo de individuos, sino también de instituciones que evocan el orden de un sistema dentro de un territorio específico.

Reitero: la estructura del narcoestado, reproducida en la serie, está conformada por las autoridades estadounidenses. La podemos reconocer como el mercado-nación (al que se refiere Sayak Valencia) que persigue o protege al grupo de los Zetas según sus intereses. Este mecanismo de complicidad no se manifiesta mediante imágenes que reúnan expresamente a los agentes estadounidenses con los altos mandos mexicanos. Es función de las elipsis expresar las omisiones y los vacíos de autoridad. Varios episodios de la serie permiten identificarlos: no hay nadie

<sup>4</sup> Negocio que permite y fomenta conductas ligadas a la delincuencia, como prostitución, trata de personas, narcomenudeo y comercio ambulante, entre otras.

que proteja el rancho de Anselmo, los dueños de los establecimientos de Allende no pueden recurrir a alguien que los defienda del cobro de piso, la Línea de Emergencia y el Cuerpo de Bomberos son controlados por el gobierno paralelo. Además, la alianza ilegal entre México y los Estados Unidos (entre la DEA y el narco) ejemplifica los acuerdos clandestinos que las autoridades establecen para obtener información sobre los cárteles dominantes.

En cuanto a la población civil, no vendedora o no consumidora de drogas, no se sustrae ni del mercado neoliberal ni del narco gobierno. Dentro del capitalismo *gore*, las clases sociales alta, media y baja –quieran o no– están sometidas al mismo clima de violencia, pues tanto la DEA como el narcoestado cuentan con mecanismos legales e ilegales para que no se acabe la dinámica de consumo, generación y distribución de drogas. Esos mecanismos dependen de auténticos principios de lealtad. Por ejemplo, la madre del Diablo prefiere que la encarcelen antes que delatar a su hijo. Los Linares arriesgan su vida para proteger a Benjamín. Doña Chayo acepta ser informante de Héctor para amparar a Paquito. Por su parte, las prostitutas y los convictos son tratados como capital humano que remarca la capacidad de destrucción que los más fuertes tienen para accionar a los sujetos endriagos en contra de la población. Cada caso por separado manifiesta una tragedia personal, familiar o un problema regional. Y, en conjunto, revelan una dinámica de corrupción contra la que nadie atentará si es que quiere salvar su vida. Recuérdense el parlamento de los niños Linares cuando suben a un árbol y contemplan a los bueyes:

- ¿Qué nos van a hacer?
- ¡Shh! Cállate si no quieres que se nos vengán encima.
- Entonces, ¿qué hacemos?
- Nada... quedarnos aquí.

(Revilla y Melchor en Schamus, 2021)

En otras palabras: en los territorios habitados por seres salvajes, sobreviven los que guardan silencio. La sabiduría dócil de los niños los protege; al final, ellos subsisten a la matanza.

En conclusión, Fernanda Melchor decidió comenzar su obra con una novela basada en la realidad; sin embargo, el deseo de proteger su vida la llevó inventar una ficción que denunciara, de manera oblicua, la oscura realidad de los gobiernos paralelos que rigen a México. *Temporada de huracanes* es la primera narración en la que, con contundencia, creó personajes complejos a partir de fondos discursivos profusos. A la par, tejió atmósferas donde los feminicidios y transfeminicidios dan cuenta de la precarización de la vida de los jóvenes. Estas apreciaciones adquieren una mayor relevancia en *Páradais*, en donde culmina la idea de sistema social descompuesto, pues va más allá de la pobreza: se relaciona con una supremacía machista que somete a mujeres y hombres sin importar su condición social. Es capaz de imponer su gobierno en regiones en donde se percibe la ausencia del Estado. En suma, las dos novelas son el caldo de cultivo de *Somos.*, serie televisiva en la que Melchor pudo observar la dinámica de violencia que se da en todas las clases sociales y en territorialidades clandestinas. Descubrió que el narcoestado y el mercado estadounidense manifiestan su capacidad de controlar a la nación mexicana porque en ella —por las buenas o por las malas— participa toda la sociedad. Entonces, el cuestionamiento que hice al inicio de este trabajo acerca de si la función de la crítica literaria sigue siendo hablar de la literatura sólo como un hecho estético puede responderse diciendo que sí, pero que eso no obsta para que el crítico —al igual que el creador— comprenda otros niveles de lectura que pasan por el entretenimiento, el compromiso social y la imaginación teórica.

## REFERENCIAS

Barthes, R. (2016). *Introducción al análisis estructural de los relatos. Análisis estructural del relato* (pp. 7-38). México: Ediciones Coyoacán.

- Casa de América. (15 de marzo 2021). Fernanda Melchor: *Páradais*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xL3KkDuPrNA&t=307s>
- Castro Ricalde, M. (2019). Novela negra y género en *Otra máscara de Esperanza*, de Adriana González Mateos. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, (18), 93-117.
- Chenillo, M. (7 de julio de 2021). CinemaNET 1160: *Somos*. (2021). Entrevista con la directora Mariana Chenillo. *Cinema Net*. [https://www.youtube.com/watch?v=i\\_p22j5nboM&t=2082s](https://www.youtube.com/watch?v=i_p22j5nboM&t=2082s)
- El Colegio de México. A. C. (21 de noviembre de 2017). *Seminario sobre violencia y paz. El yugo Zeta, norte de Coahuila, 2010-2011* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gKZOgFPRofU>
- Islas Árevalo, M. (2021). Violencia de género en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor: de la violencia subjetiva a la violencia sistémica. *Sincronía. Revista de Letras y Humanidades*, Año XXV, (79), 261-281.
- Laboratorio Digital UDP. (1 de agosto de 2020). Presentación de *Los muertos indóciles* de Cristina Rivera Garza [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=psGpjCsAwCY>
- Melchor, F. (2017). *Temporada de huracanes*. Penguin Random House.
- Melchor, F. (2021). *Páradais*. Penguin Random House.
- Netflix Latinoamérica. (05 de julio de 2021). *La historia de Fernanda Melchor, guionista de Somos* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Xou5jHSZTf0>
- Paraleerenlibertad. (22 de octubre de 2017). *Fernanda Melchor. "Temporada de huracanes"* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=feauHnEbV50>
- Schamus, J. (29 de junio 2021). Más que narrar violencia, 'Somos' se enfoca en vida cotidiana de víctimas. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/06/29/cultura/mas-que-narrar-violencia-somos-se-enfo-ca-en-vida-cotidiana-de-victimas/>
- Schamus, J. (Productor). (2021). *Somos*. [Serie de TV]. Netflix.
- Serrato, J. E. (2022). Fernanda Melchor y el mercado editorial de la literatura de entretenimiento. *Connotas. Revista de Crítica y Teorías Literarias*, (25), 35-60.

- Valenzuela Arce, J. M. (2019). *Trazos de sangre y fuego. Bionecropolítica y juvenicidio en América Latina*. Bielefeld University Press.
- Vivero Marín, C. E. (2020). Necroescrituras, las muertes duras y los sujetos endriagos. *Sincronía. Revista de Filosofía, Letras y Humanidades*. Año 14, (77), 265-283.

### 3. *El asalto*, representaciones de la biomáquina

Ana Lilia Félix Pichardo

#### CINCO PIEZAS DE UNA AGONÍA

*El asalto* de Reinaldo Arenas es la obra que corona la autodenominada por el autor *La pentagonía*, cinco piezas narrativas que hablan del control de los cuerpos, la persecución, la organización y control de lo cotidiano, así como del deseo homoerótico siempre en fuga del panóptico revolucionario. Esta novela en particular narra la búsqueda del protagonista para hallar y asesinar a su madre; en ese camino, que además se muestra como un deambular al interior de una ciudad donde la vida está vigilada hasta el más íntimo detalle, el narrador en primera persona se descubre como parte de la maquinaria de vigilancia, pues ésta lo absorbe todo. En términos de Achille Mbembe, se trata de un régimen necropolítico que controla la administración de la muerte, mediante un exquisito sistema de vigilancia conformado por los ciudadanos comunes, quienes denuncian como práctica social de sobrevivencia y hasta por aburrimiento. Se trata de un acabado sistema de control de la vida, donde el Reprimerísimo se camufla en todos los entes o engranajes de la biomáquina —en términos de Giorgio Agamben—, puesto que en las relaciones más estrechas como madre/hijo o entre las parejas de amantes se agazapa el sistema de contrasusurradores.

Esta novela fue escrita por Arenas en 1974 y luego revisada y reescrita en alguna medida en los años subsecuentes a su exilio, hasta llegar a la versión de 1988. En 1974, Arenas vivió los momentos de mayor persecución en su contra en Cuba, ya que ese año fue detenido y llevado a la cárcel de El Morro. Las condiciones en las que vivió y escribió *El Asalto* fueron precarias e inscritas en circunstancias de control muy semejantes a las descritas en la obra. Juan Abreu en *Los prólogos* escribe:

Esta novela se escribió en un tiempo muy breve. Arenas, como no tenía hojas de papel, utilizó unos rollos que logró insertar en el rodillo de su máquina de escribir, y que llamaba “los papiros”. En la misma novela un viejo torturado sostiene que existen y que sobrevivirán al dictador y a su dictadura. Pues claro que existen. Y trataremos de mantenerla a buen resguardo (Abreu, 1998, p. 53).

Es decir, la materialidad de esta novela está ligada a un contexto excepcional que permitió a Arenas experimentar personalmente las circunstancias de los enemigos internos en aquel momento dentro del proyecto de la Revolución cubana, tela de fondo que no puede ser desligada de la ficción areniana.

La novela, que también guarda un tono burlesco y hasta caricaturiza las condiciones de vida en que los habitantes de la ciudad se relacionan entre sí, es quizá la más explícita de las cinco piezas de *La pentagonía*. La búsqueda que el protagonista hace de su madre se lleva a cabo en un sentido inverso, ya que está la persecución constante de los ciudadanos desde la cúpula del poder y del sistema de vigilancia de contrasusurradores hacia lo más bajo de las capas sociales. Fuera de los análisis más de corte psicoanalítico sobre el intento del protagonista por exterminar a la madre, quien en su monstruosidad encarna al Reprimerísimo en persona, o mejor dicho, en monstruo, podemos leer cómo el panóptico representa también la capacidad del poder para neutralizar las relaciones interpersonales más sólidas. Si en *Celestino antes del alba* es la figura del abuelo

quien encarna la tiranía en el universo familiar, en *El asalto* la madre se transfigura en una imagen amorfa del biopoder nominado como “el Reprimerísimo”. Subyace en el recorrido de la voz narrativa la vida productiva y reproductiva organizada en torno al sistema totalitario en el que habitan los cuerpos. La sexualidad se desprende de erotismo, flotando entre los seres despojada de su potencial erótico, al grado de producir una especie de repugnancia para el lector.

Mediante esta propuesta, se pretende analizar la novela a la luz del campo teórico de la biopolítica de Giorgio Agamben y atrayendo algunas de las conceptualizaciones del autor camerunés Achille Mbembe sobre la importancia de actualizar los elementos que delinean al poder en sus circunstancias más actuales. Se propone repensar la obra de Arenas en general como una crítica a la biomáquina y como resistencia político-estética del autor frente al control de la vida y la administración de la muerte. La configuración del poder no encarna solamente en la figura del Reprimerísimo, sino que en los diversos momentos narrativos somos testigos de cómo el ejercicio del poder y la búsqueda de dominación también se ejercen de manera horizontal, entre los ciudadanos que pasan a formar parte de la red de contrasusurradores. Sobre todo, se observa cómo la voz narrativa y protagonista desarrolla una especie de camino de antihéroe, ya que de ser una especie de víctima se transfigura en un agente del Estado que ejerce todo tipo de violencia contra otros cuerpos, en la búsqueda por llevar a cabo una justicia-venganza personal.

## EL PODER QUE SE DESBORDA

La voz narrativa comienza una errancia transformadora por la ciudad. Ese espacio observado y escuchado, donde no es posible el ocultamiento y la intimidad no existe, alberga la maquinaria de control que se encarna en el Reprimerísimo: “La relación con lo inapropiable, que constituye la sustancia biopolítica de cada individuo, es violentamente apropiada por quien se constituye de este modo como señor de la intimidad” (Agamben,

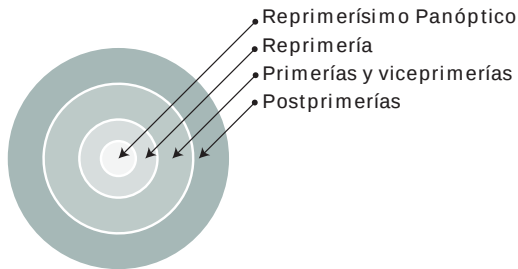
2017, p. 181). El protagonista es un caminante, ya que recorre los espacios urbanos que se abren al lector como si les echara luz a los umbrales de *la polis*. No es casual que al primer capítulo Arenas lo titule “Vista del Mariel”, a su vez capítulo de la obra *Excursión a Vueltabajo* del escritor cubano Cirilo Villaverde. Al igual que en la obra de Cirilo Villaverde, en *El Asalto* hay un recorrido que abre una cartografía del territorio y, a la vez que lo delinea en imágenes, la identidad nace ligada a ese espacio físico. Si en Villaverde la cartografía despliega una especie de naturaleza maravillosa, como apunta Guízar Álvarez (2001),<sup>1</sup> ligado a un orgullo e identidad nacional, en Arenas lo que subyace es la ciudad distópica que, mientras es caminada por el protagonista, se abre como un espacio sombrío y sórdido, materializado esto último en los espacios de producción y reproducción de la vida, que no tienen otro móvil que satisfacer los deseos y órdenes de un poder ubicuo.

Podemos imaginar una geometría urbana de organización social a partir del recorrido del protagonista, quien va desde el centro del poder hacia los márgenes. Si pensáramos en una estructura dividida en diversos círculos desde el centro hacia afuera, el primero sería la reprimería, lugar donde se encuentra la población productiva que vive en los multifamiliares, esta población se encuentra bajo vigilancia más extrema porque ahí habita el Reprimerísimo. Luego, le siguen las primerías, las viceprimerías y postprimerías, lugares donde se vive y trabaja bajo los mismos objetivos y horarios que en las factorías y campos de la reprimería, pero donde la vigilancia y el orden pueden tener un ligero relajamiento, debido a la distancia que les separa del centro panóptico. En estos últimos espacios se encuentran, por un lado, las cárceles patrias y los centros de rehabilitación gloriosa. El recorrido del personaje tiene el objetivo de dibujar un mapa que explica la lógica de organización territorial y las formas

<sup>1</sup> Guízar habla de la visión opuesta sobre la naturaleza entre Villaverde y Arenas; cita uno de los ensayos de Reinaldo Arenas en *Necesidad de Libertad*, pero no hace mención al capítulo de *El asalto*, intitulado por Arenas en homenaje a Villaverde.

de control existentes, donde la periferia es habitada por una especie de lumpen del que no se espera fidelidad, se sospecha de esos habitantes o muchos ya viven en confinamiento y tortura.

**Figura 1.** Geometría urbana de organización social a partir del recorrido del protagonista



**Fuente:** elaboración propia.

El recorrido del Contrasusurrador furioso comienza desde el centro hacia el exterior, tomando en cuenta el esquema anterior, donde se van desvelando las condiciones de vida de cada uno de los territorios que componen *la polis*. Mientras se aleja del centro panóptico, aparentemente existe un relajamiento de la moral y de la aplicación de las normas. Sin embargo, también los sujetos, bajo la mirada del narrador, van perdiendo la condición humana, hacia la despersonalización total. A pesar de que existen rasgos animales en los habitantes de esta urbe, el paso hacia las primerías y postprimerías también evidencia una bestialización de los habitantes, a quienes poco se les considera personas, convirtiéndose en materia prima simple para el funcionamiento de la mancomunidad. El exterminio, por ejemplo, que se ejecuta en las granjas de rehabilitación gloriosa es porque de los sujetos ahí confinados ya no se espera que formen parte de la red de producción y reproducción ordenada y vigilada, sino que fueron despojados de todo sentido de humanidad hasta que sólo sirven como cuerpo inerte:

En la formulación de Foucault, el biopoder parece funcionar segregando a las personas que deben morir de aquellas que deben vivir. Dado que opera sobre la base de una división entre los vivos y los muertos, este poder se define en relación al campo biológico, del cual toma el control y en el cual se inscribe (Mbembe, 2011, pp. 22-23).

Achille Mbembe desarrolla la idea de necropolítica porque argumenta que el concepto de biopoder es insuficiente para dar cuenta de las condiciones en que se administra la muerte en las sociedades coloniales contemporáneas. En este caso, este espacio distópico puede entenderse desde el cruce de ambos conceptos, pues no se corresponde a una temporalidad histórica real y los rasgos totalitarios pueden hallarse en las experiencias históricas del siglo xx. Sin embargo, las características de las formas de producción no terminan de ser industrializadas como para pensar en la serie de contradicciones que Mbembe encuentra en las sociedades subdesarrolladas, sobre todo luego de la Guerra Fría. El cruce entre los conceptos de biopoder y necropolítica radica en el control de los procesos vitales a través de los dispositivos estatales, entendiendo dispositivo desde Foucault, y también en la escisión de la vida de su forma como lo entiende Agamben (2017, p. 473). Es decir, el sujeto es despojado de su capacidad política al vivir bajo el control de la biomaquinaria que lo reduce a un cuerpo viviente pero políticamente desnudo frente al poder:

La máquina ontológico-biopolítica de Occidente se basa en una división de la vida, que, a través de una serie de cesuras y de umbrales (zoé/bíos, vida insuficiente/vida autárquica, familia/ciudad), adquiere un carácter político del cual estaba desprovisto en el inicio (Agamben, 2017, p. 364).

Esta sociedad, que es dividida territorialmente para el control de los cuerpos y su eficiencia total en cuanto a fuerza de trabajo, puede también leerse desde Mbembe como una maquinaria de muerte, donde el propósito en sí mismo no es necesariamente la consecución de más poder o una

producción que mantenga al Estado funcionando, sino que la muerte es administrada bajo un sinsentido o como un fin en sí mismo, para placer de los perpetradores de las torturas y el aniquilamiento.

El control de la vida es total. Se organiza la temporalidad colectiva en torno al trabajo productivo, las manifestaciones públicas de fidelidad patria y una serie de homenajes a los cuales se suman forzosamente todos los habitantes de los diversos espacios:

El traqueteo de las bestias que ansiosas y encorvadas trabajan cesa. Se ha dado la orden, con la corneta o tiesto ruidoso, o qué carajo sé yo, de parar la jornada para acompañar, pateando y chillando con consignas ofensivas, el cortejo que porta, pateados y pateados, a los enemigos de la patria que van a ser suprimidos de su seno amantísimo (Arenas, 2003, p. 69).

Arenas evidentemente hace una crítica mediante la burla a las sociedades distópicas del siglo XX, cuyos propósitos libertarios bajo ideas revolucionarias y el esquema de la lucha de clases arrojó experiencias totalitarias y de control total de la vida. Mbembe retoma la crítica de algunos pensadores contra las experiencias revolucionarias en virtud tanto de sus mecanismos violentos y de terror estatal, como de sus propósitos de anulación de la pluralidad como rasgo evidente de la subjetividad y de la condición humana:

Históricamente, esas tentativas se han dado bajo formas tales como la militarización del trabajo, el desmoronamiento de la distinción entre Estado y sociedad y el terror revolucionario. Podemos considerar que se tiene por objetivo la erradicación de la condición humana elemental que es la pluralidad (p. 30).

Esto se muestra en la novela de diversas formas. El control del tiempo y del cuerpo como materia prima del poder es constante, debido a que sólo existe la vida pública en torno al trabajo y a las alabanzas al Reprimero.

La individualidad es un delito perseguido en cualquiera de sus manifestaciones como el habla, el afecto y los rasgos identitarios físicos:

Casi nadie sabe junto a quien trabaja, ni le interesa. En el polifamiliar todo el mundo está junto, pero se desconocen ... Cuando dos miembros de la mancomunidad se enrolan en batalla sexual lo hacen sin conocerse. La elección para el engarfamiento se realiza de este modo. Una de las ratas, con su garfa, señala a un extremo. Si la señalada pertenece al sexo opuesto a la que señala, cosa que tiene que declarar, pues a simple vista no es fácil descubrirlo, levanta su garfa (Arenas, 2003, p. 79).

Toda actividad sexual que no tenga fines reproductivos es considerada perversión y para la ejecución de esas actividades existen permisos, como para efectuar la simple cópula. Fuera de eso, las relaciones sociales han sido fracturadas por el temor a la denuncia o a la ligación con alguien que pueda ser denunciado y, por ende, entrar por infortunio en complicidad:

Para el aniquilamiento total de un condenado se precisa aniquilar, bajo total aniquilamiento, a todos sus familiares, conocidos y supuestos conocidos, así como toda señal propia, huella, garabato o raya, etcétera, que la alimaña haya dejado en la tierra. Quien lo recuerde ... será también condenado a total aniquilamiento, quien dude si existió o no, merece también la ejecución y se le ejecuta (Arenas, 2003, p. 77).

Lo que al principio resulta sórdido y repugnante, se torna cómico debido al grado de absurdidad. Por ejemplo, en el capítulo xxv, los interrogatorios en un campo de rehabilitación irritan al narrador cuando percibe que los prisioneros observan su entrepierna. Por pervertidos, decreta su aniquilación total. Sin embargo, cuando los siguientes en la fila dejan de observar a su entrepierna ya no centra su sospecha en el delito de perversión que ha contaminado el campo, sino que cree que han dejado de ver su entrepierna porque hay un complot en su contra.

Arenas caricaturiza los modelos totalitarios, donde la persecución a través de la denuncia entre pares crea una dinámica de mascarada, ya que es imposible distinguir la posición real de las personas cercanas. El absurdo termina siendo el móvil en los casos de persecución de corte estalinista. Un ejemplo muy explícito se muestra en el filme *La confesión* (1970) de Costa-Gavras, donde los valores que obedecían los militantes en virtud de su fidelidad al partido o a la causa cambian de momento y estos sujetos se vuelven traidores, por el hecho de estar relacionados con agentes del Estado que caen en desgracia. En *El asalto*, se enuncia en diversos momentos la decisión de no tener más amigos o relaciones interpersonales, por si alguno llegaba a ser aniquilado por algún delito contra la patria. Queda en evidencia también un proceso de despersonalización que se relaciona con esta desaparición de las relaciones afectivas de cualquier nivel y, en sentido recíproco, también por la constricción del lenguaje. Los diálogos posibles entre sujetos son estructurados por el poder del Estado y limitados a cierto número de palabras: “En el último escrutinio de la lengua, se descubrió que la mayoría no maneja más de treinta o veinte palabras durante toda su vida. Los diálogos oficiales resolverán el problema” (Arenas, 2003, p. 162). Fuera de esa comunicación, no existe tampoco una necesidad de ejecutar el habla, puesto que todo está regulado y enfocado al tiempo de trabajo. Es decir, en esta sociedad no existe una necesidad de salir de ese léxico básico disponible delineado por el Reprimero.

Si se dice que *El asalto* es el 1984 latinoamericano, tal vez el tono sería lo que lleva a Arenas por una senda divergente de Orwell, ya que los elementos mágicos, sobre todo la animalización de los personajes y el absurdo, centran la trama en la satirización del poder. Si algún director tuviera que dirigir *El asalto*, tal vez el mejor sería Woody Allen y aquella escena del contrasusurrador furioso en el campo de pervertidos tendría el tono de aquella escena del banco de *Take the Money and Run* (1969). La burla hila la trama y despoja la narrativa de la solemnidad de una denuncia más realista e hiriente, sin dejar de ser una provocación al evidenciar los umbrales relacionados con el control de los cuerpos y la vida, el tiempo

forzoso de trabajo y los homenajes extravagantes en torno a la figura del Reprimerísimo. El Uróboros sería una alegoría del poder en esta obra, no sólo por la circularidad de la trama en que el vigilante, el ojo panóptico del Reprimero, perseguidor de todas las formas de vida y organizador de la temporalidad y del espacio, termina siendo perseguido hasta ser cazado:

Sé que la inmensa solemnidad del momento exige que baje los párpados y bese sus patas-garfas. Pero de pie, erguido y furioso, alzo la vista hasta su jeta. Y entonces la veo, la veo, la veo a ella. Es ella, ese rostro que está ante mí es el odiado y espantoso rostro de mi madre. Y ese es también el rostro del Reprimerísimo. Los dos son una misma persona (Arenas, 2003, p. 187).

Así como también por la transfiguración de quien ejecuta las torturas y aniquilaciones del poder, quien se convierte en el arma destructora del orden establecido al matar al Reprimero-madre y desatar los susurros.

### LA BESTIA ATORNILLADA

A lo largo de la novela sabemos poco del Reprimerísimo. Encarna el poder del Estado, ocupa el espacio central de la geografía de la ciudad y desde ese centro provienen las leyes, órdenes y contraórdenes. El caminar del protagonista por las esferas del espacio de la patria se convierten en una radiografía interna de las condiciones de vida de los habitantes, quienes son separados según su grado de utilidad y peligrosidad para el funcionamiento de la producción. Mientras camina, la voz narrativa se aleja del centro del panóptico, sugiriendo la posibilidad de que en los espacios más retirados exista un relajamiento en la aplicación de las leyes y la moral estatal. Se abre ante la mirada la constitución física de algunos prisioneros de los campos de rehabilitación o de los centros de trabajo; esa homogeneidad es delineada poco a poco para señalar que la vestimenta consiste en un mono azul y sus rasgos físicos no son evidentes, ya que también la caracterización de la individualidad ha sido anulada. A simple

vista, se llega a perder la diferencia entre hombres y mujeres, puesto que también eso es indiferente al poder. Lo que importa es su función productiva en tanto fuerza de trabajo. Las cabezas de los ciudadanos son rapadas al grado de que brillan y en los campos de trabajo, en las fábricas o cárceles sólo se observa una uniformidad de cabezas brillantes para regodeo del Reprimerísimo.

El poder del Estado siempre es sombrío porque se agazapa en la estructura burocrática, creando laberintos que impiden siempre echar luz sobre aquel lugar desde donde emana el control. El contrasusurrador furioso, de quien no sabemos su nombre, pero sí varias de sus frustraciones ligadas a la relación con su madre, no describe ese centro porque también lo desconoce. En los capítulos finales, el narrador acude a las oficinas del centro burocrático donde atiende el secretario general de la estructura, último filtro para llegar hacia el Reprimerísimo, pero no llegamos a tener su imagen o una claridad sobre su palabra o pensamiento. Lo que sostiene al sistema es la estructura en sí, el ejercicio del poder de forma horizontal entre los ciudadanos que se persiguen y se denuncian unos a otros, la brutalidad de los agentes del Estado en cada uno de los espacios de confinamiento y trabajo. No es que el Reprimero se entere de todo, sino que cada sujeto dentro de *la polis* encarna al Reprimerísimo y las leyes de la distopía, es decir, reproduce el aparato de obediencia de lo que termina siendo una abstracción: el poder.

Al encarnar un poder total, el control que ejerce el Reprimerísimo es simbólico en términos de que su materialidad escapa de los espacios donde habitan los cuerpos disciplinados, pero su esencia vive y es reproducida por cada agente del Estado. Recluido en el espacio central del panóptico, puede leerse como esa figura que atrae Agamben en *El reino y la Gloria* (2008), el rey mutilado cuyo ejercicio de poder recae en sus funcionarios:

Sin perder un ápice de su legitimidad y sacralidad. El rey ha sido de hecho, por algún motivo, separado de sus poderes y de su actividad y ha quedado reducido a la impotencia. No sólo no puede cazar ni montar a caballo, sino que debe permanecer

encerrado en su estancia, mientras sus ministros (halconeros, arqueros y cazadores) ejercitan el gobierno en su lugar y en su nombre (Agamben, 2008, p. 84).

La imagen del soberano es poderosa en cuanto a símbolo y mito de la fuerza y del control que radica en la vigilancia que ostenta por el espacio privilegiado que ocupa al centro de la estructura geométrica de la ciudad. Sin embargo, nunca es observado o visto, sus palabras son reproducidas por los agentes del Estado y la única figura con la que el narrador tiene contacto es con el secretario general, segundo al mando de la reprimaría y desde donde emanan los comunicados oficiales.

La imagen de los habitantes es imprecisa, entre una humanización de una serie de sujetos que pueden ser más una especie de animales monstruosos o la animalización de humanos que se transfiguran físicamente en el proceso de obediencia. El proceso de control y uniformización se corresponde con la pérdida de la condición humana, no sólo en términos de la dignidad mínima, sino que también se describe la involución colectiva de una sociedad que precisa cada vez menos del lenguaje articulado. La sociedad está conformada por sujetos en serie, cuya identidad no es necesaria, sino peligrosa; la igualdad como uniformidad de los ciudadanos, hasta en el habla mínima y la apariencia homogénea, blinda contra cualquier resquicio de diferencia, individualidad y subjetividad. Constantemente se enuncia “garfa”, que puede pensarse de un felino cualquiera, aunque en realidad no es exclusivamente substitutivo de garra; en realidad, las imágenes pueden aludir a corporeidades ni completamente humanas ni animales. Quizá la imagen que se describe con mayor claridad es la de la madre, cuyas descripciones de desprecio y asco rodean la enunciación de su corporeidad en fuga.

La materialización del poder en una imagen corpórea sucede con la transfiguración del Reprimerísimo en la madre del contrasusurrador:

Allí, en la parte delantera de la plataforma está él, la ventruda, peluda, gigantesca figura, de espaldas a mí, como una tortuga erguida en su

carapacho, extasiado ante su mar de esclavos ... el culo gigantesco gira, el vientre prominente se dirige hacia mí, enfrentándome todo su fofio andamiaje, sosteniendo entre sus garfas la lata centelleante que ha de incrustarme (Arenas, 2003, p. 187).

Al desvelarse que el poder intangible toma forma en un cuerpo descrito como monstruoso, pero no atemorizante sino asqueroso, se desmascara la imagen del poder en dos sentidos: la madre es descubierta para ser exterminada por su hijo que tanto la odia y buscó en todos los rincones de *la polis*; además, el Reprimero queda expuesto como un ser endeble, en tanto que es posible nominarlo como una monstruosidad no etérea a la que es posible destruir: “Y al fin puedo ver su cabeza, desprovista del casquete reprimero, su odiosa y cenicienta cabeza de vieja ladina, su gris pelambreira revuelta de chiva vieja” (Arenas, 2003, p. 189). Esta imagen de la última persecución no se da como una batalla, sino más bien como un acorralamiento del poder-monstruo, quien es despojado de su halo de incognoscibilidad para quedar expuesto ante las masas ahí reunidas para los tradicionales honores cívicos hacia su simbolismo. En ese momento, comienza su desintegración en lo material y en lo simbólico. La susurración como movimiento de resistencia de lo subterráneo se agolpa como un grito en la plaza pública.

## SUSURRAN LAS BESTIAS

Existe una conjura contra el poder: los susurradores. No sabemos si en realidad existe, si ese susurro es una red organizada, sujetos que consiguen mantener una individualidad y resistir desde el lenguaje; o si todo es producto de la esquizofrenia del poder: “El poder (que no es necesariamente un poder estatal) hace referencia continua e invoca la excepción, la urgencia y una noción ‘ficcionalizada’ del enemigo. Trabaja también para producir esa misma excepción, urgencia y enemigos ficcionalizados” (Mbembe, 2011, p. 21). A partir de esa sospecha, se construye la

denuncia como práctica recurrente que fragmenta lo que aún pueda quedar de empatía y solidaridad entre las personas. Todo vecino es un potencial enemigo al que es necesario denunciar, tal vez antes de que éste denuncie también. Esa caricatura extrema de una política de Estado estalinista no escapa de la narrativa areniana, ya que conduce la trama con base en el antagonismo entre la susurración y la contrasusurración. La persecución, los castigos y el control del cuerpo de los individuos se justifica con la supuesta existencia de una disidencia al régimen que se manifiesta en susurros. Es potente que el conducto de esa supuesta resistencia sea el habla, que ha sido anulada de *la polis*, dado que el individuo como tal es reducido en su dimensión subjetiva para convertirse sólo en un reproductor de la lengua oficial cuando es precisado por el poder.

En el caminar del contrasusurrador, hay una escena en que una mujer manifiesta la libertad de hablar y toma la decisión de dirigirse al narrador apelando a una humanidad latente en él. Como este tipo de actos ya ha sido casi erradicado en su totalidad, el contrasusurrador entra en una especie de juego mental, imaginando que se trata de una trampa de otro agente del Estado, ya que la humanidad y la capacidad comunicativa de los ciudadanos de *la polis* ha sido erradicada en su totalidad. Esta mujer no sólo no susurra, sino que además articula ideas tan subversivas como proponer un acto de acercamiento corporal en búsqueda del placer o del descanso. Esta mujer llena de sordidez es la única capaz de conmocionar al narrador en su recorrido por la geografía de la ciudad y sus márgenes. Este capítulo exhibe un momento de crudeza en donde el tono satírico es silenciado para mostrar una imagen patética: una mujer que recuerda y lleva al presente la memoria de que es o era posible abrazarse por placer o por amor, que es posible pensar y hablar desde la subjetividad propia, escapando de los únicos diálogos posibles y obligatorios.

Fuera de ella, los subalternos de la trama carecen de voz, son dibujados como imágenes sombrías, reductos de humanidad que se anidan en cuerpos que actúan como autómatas de la gran maquinaria gubernamental. Los delitos que el régimen condena en ocasiones son descuidos,

olvidos de los ciudadanos sobre todo enfocados en indisciplina o cansancio corporal, no deliberados actos de rebeldía. Lo más peligroso, sin embargo, es la posibilidad de enunciación de los cuerpos sometidos al trabajo y al control del panóptico y de sus pares, de ahí la preocupación de regular el lenguaje a las frases oficiales y el léxico básico disponibilizado por el poder. Cuando, inconclusos los honores al Reprimerísimo, el narrador desvela la identidad de su madre enmascarada en el cuerpo del gobernante, la masa anónima se desboca en un susurro carnavalesco que cierra la trama como una especie de justicia contra el régimen, destruido a partir de los embistes del contrasusurrador furioso:

Es un susurro descomunal, emitido por la muchedumbre que comienza a destruirlo todo asesinando a cuanto agente puede capturar ... Y cansado, abriéndome paso en medio del estruendo sin que nadie se percate de mí (tan entusiasmados están ellos en gritar: ¡Al fin acabamos con el asesino reprimero, al fin la bestia cayó!), puedo llegar hasta el extremo de la ciudad. Camino hasta la arena. Y me tiendo (Arenas, 2003, p. 191).

La concentración de poder en el cuerpo monstruoso del gobernante es total y parece que con su destrucción no hay estructura burocrática que se sostenga, como si todo hubiera estado sosteniéndose de manera ficticia.

La susurración tal vez no existía como el poder reprimero imaginaba, una resistencia organizada. Eran quizás visos de individuos que, al asirse de aquello que les dotaba de humanidad como el habla y los rasgos distintivos frente a la homogeneización de la masa, resistían al existir desde ese lugar. Quien destituye al poder es un agente del mismo sistema, un eslabón en la cadena de mando y de tortura que, persiguiendo sus objetivos personales, traiciona la lógica patria del matar por el orden o por la defensa del Estado y del poder. En su identidad vengativa, donde la individualidad está vertida en un deseo íntimo de su pasado como sujeto no despersonalizado en la masa, el contrasusurrador furioso es una alteración de la máquina y su burocracia de orden y aniquilamiento. Utiliza

la estructura del poder para perseguir fines personales, egoístas en tanto que responden a un objetivo del individuo y no del proyecto colectivo; es decir, es un traidor desde que emprende su viaje de antihéroe. Una figura que explota de la cadena de agentes contrasusurradores los mecanismos de persecución y disfruta de la vigilancia y tortura de todos aquellos a quienes nombra como bestias, ratas, de quienes no se siente parte.

El narrador, a pesar de mantenerse en ese nicho de poder, adquirido en medida de su adhesión disciplinada a la práctica de perseguir y castigar, constantemente enuncia dudas, críticas que le alejan de ser un alienado. Incluso en el momento final de estar a punto de ser condecorado por sus méritos, sabe que está ahí no por la gloria de recibir en manos del gran Reprimero el reconocimiento, sino porque persigue sus más profundos objetivos de venganza contra su madre, una especie de justicia contra un ser que lo denigraba y humillaba recurrentemente. Ahí reconoce a los fanáticos, a los seres más alienados que han llegado a la despersonalización plena como logro del régimen y ejemplo para la sociedad:

A mi lado se sienta uno con cara de rata, que al mirarme emite una suerte de balido ronco. Le pregunto, en voz muy baja, cuáles son sus méritos. Pero el cerdo hediondo sigue emitiendo el balido ronco. Comprendo que ese es precisamente su mérito. Ha olvidado completamente el idioma (Arenas, 2003, p. 180).

Describe a otros más que acuden, como él, a ser condecorados. Sin embargo, él no se afilia a ese grupo, ni siente orgullo por haber sido reclamado como un héroe de la patria, sino que se siente asqueado. Cree que es necesario estar ahí para lograr sus objetivos. Luego distingue a los fanáticos que actúan como contención entre la masa y los poderes:

En la tercera reprimera tribuna están los que no van a escuchar al Reprimero sino a servir de barrera entre él y nosotros. El grado de fanatismo de estos cerdos es tal que hasta los mismos agentes de la Contrasusurración les temen (Arenas, 2003, p. 181).

El deseo de venganza como móvil de las acciones del narrador/protagonista suponen en el estado de cosas de la sociedad representada una traición, puesto que el deseo, el amor o incluso el odio son mecanismos que desagregan al individuo de la colectividad. En el personaje habita la contradicción de quien se mantiene pensante, a pesar de representar al propio Estado y cumplir satisfactoriamente con la persecución contra los habitantes de *la polis*. Su voz y reflexión constante que articulan la trama en un flujo de pensamiento del narrador se oponen a la homogeneización y el proceso de deshumanización de los ciudadanos, puesto que el habla como proceso personal de apropiación del lenguaje mantiene la conciencia de este individuo, cosa contraria a muchos de los habitantes de esta realidad que han sido despojados de toda singularidad y pensamiento.

La conclusión de la trama persigue un ideal libertador, aunque no es emulativo de un proceso destituyente/constituyente en conceptos de Agamben (2017, p. 479), sino que puede leerse como un proceso anárquico, donde luego de la caída del Reprimerísimo nada es claro. El fin en sí mismo es la destrucción del ojo panóptico y con ello se evidencia el trono vacío (Agamben, 2008), lo cual en este caso desmorona también la red burocrática que en realidad gobierna por extensión de la mano rígida (invisible) del poder. La masa reunida para las alabanzas periódicas al símbolo del poder estatal se fragmenta y libera en una especie de carnaval del susurro, que se torna grito y jolgorio. No es la masa o el pueblo organizado que destruye al Reprimero: “Las repetidas tentativas de emancipación de las masas en nuestro tiempo sólo podían fracasar” (Agamben, 2020, p. 45), sino un sujeto cuya individualidad es mantenida por el odio y, utilizando la estructura, herramientas y discursividad del régimen, llega hasta el centro de la geometría panóptica y aniquila al símbolo, desnudándolo frente a la masa. Con ello, el Estado de excepción, así como el sistema totalitario, se derrumba en una temporalidad que se abre al futuro sin tiempo, dado que el final de la trama indica también una suspensión de acontecimientos. Tal vez de esa manera se pone

a girar a la máquina en vacío, sin necesariamente recrear una sociedad posdistópica.

## REFERENCIAS

- Abreu, J. (1998). *A la sombra del mar, Jornadas cubanas con Reinaldo Arenas*. Editorial Casiopea.
- Agamben, G. (2008). *El reino y la gloria. Por una genealogía teológica de la economía y del gobierno (Homo sacer 2, 2)*. Pre-textos.
- Agamben, G. (2017). *El uso de los cuerpos (Homo sacer 4, 2)*. A. Hidalgo.
- Agamben, G. (2020). *El reino y el jardín*. Editorial Sexto Piso.
- Allen, W. (1969). *Take the Money and Run*. [Película]. ABC Pictures.
- Arenas, R. (1986). *Necesidad de libertad*. Kosmos Editorial.
- Arenas, R. (2003). *El asalto*. Tusquets Editores.
- Costa-Gavras, C. (1970). *La confesión*. [Película]. Francia: Les Films Pomereu.
- Guízar Álvarez, E. (2002). Excursión a Vueltabajo de Cirilo Villaverde: viaje hacia la emergencia de la nación cubana. *Revista Iberoamericana*. 67(194-195), 219-238.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.

## 4. *lo sono con te. Storia di Brigitte* de Melania Mazzucco: refugiados, mundos de muerte y resistencia colectiva

Liliana Swiderski

*Sólo necesito un punto de partida. Soy valiente.*

BRIGITTE ZÉBÉ

### HACIA UNA ÉTICA DE LA RESTITUCIÓN

La necropolítica, según sintetiza Ariadna Estévez a partir de esta categoría del historiador camerunés Achille Mbembe, consiste en “el poder de dar muerte con tecnologías de explotación y destrucción de cuerpos”, entre las cuales se encuentran “la masacre, el feminicidio, la ejecución, la esclavitud, el comercio sexual y la desaparición forzada, así como los dispositivos legal-administrativos que ordenan y sistematizan los efectos o las causas de las políticas de muerte” (Estévez, 2018, p. 13). Conviene consignar esta enumeración aquí, pues remite a varios de los dispositivos y tecnologías lesivas que confluyen en el periplo de la enfermera congoleña Brigitte Zébé Ku Phakua, quien en 2013 llega a Roma para escapar de la persecución, la desaparición forzada y la tortura en su país natal. Su odisea comienza cuando un coronel se presenta en una de las clínicas de su propiedad y le ofrece dinero para matar, inyectándoles formol, a un grupo de siete opositores al régimen internados allí, luego de

que resultaran heridos en una manifestación. La negativa de Brigitte, quien defiende una deontología y recita al militar el juramento hipocrático en defensa de la vida, pondrá en marcha los mecanismos represivos que actuarán durante su secuestro y en el centro de detención al que es conducida. Durante dos meses sufrirá violaciones y torturas, y apenas logrará huir, cuando su muerte ya estaba programada, con la ayuda de uno de sus captores, quien la reconoce como la dueña de la clínica que asistió gratuitamente a su esposa durante un parto en el que peligraban la vida de la madre y la del niño. Luego de un larga y peligrosa travesía cuya etapa final será la estación Termini, en Roma, Brigitte experimentará los mecanismos de acogida de la sociedad de destino; pero también las violencias simbólica y económica propia de la discriminación por aporofobia, motivos raciales y reticencia a sus trastornos psiquiátricos postraumáticos.

Melania Mazzucco, novelista italiana nacida en 1966, recupera y reconstruye la travesía de la enfermera congoleña en la obra de no ficción titulada *Io sono con te. Storia di Brigitte*, de 2016. Recién en el capítulo 15 del libro se expone brevemente la historia de los vínculos entre Melania y el Centro Astalli, la sede italiana del Servicio Jesuita para los Refugiados (SJR), donde se gestó este proyecto de escritura. Melania ya había sido invitada para participar en un volumen colectivo en torno a la temática, momento en el que colaboró con el relato “Piccolo Vangelo africano”, que relataba la travesía ficcional de una refugiada eritrea embarazada cuyo esposo era carpintero; posteriormente, integró el jurado de un concurso literario dirigido a estudiantes de la escuela secundaria. Sin negar el valor de esta propuesta, se hizo patente la necesidad de llegar a la generación de los padres de los adolescentes, “los ignorantes, los indiferentes. Los ‘no es asunto mío’” (p. 179).<sup>1</sup> Esto, con miras también a subrayar

<sup>1</sup> Cuando no se ofrecen otras indicaciones, sino solamente el número de página, las citas pertenecen a *Io sono con te. Storia di Brigitte*. Las traducciones del original italiano utilizadas en este trabajo, me pertenecen.

la insuficiencia de las acciones materiales paliativas: “salvarlos [a los refugiados] en el mar, en una playa o en los bajos fondos de la ciudad no alcanza. Ni alcanza llevarles juguetes, ropa usada, jarras de té” (p. 179). Melania sugiere que un libro ayudaría a promover tales transformaciones; la respuesta que recibe de Donatella, la responsable de Comunicación del Centro, la implica personalmente: “Un libro así ... debe escribirlo un escritor. Y la escritora eres tú” (p. 180).

Como veremos en lo que sigue, este gesto discursivo puede enmarcarse en lo que Dominique Viart llama “ética de la restitución”, una categoría que el ensayista francés propone para el análisis de los relatos de filiación, pero que es pertinente aquí. Dicha “ética” responde a un doble movimiento que resulta evidente a lo largo de *Io sono con te*: “en una primera acepción del término, se trata de establecer lo que ocurrió, de reconstituir lo que se deshizo”, aunque también “restituir significa devolver algo a alguien. Se trata entonces de restablecer la existencia a quienes les fue despojada, conferirles una legitimidad perdida, recuperar una dignidad maltratada” (Viart, 2019, p. 10). Pero, además, como se desprende claramente de su génesis, el libro de Mazzucco apunta a ejercer cierta “pedagogía”, pues es concebido como fruto directo de un proyecto comunitario orientado a la integración de los refugiados, que nunca se concretará plenamente sin la concientización de la sociedad de llegada. Cuando nos referimos a “integración”, no damos al término la connotación de un dispositivo adaptativo que difumine las propias raíces, sino que, como señala Juan Carlos Velasco Arroyo, “el desafío sigue consistiendo, sin duda, en encontrar una forma de cohesión social que no incurra en la uniformidad opresora de la cultura única” (2016, p. 237).

Explica el Padre Camillo, presidente del Centro Astalli, que las tres funciones del *sjr*, desde su creación por el Padre Arrupe en 1980, son “servir, acompañar, defender” (p. 154); verbos de los que derivan otros más específicos, como “reintegrarse y reunirse: en la sociedad y con la familia” (p. 154):

Porque acoger no es suficiente. Es necesario que el refugiado deje de sentirse desamparado como un niño y, por lo tanto, necesitado de cuidados, dependiente en todo y para todo de quien lo cuidó. Pero hace falta acompañarlo durante este recorrido. Que es largo y difícil, también porque el Estado –que de alguna manera y a pesar de vergonzosas lagunas logra hacerse cargo de la emergencia y de la acogida inicial– está completamente ausente en el después (p. 154).

Frente a la repentina y violenta desposesión de todos sus marcos de referencia, es esencial que los migrantes forzados recreen tramas vinculares: “Deben reconstruir una red de relaciones, una afectividad ... en hibernación, en suspenso, destruida” (p. 162). En gran medida por esa tensión entre lo perdido que debe recuperarse (los lazos familiares, por ejemplo) y lo nuevo, que debe conocerse y aceptarse, Cécile Quintana acude a la noción de “reticularidad” de Laurent Faret: “Para el migrante, el espacio del desplazamiento muy pocas veces es un espacio sencillo. Hecho de lugares de implantación, de nudos de redifusión y recorridos que articulan lo local y lo internacional, muchas veces es un espacio reticular” (2018, p. 19).

En un video del Centro Astalli que contiene un diálogo entre Brigitte y Melania en torno al libro (recomendamos su visionado),<sup>2</sup> la enfermera congoleña da cuenta de su experiencia mediante la ilustración de tapa de la edición de Einaudi. Nos referimos a la fotografía digital de Aida Muluneh, *The more loving one (Part One)*.<sup>3</sup> Allí podemos ver a una mujer que se encuentra en el último peldaño de una escalera y está a punto de dar un paso hacia el vacío; otra escalera la espera del otro lado, pero en medio se cierne un abismo peligroso, inquietante: no sabemos si lo logrará. Con el libro entre sus manos y señalando esta imagen, Brigitte explica: “¿Han visto esto? Son dos escaleras, ¿no? Dos escaleras. Ésta

<sup>2</sup> Disponible en <https://www.centroastalli.it/io-sono-con-te-storia-di-brigitte/>. Su duración es de 8:41 minutos.

<sup>3</sup> Disponible en <https://aestheticamagazine.com/narratives-of-hope/>

[indica la de la izquierda] es ésa, mi vida en el pasado. He perdido todo, todo, todo, todo, todo. Cuando estoy acá, ahora, ahora, he iniciado ahora a subir la otra, la otra escalera, he comenzado el otro camino para ir hacia adelante” (minuto 6:42). Es ese hiato entre ambas vidas el que tiene que sortear el refugiado: las palabras de Brigitte, y sobre todo su expresividad, son clara prueba de que se identifica con la imagen.

No se trata entonces solamente de contener o paliar los efectos del momento crítico, ese que secciona la vida de la persona en dos, sino de dar a conocer, y también de desarrollar, mecanismos de resistencia individuales y colectivos para superarlo. Los refugiados, según Giorgio Agamben, representan la *nuda vida*; Judith Butler matiza esta categoría por considerar que no es capaz de describir “las modalidades de agencia y de acción adoptadas por los desplazados, los invadidos y los privados de sus derechos, ya que incluso la vida sin derechos forma parte de la esfera política, por lo que no queda reducida a la mera existencia, sino que, con harta frecuencia, es una vida enfurecida, indignada, que se levanta y resiste” (Butler, 2017, p. 79). Nuestro análisis de *Io sono con te. Storia di Brigitte* considerará los modos de resistencia ante los mundos de muerte que afectan a los refugiados, principalmente a partir de la utilización del discurso como instrumento de reparación para personas y comunidades.

## EL LIBRO COMO PALABRA UTÓPICA Y SANADORA

Frente al panorama literario actual, donde todavía son perceptibles los ecos del formalismo y en el que la escritura orientada hacia fines extraliterarios resulta, cuanto menos, sospechosa, este libro testimonial, al que considero una rareza por estar escrito a cuatro manos por una africana y una europea, nace de la deliberada voluntad de informar y de suscitar una profunda reflexión.<sup>4</sup> Se trata en alguna medida de una literatura

<sup>4</sup> La literatura vinculada con fines extraliterarios genera debate. Por ejemplo, en “Reparar a los lectores” (Introducción a su libro *Réparer le monde. La littérature française face au XXI*

por encargo, aunque con un fin social y no pecuniario. Guiado por esta voluntad cuasi periodística, *Io sono con te* aborda múltiples frentes: las circunstancias que forzaron la migración; la odisea del viaje; las dificultades físicas, mentales, laborales y económicas para el arraigo; la restitución de los lazos con los seres queridos que permanecen en el país de origen; los laberintos legales y burocráticos necesarios para atravesar las fronteras geopolíticas, y la exigente y muchas veces agotadora tarea de los religiosos y profesionales que reciben y acompañan a los desplazados. En sus páginas se describen todos y cada uno de los pasos de la política migratoria, tal como los enumera Velasco Arroyo:

las condiciones de acceso al territorio, incluyendo en ellas tanto el control de las fronteras como la regulación de la documentación requerida para la entrada; las condiciones de permanencia en el territorio (regulación de los permisos de residencia y trabajo, requisitos para el empadronamiento municipal, prácticas de identificación y controles policiales en la vía pública, derechos de los trabajadores migrantes, regulación de los procedimientos de expulsión, requisitos del derecho de asilo, condiciones para la adquisición de la nacionalidad, etcétera); las diversas medidas de integración (inclusión en las estructuras de protección social, alfabetización

---

*siècle*, París, Corti, 2017), Alexandre Gefen reprueba el "giro estético-ético" de la literatura francesa del siglo XXI, a la que adjudica notas que bien podrían representar a *Io sono con te*: "Este papel asignado a la empatía forma parte de un giro estético-ético, cuya utilización del relato busca producir lo que el filósofo Paul Ricoeur denominó identidades narrativas en las que podamos reconocernos, 'volver a comprendernos', proyectarnos, tanto a nivel personal como social. La literatura se declara útil porque nos pone en contacto con experiencias de pensamiento con valor moral y, sobre todo, me parece, porque nos permite retomar la alteridad en una sociedad fraccionada en individuos. El relato y sus personajes permiten pasar de 'pensar por sí mismo' a 'pensar desde el punto de vista de cualquier otra persona', por mediación de los afectos. Se trata de dar testimonio, no de la historia abstracta, sino de otra persona concreta y real, no para reflexionar y establecer un modelo, sino para sentir y relacionarse. Se trata, más que de describir e informar, de compartir la sensibilidad de los precarios, de las víctimas" (2019, p. 4). Es innegable la riqueza de los argumentos de Gefen para la discusión sobre la relación contemporánea entre literatura y sociedad; aunque debemos decir que en el caso de Mazzucco esta orientación no constituye un gesto totalizante, ni cercena otras formas de escritura, sino que representa una singularidad dentro de su vasta producción creativa y convive con ella.

y enseñanza del idioma oficial, mediación cultural, reconocimiento de las asociaciones representativas, consejos consultivos de inmigrantes, políticas activas contra la xenofobia y el racismo, etcétera) (Velasco, 2016, pp. 51-52).

El lector se adentra en estos vericuetos desde el punto de vista de Brigitte, pero Mazzucco también comparte las emociones y reflexiones que ella misma experimenta durante la investigación y especialmente en las entrevistas, como ciudadana del país de destino. Se trata, junto con la novela *Vita*, del libro que aporta mayores datos autobiográficos sobre Mazzucco (experiencias de escritura, viajes, la relación con su pareja, enfermedades y momentos críticos de su existencia), como si comunicar la historia de vida de Brigitte la impulsara también a ella a exponer en alguna medida su intimidad.<sup>5</sup>

Desde la primera frase del libro se subrayan las relaciones de paridad y reciprocidad entre la refugiada congoleña y la novelista italiana: “Una tarde de noviembre estamos sentadas una frente a la otra” (p. 4). La unión y la confianza mutua son imprescindibles para la escritura, que nace como un discurso reparador de los vínculos personales y colectivos, signados muchas veces por el racismo y las suspicacias ante las diferencias culturales: “Todavía no sé si lograré escribir su historia. Pero estoy segura de que, si logro hacerlo, será sólo porque ella podrá ser ella misma conmigo, y también yo con ella. Entonces, yo me convertiré en ella y

<sup>5</sup> En *Vita*, novela ganadora del Premio Strega 2003, Mazzucco recrea la fallida emigración de su abuelo Diamante a los Estados Unidos a principios del siglo xx, experiencia que la sensibilizará ante la catástrofe de los desplazamientos forzados. Para el análisis de *Vita* hemos diseñado la categoría de “autobiografía mediada”, aplicable a aquellos casos en que “la vida del otro construye mi propia identidad”: “al reconocerse abiertamente [Melania] como miembro del colectivo ‘los Mazzucco’, con el que comparte una genealogía, rasgos físicos y psicológicos, y hasta gestos e inquietudes; y también al autorrepresentarse en las páginas del texto con sus propias señas biográficas y su nombre civil, como personaje que investiga, escribe y se conmueve ante una historia que la constituye, el discurso sobre la alteridad se funde con el discurso sobre sí misma. A partir de ‘los Mazzucco’, Melania puede, por *interposita persona*, trazar sus propias coordenadas biográficas y de personalidad, e incluso confesar veladamente los obstáculos a los que debió enfrentarse como consecuencia de los criterios familiares” (Swiderski, 2023, p. 254).

lograré encontrar las palabras” (p. 4). De tal manera, comprendemos, de modo análogo a lo que ocurre en *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, escrito por Elizabeth Burgos, que “la ‘protagonista testimonial’ es un sujeto doblemente construido por la letrada e informante, por un lado, y por otro, por la testigo que al dar testimonio se auto(re)presenta con una coherencia ideológica sobrepuesta a consideraciones individuales”, en palabras de Gustavo García (1999, p. 525). Melania rememora las alternativas vividas a lo largo de sus reuniones, quizás también porque considera que la relación que gradualmente establecen resulta modélica para el encuentro intercultural:

Inicialmente nos estudiamos. No sé nada de ella, en el fondo. Brigitte no sabe nada de mí. Nuestro viaje será muy largo. Sólo después de cuatro o cinco encuentros memoriza mi nombre ... Yo callo, y escucho. Me esfuerzo por deponer mi historia, mi identidad, para dejarme habitar por sus experiencias y sus opiniones. Mi agenda-cuaderno comienza a llenarse de apuntes, notas, signos de interrogación. Estoy delante de un puzzle roto, que trato de reconstruir una pieza a la vez. Necesito entender, cada cosa. Sobre todo, a ella.

Y Brigitte necesita entenderme. Así, a veces, soy yo la que habla, y mis recuerdos. También yo necesito que ella habite mi historia (pp. 229-230).

Con un claro componente autorreferencial, el libro contiene largos pasajes sobre el proceso de su escritura, con todas sus etapas, entre ellas, la selección que realiza Melania hasta dar con una peripecia vital que reúna, nos animamos a decir en términos lukacsianos, singularidad y tipicidad: “Sólo sé una cosa: no será una colección de historias, una antología de testimonios. Será la historia de un refugiado solo –porque ninguno es un número, sino una persona, única, irrepetible” (p. 215). Las circunstancias de Brigitte (mujer, africana, cercana a los cuarenta años, con instrucción superior), no son las más representativas del conjunto de los refugiados en términos demográficos, pero permite conocer y extrapolar

factores cruciales propios de estos periplos vitales (p. 181); conocer, como afirma Melania en una entrevista concedida a Berna González Harbour para el diario *El País* del 26 de julio de 2020, una “experiencia real”:

...la crisis de 2008 cambió el mundo. A Italia dejaron de venir personas en busca de trabajo, pero sí fugitivos y solicitantes de asilo que aterrizaron allí por razones geográficas ... Personas que huían de las guerras, la violencia, la destrucción, traumatizadas, heridas, sin una patria a la que regresar. He querido escribir sobre una de ellas, la Brigitte de *Estoy contigo*, para ir más allá del relato oficial, de la narración colectiva de los medios, e incluso a veces de la literatura que normalmente se queda en el rescate en el mar o en el barco. Quería que los lectores vivieran, como yo, una experiencia real.

Observemos la tensión que existe para Mazzucco entre los propósitos de su novela y los más habituales circuitos de divulgación (especialmente la cobertura mediática), que no suelen adentrarse en los procesos vividos por los migrantes luego del arribo, seguramente por la ausencia de matices sensacionalistas. Es a partir de las imágenes que Brigitte y sus compañeras siguen por televisión en el centro de acogida para mujeres y niños Casa di Giorgia que Mazzucco introduce las tragedias en el mar, ineludibles si se aborda la problemática de las migraciones forzadas. Describe específicamente el naufragio del 3 de octubre de 2013, “el más catastrófico” hasta ese entonces en la historia moderna del Mediterráneo, con 366 muertos y 20 desaparecidos (de los cuales alrededor de la mitad eran eritreos), conocido como “La tragedia de Lampedusa”:

En el agua han sido salvados por los pescadores, por los deportistas, por los buzos y por la guardia costera más de ciento cincuenta –entre hombres, mujeres y niños. Pero los rescatistas cuentan que el mar está lleno de cadáveres –un macabro pulular de cabezas rizadas y negras. Ya ciento veintisiete han sido sacados y depositados en el hangar del aeropuerto. Los más

pequeños son un neonato de poco más de un mes y una niña de quizás tres años. Hay muchísimos dispersos. Se temen cientos de muertos (p. 166).<sup>6</sup>

Sea que lleguen por tierra, aire o mar, deben regularizar su situación legal. Brigitte obtiene rápidamente la condición de refugiada porque su cuerpo mismo es una superficie en la que han quedado registradas las desgarradoras cicatrices provocadas por los “mundos de muerte”, que Achille Mbembe asocia con las prácticas neocoloniales, donde el Estado de excepción y la relación de enemistad “se han convertido en la base normativa del derecho de matar” (1999). Esta referencia al “neocolonialismo” nos recuerda que sus padecimientos se comprenden como efecto de una historia de larga data,<sup>7</sup> un genocidio cuyas nefastas consecuencias se perpetúan hasta el día de hoy en pobreza y conflictividad social.<sup>8</sup> En concreto, estas crisis sociopolíticas, en sus múltiples facetas, devastaron a su familia. Dos de sus hermanos murieron a consecuencia de guerras internas, y el tercero y último, Cyprien, fue asesinado al defenderla en el momento de su secuestro. Brigitte apenas escapa de ese destino fatal luego de ser salvajemente torturada:

<sup>6</sup> Como recuerda Sheila García González en 2020, “la Organización Internacional para las Migraciones calcula que en los últimos seis años más de veinte mil migrantes han perdido la vida en la ruta marítima del Mediterráneo, la que se ha convertido en la frontera más mortífera a escala planetaria” (p. 11).

<sup>7</sup> Es preciso recordar que el terrible dominio belga sobre el Congo llevó a que, entre 1880 y 1926, la población disminuyera a la mitad. Horacio Cagni hace referencia a la revisión actual de estos hechos, enfocándose sobre todo en el pionero volumen de 1998 titulado *King Leopold's Ghost: A Story of Greed, Terror and Heroism in Colonial Africa*, del norteamericano Adam Hochschild: “un libro que conmovió al mundo académico y periodístico de alta divulgación, al poner una vez más sobre el tapete, con documentación y argumentos convincentes, la gestión leopoldina en el Congo, elevándola a la categoría de genocidio” (2012, p. 78).

<sup>8</sup> En noticias publicadas por las Naciones Unidas durante el 2023, se dice que “El Programa Mundial de Alimentos (PMA) urgió ... a ayudar a millones de personas en la República Democrática del Congo (RDC), donde la violencia crónica y el desplazamiento continúan alimentando una dramática crisis de hambre. Las cifras de ese organismo indican que, de marzo de 2022 a la fecha, unos 5,7 millones de personas han debido desplazarse”, y en total más de veinticinco millones sufren hambre en el país (<https://news.un.org/es/story/2023/06/1522107>).

Me pegan patadas. Me pegan puñetazos. Me azotan con un látigo de caucho. Me apagan cigarrillos en las manos. Me arrancan las uñas de los pies. Dejan caer cera de una vela sobre mi frente, donde empieza la línea del pelo. Siento la piel que se achicharra y quema. Me desgarran las medias, me arrancan la ropa interior. Dos me agarran fuerte por los brazos, otro me sube encima. Me toman por todo el resto de la noche (p. 104).

En los interrogatorios a los solicitantes de asilo, los funcionarios evalúan la verosimilitud de sus relatos, ya que es casi imposible la comprobación certera de los padecimientos que los condujeron al exilio. Cuando Melania dialoga con los miembros de la comisión territorial que decide la condición de los migrantes, queda atónita al saber que sus veredictos se fundan, como en las novelas, en la suspensión de la incredulidad:

Realizo un descubrimiento asombroso. El Estado no pretende que ellos [los integrantes de la comisión territorial] averigüen los hechos. Sería imposible. Un refugiado casi nunca es capaz de ofrecer pruebas de la persecución que ha sufrido –el único cuerpo del delito del que dispone es, a veces, paradójicamente su propio cuerpo. Lo que el Estado pide es que los hechos narrados sean verosímiles. Que respeten el principio de verosimilitud.

Es lo que se le pide también al autor de una novela.

Si logra suspender nuestra incredulidad, lo seguimos hasta la última página, creemos en los hechos que inventa y empatizamos con sus protagonistas.

La Italia del futuro nacerá de las historias que se cuenten. Y serán contadas, y por lo tanto construidas, por nosotros.

Somos los lectores y los críticos de la novela nacional.

No los autores del relato. (p. 129)

La patria es una construcción discursiva, que trasciende ampliamente a quienes han nacido en su territorio para acoger la extranjería. No sólo las fronteras geográficas son inciertas, sino también las discursivas. Como

afirma Hayden White: los límites entre el relato histórico y el relato ficcional son porosos.<sup>9</sup> No obstante, las contundentes pruebas materiales de la persecución sufrida por Brigitte llevan a la resolución de su caso por unanimidad y en pocos minutos:

En el c3 de Brigitte [su expediente] se adjunta el informe del especialista médico legal del SaMiFo [Salute Migranti Forzati], que certifica las lesiones traumáticas detectadas en su cuerpo durante la pericia: los efectos de quemaduras provocadas sobre las manos y sobre los muslos con un instrumento al rojo vivo (brasa ardiente) y goteo de plástico derretido, la falta de la uña del segundo dedo del pie derecho, las heridas inciso-contusas y la alopecia en la región occipital, las cicatrices sobre la pierna derecha que afectan el cincuenta por ciento de la superficie cutánea. Los traumas no son recientes, se remontan a unos seis meses atrás. En el mismo documento, el doctor Santone resume el cuadro psíquico de la solicitante, y su condición de extrema fragilidad y vulnerabilidad (pp. 131-132).

La posición de refugiado es “ventajosa” respecto de la que detentan otros migrantes; así lo comenta Mazzucco, aunque sin ingenuidad y con una marcada perspectiva crítica:

Una vez obtenida la carta, el refugiado es tratado como un italiano para todos los efectos. Se coloca en una lista para una casa popular, sale en busca de trabajo. Y no consigue ni la una ni el otro, como cualquier italiano. Con el agravante de que el italiano tiene padres y parientes, y quizás alguno que lo pueda ayudar, hospedar o mantener, y en cambio el refugiado está solo. Y pasan los años, y no avanza ni un paso (p. 154).

<sup>9</sup> Véase su libro *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría. 1957-2007*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011, especialmente el capítulo “La posmodernidad y las ansiedades textuales” (pp. 517-538).

A esta soledad se suman los obstáculos que genera el racismo, considerado desde Michel Foucault como uno de los factores cruciales de la necropolítica. Afirma Achille Mbembe en *Crítica de la razón negra*: “Producto de una maquinaria social y técnica indisociable del capitalismo, de su emergencia y de su expansión planetaria, el negro fue inventado para significar exclusión, embrutecimiento y degradación, incluso para significar un límite conjurado y aborrecido al mismo tiempo” (2016, p. 33). Esta actitud discriminatoria demora la ayuda que Brigitte necesitaba con urgencia durante sus primeros días en Italia:

Una mujer negra y loca infunde más temor que una mendiga o una delincuente. Encarna un fantasma femenino atrapado en la memoria milenaria de la gente de este continente, una criatura a la cual se le ha hecho mal y que por eso se teme que busque venganza. Por otra parte, el temor es recíproco. Ella cree que las mujeres blancas son malas y no le pediría –y no le pide– ayuda a una blanca (p. 16).

En el proceso de integración y, sobre todo, en su búsqueda de empleo, el color de piel de Brigitte genera limitaciones drásticas: los procesos de racialización permanecen activos “en el seno de la actual fase capitalista” (Carrizo, 2019, p. 44). Como enfermera, se encuentra más que calificada para el cuidado de ancianos, y a pesar de ello encuentra fuertes obstáculos para ser contratada:

Las entrevistas van bien, a los hijos, de alrededor de cuarenta años, de los ancianos a los que debería asistir, Brigitte les resulta simpática, preparada y despierta. Son los ancianos los que se rehúsan. Una negra no, dicen. Nunca, prefiero morir. Cuando me entero, me asombro. Donatella se asombra de mi asombro. Italia para ciertas cosas aún está en la edad de piedra. Sólo los *alzhéimer* avanzado la aceptan, dice. Tienen que estar en estado vegetativo para dejarse cuidar por una africana (p. 183).

Más allá de todo, el cambio generacional resulta bastante esperanzador, pues las personas de mediana edad han derribado prejuicios aún vigentes en la mentalidad de sus padres. En el *post scriptum* se nos informa que, por la insistencia de una monja, Brigitte finalmente obtuvo empleo en un hogar para ancianos, mientras realiza un curso para poder trabajar como mucama en un gran hotel (p. 254).

En *Io sono con te*, la historia de Brigitte no se relata según un orden cronológico, sino que se irá develando poco a poco. Como lectores, recorreremos un camino análogo al de quienes la asistieron y también al de Melania, pues las condiciones en que arribó al país le impedían organizar su relato en un hilo narrativo coherente. Este procedimiento de escritura permite también que el lector reflexione sobre su actitud hacia las personas marginadas, en especial aquellas que viven en la vía pública, y las reconozca en su humanidad y en su historicidad. Así, en el capítulo 1, se describe el primer día de Brigitte en Roma: el 26 de enero de 2013. Mazzucco relata su deambular en círculos por la estación, sin comprender la lengua ni el sentido de lo que ve: “No sabe dónde se encuentra, ni en qué parte del mundo” (p. 14). Se trata de una escena familiar para quienes habitan en esta ciudad o transitan por ella. Brigitte llega a Termini como una “muerta viviente” o “zombi” (p. 144), con estrés post-traumático por las torturas, desconectada de su profesión, sus clínicas, su casa en Matadi; sin posibilidad de informar su paradero a su familia, sin saber si sus cuatro hijos estaban vivos o muertos. Queda sola y abandonada en la estación porque quienes realizaron un salvoconducto para rescatarla, asumiendo así grandes riesgos, ya no pueden ocuparse de ella en Europa. Deambula casi dos semanas alimentándose de restos de comida que encuentra en la basura, devastada por el frío, llorando, hablando sola y delirando. Como un mantra repite Mazzucco: “Nadie la ve”, una denuncia de nuestra ceguera y nuestros automatismos, tal vez de nuestra impotencia. Finalmente, después de nueve días, un religioso sale a su encuentro, la invita a comer y le indica cómo llegar al Centro

Astalli, donde comenzará el largo y difícil camino para recomponer su vida y revincularse con sus hijos.

A pesar de las dificultades que supone recordar y verbalizar estos hechos una y otra vez (durante los reiterados interrogatorios y gestiones legales, en las consultas psiquiátricas y psicológicas), Brigitte accede a contarlos una vez más, ahora para Melania. En este consentimiento subyace su fe en el poder del discurso: “Por esto le ha dicho rápidamente a Francesca [su abogada] que sí. La primera cosa que pensó es concreta. Un escritor es muy útil. La segunda es bella. Un escritor no muere nunca” (p. 251). La experiencia del libro es terapéutica: Brigitte se enorgullece ante un escritor del Congo, amigo suyo, por haber sido objeto de interés de una escritora y tema de su libro. Este orgullo es fundamental, porque uno de sus desafíos primordiales es recuperar el devastado aprecio por sí misma. Se trata, para Mazzucco, de “un rito positivo de pasaje” (p. 251). La palabra es performativa, en tanto constituye una experiencia de encuentro que genera una síntesis superadora y curativa, incluso en sus relaciones familiares: “para el hijo es difícil reconocer en la mujer pobre mantenida por la caridad del Centro Astalli y del Estado italiano a la voluntariosa, independiente, alegre madre de otro tiempo, y saber que en cambio una escritora la considera importante lo ayuda a recuperar la estima por ella” (p. 157). El valor testimonial de la historia es asegurado por Melania en el *post scriptum*, un recurso que suele emplear en sus novelas para discriminar entre información documental y recreación ficcional, pero que aquí subraya como nunca la autenticidad de los hechos: “Esta es la verdadera historia de Brigitte, así como ella me la ha contado a mí, y yo a ustedes. Todas las personas que aparecen, actúan y hablan existen verdaderamente” (p. 253).

En el artículo “Literatura de resistência na América Latina: a questão das narrativas de testemunho”, Anselmo Peres Alós sintetiza con gran claridad algunos de los rasgos centrales del género testimonial, entre los que destacan los siguientes: se encuentra dotado, al mismo tiempo, de un carácter documental y de trazos de ficcionalidad; establece relaciones de

carácter intertextual con otras especies literarias, como la autobiografía o el nuevo periodismo; conserva fuertes trazos de oralidad; se enuncia desde un *locus* “eminentemente político”; echa mano de fuentes directas y dirige su atención hacia las particularidades y no hacia las generalizaciones. Todos estos atributos aplican a la novela de Mazzucco, construida a partir de las múltiples entrevistas que sostuvo con Brigitte, pero también con los profesionales del Centro Astalli. De ellos se ofrecen microhistorias de vida, pues es fundamental que los lectores conozcan la lucha de sus connacionales para acoger a los migrantes: “hacer entender que detrás de cada refugiado hay al menos veinte italianos que se ocupan de él” (p. 179).

La entrevista con la que Mazzucco abre el libro no es la primera que sostuvo con la enfermera congoleña, pero podríamos decir que en su transcurso se gesta la actitud imprescindible para una verdadera comunión. Brigitte, ferviente católica, le pregunta a Melania si los habitantes de Roma son los romanos. Ante la respuesta afirmativa, se sobresalta: los romanos mataron a Jesucristo. Melania queda desconcertada y trata de situar la muerte de Jesús en un tiempo histórico y en un contexto cultural, habla de Poncio Pilato y del Templo de Jerusalén. Pero Brigitte no entiende razones: Melania es romana y los romanos mataron a Jesús. Los dos mil años transcurridos, explica Mazzucco, no significan nada para Brigitte, no porque no entienda las fechas o porque esté confundida, sino porque para ella, culturalmente, existe sólo el tiempo presente. Es necesario aceptar la culpabilidad para que la entrevista y el vínculo puedan continuar: “Sí, admito, al fin. No lo salvamos, aunque pensábamos que era inocente. Nos lavamos las manos. Ella asiente, aliviada, y retoma su relato” (p. 6). El espacio inaugural en el que se incluye esta entrevista nos invita a una lectura de todo el libro desde la implicación personal, a partir de una reflexión sobre nuestra propia indiferencia ante la pasión y muerte de inocentes, que no es un hecho acabado en el pasado, sino pleno de actualidad.

Por eso la inquietud de Melania cuando descubre que, por la misma época en que acudía diariamente a una biblioteca en las inmediaciones

de Piazza Venezia (en el curso de sus investigaciones para el ciclo de artículos *Il museo del mondo*), Brigitte dormía en uno de los bancos de mármol de esa misma plaza, a la intemperie. Podrían haberse encontrado, pero no fue así, tal vez porque Brigitte volvía a su puesto ya entrada la noche. Pero no puede descartarse otra hipótesis: “Quizás la cruzo los días que voy a la biblioteca por la tarde, y salgo cuando cierra, después de las siete: la oscuridad es ya densa, y Brigitte se dispone, furtiva como una sombra, a retomar la posesión de su banco. No le hago caso” (p. 67). Este descubrimiento, señala Melania también en el video del Centro Astalli, la “golpeó enormemente”. Podemos identificarnos con ella, podemos asumir nuestra parte de culpa; pero también abrirnos como ella a gestos de reparación, aquellos que en cada caso podamos realizar. En la estación Termini, Brigitte era “como un fantasma”, dice Melania en el video, “tal como los cientos que hoy recorren Roma” (tal vez, también, las ciudades que habitamos) y concluye: “no ver, hasta cierto punto, se convierte en una culpa”.

## CONSIDERACIONES FINALES

Achille Mbembe afirma en *Crítica de la razón negra* que el mundo actual engloba “nuevas figuras de lo negro”, entre las que destacan principalmente los migrantes, trabajadores precarizados, refugiados y asilados (2019, p. 32). La reconstrucción de la travesía de Brigitte a partir de la literatura supone una estrategia en que la poesía trabaja contra la violencia. Como afirma Roberto Esposito, es urgente reactivar el pensamiento de comunidad:

¿Qué otra cosa significan, de qué otra cosa hablan, sino de la cuestión de la comunidad, de su ausencia, pero también de su exigencia, esos cuerpos, esos rostros, las miradas de millones de hambrientos, de deportados, de refugiados, cuyas imágenes, desnudas y terribles, se deslizan por nuestras pantallas televisivas desde todos los rincones del mundo? (2009, p. 88).

La palabra es sanadora, el discurso se erige como resistencia pacífica y poderosa mediante el diálogo, las relaciones de amistad, la denuncia y el testimonio, el abordaje terapéutico, la palabra literaria, la autoafirmación mediante el ejercicio autoral, entre otros. Desde el epígrafe, la palabra de Dios, en quien Brigitte cree profundamente, se hace presente a partir de la cita bíblica que también da título al libro. Se trata de Isaías 41 (p. 10), cuando el Señor le asegura al profeta: “No temas, porque yo estoy contigo”. Esta certeza de acompañamiento que se resignifica a lo largo de la obra, al sumarse cada vez más redes de contención y de amistad.

Nos interesa especialmente, en este marco, recuperar la concepción de alteridad de Emmanuel Lévinas, quien define al sujeto a partir de la noción de responsabilidad, una responsabilidad intransferible:

De hecho, se trata de decir la identidad misma del yo humano a partir de la responsabilidad, es decir, a partir de esa posición o de esa deposición del yo soberano en la conciencia de sí, deposición que, precisamente, es su responsabilidad para con el otro. La responsabilidad es lo que, de manera exclusiva, me incumbe y que, humanamente, no puedo rechazar. Esa carga es una suprema dignidad del único. Yo no-intercambiable, soy yo en la sola medida en que soy responsable. Yo puedo sustituir a todos, pero nadie puede sustituirme a mí. Tal es mi identidad inalienable de sujeto. En ese sentido preciso es en el que Dostoievski dice: “Todos somos responsables de todo y de todos ante todos, y yo más que todos los otros” (1991, p. 93).

“El deseo hacia el Otro me pone en cuestión, me vacía y no deja de vaciarme, descubriéndome recursos siempre nuevos, de los que el Yo ni siquiera tenía noticia y que no tiene derecho a conservar para sí mismo” (Lévinas, 1998, p. 58). El concepto de “rostro desnudo”, de nuevo en palabras de Lévinas, ilustra la relación con quien, en cada caso, nos interpela; ese Otro que nos instaaura, que nos convierte en sujetos:

el abordaje del rostro no es del orden de la percepción pura y simple, de la intencionalidad que va hacia la adecuación. Positivamente, diremos que, desde el momento en que el otro me mira, yo soy responsable de él sin ni siquiera tener que tomar responsabilidades en relación con él; su responsabilidad me incumbe. Es una responsabilidad que va más allá de lo que yo hago. Habitualmente, uno es responsable de lo que uno mismo hace. Digo, en *De otro modo que ser*, que la responsabilidad es inicialmente un *para el otro*. Esto quiere decir que soy responsable de su misma responsabilidad (1991, p. 89).

No es casual que la edición italiana de Einaudi incluya en la contraportada una fotografía de Brigitte, trabajando feliz en una de sus clínicas, cuando todavía habitaba ese pasado que le fue arrebatado con violencia. También en el video del Centro Astalli, el rostro de la enfermera se abre al testimonio: *Io sono con te* es “nuestra biografía”, le dice sonriendo Brigitte a Melania. Este libro testimonial invita a fundar la comunidad mostrándonos, mediante su propia realización, un camino posible.

## REFERENCIAS

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Planeta colombiana.
- Cagni, H. C. (2012). Literatura, colonialismo y genocidio en África. *Contra Relatos desde el Sur* 9. Universidad Nacional de Córdoba. Centro de Estudios Avanzados, 67-99.
- Carrizo, M. B. (2019). Una analítica del poder desde el sur global: los aportes de Achille Mbembe para una genealogía situada del racismo. *Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones Latinoamericanas*, 8(16), 43-73. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/24505>
- Centro Astalli (s.f.). *Io sono con te. Storia de Brigitte* [Video]. <https://www.centroastalli.it/io-sono-con-te-storia-di-brigitte/>

- Esposito, R. (2009). *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Herder.
- Estévez, A. (2018). Biopolítica y necropolítica: ¿constitutivos u opuestos? *Espiral* (Guadalajara), 25(73), 9-43. <https://doi.org/10.32870/espiral.v25i73.7017>
- García, G. (1999). El pacto testimonial. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. *Revista Hispánica Moderna*, 52(2), 523-539.
- García González, S. (2020). La vida desechable. Una mirada necropolítica a la contención migratoria actual. *Migraciones* 50, 3-27. <https://doi.org/10.14422/mig.i50.y2020.001>
- Gefen, A. (2019). Reparar a los lectores. *Cuadernos LIRICO*, 20. <http://journals.openedition.org/lirico/8905>
- Lévinas, E. (1998). *La huella del otro*. Taurus.
- Lévinas, E. (1991). *Ética e infinito*. La balsa de la Medusa.
- Mazzucco, M. (2016). *Io sono con te. Storia di Brigitte*. Torino: Einaudi.
- Mazzucco, M. (26 de julio de 2020). El odio al africano es una elección, entrevista concedida a Berna González Harbour. *Babelia*. Diario *El País*. [https://elpais.com/cultura/2020/07/13/babelia/1594626444\\_917585.html](https://elpais.com/cultura/2020/07/13/babelia/1594626444_917585.html)
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica, seguida de Sobre el gobierno privado indirecto*. Melusina.
- Mbembe, A. (2016). *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*, Futuro anterior y NED ediciones.
- Naciones Unidas (20 de junio de 2023). Más de 25 millones de personas sufren hambre en la República Democrática del Congo. *Noticias ONU. Mirada global Historias humanas*. <https://news.un.org/es/story/2023/06/1522107>
- Peres Alós, A. (2007). Literatura de resistência na América Latina: a questão das narrativas de testimonio. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 37.
- Quintana, C. (2018). Viaje, exilio y migración: hacia una definición de los términos, Quintana, Cécile y Teresa Quesada. *Viaje, exilio y migración. Miradas desde la literatura, la cultura y las ciencias sociales*. pp. 17-24. Universidad del Norte Barranquilla.

- Swiderski, L. (2023). Repensar la extranjería en la narrativa de Melania Mazzucco. *Revista liLETRAd* (6) 248-260. Asociación liLETRAd internacional.
- Velasco Arroyo, J. C. (2016). *El azar de las fronteras. Políticas migratorias, ciudadanía y justicia*. Fondo de Cultura Económica.
- Viart, D. (2019). El relato de filiación. Ética de la restitución contra deber de memoria en la literatura contemporánea. *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, (20).
- White, H. (2011). La posmodernidad y las ansiedades textuales. *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría. 1957-2007*, (pp. 517-238). Eterna Cadencia.



## 5. La violencia y la (re)creación del monstruo en *Nada que ver con otra historia* de Griselda Gambaro

María Estrella

*Nada que ver con otra historia* es una novela publicada en 1972 por Griselda Gambaro (1928), célebre narradora y dramaturga argentina.<sup>1</sup> A pesar de su título, se trata de una reescritura de *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818), de Mary Shelley, obra clave del Romanticismo inglés. En esta nueva versión, Víctor Frankenstein, el atormentado estudiante de ciencias obsesionado por hallar el origen de la vida, se transforma en Manolo, aprendiz de veterinaria, quien crea a Toni, una criatura sencilla y sensata, narrador y protagonista de este relato. Tal como el monstruo de Shelley, Toni se caracteriza por ver el mundo desde “la mirada de un inocente”, cuya ingenuidad, en palabras de Gambaro, no le permite leer las claves históricas que se van diseminando a su alrededor (Berlangua, 2007). El contexto de escritura nos remite al golpe de Estado del general Juan Carlos Onganía, que gobernó entre 1966 y 1970, y fue sucedido por

---

<sup>1</sup> Recordemos que Gambaro ocupa un lugar central en el panorama teatral argentino. Su primer texto, *El desatino*, fue llevado a escena en el Instituto Di Tella en 1965 y, desde entonces, ha seguido produciendo en forma regular hasta el estreno de *El don*, en 2015. Cultivadora de un “teatro ético”, participó de Teatro Abierto y debió exiliarse en Barcelona en 1977, luego de que Videla prohibiera por decreto uno de sus textos. Asimismo, ha escrito novelas y volúmenes de cuentos. Ha sido distinguida con numerosos reconocimientos como el Doctorado Honoris Causa por la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y el premio Konex de Platino.

otros dos gobiernos militares hasta las elecciones de 1973, que significaron el regreso de Juan Domingo Perón.<sup>2</sup> Es una época de violencia, luchas internas y la aparición de organizaciones armadas, reconstruida en la novela a partir de la perspectiva cándida e inexperta de la voz narradora.

En este trabajo nos proponemos estudiar la figura del “monstruo” para analizar cómo “La acción totalitaria del biopoder alcanza no sólo las normas y conductas sino el modo de pensar lo biológico por parte de los individuos” (Rodríguez Rodríguez, 2006). Nos interesa particularmente recuperar las lecturas que concibieron a la criatura de Shelley como una corporización de las fuerzas desestabilizantes desatadas por la Revolución francesa para subrayar el vínculo entre lo político y lo monstruoso (Foucault, 2001) que puede advertirse en las novelas de ambas escritoras. Asimismo, observaremos las estrategias utilizadas por Gambaro para representar la forma en que el Estado se convierte en una “máquina de guerra”, invocando una situación de peligro y de emergencia para justificar el estado de excepción en el que la vida deja de tener valor (Mbembe, 2011).

Retomaremos el hipotexto para recordar que, en el momento de su publicación, *Frankenstein* fue interpretada en dos sentidos opuestos. Por un lado, al situar los espantosos sucesos narrados en la “Edad de la Razón”, Mary Shelley plasma, como señala Isabel Burdiel, “un sentimiento histórico de ansiedad acerca de la posibilidad de que las fuerzas conjuradas para servir al proyecto del progreso y de la emancipación pudiesen tornarse monstruosas, incontrolables e impredecibles” (Burdiel, 1999, p. 56). La crítica española sostiene que, en Inglaterra, durante el convulsionado siglo XIX, la lectura política de *Frankenstein* adquirió un sentido metafórico ligado a las derivaciones perniciosas de las transformaciones sociales, económicas y morales del antiguo orden “natural” de las cosas (Burdiel, 1999, p. 71). Desde esta perspectiva, los

<sup>2</sup> Se trata de dos recambios dentro de un régimen de *facto*: entre 1970 y 1971 gobierna Roberto Marcelo Levingston y entre 1971 y 1973, Alejandro Lanusse.

esfuerzos se vuelven contra los “padres” del proyecto ilustrado y revolucionario, y así la novela contaría la historia de ese desencanto (Burdíel, 1999, p. 72). Por otra parte, advierte Burdíel, dado que la narrativa del monstruo resulta “la más poderosa”, el texto paradójicamente puede ser leído como “una crítica radical a la opresión y a la desigualdad; una crítica, además y sobre todo, a las promesas irresponsables de reforma y de revolución” y también a la incapacidad de los liberales de clase media de reconocer la “radical alteridad de ese *pueblo*” al que pretendían emancipar, la condición de sujetos de derecho de los individuos que lo conformaban (Burdíel, 1999, p. 81).

Si nos detenemos en la noción misma de monstruosidad, Jerónimo Ledesma releva los diferentes términos con los que se alude al personaje creado por Víctor (criatura, demonio, enemigo, entre otros) y afirma que es justamente la palabra monstruo la que mejor describe su drama vital: “no ajustarse a la norma de la sociedad, el estar afuera de la serie de los hombres y el ser rechazado o reprimido por ello” (Ledesma, 2006, p. 79). Recordemos que, en *Los anormales*, Michel Foucault afirmaba que la norma es “un elemento a través del cual puede fundarse y legitimarse cierto ejercicio del poder” (Foucault, 2001, p. 57), ya que trae aparejados un principio de calificación y un principio de corrección. En consecuencia, el filósofo francés vincula la noción de anomalía con la definición decimonónica del monstruo: “en su existencia misma y en su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad sino también de las leyes de la naturaleza”, se trata de “el punto de derrumbe de la ley”, una excepción a la regla que “combina lo imposible y lo prohibido” (Foucault, 2001, p. 61). Dicha excepcionalidad aparece en las torturadas reflexiones de la criatura de Shelley acerca de su identidad:

¿Y qué era yo? ... estaba dotado de una figura horriblemente deformada y repulsiva; ni siquiera mi naturaleza era como la de los otros hombres ... Cuando miraba a mi alrededor, no veía ni oía hablar de nadie que se pareciese a mí. ¿Era, pues, yo verdaderamente un monstruo, una mancha sobre

la Tierra, de la que todos huían y a la que todos rechazaban? (Shelley, 1999, p. 238).<sup>3</sup>

Esta respuesta violenta de los otros es la que explica el mismo Foucault: el monstruo despierta una voluntad de supresión de esa “contranaturaleza”, de aquello que resulta ininteligible (Foucault, 2001, p. 62). El discurso final de ese ser aberrante engendrado por Víctor refleja este aspecto: “Yo, el infeliz, el proscrito, soy el aborto, creado para que lo pateen, lo golpeen, lo rechacen” (Shelley, 1999, p. 344).<sup>4</sup>

Como ya señalamos, *Nada que ver con otra historia* es una novela breve que Griselda Gambaro escribe en 1971 y publica un año después. Sin embargo, resulta importante señalar que esta no es su primera reescritura de *Frankenstein*, ya que en 1970 había escrito una pieza teatral titulada *Nada que ver*.<sup>5</sup> Se trata de un procedimiento habitual en la primera producción de la escritora argentina, en la que se reitera el gesto de revisitación de ciertos relatos propios y su transformación en textos dramáticos, como es el caso de *Las paredes* (1963) y *El desatino* (1965). En su tesis doctoral *Constelaciones textuales. Reescrituras en la obra narrativa y dramática de Griselda Gambaro* (2018), Griselda Córdova Romero advierte:

Volver a un mismo tema, agotarlo con formas distintas y un nuevo propósito, es un camino que ha recorrido una y otra vez Griselda Gambaro.

<sup>3</sup> “And what was I? ... I was, besides, endued with a figure hideously deformed and loathsome; I was not even of the same nature as man ... When I looked around I saw and heard of none like me. Was I, then, a monster, a blot upon the earth, from which all men fled and whom all men disowned?” (Shelley, 1993, capítulo 13). En relación con este pasaje, Helen Feder reflexiona: “Even before he learns of his fantastic creation at the hands of Victor, the monster is convinced that he is wholly different from human beings ... Only after he learns of the hierarchical organization of Western culture does he ask, ‘What was I?’ Gram matically, it positions the monster as an object, making him oddly nonexistent (or nonperson) in the moment of the question’s asking” (Feder, 2010, p. 59).

<sup>4</sup> “I, the miserable and the abandoned, am an abortion, to be spurned at, and kicked, and trampled on” (Shelley, 1993, capítulo 24).

<sup>5</sup> La puesta fue estrenada en abril de 1972 en la Sala Casacubierta del prestigioso Teatro General San Martín de la ciudad de Buenos Aires.

Como ya lo apuntamos, la narradora y dramaturga practica versátilmente ambos géneros [dramático y narrativo], valiéndose de los recursos formales y discursivos que les son propios. Reescribirse a sí misma, en este sentido, resulta una práctica que extraña muy poco. “Es un proceso independiente, que ya no sigo”, dice la autora, “lo hacía con mis primeras obras. Al escribir un relato sentía que no había agotado el tema, y que el escenario me daba más posibilidades que el texto narrado, pero siempre manteniendo la misma atmósfera creada” (2018, p. 33).

*Nada que ver con otra historia* está narrada íntegramente, como dijimos, por Toni, la criatura, que en este caso tiene un nombre propio. No obstante, el procedimiento de conformación de un nuevo ser vivo a partir de miembros de diversos cadáveres y su carácter gigantesco se mantienen. En el texto de Mary Shelley, Víctor justifica ese tamaño exagerado apelando a una cuestión práctica, a una necesidad técnica: “Dado que la pequeñez de los órganos suponía un obstáculo para la rapidez, decidí hacer una criatura de dimensiones gigantescas” (Shelley, 1999, p. 165).<sup>6</sup> Tal como indica Ledesma, su enormidad, su falta de armonía, es decir, su fealdad es lo que produce miedo en quienes lo encuentran, ya que es el sentido de la vista el que “gobierna la configuración psico-social del monstruo” (Ledesma, 2006, p. 82). En el caso de Toni, él recuerda de la siguiente manera el proceso de su creación:

[Manolo] Se había quemado las pestañas conmigo. Las pestañas y las tripas, cuántas veces había ido a vomitar al baño porque no aguantaba las repugnancias propias de mi elaboración. ¿Quién lo había mandado? Yo era inocente. No lo había llamado. No me había sentido ni curioso ni preocupado por el mundo ... Nada recordaba de cuando estaba diseminado en otros

<sup>6</sup> “As the minuteness of the parts formed a great hindrance to my speed, I resolved, contrary to my first intention, to make the being of a gigantic stature” (Shelley, 1993, capítulo 4).

cuerpos. Pero el razonamiento era demasiado complejo para la pobre inteligencia del amo (Gambaro, 2007, p. 14).

Se trata de un montaje inconcluso ya que, durante toda la novela, el estudiante de veterinaria llevará a cabo arreglos y supuestas mejoras en su criatura, aunque Toni temerá que modifique sus piezas y le coloque el cerebro de algún animal por recelo ante la agudeza que vislumbra en él. Asimismo, advertirá que “plásticamente mi amo deja bastante que desear” (Gambaro, 2007, p. 9) y renegará de los colores chillones que utiliza para pintarlo. Por otra parte, en su intento de ser aceptado, Toni lijará a espaldas de Manolo sus zapatos gigantes para ir acercándose a una altura humana. En este sentido, podemos describirlo en los términos que Ledesma utiliza para pensar al monstruo de Shelley: “Rasgos, fragmentos de distintas ideas de hombre, están exagerados en él, desde la forma física hasta su capacidad de expresión. Es un superhombre grotesco. Luce mal, pero piensa mejor ..., habla mejor que todos los hombres. Está tanto fuera como por encima de ellos” (Ledesma, 2006, p. 57). Esta cualidad grotesca que, tal como indica Bajtin, se liga con la ambivalencia, la degradación, el vocabulario soez, la hiperbolización del cuerpo (especialmente de lo bajo, abierto e inacabado), es un rasgo recurrente en la estética de Gambaro, considerada una cultora del neogrotesco, heredero a su vez del grotesco criollo de la década del 30.<sup>7</sup> En el caso de *Nada que ver...*,

<sup>7</sup> Recordemos brevemente algunos rasgos del grotesco criollo mencionados por Blanco Amores de Pagella: “Un fondo amargo, una visión pesimista del mundo, proyectada desde un núcleo intenso y apretado: la familia. Esa lucha sórdida por el pan diario, esa incompreensión que rodea la soledad de los padres, ese olvido de las nociones de moral y respeto por parte de los hijos, y sobre todo, esa persistente búsqueda de la armonía del hogar, perdida irremediabilmente a causa del hambre y las necesidades materiales” (1961, p. 163). Más tarde, este crítico enumera ciertos caracteres comunes advertidos en los distintos autores más representativos: “1. El tema centrado, en general, alrededor de un núcleo, la familia en crisis; 2. La utilización de recursos tales como el lenguaje y la mímica para obtener efectos de comicidad; 3. La tendencia a la nota trágica final, que también caracteriza al sainete criollo; 4. El acercamiento al ‘grotesco’ por el camino del sainete” (p. 174). Blanco Amores de Pagella (1961), [https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/xmlui/bitstream/handle/11185/4140/RU049\\_13\\_A011.pdf](https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/xmlui/bitstream/handle/11185/4140/RU049_13_A011.pdf)

Córdova Romero concuerda con la relación que establece Dianne Zandstra entre la novela y dicha tradición a partir de la presencia de una serie de elementos: “la falta de distinción entre Manolo, como hombre, y Toni, como monstruo; la desacralización de la familia, la Iglesia, el Estado; y también la capacidad de Gambaro para manipular los recursos grotescos y, con ellos, desestabilizar al lector y sensibilizarlo sobre los problemas sociales que denuncia” (Córdova Romero, 2018, p. 106), y agrega: “El matiz con el que se reviste el grotesco gambariano es, indudablemente, más acre y agresivo, pero acierta en conservar el contrapunto inconfundible que entrelaza lo cómico con lo patético” (Córdova Romero, 2018, p. 111).

Estas reflexiones nos permiten adentrarnos en un segundo aspecto. Como los críticos han señalado, el título de la novela no sólo refiere al juego intertextual con *Frankenstein*, sino que también, gracias a la riqueza semántica de la palabra “historia”, nos lleva a pensar en el vínculo de lo narrado con el contexto sociopolítico. Claire Taylor destaca que “the very fact of the title’s allusion to and at the same time denial of another story questions the possibility of representation and of ever speaking openly about the workings of power and its effect on the body”<sup>8</sup> (Taylor, 2003).

La oración con que se abre el relato, cuyo efecto paródico e irónico se vincula al humor, da cuenta de la presencia generalizada de la violencia en la sociedad, así como de la degradación del tono solemne del texto de Shelley: “La primera vez que salí a la calle volví con la cabeza rota ... rajada en cuatro, aparte de las rajaduras que ya me correspondían por naturaleza. El amo me las cosió con hilo de nylon y no me dolió nada porque tiene unas manos de hada” (Gambaro, 2007, p. 7). Toni comienza su historia narrando su primera y accidentada salida a un mundo que, hasta ese momento, sólo había percibido “desde la ventana

<sup>8</sup> ‘El mismo hecho de que el título aluda, y al mismo tiempo niegue otra historia, cuestiona la posibilidad de representación y de hablar abiertamente sobre el funcionamiento del poder y su efecto en el cuerpo’.

de nuestra pieza” (Gambaro, 2007, p. 8), en el que descubre, como afirma Gambaro en una entrevista, “señales que anuncian el totalitarismo desenfrenado que va a venir después” (Berlangua, 2007). Por un lado, se describen los problemas mecánicos de ese cuerpo disparejo, difícil de manejar, al cual Manolo debe colocar una especie de rienda o correa para mantener en equilibrio. Por otra parte, se expresa la sensación de malestar, confusión y aturdimiento del protagonista al encontrarse rodeado de un grupo de curiosos y expuesto a sus miradas, gritos y toqueteos irrespetuosos. Estas reacciones explicitan la fascinación y repulsión simultáneas que despierta la experiencia de lo grotesco al tiempo que alimentan el orgullo de su amo, “azorado con tanto éxito”. Rápidamente la situación se va saliendo de control (“empezaban a pudrirme”, advierte Toni, en un claro guiño humorístico) y, cuando golpea a un niño con el mismo palo con el que éste lo estaba pinchando, se desencadena un caos y acude la policía, llamada por un grupo de mujeres de rúleros: “llegó un auto lleno de unos tipos grandes, taciturnos, con unos palos enormes en las manos, y la emprendieron con ellas. ‘Despejen’, decían los policías, pero qué iban a despejar las gordas con tantos garrotazos encima” (Gambaro, 2007, p. 12). Frente a esta violencia injustificada e indiscriminada, las señoras tratan de detenerlos al grito de “Somos decentes”, mientras que el resto exclama “Rajemos” y trata de escapar “con las piernas trabadas por el miedo y los garrotazos”. En ese momento, Toni observa que “algo” es lanzado por el aire y estalla, desparramando una humareda que hace llorar y dificulta la respiración de la multitud, aunque a él mismo no lo afecta: “Yo movía los brazos como aspas esforzándome en despejar el ambiente para ayudarles”, pero su actitud sólo genera que uno de los “guardianes del orden” se acerque y, alzándose en puntas de pie, le dé un garrotazo en la cabeza (Gambaro, 2007, p. 13). Más allá de su carácter burdo y ridículo, esta escena, relatada desde esa mirada inocente y apelando al uso de expresiones coloquiales y juegos de palabras, trasluce claramente el horror y el sinsentido de ese sistema represivo. Córdova Romero analiza los efectos semánticos de esta perspectiva.

El discurso aparentemente *naïf* del personaje-narrador no deja de ser sospechoso, pues (re)construye y edulcora una realidad igualmente dislocada, desde las limitaciones lingüísticas de un recién llegado al mundo. La representación del cuerpo fragmentado, abstraído de toda memoria, de este modo introduce codificadamente una manera de representar la realidad histórica argentina y sus constantes conflictos internos (Córdova Romero, 2018, p. 94).

Asimismo, la crítica advierte un vínculo entre el trabajo discursivo en este tipo de escenas donde se plasma la situación social y el género teatral de la farsa: “Quizás pensar en el contexto argentino como una representación farsesca bien puede ser una manera de nombrar la realidad para resignificarla, darle sentido, o quizás sea una forma de esquivar la imposibilidad de designarla tal cual es” (Córdova Romero, 2018, p. 32).

Más tarde, cuando en un momento de rebeldía Toni tira los cuchillos y el bisturí de su amo por la ventana para evitar nuevas intervenciones, aparece una mujer acusándolos de querer matarla: “Sin justificación, reprochaba. No era ni puta ni terrorista ni homicida en potencia, entonces, ¿por qué?” (Gambaro, 2007, p. 23). Sus palabras explicitan las causas “justificadas” de la violencia y reproducen el discurso estatal de la denominada doctrina de la Seguridad Nacional. En esta misma línea funciona la apelación a la “decencia” en la escena anterior, como el valor a partir del que se construye el polo positivo de un mundo maniqueo. Como afirma Achille Mbembe, estamos frente a una construcción ficcionalizada del enemigo (Mbembe, 2011, p. 21), frente a “La percepción de la existencia del Otro como un atentado a mi propia vida, como una amenaza mortal o un peligro absoluto cuya eliminación biofísica reforzaría mi potencial de vida y de seguridad” (Mbembe, 2011, p. 24).

También nos interesa recuperar dos cuestiones abordadas en la reescritura de Gambaro, centrales también en su hipotexto: la relación entre criatura y creador, y el rol de la lectura en la formación del “monstruo”. En primer lugar, si regresamos al episodio de la primera salida, observamos que, luego de ser remendado, Toni comenta irónicamente

“¡qué paseo!”. Sus palabras provocan la ira de Manolo, quien se ofende por su sarcasmo, no acepta las disculpas y también toma como una ironía el hecho de ser llamado “padre”. Toni conoce y sufre las pretensiones intelectuales del estudiante de veterinaria, sus delirios de grandeza (Gambaro, 2007, p. 15), los cuales se presentan como una versión paródica de la búsqueda imposible de Víctor Frankenstein en tanto héroe prometeico. No obstante, Toni prefiere no enemistarse más con él y termina besando y hasta lamiendo sus manos, en un gesto que demuestra no sólo sumisión sino la animalización a la que se presta el personaje, que es obligado a dormir atado y con un trapo cubriendo la cabeza, en una habitación de la que cuelga “una lamparita sostenida de un cable cagado por las moscas” (Gambaro, 2007, p. 18). La imagen remite notoriamente a una escena de tortura, efecto que se subraya cuando Manolo busca un martillo y clavos para arreglar sus pies. Toni intenta detenerlo y le pide piedad, pero cuando el amo inquiriere si alguna vez le ha hecho daño, responde que no y reflexiona: “Hacía daño como si no lo hiciera, con bondad” (Gambaro, 2007, p. 19).

En segundo término, debemos recordar que, en la novela de Shelley, el discurso de la criatura se construye como una especie de *Bildungsroman*,<sup>9</sup> una historia de la formación autodidacta de ese “buen salvaje” rousso-niano en la cual la lectura ocupa un lugar central. El encuentro fortuito con las obras de Milton, Plutarco y Goethe será el fundamento de su educación, de una “bibliogénesis” sustentada, al igual que él mismo, en una multiplicidad de retazos, de material incongruente (Amícola, 2003, p. 114). Por su parte, en *Nada que ver*, este aspecto no ocupará un rol determinante en el relato de Toni. Por el contrario, el intento de Manolo de alfabetizarlo demuestra la infantilización a la que somete a su criatura, cuya respuesta subraya lo absurdo de la situación: “Me está enseñando a leer. Señaló una línea con el dedo ... ‘a’, dijo, mostrándome la be: ‘mamá’. ‘Papá

<sup>9</sup> Novela de aprendizaje.

dice ahí, amo. ¿Por qué me enseñas estas pavadas? No soy estúpido'. Me miró con la boca abierta: '¿Qué cerebro te he puesto?', se preguntó, muy turbado" (Gambaro, 2007, p. 21). El desarrollo de Toni, entonces, no se fundamentará en los libros, sino que estará fuertemente anclado en la experiencia, en las excursiones al mundo exterior, el trato con los otros, la experimentación de la sexualidad.<sup>10</sup>

No obstante, la referencia a un texto en particular funcionará como puesta en abismo del juego intertextual: "leí una historia curiosa de alguien muy semejante a mí, menos favorecido físicamente y con menos suerte, mataba inocentes que nada tenían que ver con su desdicha y terminaba saltando sobre un témpano. Existencia horrible, muerte tremenda, y ya no quise leer más" (Gambaro, 2007, p. 95). La alusión a *Frankenstein* resulta clara y la interpretación de Toni refuerza el sentido del título: más allá de cierto parecido, sus historias no tienen "nada que ver". Sin embargo, un tiempo más tarde, cuando la soledad de su existencia y el caos de la realidad exterior se hacen más profundos, recupera la imagen final de la novela de Shelley: "me vi a mí mismo como sobre un témpano en un mundo de desgracias" (Gambaro, 2007, p. 99).

Para volver a nuestro eje de análisis nos interesa destacar que, como dijimos, tanto el cuerpo de Toni como el tejido social se hallan en tensión, fragmentados, rotos. Estos dos aspectos se yuxtaponen, ya que el protagonista se ve implicado en los movimientos armados con los que comienza a involucrarse su amo. Manolo se une a un grupo de muchachos que llaman por teléfono y, al grito de "subordinación y valor", comunican la falsa noticia de la muerte de jóvenes militares a sus familias. Toni, testigo de los festejos que causan las reacciones desesperadas de las madres, comenta: "Al principio, no entendí lo que se proponían, ¡qué

<sup>10</sup> Advertimos la presencia de otros elementos propios de la época que inciden en la formación de la criatura: la radio, los periódicos, los discos de los Beatles. Además, se subraya la fascinación que despierta un medio relativamente nuevo como la televisión: "El amo no quería comprar 'la caja boba' y yo reventaba de interés, había series, telenovelas un día tras otro" (Gambaro, 2007, p. 60).

juventud macabra!” (Gambaro, 2007, p. 103). Luego, observará los grupos de mujeres despavoridas que lloran en las calles, rodeadas de personas que acompañan su luto. Nuevamente esa mirada ingenua y confundida del “monstruo” permite generar un extrañamiento ante lo real. Como siempre, será su creador quien pretenda explicarle aquello que ve, volverlo inteligible, aunque no logre su cometido:

El amo me explicó la situación, pero no terminé de entenderla. Era muy complicada, me sentía muy corto de alcances para aclarar tanta confusión, apenas si ahora tenía recuerdos del pasado y no me ayudaba en nada. Había gente de un lado y gente de otro. También había gente abajo, arriba, en el cielo y bajo tierra, y lo que pesqué, en resumen, era que todos se molestaban, que algunos debían desaparecer (obedecer, callar, morir), para que los otros se sintieran felices (Gambaro, 2007, p. 123).

El narrador, que gradualmente se vuelve más consciente de la realidad política, por momentos abandona ese tono naíf y puede realizar su propio y contundente análisis: “el estado de sitio cesaba por obra de la muchedumbre desbordante de angustia, las bombas lacrimógenas no surtían efecto porque ya nadie podía llorar más lágrimas de las que derramaba” (Gambaro, 2007, p. 106). Su mirada adquiere además una distancia particular, ya que sabe que el dolor de esas madres se funda en una mentira; no obstante, él sabe que existe una violencia real cuya ominosa presencia atraviesa todo el relato: “Lo único que enturbiaba la dicha de mi propio conocimiento era lo otro. Los muertos de carne y hueso, estúpidamente caídos para nada, yacentes en un lugar donde la resurrección era imposible” (Gambaro, 2007, p. 106).

Finalmente, Toni es encarcelado por escribir grafitis pacifistas como “Hermano no mates a tu hermano” o “hagamos el amor no la guerra”. La Policía lo golpea, lo atrapa y lo lleva a una prisión, donde lo torturan e incluso intentan violarlo. Manolo va a visitarlo y le promete sacarlo de allí, pero el protagonista ya ha decidido su destino. Mientras que la

criatura de Shelley se transforma en un ser temible a partir del rechazo de la sociedad, Toni decide suicidarse a causa de su desilusión ante la crueldad de lo real. Sus reflexiones revelan su humanidad, su desconcierto frente a las acciones de los otros y su conducta manifiesta una actitud ética que contrasta con la de aquellos que lo rodean:

Ya habían cesado las palizas nocturnas, las noches interminables que me habían visto desnudo y avergonzado ... Desnudo y avergonzado, ¿qué pretendían que confesara? Cuando lo supe, admití todo y al final me quedé con una historia larga que no me pertenecía, y que acepté con indiferencia, llena de atentados y crímenes, pero sin cómplices. No quise cómplices y esto los había defraudado enormemente y habían vuelto a insistir hasta que los venció la fatiga y se conformaron (Gambaro, 2007, p. 132).

De esta manera, el discurso del “monstruo” no hace más que confrontarnos con la verdadera monstruosidad, con la deformación de las normas que gobiernan los vínculos entre los hombres. La normalización de las conductas aberrantes de los seres humanos cobra un nuevo relieve observada desde la perspectiva de aquel que es absolutamente Otro, de aquel que va descubriendo un mundo que se revela repulsivo. Así, *Nada que ver con otra historia* retoma los planteos de *Frankenstein* acerca de la identidad monstruosa y propone una nueva lectura política, ligada esta vez al contexto argentino de inicios de los setenta, para poner en evidencia el horror y la oscuridad que asedian tanto a los personajes como a los lectores. Como afirma Claire Taylor: “Gambaro’s novel thus situates itself in the interstices between fiction and history, attempting to unite the codes of both and speak through their gaps, whilst at the same time implying their complicity”<sup>11</sup> (Taylor, 2003). Se trata de una estrategia

<sup>11</sup> ‘La novela de Gambaro se sitúa en los intersticios entre la ficción y la historia, intentando unir los códigos de ambas y hablar a través de sus brechas, mientras al mismo tiempo implica su complicidad.’

recurrente en la poética de Gambaro: la metaforicidad, el deslizamiento del sentido que esquiva las formas realistas pero que resulta para ella una forma de “poner el cuerpo”<sup>12</sup> y sentar una posición en los debates de su tiempo (Tarantuviez, 2007). Sus obras –tanto narrativas como dramáticas– nos obligan a repensar el uso del poder, las relaciones complejas entre víctima y victimario y, sobre todo, el ejercicio de la libertad y la responsabilidad individuales, cuestiones que van más allá de los dilemas del contexto y que aún hoy nos siguen interpelando.

## REFERENCIAS

- Amícola, J. (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Beatriz Viterbo Editora.
- Bajtín, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza.
- Berlanga, Á. (4 de mayo de 2007). Siempre me gustaron los personajes fuera de norma. Entrevista a Griselda Gambaro. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-6230-2007-05-04.html>
- Blanco Amores de Pagella, Á. (1961). El grotesco en Argentina. *Universidad* (49) 161-175. Universidad Nacional del Litoral. [https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/xmlui/bitstream/handle/11185/4140/RU049\\_13\\_A011.pdf](https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/xmlui/bitstream/handle/11185/4140/RU049_13_A011.pdf)
- Burdiel, I. (1999). Introducción. En M. Shelley, *Frankenstein o el Moderno Prometeo*. Cátedra.
- Córdova Romero, G. (2018). *Constelaciones textuales. Reescrituras en la obra narrativa y dramática de Griselda Gambaro* [tesis doctoral]. Colegio de México. <https://>

<sup>12</sup> “Nosotros sabíamos de las dificultades de nuestro mundo de los años sesenta o setenta, pero igual le poníamos el cuerpo. Luchábamos cada uno desde su lugar para que las cosas cambien”, dirá Gambaro. Declaraciones en el encuentro organizado por Federico Irazábal: “La vanguardia vs. El nuevo teatro: Un resistido fratricidio. Encuentro con Griselda Gambaro, Eduardo Tato Pavlovsky y Daniel Veronese” en *Picadero. Revista bimestral del Instituto Nacional del Teatro*, año I, núm. 4, julio/agosto 2001, p. 6.

repositorio.colmex.mx/concern/theses/1r66j159n?locale=es

Feder, H. (2010). A blot upon the earth: Nature's "Negative" and the Production of Monstrosity in *Frankenstein*. *Journal of Ecocriticism*, 2(1), 55-66. <http://ouallinator.com/blog/wp-content/uploads/2018/02/Frankenstein-Ecocriticism-1.pdf>

Foucault, M. (2001). *Los anormales*. Fondo de Cultura Económica.

Gambaro, G. (2007). *Nada que ver con otra historia*. Norma.

Ledesma, J. (2006). Introducción. En M. Shelley, *Frankenstein o el Moderno Prometeo*. Colihue.

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

Rodríguez Rodríguez, F. (2006). Biopolítica, animalidad y el porvenir de los estudios literarios. *Mil Seiscientos Dieciséis*, Anuario, (11), 289-298.

Shelley, M. (1993). *Frankenstein or the Modern Prometheus*. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/84/pg84-images.html>

Shelley, M. (1999). *Frankenstein o el Moderno Prometeo*. Cátedra.

Tarantuviez, S. (2007). *La escena del poder: el teatro de Griselda Gambaro*. Corregidor.

Taylor, C. (2003). *Bodies and Texts: Configurations of Identity in the Works of Griselda Gambaro, Albalucía Angel y Laura Esquivel*. <https://books.google.com.ar/books?id=CnZpsRdMXyYC&lpg=PT1&dq=Bodies%20and%20Texts%3A%20Configurations%20of%20Identity%20in%20the%20Works%20of%20Griselda%20Gambaro%2C%20Albaluc%C3%ADa%20%C3%81ngel%2C%20and%20Laura%20Esquivel&pg=PT30#v=onepage&q=nada&f=false>



## 6. Dramaturgias fronterizas: necroficciones en resistencia. La negación de la vida en *Ilegala* de Virginia Hernández

Verónica Alvarado Hernández Rojas

*El desborde sensorial que nos ha impuesto la visión de las atrocidades practicadas sobre los cuerpos, ha ido marcando buena parte de los discursos y prácticas artísticas.*

ILEANA DIÉGUEZ

Hacia finales del siglo xx, la investigadora Rocío Galicia, del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), indagó y recorrió el trabajo de las diferentes voces de la escena del norte del país. Su primer trabajo, “Dramaturgia en contexto. Diálogo con dramaturgos del Noreste de México”, recopila el resultado de sus hallazgos en esa región del país, visibilizando la gama del trabajo realizado por creadores escénicos que, mediante su obra, generan la sensibilización y denuncia de la vida violenta que enfrenta la frontera norte.

El contexto geográfico y social ha generado un movimiento heterogéneo y sólido de creadores escénicos del norte cuyos temas de interés se relacionan y entrecruzan, pero no se reducen a una sola temática ni a una sola mirada. Se abordan, desde las narrativas de la dramaturgia, tanto las denuncias constantes de la injusticia, la corrupción y la política

de muerte que se vive en el entorno, como aspectos diversos de la cultura: figuras emblemáticas, acontecimientos históricos relevantes y personajes del imaginario colectivo.

El cuestionamiento de cuál es la voz propia del norte atraviesa a las creadoras y creadores escénicos<sup>1</sup> desde antes de la emergencia de este movimiento en las décadas de 1980 y 1990. Como señala Galicia, el vínculo entre las y los integrantes de este grupo de creadores ya venía forjándose en un largo trayecto previo. Además, como resultado de todos sus trabajos y reflexiones sobre y desde el teatro del norte, se han generado antologías, revistas y diversos coloquios en cuyos contenidos se muestra la pluralidad de enfoques, temas y líneas de investigación que se han fundado.

Los creadores de la frontera norte se ven atravesados por la realidad más inmediata, los feminicidios, la migración, el narcotráfico, entre otros temas. La frontera se dibuja como un complejo de relaciones, continuidad y discontinuidad tanto del territorio como de toda expresión cultural.

Por lo anterior, la investigadora Rocío Galicia señala que, en su proceso de investigación, pasa de un análisis de las dramaturgias del norte, como un análisis más general, a las dramaturgias de la frontera para desentrañar las múltiples maneras de comprenderla desde sus narrativas.

La frontera es el lugar que desde el no centro se emancipa y visibiliza otro tipo de representación social, que va en contra del canon y abre la dramaturgia a un diálogo necesario y urgente con la sociedad.

El constante ir y volver de los cuerpos de frontera y sus peripecias se vuelve acción central de las piezas escénicas. El *borderline* no haya sitio,

<sup>1</sup> Mencionaré sólo algunos nombres de creadores escénicos de diversas regiones del norte: Pilo Galindo, Medardo Treviño, Hugo Salcedo, Manuel Talavera, Enrique Mijares, Cutberto López, Sergio Galindo, Roberto Corella, Paquita Esquer, Joel López, Víctor Hugo Rascón, entre otros. Partida Taizan menciona: "Hay que señalar, que al igual que en la Ciudad de México las dramaturgas directoras, encabezaron la lista de los noventa en adelante: Virginia Hernández, Bárbara Colio, junto con Elba Cortez Villapudua, al lado de Agustín Meléndez Eyraud, y otros más, sin olvidarnos de Ángel Norsagaray, en plenitud dramático escénica" (2018, p. 7).

nunca puede situarse y ese no-sitio se manifiesta en las expresiones estético-políticas de la escena del norte.

Como señala Enrique Mijares, el teatro fronterizo se sitúa en la periferia contra los parámetros académicos y los lugares céntricos de producción artística y cultural del país. En la imagen del archipiélago, este autor concentra las dramaturgias del noroeste de México, pues dicha imagen permite cohesionar lo diferenciado, vincular lo aislado, reunir la expansión de lo diferente.

Gonzalo Toledo le nombra a este cúmulo de creaciones de la frontera “Dramaturgias del desierto”, dado que la aridez del espacio de emergencia de estas dramaturgias periféricas las determina, por su alejamiento geográfico, por su tránsito migratorio a los Estados Unidos casi constitutivo, por las tragedias individuales y colectivas que ese espacio supone.<sup>2</sup>

Es en ese contexto hostil y periférico que la dramaturga nayarita Virginia Hernández, quien trabaja en Ensenada, se coloca ética, estética y políticamente, mostrando, mediante sus piezas, la condición constante de vulnerabilidad, riesgo y muerte simbólica o real que se vive en esas latitudes. Entre sus obras encontramos: *La pepena* (1996), *Los guardianes del tiempo* (1998), *Border Santo* (1999), *Sanborns light* (2002), *La ciudad de las moscas* (2005), e *Ilegala* (2010).

En *Ilegala*, una obra de 2010, una mujer preñada y que parece estar a punto de parir, a pleno sol del desierto fronterizo, comienza a lanzar un discurso de súplica de intercesión de la Guadalupana a su vulnerable situación, pues sólo un milagro podrá salvarla. Sus ruegos pasan por San Miguel Arcángel, Santo Niño de Atocha, San Judas Tadeo, Santa Magdalena, Santa Margarita, San Toribio Romo González, protector de los “mojados”, y otros santos que, como dice la protagonista, “no tienen sus papeles en regla”, es decir, no están canonizados (santos ilegales),

<sup>2</sup> Toledo también se refiere a un desierto en otros sentidos, por ejemplo, el editorial, cultural y artístico. Vacíos institucionales que generan que lo artístico y la creatividad emerjan de otras maneras y como un reto.

pero a los que también se les reza: Malverde, Juan Soldado, la Santa de Cabora.

La mujer ruega, aunque sea por una brizna, y entre los gritos de devoción que lanza a los diversos santos y santas, aparecen en su monólogo todas las voces de la opresión femenina: la prostitución, el abuso de los coyotes, ser mula; llevar la carga de la droga en el cuerpo, la explotación en el trabajo de las maquilas, la criminalización, el acoso, la vejación y los feminicidios. La mujer acaba por implorar a Sor Juana que la ayude, pues ha sido por unas sorjuanitas que ha caído en la acción de tragarse la droga para transportarla. Al final, en su desesperación, deja de rogar y sentencia:

¡Yo soy la ilegal, la que está fuera de la ley, la desobediente, la renegada, la indocumentada! ¡Yo soy ILEGALA!; ese es mi nombre y mi apellido, y mi dominio es este campo minado que soy yo misma, mi campo santo, mi panteón. Yo lo reclamo en mi nombre y en el nombre de todos los que han sucumbido y sucumbirán en este trance. Yo, yo y sólo yo. Ese es mi credo, santo y seña juntos. Aquí estoy yo, y me declaro ¡SANTA! (Hernández, 2013, p. 115).

Como ha señalado Enrique Mijares, se trata de un texto con estructura hipertextual, que interpela al receptor al visibilizar y sensibilizar sobre la problemática.<sup>3</sup> Se cumple la puesta en crisis entre el espectador y la escena:

*Ilegala* no puede erradicar las violencias que se ejercen en los cuerpos femeninos, pero sí consigue poner rostro a las mujeres migrantes, en este sentido favorece la percepción del Otro y de la Otra, dando lugar a contrarrestar la

<sup>3</sup> “Si partimos de que la dramaturgia hipertextual potencia la capacidad humana de crear enlaces de forma continua entre el sentido de dos o más palabras, ideas o conceptos, estamos así, ante el proceso de virtualización de la realidad, en donde, tanto quien redacta/crea el texto, como quien, lector/espectador, establece interlocución con él, parten de sus propios horizontes de expectativas, de sus personales contextos de experiencia, para asociar datos que provienen de una estructura de pensamiento no arborescente, muy lejos de lo que establece el paradigma de pensamiento lineal hegemónico occidental” (Baez, 2020, p. 324).

deshumanización que el capitalismo nos impone como forma de vida en el siglo XXI (Báez, 2020, p. 104).

Virginia Hernández muestra con su pieza *Ilegala* la vida de las mujeres migrantes. Ellas viven una doble tragedia: cuando buscan una mejor vida, viven un proceso de cosificación al hacer uso de sus cuerpos para trasladar la droga, posibles violaciones, prostitución, etc. Huyen por la frontera de un territorio y su cuerpo es también un territorio ocupado.

*Ilegala* parece delirar, ruega a los santos, recuerda amargos pasajes de su vida, parece estar en distintos espacios a la vez: el pasado horroroso, el presente escabroso y el incierto futuro. La confusión de su discurso genera una polisemia y multiplicación de perspectivas y matices sobre los temas que aborda. He aquí la riqueza de aspectos que aparecen en el guion y que desbordan la posibilidad de diversidad de interpretaciones.

Susana Báez menciona:

Su personaje se torna múltiple, ya que encarna diversas aristas de lo femenino en el penoso, incierto y riesgoso tránsito hacia el sueño americano; muestra las violencias estructurales, la misoginia, el carácter patriarcal de las estructuras sociales y los diversos rostros de la precarización femenina, donde queda claro que no todos los cuerpos importan debido a su clase social, nivel educativo, etnia o condición migratoria (Báez, 2020, p. 98).

Como señala Gloria Anzaldúa:

La mujer mexicana corre un riesgo mayor. A menudo el coyote no la alimenta durante días ni le permite usar el baño, a menudo la viola o la vende a otros que la prostituyen. No puede volver a su casa... ha pedido prestado a amigas para pagar el coyote ...

Este es su hogar

este borde fino de

alambre de púas (Anzaldúa, 2016, p. 54).

Cada uno de los temas que recorre el monólogo muestra una vida invivable, una muerte simbólica. Como posible espectro del futuro se vislumbra la explotación laboral, la prostitución, la trata, la violación y abuso o el feminicidio, ¿acaso se puede decir que *Ilegala* está viva?:

la explotación laboral no ha logrado retener a la protagonista en un nivel de vida soportable y como su desamparo socio-económico la ha compulsado a emigrar; todo esto sumado a la violación múltiple que ha sufrido, el embarazo que se torna insoportable en medio del desierto, más la búsqueda de un pasaporte siniestro ingerido y amenazante en el mismísimo vientre en el que crece su bebé (Geirola, 2021, p. 3).

*Ilegala* dice:

Sí, ya sé que existen varias formas de esconder la carga, pero dijeron que la mejor es tragándotela. Aquí la llevas, almacenada en el estómago, pero hay que tener cuidado porque puede explotar, por eso hay que expulsarla lo más pronto posible. Maldita carga, cada vez pesa más (Hernández, 2013, p. 105).

*Ilegala* está en diversas fronteras. Como señala Geirola: “iniciar la travesía es ingresar al desierto geográfico, sociocultural y jurídico” (2021, p. 11), es decir, un limbo. La pieza *Ilegala* comienza así: “¡Ay, María de Guadalupe, Lupe, Lupita, Lupana! Mira a tu hija aquí, tan indefensa; como muerta en vida...” (Hernández, 2013, p. 99).

Se trata de un cuerpo que ha llegado a su límite, abordado por el horizonte narrativo de Virginia Hernández. Aunque no se trata de un cuerpo mutilado físicamente, lo está de muchas otras maneras, por toda la violencia ejercida sobre él. Es una vida lesionada, anulada como parte de la comunidad, un cuerpo muerto con vida. Como señala Baez, “su muerte anunciada no será evitada ni siquiera por esas fuerzas espirituales” (Baez, 2020, p. 103).

Las violencias estructurales se transforman en discursos, atravesados por la visión colonizada de las creencias religiosas, los mitos y la

forma de concebir la muerte, renovada y apropiada por quienes habitan la frontera.

Como señala Partida:

si bien la mitología religiosa popular se encuentra presente en casi la mayoría de las expresiones de la cultura regional, la Muerte ha sido uno de los personajes más frecuentes e invariables; cuya vigencia se ha manifestado, como testigo y actor activo; ya sea caminando, arrastrándose, flotando, interviniendo en la vida familiar, afectiva, profesional, civil y religiosa, haciéndose omnipresente de principio a fin, llegando a ser determinante en el destino de los pobladores de esta región; como consecuencia de la inseguridad de su situación, y de su existencia social: ya sea como residentes o como migrantes, procedentes de las regiones más pobres del país (Partida, 2018, p. 43).

Ilegala lanza un discurso plagado de creencias y mitos, acude a los refranes y al humor. Hay momentos en los que la confusión de los pensamientos, la mezcla de temas sin ton ni son, harían pensar que en realidad es el relato de una crisis de locura o de una muerta que cuenta sus desgracias, recuerdos y múltiples peripecias. En su vaivén de pensamientos delirantes, Ilegala sabe que sus plegarias no tienen lugar de llegada ni esperanza, se sabe derrotada. La muerte es el lugar más seguro.

Achille Mbembe, mediante su categoría de la necropolítica, ha mostrado claramente de qué manera el poder político niega la vida misma. Para el autor, partiendo de la visión foucaultiana de la biopolítica, que planteaba al poder político como el administrador de la vida para lograr mayor productividad de cierto capital humano, esta noción ya no alcanza para analizar y definir nuestra actual circunstancia a nivel global y desde una visión geopolítica:

en nuestro mundo contemporáneo, las armas se despliegan con el objetivo de una destrucción máxima de las personas y de la creación de mundos de muerte, formas únicas y nuevas de existencia social en las que numerosas

poblaciones se ven sometidas a condiciones de existencia que les confieren el estatus de muertos-vivientes (Mbembe, 2011, p. 75).

La muerte tendrá un vínculo sólido con la política, como se muestra en la clara desatención y abandono de los sectores más vulnerables y la declaración constante de guerra del poder soberano a un falso enemigo, al que hay que aniquilar. Ya no se trata solamente de la creación y acumulación de cuerpos dóciles, sino de la exposición cotidiana de los cuerpos para que algunos decidan cuáles viven y cuáles mueren.

La elección de quién vivirá y quién morirá implica una compleja maquinaria de jerarquías que lleva inserta la discriminación. Acotando la categoría de la necropolítica al contexto latinoamericano y a México, específicamente, el constante ataque a los pueblos originarios y sus espacios de vida muestra que se les ha constituido como el enemigo a vencer. El poder empobrece, aniquila, desaparece de manera masiva o mediante una muerte simbólica a aquellos que construye como sus enemigos.

La necropolítica en América Latina se manifiesta cotidianamente en la forma de banalizar la muerte. Ésta se ha convertido en un lugar rentable; el enriquecimiento de unos pocos a costa de la muerte de muchos es el propósito de las políticas de muerte. Como señala Ariadna Estévez:

En México la necropolítica tiene una particularidad: el Estado comparte sus tecnologías y técnicas de dominación y administración de la muerte con los sujetos de la violencia privatizada —en particular los criminales— dando lugar a lo que se puede denominar la gubernamentalización necropolítica del Estado mexicano o el Estado legal-criminal. Las muestras públicas de violencia extrema, tales como masacres, con el objeto de intimidar, someter cuerpos a tortura, ejecuciones, desaparición forzada, persecución y muerte tienen el objetivo de hacer morir en enclaves territoriales de pobreza, corrupción, impunidad y escasa presencia institucional del Estado, donde el reto es sobrevivir (Estévez, 2018a, p. 4).

El vínculo de los grupos políticos con los grupos criminales en México produce una necropolítica legitimada y apoyada por los grupos de poder, fortaleciendo sus prácticas y haciendo de la violencia un espectáculo cotidiano, generando una desensibilización y una banalización de la muerte. Además de las muchas vidas perdidas, lo que está en juego socialmente es una cruda modificación de la sensibilidad que, ante su normalización, se reproduce y autopreserva sin cuestionarse.

La necropolítica define al sur global. El norte oprime al sur para sostener su nivel de vida. La migración en la frontera con los Estados Unidos es una clara manifestación de dicha opresión. Se normaliza la crueldad ejercida a los cuerpos, regulando, a la vez, políticas de la muerte, segregando a la población en condiciones de lo que Giorgio Agamben denominó *nuda vida*, es decir, la vida que no tiene derecho al derecho. Esa vida que se puede arrebatar impunemente sin tener que dar cuentas a nadie y cuya muerte beneficia económicamente a alguien.

La *nuda vida* implica la exclusión de la vida política, son los cuerpos “llamados desechables” cuya muerte no entraña en la práctica consecuencia jurídica alguna. ¿Acaso existen vidas aniquilables, anulables, matables, suprimibles? (Agamben, 2006, p. 244). ¿Acaso debería haber cuerpos totalmente desprotegidos de ley alguna? Cuerpos cuya exclusión política y jurídica se reflejan en la vulnerabilidad constante que viven a manos de quienes detentan el poder, que deciden si mueren o subsisten en una “existencia debajo del nivel de vida más básico” (Estevez, 2018b, p. 20).

Para el capitalismo actual, la vida biológica ya no sólo es centro de cálculo para la productividad, sino lugar de aniquilación porque esto también produce ganancias. La normalización de mirar algunas vidas como suprimibles es el extremo de la cosificación de esas vidas. La deshumanización se vuelve normal y justifica dar muerte a vidas humanas.

Además, el Estado se adjudica el derecho soberano de matar, generando una atmósfera de estigmatización ante figuras, por ejemplo, como los migrantes. De este modo, las propias poblaciones abogan por la

eliminación de otras vidas humanas, en el entendido de que se convierten en un falso enemigo.

En la frontera norte de México, la condición de las poblaciones marginadas las expone a poder morir en cualquier momento ante la decisión del poder soberano de quién tiene derecho a vivir y quién no; se trata de un contexto deshumanizador. Poblaciones enteras no son consideradas sujetos sino cosas: los ilegales, por ejemplo. Se normaliza su muerte constante porque no se les considera humanos cuando paradójicamente lo que buscan es acceder a una mejor y digna vida humana.

Sayak Valencia retoma la idea de necropolítica de Mbembe, enfocándose en el estudio de las ciudades fronterizas donde los cuerpos amenazados, torturados o utilizados se convierten en mercancía y ganancia de las corporaciones de las drogas y del propio Estado. La violencia extrema de la frontera de México con los Estados Unidos amerita un análisis específico, con categorías analíticas que construyan un andamiaje teórico de comprensión: prácticas *gore*, capitalismo *gore*, necroempoderamiento, etc. Mediante estas categorías, la autora se centra en hallar el vínculo de la violencia explícita con la lógica del capitalismo tardío. La vida misma está al servicio del mercado y el hiperconsumo.

Personajes como Ilegala nos muestran que algunas vidas valen más que otras, que unas están más protegidas que otras, o que algunas están en total desamparo y no son siquiera merecedoras del duelo. ¿Qué hace posible pensar una vida como una cosa? ¿Qué es lo que constituye lo humano? ¿A quiénes se les reconoce como humanos y a quiénes no?

El desierto se transforma en el lugar de la deshumanización. Ilegala menciona:

El desierto es canijo y más el que lo aguante. Todo es cuestión de resistencia, dicen los polleros, aunque yo creo que es cuestión de fe ... Con dinero no hay imposibles, hasta cruzar al otro lado se puede. Claro que depende del dinero de que se disponga; por ejemplo, se puede pasar en camión, allí te empaquetan en las cajuelas, entre la mercancía, debajo de los asientos,

donde quepas; como pollo, pues. También se pasa por debajo de la tierra, por los túneles, como topo, esos caminos son más seguros; dicen que hasta tienen aire acondicionado y luz y todas las comodidades, por eso es tan cara la cruzada. Otra forma de cruzar es nadando. Aunque si no eres buen nadador mejor ni te arriesgues; si tienes suerte y logras atravesar el río, todavía te espera un buen trecho de camino, empapado y hambriento, esos son los mojados ... Si no te agarra la migra, te agarra la insolación, el cansancio, la sed, o cualquier animal ponzoñoso, y se acabó la aventura (Hernández, 2013, p. 103).

Bajo el ámbito de la necropolítica, algunos cuerpos se consideran desechos y, al decidir que mueran, hay una ganancia económica para ciertos sectores. Los negocios que generan dinero se ponen por encima del valor de la vida. La globalización neoliberal ha generado esta política de la muerte. Cuando hablamos de desaparición forzada, trata, prostitución, narcotráfico, sabemos que el destino y propósito final es la acumulación de capital global.

El necropoder se ejerce sobre los migrantes, que son vistos como invasores que se convierten en una amenaza constante, son a quienes hay que extirpar; una manera de hacerlo es dejarlos morir al no haber para ellos programas de salud, seguridad laboral ni educación.

El soberano posee el derecho de decidir matar o generar muertes simbólicas, porque se puede estar siempre en el borde de la muerte o vivir en medio del poco o nulo acceso a un futuro digno vivible. Esto genera también la modificación de la propia sensibilidad ante actos repulsivos deshumanizantes. La sociedad normaliza y justifica, mediante la criminalización, las políticas de la muerte.

La pieza de Virginia Hernández se erige como un acto político al mostrar las diversas voces de una mujer que grita como muerta viviente, que grita lo invivible en esos cuerpos, yoes, discursos y otredades en que se fragmenta su existencia. La dramaturga apuesta por una mirada estético-política que evite la mera contemplación. La obra interpela de manera constante a los otros: espectadores o lectores. No hay posibilidad de

pasividad ante el discurso de Ilegala, su voz parece un grito ante el silencio. Es un grito que resiste a las injusticias, que las nombra para memorizarlas, que las exhibe para negarse a ellas.

*Ilegala* se trata de una necroficción, como muchas otras de la misma autora, en resistencia, una necronarrativa que resiste a las formas de la biopolítica y la necropolítica que se concretan en los cuerpos, una lucha contra la política de la muerte que se ha instituido como lo normal y que muestra la necesidad de redefinir lo que entendemos como vida.

Sustaita y García retoman las ideas de Gail Weiss en su texto “El cuerpo como horizonte narrativo”, quien señala al cuerpo como “un dispositivo narrativo que permite la comprensión de la realidad social gracias a la fuerza y capacidad perturbadora semántica que encierra” (Sustaita y García, 2017, p. 62). La forma de construir las narrativas del cuerpo posibilita ir en contra de la normalización de prácticas y discursos sistémicos.

Magali Velasco, en su obra *Necronarrativas en México. Discurso y poéticas del dolor (2006-2019)*, cita a Francesca Gargallo en la presentación que realizó de la antología *Hotel Juárez: dramaturgias de feminicidios* (México, 2008), donde señaló:

es en las expresiones artísticas donde se manifiesta la necesidad colectiva de develar la verdad que el poder oculta con sus mecanismos de control. Más aun, que el teatro permite leer la realidad porque la representa y por lo tanto, teatro y realidad son los dos únicos espacios donde todos y todas podemos comprender al ser humano en sus contextos (Velasco, 2020, p. 77).

Ilegala da cuenta de lo siniestro de su precaria vida, ningún santo la acoge por estar fuera de la ley, por ser *nuda vida*, por no tener derecho al derecho, ni siquiera a que los santos la protejan. Al final se asume santa, en un acto de autolegalización, al menos en el discurso, para darse derecho a vivir.

## REFERENCIAS

- Agamben, G. (2006). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos.
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands/La frontera: La nueva mestiza*. Capitán Swing.
- Báez, S. (2020). “Ilegala de Virginia Hernández, los rostros de la precarización femenina”. En *Concursos de ensayos: premios 2020 y 2019: anexo actas 2019* (pp. 95-96). AINCRIT Ediciones.
- Diéguez Caballero, I. (2018). Encarnaciones poéticas. Cuerpo, arte y necropolítica. *Athenea Digital* 18(1), 203-219. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2250>
- Estévez, A. (2018a). El dispositivo necropolítico de producción y administración de la migración forzada en la frontera Estados Unidos-México. *Estudios Fronterizos*. <https://doi.org/10.21670/ref.1810010>
- Estévez, A. (2018b). Biopolítica y necropolítica: ¿constitutivos u opuestos? *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*. <https://doi.org/10.32870/espiral.v25i73.7017>
- Galicia, R. (2006). *La dramaturgia actual del norte de México: micro, macro y archipoética*. [tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Galicia, R. (2007). *Dramaturgia en contexto. Diálogo con Dramaturgos del noreste de México*. Conaculta, INBA-CITRU, Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste.
- Geirola, G. (2021). De la frontera al litoral: procedimientos de violencia dramaturgica en tres obras de Virginia Hernández. *Argus-a*, 12(48). <https://www.argus-a.com/publicacion/1595-de-la-frontera-al-litoral-procedimientos-de-violencia-dramaturgica-en-tres-obras-de-virginia-hernandez.html>.
- Hernández, V. (2013). Ilegala. En Mijares, Enrique (comp.). *Dramaturgia del noreste* (pp. 99-116). Universidad Autónoma de Sinaloa, Universidad Juárez del Estado de Durango.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.
- Mijares, E. (2015). Los recursos del hipertexto. En *El espectador conoce el futuro*. Libros de Godot.

- Mijares, E. (2017). *Dramaturgias del Noroeste de México*. Editorial de la Universidad Nacional del Sur Ediuns.
- Mijares, E. (2020). *Investigación, aprendizaje y creación en artes escénicas*. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Partida Taizan, A. (2018). *Teatro del norte y Fronterizo*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Toledo, G. (2022). Las dramaturgias del desierto. *Ilegala* de Virginia Hernández, y *Partir*, de Roland Heim. *reCHERches. Culture et histoire dans l'espace roman*, (28), 68-84. <http://doi.10.4000/cher.13498>
- Velasco, M. (2020). *Necronarrativas en México. Discurso y poéticas del dolor (2006-2019)*. El Colegio de San Luis, Universidad Veracruzana.

## 7. *Chicas muertas* de Selva Almada, en el entrecruce de géneros

Alfonso Macedo Rodríguez

Este capítulo se concentra en el análisis de *Chicas muertas* (2015), obra central de la escritora argentina Selva Almada (1973) por su hibridez genérica, sus procedimientos literarios y su forma de denunciar tres casos de feminicidio —o femicidio<sup>1</sup> según el habla coloquial argentina (Almada, 2015, p. 18)— en su país. Aquí se estudia la combinación de géneros narrativos (crónica y autobiografía, principalmente) con la base teórica del concepto de necroescritura que Cristina Rivera Garza incorpora en su trabajo sobre la violencia de los cuerpos en *Los muertos indóciles* (2013) y que, a su vez, proviene del concepto de necropolítica del pensador camerunés Achille Mbembe.<sup>2</sup>

En la “Introducción” a *Los muertos indóciles*, la escritora tamaulipeca recupera el concepto de Mbembe para pensarlo a la luz de la violencia

<sup>1</sup> Ambas modalidades del concepto en lengua española, así como su origen de otras lenguas europeas, son analizadas y contextualizadas en Moret (2018, pp. 88-89).

<sup>2</sup> Este capítulo se apoya indirectamente en el concepto de necropolítica de Achille Mbembe (2011, pp. 17-75) porque fue la base para la propuesta del concepto de necroficciones como objeto de estudio colectivo en el presente volumen; sin embargo, me interesa estudiar *Chicas muertas* a la luz del concepto de necroescrituras de Rivera Garza porque se trata de dos autoras latinoamericanas cuyas obras se insertan no sólo en la representación literaria de la violencia —*Ladrilleros* de la escritora argentina y *La muerte me da* de la autora mexicana, por ejemplo—, sino en el carácter testimonial de la literatura como una forma de denuncia social ante la violencia sistemática ejercida en los casos de feminicidio en Argentina y los casos de las víctimas de la violencia en México, especialmente durante el gobierno (2006-2012) del presidente mexicano Felipe Calderón, respectivamente.

institucional que ha creado necrópolis en todo el mundo, incluyendo México (Rivera Garza, 2013, pp. 18-19). Mediante su apropiación de este concepto y otros de los que, a su vez, Mbembe se apropia, como el de biopolítica de Michel Foucault o el de máquinas de guerra de Gilles Deleuze y Félix Guattari, Rivera Garza propone nuevos acercamientos teóricos y artísticos –incluyendo la creación literaria– para producir nuevas reflexiones sobre la violencia de Estado que ha logrado asimilar las estrategias de resistencia del siglo xx. Como una forma de desautomatización teórica –con Mbembe y Foucault a la cabeza–, artística –como se propone al aludir a la obra de Teresa Margolles– y literaria, Rivera Garza busca incorporarse a una “creciente relevancia crítica que han adquirido ciertos procesos de escritura eminentemente dialógicos” (2013, p. 22) para hallar una función de lector que permita identificar una verdadera forma de resistencia política y estética ante la violencia sistematizada del Estado y las instituciones que en ella se apoyan.

Estas formas de renovación y resistencia se relacionan, según la escritora mexicana, con el concepto de necroescrituras: “A la producción textual que, alerta, emerge entre máquinas de guerra y máquinas digitales la denomino aquí *necroescrituras*, siempre en plural: formas de producción textual que buscan esa desposesión sobre el dominio de lo propio” (Rivera Garza, 2013, p. 33). Se trata de máquinas de oposición a la asimilación de los procedimientos artísticos y las estrategias políticas, de nuevas formas de desterritorialización literaria si se atiende este concepto de Deleuze y Guattari, a propósito de los modos de desautomatización literaria en la obra de Franz Kafka, que también puede leerse como formas de resistencia social y política<sup>3</sup> (Deleuze y Guattari, 2001). Algunas de ellas, como

<sup>3</sup> En *Kafka. Por una literatura menor*, los autores analizan la obra del escritor checo como una literatura marginal en la que la función política y la función estética de la literatura producen significaciones fuera de las lecturas críticas convencionales y fuera del canon de la historia de la literatura europea. Una de las tres características de la llamada literatura menor que proponen como modelo de análisis de literaturas periféricas es la *desterritorialización*, concepto que propone la ruptura con el de *territorialización* en el sentido político y artístico (Deleuze y Guattari, 2001, p. 31). La obra de Kafka es un ejemplo muy ilustrativo

los blogs literarios o las cuentas de Twitter (Rivera Garza, 2013, p. 24), forman parte de lo que la autora llama “poéticas de la desapropiación” (2013, p. 33) que pueden incluir otros procedimientos artísticos: entre la figura de autor y la figura de narrador que produce un extrañamiento (desautomatización en el sentido que le dan al vocablo los formalistas rusos) derivado de formas narrativas contemporáneas, tal como ocurre con la autoficción.<sup>4</sup>

Otras formas contemporáneas reconocen el agotamiento de las formas literarias tradicionales –como la representación mimética de la realidad y la figura de autor como única autoridad legítima– y exploran

críticamente las estrategias de producción, distribución y archivación de las distintas articulaciones textuales con el lenguaje público de la cultura. Se trata de escrituras que exploran el adentro y el afuera del lenguaje, es decir, su acaecer social en comunidad, justo entre los discursos y los decires de los otros en los que nos convertimos todos cuando estamos relacionamente con otros” (Rivera Garza, 2013, p. 25).

De este modo, en los procesos de escritura contemporáneos, los géneros literarios convencionales, al entrelazarse, producen nuevos efectos de lectura; lo literario y lo extraliterario se combinan y confunden como una forma de renovación artística en donde lo periodístico (crónica) se funde con las literaturas del yo (autobiografía); las nuevas tecnologías facilitan una recepción múltiple y simultánea que produce diversas significaciones (Rivera Garza, 2013, pp. 26-27).

---

porque el autor de *La metamorfosis* escribe sin dejar de lado su condición de judío germanohablante en una nación eslava, consciente de que existe una literatura mayor, la de las grandes urbes europeas y sus novelistas canónicos.

<sup>4</sup> Como un ejemplo actual de las formas ambiguas que produce la autoficción, véanse los textos “Niños” y “Chicas lindas” de *El desapego es una manera de querernos* de Almada; la narradora, adulta, rememora diversas anécdotas y sucesos de su infancia y adolescencia en la zona geográfica de donde es originaria: la provincia de Entre Ríos, situada al norte de Argentina y en colindancia con Uruguay y Brasil (Almada, 2016, pp. 9-103).

Aunque Rivera Garza ubica su introducción a *Los muertos indóciles* en el contexto de la violencia del narcotráfico y del Estado en el sexenio de Felipe Calderón, algunos de los referentes novelísticos mencionados,<sup>5</sup> desde la perspectiva planteada en las páginas anteriores, son *Pedro Páramo* de Juan Rulfo —cuya Comala sería una “*protonecrópolis* en la que se genera el tipo de existencia (no necesariamente vida) que caracteriza a la producción textual de hoy” (Rivera Garza, 2013, p. 36)— y 2666 de Roberto Bolaño —novela en donde uno de los espacios diegéticos centrales es la ciudad de Santa Teresa, trasunto de Ciudad Juárez, Chihuahua, lugar de los primeros feminicidios que posteriormente se expandirían al resto del país (Rivera Garza, 2013, p. 18)—. Sin embargo, más allá de su *corpus* literario y plástico, *Los muertos indóciles* también puede leerse en diálogo con *Chicas muertas*, obra publicada un año después, en 2014.

Desde su lugar como obra literaria ubicada en el entrecruce de géneros, la lectura que propongo de *Chicas muertas* se detiene en la revisión de algunos momentos de la obra en la que Selva Almada lleva a cabo una combinación de diversos tipos de discurso. No se trata de una obra de ficción; apela, más bien, al testimonio y la investigación.<sup>6</sup> La autora parte de un recuerdo de adolescencia en el que se sugiere el estado de inseguridad y

<sup>5</sup> En las páginas de *Los muertos indóciles*, Rivera Garza analiza diversas obras de la literatura estadounidense y la literatura latinoamericana, así como fenómenos culturales que, después de diez años de publicación de la obra, conservan su actualidad: el plagio literario, el empleo del archivo en la novela y el periodismo, las máquinas de escribir y las máquinas digitales, los tuits como expresión literaria, etcétera.

<sup>6</sup> En un artículo dedicado al estudio de los géneros literarios y periodísticos en *Chicas muertas*, Ana Laura Castro Vázquez y Gabriel Osuna Osuna afirman que la obra es “una especie de crónica novelada con tintes testimoniales en la que la autora se autoficcionaliza en una narradora en primera persona” (Castro Vázquez y Osuna Osuna, 2022, p. 130); en la misma página, señalan que “El texto está integrado por una compleja mezcla entre novela, testimonio, reportaje y crónica”. Aunque resulta evidente el modo en que Almada produce una combinación de diversos géneros, la presencia del género novela no es diáfana en la obra, lo que sí predomina es el discurso narrativo —más cercano al tipo de relato del volumen *El desapego es una manera de querernos*. Por su parte, Zulema Moret, en un artículo citado aquí en que también analiza *Chicas muertas*, sostiene que esta obra pertenece al género novela (Moret, 2018, p. 84); más adelante, señala que se trata de una obra de no ficción aunque cercana a la novela negra (p. 86). En otro acercamiento a la obra que aquí se estudia, Tatiana Navallo la define como “propuesta de no ficción” (Navallo, 2022, p. 221), lo que resulta más apropiado en el estudio de esta obra.

precariedad de las mujeres de su país, a propósito de un caso de feminicidio que conoce por primera vez a través de la radio, lo que le hizo comprender instantáneamente que las mujeres podían ser asesinadas fuera o dentro de su casa. El recuerdo, puesto por escrito, reconstruye, muchos años después, el caso que la conmovió, perpetrado el 15 de noviembre de 1986. Este fragmento es un detonador de la obra en su conjunto porque ubica a Almada en su condición de precariedad: una mañana, después de despertar, la narradora sale al patio en donde su padre se encuentra preparando un asado. Prolija en sus descripciones, empleando un lenguaje coloquial de giros orales —un aspecto dominante en su poética—, refiere:

Entonces dieron la noticia por la radio. No estaba prestando atención, sin embargo la oí tan claramente.

Esa misma madrugada en San José, un pueblito de 20 kilómetros, habían asesinado a una adolescente, en su cama, mientras dormía.

Mi padre y yo seguimos en silencio.

Allí parada vi cómo se levantaba de la silla y acomodaba las brasas con un fierro, las emparejaba, golpeaba rompiendo las más grandes, la cara se le cubría de gotitas por el calor del fuego, la carne recién puesta chillaba suavemente. Pasó un vecino y pegó un grito. Él giró la cabeza, todavía inclinado sobre la parrilla, y levantó la mano libre. Ahí voy, gritó. Y empezó a desarmar con el mismo fierro la cama de brasas, las corrió hacia un extremo de la chapa, más cerca de donde ardían los troncos de ñandubay, dejó apenas unas pocas, calculando que alcanzaran para mantener la parrilla caliente hasta que él regresara. Ahí voy era pegarse una disparada hasta el bar de la esquina a tomarse unas copas...

Si ves que se apaga, arrímale unas brasas más que ya vengo, me dijo y salió a la calle chancleteando rapidito, como esos chicos que ven pasar al heladero (Almada, 2015, pp. 15-16).

El contraste, ante la recepción de la noticia, es evidente: mientras el padre interrumpe la preparación del asado del domingo para ir a beber

unas copas con su vecino, la adolescente comienza a tomar conciencia de la situación: “Yo tenía trece años y esa mañana, la noticia de la chica muerta, me llegó como una revelación. Mi casa, la casa de cualquier adolescente, no era el lugar más seguro del mundo. Adentro de tu casa podían matarte. El horror podía vivir bajo el mismo techo que vos” (Almada, 2015, p. 17).

Este relato autobiográfico, incorporado al primer capítulo, es el motor de la obra: en el párrafo citado, Almada explica brevemente que, poco después, conoció más detalles del feminicidio: “La chica se llamaba Andrea Danne, tenía diecinueve años, era rubia, linda, de ojos claros, estaba de novia y estudiaba el profesorado de psicología. La asesinaron de una puñalada en el corazón” (Almada, 2015, p. 17).

Este primer nombre femenino enunciado y el momento de horror descrito son el comienzo del seguimiento a tres casos de jóvenes (dos asesinadas y una desaparecida) a partir de la combinación de diversos géneros narrativos y géneros discursivos entre los que destaca la crónica, la autobiografía, la conversación, la anécdota de estilo oral, el epitafio y la reconstrucción de una escena de invocación a través de una médium.

*Chicas muertas* se compone de 11 capítulos divididos en varios fragmentos separados por un doble espacio en blanco que indica cambios temporales y espaciales. Esos saltos también son discursivos: se pasa de un relato familiar de una de las tres mujeres (un momento biográfico, un recuerdo especial) a la crónica que describe la llegada de la autora a uno de los pueblos en los que se entrevistará con un familiar de las víctimas. También suele intercalarse un relato autobiográfico en el que la autora pone de manifiesto la normalización de la conducta micromachista y el riesgo permanente de ser acosada o atacada. Se trata de escenas breves que rememoran insinuaciones sexuales de parte de choferes que se detenían cuando ella y sus amigas viajaban “a dedo” (Almada, 2015, p. 29) o, incluso, de un momento donde la narradora y una amiga vivieron el acoso de un hombre que las presionaba para tomar una cerveza con él en cuanto llegaran a su destino, o de otro momento en que un viajero de la

ruta, al presumir su profesión de ginecólogo, le toca los pechos para indicarle cómo debía explorarse en busca de cualquier “bultito sospechoso” (Almada, 2015, p. 31); o de otro más peligroso, en el que la autora, junto a una amiga, deben negarse a los ofrecimientos directos de un hombre agresivo que además carga dos armas largas en la parte trasera de su vehículo (Almada, 2015, pp. 32-33).

Más allá del ámbito de la ficción, donde Almada ha representado diversas formas de violencia en las provincias de su país, en *Chicas muertas* hace una denuncia al sistema patriarcal que mantiene su indiferencia ante el aumento de casos de feminicidio en las últimas décadas en América Latina. Su obra forma parte de una escritura que transgrede las nociones tradicionales a partir de su hibridez genérica y de la presencia de varias narradoras orales (como la Señora, una médium que entrevistó en un pueblo de Entre Ríos).

Publicada por primera vez en 2014 en Argentina, *Chicas muertas* tuvo una mayor resonancia que las dos obras editadas pocos años antes: *El viento que arrasa* en 2012 y *Ladrilleros* en 2013, ambas bajo el sello Mardulce de Buenos Aires.<sup>7</sup> Además de las novelas mencionadas, Almada publicó en Literatura Random House, en 2015, pocos meses después de *Chicas muertas*, la recopilación de relatos *El desapego es una manera de querernos*, obra que recupera narraciones breves dispersas en revistas y antologías. Una sección, “Chicas lindas”, puede ser leída como un antecedente directo de *Chicas muertas*, incluyendo el breve relato “La muerta en su cama”.

<sup>7</sup> En 2020, Almada publicó *No es un río*, novela que ha sido ubicada como la parte final de una trilogía iniciada con *El viento que arrasa*. No se publicó bajo el sello de Mardulce como en los casos anteriores, sino en la transnacional Literatura Random House de Penguin Random House, lo que sugiere la consolidación de su reconocimiento fuera del campo literario argentino y su ubicación como una escritora representativa y destacada de la nueva narrativa hispanoamericana escrita por mujeres a partir de 2010. *No es un río* se integró al programa Mapa de las Lenguas 2021 que Literatura Random House impulsó como parte de su proyecto editorial-cultural. La primera obra de Almada publicada en esta casa editorial, *Chicas muertas*, también tuvo una distribución mayor —lo que permitió que un capítulo se publicara en un número de la revista mexicana *Letras Libres*—, una vez que Almada ya había comenzado a ser reconocida como una joven narradora que interesaba a los críticos literarios y a los lectores en general.

*Chicas muertas* y *El desapego es una manera de querernos* son obras publicadas casi de manera simultánea; en ambas prevalece cierto estilo que recupera la oralidad y las frases coloquiales de la gente de Entre Ríos, provincia de donde es originaria la autora. En ambas, se identifica un estilo híbrido en el que lo autobiográfico se acompaña de lo reflexivo y predominan las anécdotas que recuperan el pasado de Almada. Las obras dialogan entre sí, permitiendo a los lectores identificar los guiños intratextuales: el tío abuelo José Bertoni es idealizado por su soledad y autosuficiencia en “Niños”, texto de *El desapego...* (Almada, 2016, pp. 24-27). Sin embargo, en *Chicas muertas*, la autora registra la normalización o naturalización de las relaciones sexuales mediante acuerdos comerciales, cuando Bertoni se encerraba con una mujer que le hacía el aseo y quien después dejó de cumplir su función de prestadora de servicios sexuales cuando su joven hija comenzó a sustituirla (Almada, 2015, p. 58).

En “Chicas lindas”, un relato reeditado en *El desapego...*, Almada narra el fin de su infancia e inocencia. Se divide en breves secciones numeradas en arábigos; se narran anécdotas con sus amigas y familiares; destaca cierto tono festivo, celebratorio de la vida juvenil, que termina con “La muerta en su cama”. Este texto breve refiere el momento en que la autora, a la edad de 13 años, se entera por la radio del asesinato de Andrea, hallada en su cama como si durmiera, con varias puñaladas en el cuerpo. El fin de la inocencia es también el final de “Chicas lindas”, ya que se anuncia el tránsito a la vida adulta y los planes de estudio que darían independencia a la narradora y sus amigas al salir del pueblo para estudiar una carrera en alguna capital de las provincias.

*Chicas muertas* comienza donde termina “Chicas lindas”. Andrea Danne, la joven asesinada cuyo caso se menciona desde el inicio de *Chicas muertas*, es “La muerta en su cama”. Almada reescribió el relato –hipotexto de *Chicas muertas*, que a su vez pasa por un proceso de revisión para la edición de *El desapego es una manera de querernos*– que da origen al volumen de 2015 sobre los casos de feminicidio. En “La muerta en su cama”, el tono autobiográfico se mantiene; su ubicación textual, al final de “Chicas

lindas”, es una forma de reconocimiento irreversible de la violencia ejercida contra las mujeres.

Las obras de no ficción mencionadas, junto con las tres novelas que conforman la trilogía de la violencia a orillas del río, ubican su espacio diegético en una Argentina no urbana ni cosmopolita sino perteneciente al interior, la provincia al norte del país. En las novelas se representan los conflictos de las familias (de pastores evangelistas, mecánicos, trabajadores de la construcción, pescadores) y el estado de abandono del campo argentino en el que domina la violencia y la miseria social. Almada reivindica una escritura de giros orales y temática rural en la que representa la mentalidad masculina del campo argentino y el estado de violencia permanente de todos los habitantes.

En *Chicas muertas*, el giro hacia una escritura más íntima, que parte de lo autobiográfico, comienza con un poema de Susana Thénon que funciona como epígrafe:

esa mujer ¿por qué grita?

*andá a saber*

*mirá que flores bonitas*

¿por qué grita?

*jacintos margaritas*

¿por qué?

*¿por qué qué?*

¿por qué grita esa mujer?

(Almada, 2015)

El paratexto, citado aquí en su totalidad, corresponde a la segunda estrofa de un poema sin título que sugiere el diálogo entre dos personas cuyos parlamentos se diferencian por el empleo de las letras cursivas en la segunda voz; en la primera se advierte un interés genuino (que llega a la angustia) que empatiza con el dolor de la mujer que grita. La segunda voz se despreocupa de inmediato: “*andá a saber / mirá que flores bonitas*”. La

insistencia de la primera voz lleva a una repetición que termina con una pregunta: “¿por qué grita esa mujer?”, y que se mantiene insistentemente en el poema, durante varias estrofas, hasta el penúltimo verso, compuesto únicamente de tres palabras: “ya no grita”, y que anticipa el verso final, separado del resto de las estrofas por dos o tres espacios en blanco que funcionan como refuerzo semántico del trasfondo social que lo origina: “(¿te acordás de esa mujer?)” (Thénon, 2001, p. 138). De acuerdo con lo anterior, Almada transcribe únicamente unos versos para que los lectores consulten el poema completo de Thénon; así, el epígrafe funciona como un acto de rememoración ante el sufrimiento de las mujeres y como umbral del hipertexto: es el anuncio de la actitud normalizada del padre cuando escucha la noticia de la víctima de feminicidio y sale al bar de la esquina, también sugiere lo que la autora se propone investigar: los asesinatos de Andrea Danne, María Luisa Quevedo y Sarita Mundín, por lo que las dos voces del poema, antagónicas en cuanto a su reacción ante un grito que sugiere dolor o violencia, proponen una lectura dividida: indiferencia o denuncia. Así, el libro de Almada propone una lectura no pasiva, sino totalmente activa.

Años después de la noticia del primer feminicidio referido, la autora conocerá más casos que mencionará brevemente, aunque profundizará en los de María Luisa y Sarita. Junto al de Andrea, integrarán una especie de archivo para su investigación. Así, la obra despega con un relato autobiográfico, pero muy pronto aparecen otros géneros narrativos, como la crónica periodística: Almada viaja a las poblaciones en donde se produjeron los feminicidios para entrevistarse con algunos familiares. Se trata de reproducir un testimonio que refuerce un aspecto de la realidad brutal en la vida cotidiana de las mujeres. El acercamiento que Almada ofrece es un perfil de las mujeres asesinadas donde todos son sospechosos, pero en ningún caso hay resolución ni justicia.

Así como en *El viento que arrasa* pueden identificarse diversos géneros discursivos, entre los que destaco el sermón, el discurso del pastor protestante que intenta vender las bondades del reino de Dios en la tierra,

reforzar la fe de su congregación (su rebaño) e integrar a sus filas a más reclutas creyentes (Almada, 2012), en *Chicas muertas* se encuentra, además de géneros literarios y periodísticos como la autobiografía, la crónica y la entrevista, algunos géneros discursivos<sup>8</sup> como el epitafio o la invocación de una médium contratada por la autora para buscar a las mujeres en el más allá. El relato, aunque se desarrolla en estilo indirecto, logra apropiarse del discurso de la Señora:

Voy varias veces a lo de la Señora ... Adentro guarda el mazo de cartas de tarot. Cada vez, ella despliega el paño con cuidado como si destapara a un niño dormido. Me pide que corte el mazo en tres partes. Después que las mezcle, moviéndolas en círculo, siete veces, con la mano derecha. Ella vuelve a ordenar la pila y sobre el mazo recién mezclado, nos tomamos la mano y decimos en voz alta el nombre y el apellido de la chica sobre la que queremos preguntar. Luego ella saca cartas y las va poniendo sobre el paño. Veo las figuras al revés. Me da lo mismo porque no sé lo que significa cada una.

Otras veces las chicas se adelantan a las cartas.

Una tarde dice que le falta el aire y se lleva una mano a la garganta. Se queda así con los ojos cerrados. Yo me quedo quieta. No hay nada que pueda hacer más que esperar a que eso que le pasa deje de pasarle. Cuando se repone, abre la boca y toma aire, los ojos le brillan.

<sup>8</sup> El concepto de géneros discursivos pertenece a Mijaíl M. Bajtín, quien identifica su heterogeneidad y hace una primera división: escritos y orales. Se trata de diversos tipos de discursos extraliterarios que, al ser introducidos en una obra literaria por su autor, adquieren un sentido estético. "Efectivamente, debemos incluir en los géneros discursivos tanto las breves réplicas de un diálogo cotidiano ... como un relato (relación) cotidiano, tanto una carta (en todas sus diferentes formas) como una orden militar, breve y estandarizada; asimismo, allí entrarían un decreto extenso y detallado, el repertorio bastante variado de los oficios burocráticos ..., todo un universo de declaraciones públicas (con un sentido amplio: las sociales, las políticas); pero además tendremos que incluir las múltiples manifestaciones científicas, así como todos los géneros literarios (desde un dicho hasta una novela en varios tomos)" (Bajtín, 1992, pp. 248-249).

No podía respirar, me estaba ahogando, fue tan vívido. La opresión acá y un dolor acá, me dice y me señala primero el cuello y luego la entrepierna.

Es María Luisa, estrangulada y violada.

Pobrecita. La arrancaron como a un junquito. Era tan chica todavía, estaba tan poco agarrada a la vida. Como los juncos que crecen a orillas de las lagunas, me dice (Almada, 2015, pp. 107-108).

Las palabras de la Señora son incorporadas al discurso de la narradora para dar un testimonio extraoficial que no se encuentra relacionado con las pesquisas policiales masculinistas, sino con los saberes femeninos localizados fuera de los ámbitos urbanos y del discurso estatal y patriarcal. La voz de María Luisa emerge de la Señora para referir y expresar el dolor y el terror ante el crimen que, como en el resto de los casos relatados, quedó impune.

Este proceso de invocación en el que intervienen tres voces enhebradas por el relato conductor central tiene relación con otro procedimiento, el de la hibridación genérica, a propósito de los entrecruces literarios frecuentes en la narrativa del siglo XXI. Nunca está de más retomar —en este caso a partir de *Los muertos indóciles*— el modo en que “La teórica argentina Josefina Ludmer ha recalcado ya que una de las características de la producción textual más reciente en América Latina no respeta la división estricta entre lo literario y lo no literario que distinguió tanto el quehacer de los escritores durante gran parte del siglo XX” (Rivera Garza, 2013, p. 23).

Las últimas páginas también pueden ser leídas como parte de una novela policial, sobre todo porque, como la autora señala, dentro de las investigaciones que los familiares de las mujeres asesinadas estaban ejecutando por su cuenta, surgió una serie de eventos poco normales (vigilancia, espionaje institucional) que la lleva a afirmar que se trata

de circunstancias que pueden ser leídas como un novela negra:<sup>9</sup> “En el crimen de Andrea Danne, también hay un segundo capítulo netamente de ficción” (Almada, 2015, p. 158), lo que permite establecer una nueva asociación entre el género periodístico y el policial: “En agosto de 1995, en Concepción del Uruguay, una ciudad vecina al pueblo de Andrea, es detenida una muchacha de dieciocho años, María Laura Voeffray, en una causa por drogas. En esta situación la chica declara que sabe quién mató a Andrea Danne. Y cuenta esta historia” (Almada, 2015, pp. 158-159). Pero la versión de esta chica fue desechada por las autoridades y el sospechoso fue declarado inocente. Actualmente, nadie ha sido encontrado culpable. Además de este “segundo capítulo de ficción”, Almada destaca los encabezados sensacionalistas de la prensa que contribuyen a la desviación del caso y a desestimar los testimonios: “Con su estilo característico, *Crónica* titula: Cae un chino a nueve años de un asesinato. Y cuando Shaw queda en libertad: Chino fue víctima de una joven despechada” (Almada, 2015, p. 162).

*Chicas muertas* se inscribe en un marco literario que hace visible la ausencia física de las mujeres asesinadas y hace escuchar su voz, pero “dar voz” no siempre puede pensarse como una acción subversiva. En ese sentido, Rivera Garza se deslinda de la frase patriarcal “dar voz” o de la ingenua idea de “ponerse en los zapatos de otros” (Rivera Garza, 2013, p. 23). Sin embargo, se puede afirmar que Almada reconoce la necesidad de recuperar la presencia y la voz de aquellas mujeres asesinadas o desaparecidas por el patriarcado. En su caso, darles voz a las mujeres silenciadas es disolver su discurso para entrelazarlo con el de las demás mujeres,

<sup>9</sup> En el artículo citado de Castro Vázquez y Osuna Osuna se recupera una cita de otro artículo citado aquí sobre *Chicas muertas* a propósito de algunos indicios narrativos que acercan la obra al género negro (Castro Vázquez y Osuna Osuna, 2022, p. 136; Moret, 2018, p. 86). Sin el énfasis puesto por los dos primeros investigadores, a propósito de la presencia del género novela y del género autoficción en *Chicas muertas*, se puede afirmar que los procedimientos característicos de la novela negra le otorgan a lo representado y narrado un acento mucho más realista porque se trata de una denuncia por casos de violencia, criminalidad y corrupción.

incluyendo a la Señora (con inicial mayúscula en el texto). *Chicas muertas* es una obra escrita en comunidad y en comunidad en el sentido que Rivera Garza (2013, p. 23) le encuentra a esta palabra. Pertenece a una escritura contraria al precepto masculinista: Almada ve a las mujeres vivas y asesinadas. Citando a Rivera Garza, se trata de “escribir no sobre sino con las víctimas de esa violencia”, como señala la escritora mexicana en su ensayo “Verlas a ellas” (2022), publicado en el contexto de su libro *El invencible verano de Liliana*.<sup>10</sup> Precisamente, la autora mexicana enumera varias obras de escritoras que denuncian la violencia patriarcal: “Algunas obras que tocan la violencia contra las mujeres desde una multiplicidad de puntos de vista, apartándose así mismo de la narrativa patriarcal dominante, incluyen: *Chicas muertas*, de Selva Almada” (Rivera Garza, 2022).<sup>11</sup>

Los géneros literarios y los géneros discursivos empleados en *Chicas muertas* funcionan para proponer una estructura dialógica entre las mujeres desaparecidas, los lectores y la autora: el entrecruce de géneros que Cristina Rivera Garza reconoce, siguiendo a Ludmer, sugiere

<sup>10</sup> *El invencible verano de Liliana* es el testimonio de Cristina Rivera Garza sobre el caso de feminicidio perpetrado en contra de su hermana Liliana. Esta obra, a la que Almada le dedicó un comentario al momento de su primera edición y produjo una entrevista a la escritora tamaulipeca hecha por su colega argentina (Almada, s/f), ganó el Premio Xavier Villaurrutia en 2022. Durante la ceremonia de entrega del premio, uno de los integrantes del jurado, el crítico y escritor Felipe Garrido, reprochó a la autora no haberle dado voz al feminicida de su hermana. Garrido, además, confundió el género de la obra, ya que la leyó como si fuera una novela de ficción. Ante estas declaraciones, Rivera Garza publicó “Verlas a ellas”, una especie de contrarréplica que contribuyó a despejar las dudas y eliminar los prejuicios surgidos ante la inadecuada recepción de aquél: “Cada que una novela, reportaje o una película se centra unánimemente en la conducta del depredador, agigantando su agencia y arrumbando a la oscuridad el quehacer de la víctima, se cumple a cabalidad el *dictum* del poder patriarcal. Las estrategias son variadas y conocidas: se empieza por omitir la complejidad del contexto, que usualmente involucra la complicidad de las economías extractivas y de las instituciones del Estado, y se continúa haciendo del criminal un ser extraordinario, frecuentemente descrito como un monstruo, cuya mente o psicología se analiza hasta el hartazgo” (Rivera Garza, 2022).

<sup>11</sup> Su lista de lecturas recomendadas: “*Cometierra* de Dolores Reyes; *Las voladoras* de Mónica Ojeda; *El asedio animal* de Vanessa Londoño; *Huaco retrato* de Gabriela Wiener. También recomiendo el documental *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, dirigido por Carlos Pérez Osorio” (Rivera Garza, 2022).

diversos indicios de las formas en que la evolución literaria tiene lugar y los modos en que la obra literaria sigue produciendo denuncias sociales contra el sistema opresor que, en el caso de los regímenes hispanoamericanos de derecha y de izquierda, mantienen ignorando, sistemáticamente, el feminicidio, asentado desde la mentalidad patriarcal que se reproduce en memes, comentarios misóginos normalizados, y practicado en los discursos de odio y crímenes que permanecen impunes. De este modo, “dar voz” –frase proveniente de un estado de complacencia y auto-complacencia según Rivera Garza– sugiere la acción de remover a las mujeres asesinadas del silenciamiento en que el sistema patriarcal las colocó para recuperarlas en la memoria colectiva.

*Chicas muertas* cierra con un último relato autobiográfico, una ficha anamnésica contra el olvido –para retomar el concepto enunciado por Rivera Garza en *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación* (2013, p. 46)– en el que Almada recuerda la confesión que le hizo una joven tía suya, en el verano anterior al asesinato de Andrea, sobre la agresión de un primo soltero y cuarentón que no tuvo consecuencias funestas porque la tía logró escapar de la violación inminente:

El Tatú era un hombre fuerte, pero también estaba borracho y mareado por la calentura. La tía era una muchacha menuda. Nunca se explicó de dónde sacó la fuerza necesaria para zafarse de las manos toscas que se cerraban sobre sus brazos. Pero pudo soltarse y hasta darle un empujón que lo hizo trastabillar entre los cascotes de la cuneta seca...

Nunca tuve tanto miedo y nunca tuve tanto valor como esa vez, me dijo (Almada, 2015, pp. 184-185).

La confesión –narrada en estilo indirecto, en tercera persona, pero que no se apropia del discurso del otro o, en este caso, de la otra, sino que convive con éste para crear un discurso en el que cabe el “nosotros”, “volviendo así visible la comunalidad que les da sentido, aire, existencia” (Rivera Garza, 2013, p. 49)–, como género discursivo, se asimila al relato autobiográfico

en primera persona en el que ambas voces, el de la joven tía que está por casarse y, al despedirse, le cuenta su experiencia y le transmite sus saberes sobre los hombres a su sobrina Selva, y el de la autora, que concluye con un final que recuerda las páginas finales de *A sangre fría* de Truman Capote.<sup>12</sup> En esta novela de no ficción el autor narra, de manera arbitraria en cuanto al orden de los sucesos, un momento en que mira al único familiar sobreviviente de los asesinatos que documentó en su obra. *Chicas muertas* recupera otro intento de agresión más pero, simultáneamente, sugiere la unión de las dos mujeres:

Seguimos caminando, más apretadas la una contra la otra, los brazos pegajosos por el calor.

El viento norte frotaba entre sí las hojas ásperas de las plantas de maíz, cimbreaaba las cañas maduras, sacándoles un sonido amenazador que, si afinabas el oído, podía ser también la música de una pequeña victoria (Almada, 2015, p. 185).

## REFERENCIAS

- Almada, S. (s.f.). Liliana a nuestro lado. *Lengua. Una revista para leer*. <https://www.penguinlibros.com/mx/revista-lengua/entrevistas/Cristina-Rivera-Garza-Selva-Almada-Liliana-Rivera-Garza>
- Almada, S. (2012). *El viento que arrasa*. Mardulce.
- Almada, S. (2013). *Ladrilleros*. Mardulce.
- Almada, S. (2015). *Chicas muertas*. Literatura Random House.
- Almada, S. (2016). *El desapego es una manera de querernos*. Literatura Random House.

<sup>12</sup> En su artículo citado, Zulema Moret recupera un momento de una entrevista a Almada en la que recuerda que, durante el tiempo de redacción de *Chicas muertas*, "fui varias veces a releer algunos fragmentos de *A sangre fría* de Truman Capote" (citado en Moret, 2018, p. 85), lo que confirmaría que los géneros predominantes en la primera obra son la crónica, la autobiografía y la novela de no ficción.

- Almada, S. (2021). *No es un río*. Literatura Random House.
- Bajtín, M. (1992). *Estética de la creación verbal*. (T. Bubnova, trad.). Siglo XXI Editores.
- Castro Vázquez, A. L. y Osuna Osuna, G. (2022). La autoficción entre los géneros literarios y periodísticos: representación de la violencia en *Chicas muertas* de Selva Almada. *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* (26), 128-140. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.900>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2001). *Kafka. Por una literatura menor*. (J. Aguilar Mora, trad.). Ediciones Era.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica. Seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. E. Falomir Archambault (trad. y ed.). Melusina.
- Moret, Z. (2018). La imposibilidad de la verdad en *Chicas muertas* de Selva Almada. *Letras femeninas, Volumen 43*(2) 84-94.
- Navallo, T. (2022). Notas sobre el espacio biográfico: visibilidad y escucha en *Chicas muertas* de Selva Almada. *Visitas al Patio*, 16(1), 220-235. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.16-num.1-2022-3796>
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets.
- Rivera Garza, C. (8 de julio de 2022). Verlas a ellas. *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2022/07/08/verlas-a-ellas-el-invencible-verano-de-liliana-cristina-rivera-garza/>
- Thénon, S. (2001). *La morada imposible*. A. M. Barrenechea y M. Negroni, (eds.). Ediciones Corregidor.



## 8. Guerra en el Paraíso de Carlos Montemayor y la necropolítica del Estado mexicano

Alfredo Loera Ramírez

A principios del 2007, yo residía con mi mujer en un departamento del centro de la ciudad de Lerdo, Durango. Un mes antes, Calderón había rendido protesta como presidente de la República y, al mismo tiempo, había declarado la guerra contra el narcotráfico. A partir de las primeras semanas de su gobierno se realizó un gran despliegue militar en todo el país. No tardó en llegar a la puerta de mi domicilio.

Para esas fechas, Lerdo ya era un foco rojo de violencia. Las balacearas, inimaginables en otras épocas, empezaron a suceder. Por tal motivo, grandes convoyes de camionetas del Ejército, como si se tratara de una zona de guerra en otras latitudes, como aquellas del Medio Oriente, ocuparon la zona central de la ciudad. Aunque no se decretó la Ley Marcial, por otro lado, la tensión era alta. La población se resguardó en sus casas y los tiempos de la pequeña provincia apacible concluyeron. Nadie salía si no era para trabajar, y por las noches estábamos a la expectativa de posibles enfrentamientos. La gente volvía de inmediato a su casa.

Pero eso no fue todo. Lo que más me hizo sentir la presencia del Ejército y su total invasión en la intimidad y la vida cotidiana, independientemente de si era necesaria su presencia para combatir a los grupos criminales, fue que una mañana, justo cuando me disponía a salir rumbo a mis labores, dos elementos del Ejército tocaron a mi puerta. Por la

ventana del segundo piso donde se encontraba el departamento, minutos antes, ya había advertido que en las aceras estaban estacionadas algunas camionetas militares. Cuando abrí por la escalera que conducía directamente a la calle y me encontré con los soldados, no pude más que sorprenderme. En aquel tiempo aún no me acostumbraba a la presencia de las armas, y al ver a los dos hombres uniformados de verde, portando rifles de alto poder, me fue imposible mantener una postura firme. Me dijeron que querían entrar al departamento para verificar cómo era el interior del edificio. Con el paso de los años, cada día me convenzo en mayor grado de que no debí permitirlo. No obstante, mi nula familiaridad de ese entonces con las armas y lo inaudito de la situación me hicieron considerar que no deseaba enemistarme con los militares. Les dije que pasaran. Uno de ellos lo hizo mientras el otro se quedó en la puerta. Subimos la escalera y entramos al departamento. Yo estaba nervioso y a la expectativa. Pensé que daría un rápido vistazo. Pero, por el contrario, se puso a recorrer cada uno de los cuartos. Yo lo vigilaba y miraba su armamento, su forniture castrense. El colmo fue cuando me pidió abrir los armarios y los cajones. No sé qué hubiera pasado si decide tomar alguno de mis objetos personales. Afortunadamente, no lo hizo. No sé cuál fue la verdadera causa de esa irrupción en mi domicilio, a pesar de la explicación inicial. Cuando el militar estuvo conforme, sin yo saber lo que en verdad estaba buscando, se dirigió a la salida y yo, con alivio, me despedí de ellos en la entrada. Cerré con llave y esperé a que las camionetas se fueran. Siempre estuve consciente de que se estaban atropellando mis derechos civiles, pero al no reconocer medios para defenderlos no supe actuar.

Esto que cuento sucedió en 2007. En más de una década de guerra contra el narcotráfico han ocurrido muchas cosas. Ahora conocemos mejor la violencia. Ahora estamos mucho menos sensibilizados. Ahora nada nos sorprende. No obstante, también hoy en día el Ejército alberga todavía más poder dentro de nuestra sociedad. El apoyo actual de Andrés Manuel López Obrador y los cambios que durante los últimos meses de su sexenio se han dado en las cámaras de Diputados y Senadores así lo confirman.

Una persona desinformada podría pensar que la militarización del país inició con el periodo presidencial de Felipe Calderón. Lo cierto es que este proceso lleva al menos cinco décadas.

Carlos Montemayor dedicó buena parte de su carrera intelectual y literaria al estudio y la reflexión de las actividades ejercidas por las fuerzas armadas en el México contemporáneo. Principalmente lo hizo en su ciclo novelístico de la guerrilla, el cual incluye *Guerra en el Paraíso* (1991), *Los informes secretos* (1999), *Las armas del alba* (2003), *La fuga* (2007) y *Las mujeres del alba* (2010), pero también en múltiples ensayos dedicados al tema, como *La guerrilla recurrente* (1999), *Chiapas. La rebelión indígena en México* (1997) y *La violencia de Estado en México* (2010), entre numerosos artículos periodísticos en *La Jornada* y en la revista *Proceso*. En ese sentido son muy ilustrativos los datos y argumentos que expone en donde, por ejemplo, se puede rastrear el surgimiento del cártel de los Zetas a partir de los grupos paramilitares creados por el mismo Ejército, y entrenados por las fuerzas norteamericanas para reprimir protestas sociales, como la de Tlatelolco en 1968 y la del Jueves de Corpus en 1971, por los Halcones, bajo la batuta de Luis Echeverría (Montemayor, 2010, p. 136-137).

El diagnóstico general al que llega es muy relevante. A grandes rasgos podría resumirlo diciendo que el Ejército ha sido el brazo represor del gobierno mexicano, el cual, en aras de imponer su dominio, no tiene reparo en erradicar y reprimir los derechos y la existencia de poblaciones enteras, bajo el halo de la criminalización y la reducción de los conflictos sociales a una problemática militar o bélica. En la segunda mitad del siglo pasado, como se advierte en la obra de Montemayor, esto quedaba acotado a zonas muy remotas del país, a regiones de la sierra de las entidades federativas del norte, o a las selvas del sur del territorio nacional, principalmente por la presencia de grupos guerrilleros. No obstante, en tiempos más recientes, por la guerra contra el narcotráfico la problemática se ha extendido de modo paulatino, según múltiples notas periodísticas, testimonios y reportajes, a las principales ciudades y áreas centrales de nuestra geografía, hecho que el mismo Montemayor ya había observado:

Desde 2007 se inició un gran despliegue militar en muchas zonas rurales y urbanas del país en una lucha aparentemente a fondo contra el narcotráfico. Sin embargo, en los estados de Guerrero, Sinaloa, Durango, Chihuahua o Tamaulipas, los contingentes del ejército estuvieron operando como fuerzas de reacción, sin un plan de inteligencia. En regiones de Guerrero o Oaxaca se efectuó un desplazamiento encubierto del ejército para hostigar a bases sociales inconformes o a posibles bases guerrilleras. En esta lucha contra el narcotráfico en zonas de Guerrero o de Chihuahua el ejército mostró un comportamiento igual al de la guerra sucia de los años setenta en perjuicio de la población civil; es decir, el terror, la tortura, las desapariciones forzadas de personas se convirtieron en rasgos característicos de una búsqueda de información que los servicios de inteligencia no podían obtener por otras vías (Montemayor, 2010, p. 250).

Montemayor no es el único intelectual que ha pensado en las nuevas dinámicas que los ejércitos modernos realizan en las poblaciones. Achille Mbembe también ha sido muy agudo en el análisis de estas políticas estatales. Llama la atención que tanto Montemayor como Mbembe desembocan en ideas análogas. Por cuestiones de espacio, lo reduciré a una idea principal: El Estado, mediante su poder militar y por diferentes estrategias de control de masas y simulación de los hechos, impone la decisión de erradicar a ciertos sujetos no deseados. Las estrategias buscarán crear un consenso para convencer a la misma sociedad de la necesidad de erradicar a dichos sujetos. Mbembe lo explica así: “the ultimate expression of sovereignty resides, to a large degree, in the power and the capacity to dictate who may live and who must die”<sup>1</sup> (Mbembe y Meinteje, 2003, p. 11).

En México, uno de esos criterios, entre muchos otros, ha sido la estigmatización criminal o ideológica de ciertos sujetos. Durante las décadas

<sup>1</sup> ‘la máxima expresión de la soberanía reside, en gran medida, en el poder y la capacidad de dictar quién puede vivir y quién debe morir’.

de 1960 y 1970, todo lo comunista debía ser erradicado; quizás aún continúa esta instrucción. Pero sólo como una pantalla de un conflicto más profundo, que no es otra cosa que la radical desigualdad económica y social en vastas regiones del país.

Ante todo, los políticos e intelectuales han logrado convencer a muchos mexicanos de que el guerrillero es producto de una ideología y no de una realidad social represiva y que, por tanto, sólo ha aparecido en nuestro siglo a partir de la lectura oportuna o tardía ... de libros que lo radicalizaron o por manipulaciones de países extranjeros (Montemayor, 1997, p. 72).

Para Montemayor esto, por supuesto, no es así, sino que la aparición de estos grupos armados es la última consecuencia de una violencia sistemática de Estado. Precisamente ese es el tema central de su novelística.

*Guerra en el Paraíso* aborda la guerrilla de Lucio Cabañas en la selva de Guerrero, vigente de 1967 a 1974, momento en que el guerrillero fue asesinado por las fuerzas armadas. En la mirada de Montemayor, su obra no es sólo un ejercicio imaginativo y lúdico, sino más bien una formulación histórica, una interpretación historiográfica de acontecimientos reales. Es decir:

Mis novelas no constituyen una reformulación de periodos históricos ya analizados previamente por especialistas; no escribo novelas históricas que ofrezcan sólo interpretaciones nuevas. El tipo de novela que propongo es aquella que constituye en sí misma la primera formulación histórica y narrativa de los hechos. Mis novelas son la primera formulación de los procesos históricos que trato. Me ocupo de temas y hechos sociales relevantes que no han sido tratados por historiadores ni especialistas, ya sea por su complejidad política, por la peligrosidad de la información militar o por la dificultad de penetrar en ciertos círculos sociales o clandestinos (Montemayor, 2018, p. 107).

Más que una novela, *Guerra en el Paraíso* es una crónica, un registro novelado con carácter histórico, de tal modo que busca dar una interpretación de los acontecimientos sucedidos en la realidad extratextual al cabo de realizar una investigación documental y de campo. Para Montemayor, esto en sí no es problemático, pues él está consciente de que incluso el discurso histórico, la historiografía, en su ordenamiento discursivo y retórico posee elementos ficcionales e interpretativos de los hechos, desde un punto de vista. Montemayor busca, de esta manera, que sus novelas no sólo se queden en el acto novelístico-literario, sino que se presenten como documentos que denuncian las estrategias políticas y militares para la erradicación de sujetos no deseados, en este caso los luchadores sociales, que toman la armas y se vuelven guerrilleros, pero que el Estado se obstina en denominar, ya como estrategia de defensa, simples delincuentes o, en casos específicos, terroristas.

En su libro *Chiapas. La rebelión indígena en México*, casi en las primeras páginas, Montemayor expone, al presentar un diálogo que tuvo con un militar británico, cómo el pensamiento desde la perspectiva del poder tiende a reducir una situación compleja a elementos meramente bélicos, lo cual manifiesta quizás sólo una intención de minimizar las circunstancias en aras de mantener el control, y no indagar la verdad de las situaciones y solucionarlas. La conversación es muy significativa:

—Ah, era terrorista [Lucio Cabañas] —observó el militar, en señal de haber comprendido.

—No, por supuesto —respondí [Montemayor].

Traté de explicar la lucha armada de varios cientos de campesinos que encabezó Lucio Cabañas en la Sierra Sur del estado de Guerrero de 1967 a 1974. Me parecía evidente que la lucha había sido provocada por las autoridades del estado, el hambre y la represión política. El guerrillero se desplazaba a lo largo de pueblos que lo apoyaban con alimentos, información, pertrechos o solamente con el silencio, porque los pueblos asumían esa lucha como suya...

—Los terroristas pueden tener también otra ideología —insistió en explicar [el militar británico]—, pero pelean fuera de la ley...

Al levantarnos de la mesa, algo me impedía entender las profundas raíces que sobre la paz social debía tener ese militar. Quizás él miraba al mundo desde los ojos de un imperio (existente o desaparecido, eso no importaba), y por ello consideraba terroristas a los que en países pequeños yo veía como luchadores por la justicia o la libertad (Montemayor, 1997, p. 12).

Para Montemayor esto no es menor, pues según se entiende de sus ensayos y novelas, al denegar el halo político y social de los conflictos y reducirlos a meros problemas bélicos, el gobierno ya presenta una estrategia de choque y de control.

Aunque sus reflexiones particularmente se concentran en los procesos guerrilleros del siglo pasado, en distintos libros —desde el ataque al cuartel de Madera del 23 de septiembre de 1965 por los estudiantes chihuahuenses dirigidos por Arturo Gámiz (*Las armas del alba*, *La fuga* y *Las mujeres del alba*), pasando por la guerrilla de Lucio Cabañas (*Guerra en el Paraíso*), hasta el levantamiento del 1 de enero de 1994 del EZLN (*Chiapas. La rebelión indígena en México*)—, podemos advertir que esto sigue permeando en la lógica del Ejército en la actualidad, al reducir a una cuestión como la del narcotráfico únicamente a lo militar. Bajo este orden de ideas, no es que yo esté comparando los levantamientos guerrilleros con el narcotráfico, sino señalo que el tratamiento desde las fuerzas armadas es el mismo: se les trata como un conflicto armado y nada más, sin advertir sus orígenes sociales.

A continuación, me concentraré en las reflexiones surgidas de *Guerra en el Paraíso*, pero debo señalar que toda la novelística y gran parte de la ensayística de Montemayor se preocupa por analizar las pautas militares para neutralizar ciertos espectros de la población que no van acordes con una idea aparente de país.

Sobre sus motivos para la escritura de *Guerra en el Paraíso*, Carlos Montemayor apunta:

De 1985 a 1991 realicé mis investigaciones de campo sobre la guerrilla de Lucio Cabañas y la guerra sucia de Guerrero para escribir *Guerra en el Paraíso*. En esa novela he descrito ampliamente las acciones del ejército y de las corporaciones policiacas federales y estatales en arrestos colectivos, asaltos a comunidades, torturas a detenidos, asesinatos de guerrilleros o de sospechosos de serlo; ahí consigno las distintas modalidades de la desaparición forzada de personas que van aparejadas a interrogatorios con tortura o al lanzamiento de presos desde helicópteros al mar de la Costa Grande en el estado de Guerrero. La información escrita y oral que obtuve durante más de cinco años de investigaciones de campo y de archivos para documentar mi novela en términos de insurgencia y operaciones militares, la compartí por vez primera en la Comisión Nacional de los Derechos Humanos, cuando Jorge Carpizo era su presidente (Montemayor, 2010, pp. 171-172).

Pienso que una de las más importantes críticas de la novela a las actividades castrenses de represión es hacer evidente la negación del conflicto por parte del Ejército. El primero de los capítulos de *Guerra en el Paraíso* pareciera tener como propósito dicha denuncia:

El pequeño grupo [de periodistas] que conversaba con militares en el jargón del pueblo se hallaba cuidadosamente rodeado por escoltas. Los millares de personas que habían formado la procesión en el entierro de Genaro Vázquez comenzaban a dispersarse. En los jardines, en las calles, en las esquinas, los grupos de soldados se veían más seguros, con menos tensión. Parecían más temibles, más dueños del día, de las calles.

—General Solano Chagoya —preguntó un periodista de la ciudad de México—, ¿cree usted que con la muerte de Genaro Vázquez ha terminado la guerrilla en el estado?

—No sé qué quiera usted decir con eso de “guerrilla” —contestó de inmediato el general—, porque yo nunca he considerado guerrilleros a delincuentes comunes que se dedican a robar, a secuestrar a personas pacíficas, a alterar la paz social. Para mí, nunca hubo guerrillas en el estado.

—Entonces, ¿para usted Genaro Vásquez no contó nunca con seguidores? (Montemayor, 1991, p. 26).

En muchos pasajes similares, la novela reitera esta circunstancia. Montemayor, en su ensayo *La violencia de Estado en México*, apunta al respecto:

No desconozco que la guerrilla rural y urbana surge a menudo apoyándose en una declaración formal de guerra, pero no olvido de una manera recurrente que los Estados se niegan a reconocerla como fuerza beligerante a fin de no quedar sujetos a un orden legal internacional, como el del Protocolo II adicional a los convenios de Ginebra, que regula conflictos armados de carácter interno. La guerrilla rural es una forma de guerra, pues, pero entre nosotros no ha puesto aún en vilo al Estado mismo, que la subsume como inconformidad social y a menudo como delincuencia, no como guerra convencional (Montemayor, 2010, p. 179).

Esa denegación, como ya se hace evidente, es una estrategia del Estado para no verse obligado a responder ante organismos internacionales al momento de quebrantar los derechos humanos y civiles de la población de la zona de conflicto. Según el mismo novelista, el Estado manipula los hechos al menos en cuatro niveles, bajo diferentes estrategias de choque y control.

El primero de ellos es en el rubro de los órdenes del discurso; es decir, por lo que se maneja en los medios de comunicación oficiales, pero sobre todo en los medios de la prensa afín al poder, ya sea por ideología o por corrupción, con el objetivo de imponer una supuesta opinión pública. Dicho tipo de estrategia queda evidenciada en el pasaje de la novela donde se muestra que el Ejército dictaba los encabezados de los periódicos, lo que se dice oficialmente y lo que se calla.

Eran las siete de la mañana, y tardó en entender la voz que llamaba desde el otro extremo del teléfono, tardó en escuchar, en comprender las claras palabras que llegaban de pronto muy lentas, como dichas desde una inmensa distancia, como si el tiempo no transcurriera, no avanzara. Volvió a mirar los ojos de su mujer, sentada en la cama, en bata. Quiso preguntar, oír una respuesta de esos ojos, de esa boca, de esa calma.

—¿Cómo? —alcanzó a expeler con una voz ronca, lastimosa—. Perdone, general —balbuceó—. No entiendo a qué se refiere. No lo entiendo.

“A la calumnia de la primera plana. No tiene pruebas. Lo demandaré por delitos federales”, tronó con ira el general, alzando la voz en el otro extremo del teléfono.

—No entiendo. Debe tratarse de un error —dijo.

—¿Usted autorizó ese encabezado?— oyó que le preguntaban.

—Yo dejo instrucciones muy amplias cada día, general, pero Valente Mendoza cabecea las notas y decide la información. Es el redactor. Ahora tocamos el alcantarillado de la ciudad de Acapulco y el servicio de limpieza, pero esto nada tiene que ver con ustedes.

“¡Al carajo el alcantarillado! ¡Vea de una vez su periódico y mande de inmediato al redactor a mi oficina! Pero de inmediato, ¿entiende? ¡No lo quiero desayunado ni bañado, sino ahora!”

Sujetando el auricular mucho tiempo después de que la comunicación se había interrumpido, mirando que su esposa abría la puerta de la recámara con la bata desteñida y una taza de café en la mano, sintió náuseas, un deseo de vomitar, de llorar, de regresar las horas y de haber leído todas las notas desde el día anterior. De haber leído todo, de haber entendido el peligro. Se levantó de la cama y caminó descalzo por la casa. Tomó de la cómoda el diario de esa mañana y como oscuros cuerpos de animales vio los titulares gigantes. EMBOSCADA DE LUCIO CABAÑAS AL EJÉRCITO. DOS SOBREVIVIENTES. Leyó de pie, empezando a sudar lentamente, a oler su cuerpo sudoroso, su viejo cuerpo gordo, su picante olor de viejo (Montemayor, 1991, p. 53).

El segundo nivel es la acción militar, o policial, propiamente dicha, de la cual la novela está repleta. Basta con recordar una de las primeras escenas donde se hace la recreación del mitin realizado por los padres de familia de la escuela primaria Juan Álvarez en la plaza central de Atoyac el 18 de mayo de 1967. Según el novelista “Las autoridades quisieron culpar a Lucio Cabañas de la masacre e intentaron aprehenderlo; ese día Lucio se vio obligado a remontarse a la sierra: así se originó su guerrilla” (Montemayor, 2010, p. 191).

Por el lado poniente de la plaza dos judiciales armados con M1 se abrieron paso entre la gente, pero luego se detuvieron, por lo cerrado de la multitud.

—¡Hazte a un lado! —oyeron que gritó uno de ellos, empujando a un viejo, pero la multitud estaba apretada, no podían atravesar.

—¡A un lado, hijos de la chingada! —gritó el otro, al tiempo que golpeaba con la culata de su M1. Fueron abriéndose paso así con rapidez, golpeando a todos, derribando muchachos.

—¡Más cuidado, cabrones! —gritó un hombre moreno, robusto, enfrentando a los judiciales. Volvió a gritar cuando lo vieron recibir el primer golpe en una pierna, luego el otro en el hombro. Intentaron apartarse los que estaban mirando, pero fue imposible. La multitud se contraía, se agitaba como un oleaje, sin salir, sin derramarse. El hombre cayó al suelo, con la camisa rota y ensangrentada. Uno de los agentes intentó pasar por encima de él, pero el hombre tenía ya elevado su brazo, detenido en lo alto, como si se aferrara al cinturón del agente. Resbaló sangre por el brazo, por el suelo. Vieron una masa de sangre y excremento en la ropa del agente que empezó a convulsionarse, a caer, a querer detener con sus manos el dolor, gritando, mirándose el vientre donde en vano quería meterse la sangre, guardársela, detenerla.

Logró la multitud hacer un espacio alrededor del cuerpo. El hombre trataba de levantarse del suelo sujetando aún la navaja. El otro agente se volvió a descargar su M1 sobre él. Los impactos hicieron saltar pedazos de tierra, de ropa; se abrió el tórax bajo la ráfaga cerrada, borboteando sangre; sobre

los despojos desmenuzados siguió cayendo la descarga completa. El hombre era ya irreconocible, un montón de trazo, huesos, sangre todavía brotando, dientes destrozados que no perdían su blancura (Montemayor, 1991, pp. 18-19).

El tercero es la procuración e impartición de justicia sesgada o completamente corrompida, como se advierte en el pasaje donde el Ministerio Público Federal intenta encarcelar con pruebas falsas a los periodistas.

—¡Nadie puede demandar a un periodista sólo porque los hechos de que se informa perjudiquen a una parte! —gritaba en medio de la multitud—. Toda la sociedad debe saber lo que está ocurriendo, general, y usted y nosotros sabemos muy bien que la sierra de Atoyac no está en estos momentos como campo vacacional. Estos muchachos que usted quiere perjudicar sólo cumplieron con su deber de informar a la sociedad. Merecen el apoyo de todos nosotros y de ustedes mismos, general, porque son valientes y son responsables.

—¿Llama usted responsabilidad a confiar en llamadas telefónicas anónimas? —replicó el general Solano Chagoya.

—Pero no se trata de una llamada por teléfono —gritó Valente en medio del tumulto—. Comprobamos que en la Zona Militar hubo hace días doce soldados muertos porque compraron doce ataúdes precisamente el día de ayer. Y eso me parece ya mucha coincidencia.

—¿Que compramos ataúdes nosotros? ¿Qué está usted diciendo, joven? —preguntó ofuscado Solano Chagoya.

—Que según esta factura —y Valente levantaba el brazo derecho mostrando un papel amarillo—, según esta factura, el día de ayer recogieron para la Zona Militar doce ataúdes. Y a menos de que usted nos explique por qué mueren pacíficamente tantos soldados en el cuartel de Atoyac desde hace varios meses, nosotros seguiremos pensando que se debe a los enfrentamientos con los grupos de Lucio Cabañas.

—¡Silencio, señores! ¡Silencio, por favor! —gritó irritado el agente del Ministerio Público Federal—. No se trata aquí de perjudicar a nadie. El Ministerio Público Federal es una institución que protege a la sociedad, y no se

cometen atropellos. Si estos tres periodistas se encuentran aquí, se debe a una medida totalmente fundamentada del jefe de la Zona Militar 27. A petición de parte he procedido yo a tener conocimiento de los hechos. Pregunto si la Zona Militar desea continuar con su queja, para proseguir con el caso, a pesar de la poca colaboración que estos señores muestran invadiendo oficinas públicas que merecen una consideración mayor (Montemayor, 1991, pp. 59-59).

Y el cuarto nivel corresponde a una legislación ambigua en favor de las autoridades, bajo las figuras de terrorismo, disolución social y secuestro equiparado (Montemayor, 2010, pp. 234-236). Montemayor continúa:

...la caracterización de tales movimientos [guerrilleros] desde la perspectiva oficial forma parte ya de una estrategia de combate y no de un análisis para comprenderlas como procesos sociales. Tal perspectiva postula un reduccionismo constante que confunde y elimina características sociales indispensables para entender políticamente los movimientos armados y para plantear su solución de fondo (Montemayor, 2010, p. 180).

Por lo tanto, es un error de las autoridades negar la relación del entorno social y el surgimiento de la guerrilla. Si se deseara erradicar a la guerrilla recurrente de fondo, el gobierno trataría de solucionar los problemas de índole social. Sin embargo, se da una simulación donde el gobierno pretende estar dando solución a dichos problemas, cuando en realidad, en una especie de acto perverso, implementa estrategias que de nuevo buscan infiltrar elementos militares en la población con un objetivo bélico, bajo la sombra del espionaje y el sabotaje, mediante servicios médicos, instalación de infraestructura de comunicaciones o caminos, asistencia económica o alimentaria, etc. En *Guerra en el Paraíso* se presentan varias escenas donde se ejemplifica lo anterior:

Sentado en la silla plegable, el médico se quedó mirando al campesino. Junto al camión militar se extendía una lona donde otro médico auscultaba a un anciano. Varios soldados caminaban cerca, conversando. Otro, joven, con una franja blanca en un brazo, revisaba medicinas en el interior del camión militar.

—Abre la boca —dijo aproximándose al campesino y extrayendo del bolsillo superior de su bata una palita de madera.

El campesino obedeció. El médico observó la dentadura blanquísima. Después miró los oídos sucios del campesino. Luego se recostó en la silla.

—De ese dolor en la cabeza, a ver, dime —dijo buscando sus hojas de apuntes.

—Sí, me duele.

—¿Cómo te duele? ¿Aquí, sobre los ojos?, o en la nuca, ¿dónde?

—Aquí —dijo el campesino señalando su pelo crespo.

—¿Se te nubla la vista con el dolor o nada más es una punzada?

—Se me nubla la vista. No puedo hacer nada con el dolor, es muy fuerte.

—¿Te pones nervioso después de esos dolores? ¿Te dan miedos?

—¿Miedo? ¿Que si tengo otro dolor?

—No. Por ejemplo, para que entiendas, ¿si ves gente desconocida te pones nervioso?

—No sé.

—Si te encuentras en el monte armas o alimentos escondidos, ¿qué haces? ¿Te pones nervioso o los tomas?

—Bueno, es que aquí dejamos el maíz secándose, no es que lo escondamos.

—No me refiero a lo que es de ustedes. Hablo de pertenencias de otros, de los que anden por el monte y no sean de aquí. ¿Has visto gente armada?

—Pues creo que no.

—Piensa bien. No tiene que haber sido este año. Quizás el año pasado. O antes. Dime (Montemayor, 1991, p. 64).

En este pasaje los servicios de salud no están concentrados en asistir a la población, sino en servirse de la gente enferma para obtener

información empleada en la estrategia militar de represión de la guerrilla. Más adelante, en otra escena los militares lo discuten de una manera más amplia:

—Recordemos estos, señores —dijo mirando algunas zonas amplificadas del mapa que tenía sobre la mesa, entre papeles—. Los caminos que vamos abriendo en toda la zona están en función nuestra, no de los guerrilleros. Los caminos y las comunicaciones que hemos abierto son para nuestra seguridad, no para la de ellos. No podemos aspirar ahora a la perfección de esta infraestructura, porque debe estar en función nuestra. Más adelante, cuando acabemos con el último brote posible de violencia, todas las comunicaciones serán perfectas y ustedes podrán venir a vacacionar en bicicleta, si quieren. Pero ahora no.

—¿Me permite? —preguntó un oficial del 27° Batallón de Infantería. Solano Chagoya asintió.

—Entendemos lo que nos dice, general. Pero nos preocupan ciertos aspectos que podríamos llamar logísticos. Sabemos que ahora los caminos son para nosotros y para los campesinos que están con nosotros. Es decir, hemos resuelto ya en gran parte, una distribución estratégica del territorio a través de carreteras asfaltadas, caminos y brechas. Esto se aprecia cada día. El patrullaje se fortalece con población confiable y con destacamentos comunicados y de fácil traslado. Pero ahora se trata justamente de dar un paso más en esta estrategia. Los grupos alzados se ven forzados a seguir otras rutas, no las nuestras, de acuerdo; las poblaciones que los apoyan también utilizan esas rutas a pleno monte. La red telefónica de que disponemos ya en toda la zona, fortalece nuestra ocupación de territorio. Ahora bien, todo esto asegura la eficacia de nuestros movimientos militares, pero necesitamos ya pasar a otro método de control militar. Por ejemplo, las clínicas de salud que se van abriendo en algunos centros poblacionales nos servirán para detectar movimientos de la guerrilla, eso es claro. Pero al pasar ahora al recorrido de terrenos no asegurados por la red de caminos y brechas, volvemos a debilitar nuestras patrullas (Montemayor, 1991, pp. 85-86).

La novela acumula la representación literaria de dichas prácticas. Considero necesario recordar que no es simplemente un hecho imaginado por el autor. La novela responde al hallazgo testimonial y documental de una investigación. Por los alcances de este texto, no me será posible hacer un análisis en extenso. No obstante, los arrestos colectivos, la desaparición de familiares relacionados con los guerrilleros o que se creen cercanos a ellos resulta continua, al grado de que incluso en su lectura la novela puede ser agobiante. Es obvio que Montemayor no la escribió como entretenimiento. Es, como ya he reiterado, un documento historiográfico novelado.

Para terminar, me gustaría retomar el debate que aparece en la última sección del capítulo 8. Ahí, la escena presenta un banquete de militares de alto rango en uno de los privados del Casino Militar de Chapultepec. Lo más interesante del fragmento, que sin duda toma retóricamente la forma del diálogo socrático, además de que los generales están conscientes de que el Ejército cada día adquiere más poder, al grado de que el general Tapia comenta: que “es formidable la dimensión que hemos logrado. Y no se frenará, por supuesto. Somos la única fuerza real de México” (Montemayor, 1991, p. 344), es, a su vez, el comentario del general Rafael Escárcega al coronel De la Selva.

El primero es un viejo militar, que por su experiencia y por su temperamento se le considera un “intelectual de las armas”; mientras el segundo es quien en dichos momentos estaba al mando de las fuerzas castrenses en la represión de los poblados de Guerrero. En dicha cena, Escárcega comenta que, a pesar de que la función del Ejército precisamente es asesinar a Cabañas, no se puede negar, por otra parte, que el guerrillero tiene el apoyo de los poblados de la zona, pues de otro modo no sería posible su capacidad de combate. En la novela dice:

—Por eso podemos confundirnos —interrumpió el viejo general Escárcega—. Por eso mismo podemos confundir el ejército con México y llegar a creer que México sólo somos nosotros, o lo que nosotros hacemos. Que no hay más

fuerza posible en México que la nuestra. Y a eso voy. La función primordial del ejército es fortalecer la seguridad de un país. O la paz del país, digamos. Y esa seguridad se busca aun al precio de la guerra. Pero a veces buscando esa paz podríamos sofocar al pueblo mismo, conseguirla al precio de luchar contra el pueblo mismo. Y en ese sentido yo decía que quizás Lucio no es como otros radicales y asaltabancos comunes. O sea, la Liga 23 de Septiembre es la delincuencia de un grupo de comunistas, pero la de Lucio bien podría ser la lucha de pueblos, la lucha del pueblo real y no de exaltados y radicales, ¿me explico?

—Y difícil caso para el ejército ahora, que está arrasando en esta lucha con poblados y con cafetales, porque no sería posible sofocar a Lucio de otra manera —terció el coronel Domínguez.

—No estamos arrasando —replicó el coronel De la Selva—, estamos cercando poblados y patrullando zonas muy precisas en que sabemos que se encuentran los grupos guerrilleros (Montemayor, 1991, pp. 344-345).

Ese cercado de poblados no sólo implicaba el asalto a las viviendas, el incendio de casas, sino también el racionamiento del consumo de comida, para de esta manera impedir que las comunidades pudieran apoyar con maíz y otros insumos a los miembros de la guerrilla. En unos pasajes posteriores se hace la comparación entre la guerrilla de Zapata y la de Cabañas, ya que en distintos tiempos ocuparon las mismas regiones de la sierra. Al parecer la postura del ejército de Victoriano Huerta y la del ejército nacional moderno era equiparable:

—Y aquí está el problema que planteo. Ya lo habíamos comentado, Pancho, ¿recuerdas? Tenemos el control militar de la zona porque, de hecho, la guerra es contra esa zona. Y desde ese punto de vista cabe la posibilidad de que estemos atacando una lucha del pueblo y no sofocando un alzamiento contra el pueblo, ¿me explico, señores? Porque no es la primera vez que un ejército regular trata de acabar ahí con grupos armados. No me refiero a las resistencias guerrilleras del siglo pasado, de la Reforma o de la Independencia,

no. Pienso en que toda la zona fue en este siglo zapatista. Las guerrillas zapatistas se fortalecieron no sólo en Morelos, en Cuautla, sino en Guerrero, en esa misma región de Lucio. Y recordemos que el zapatismo nunca desarrolló una fuerza militar regular, poderosa, como el villismo. ¿Recuerdas que hace años hablamos de esto, Memo? ¿Estamos de acuerdo todos, no? El zapatismo siempre fue militarmente una especie de ficción. Se escondía en los pueblos, se mimetizaba, se arrojaba de pronto en algún punto y luego desaparecía. Fue sobre todo una fuerza de guerrilla, no de ejército regular. Y las tropas disciplinadas de Victoriano Huerta tuvieron que abrirse paso, como decimos hoy, a través de aldeas estratégicas, arrasando poblaciones, zonas enteras, para desactivar todos los canales de suministros de alimentos, de armas, de información a los grupos guerrilleros. Es decir, la historia se repite y peligrosamente extiende trampas a la vida de los ejércitos, ¿no les parece? (Montemayor, 1991, p. 351).

Sin duda, *Guerra en el Paraíso*, más allá de ser una extraordinaria obra literaria, se convierte en un documento para las futuras generaciones donde casi se hace un catálogo de las estrategias represivas por parte de las fuerzas armadas mexicanas. Pone sobre la mesa la pregunta: ¿Cuándo la decisión de un gobernante deja de ser administrativa y se convierte en violencia de Estado?

## REFERENCIAS

- Mbembe, A. y L. Meintje (2003). *Necropolitics Public Culture* 15(1), 11-40.
- Montemayor, C. (1991). *Guerra en el paraíso*. Editorial Diana.
- Montemayor, C. (1997). *Chiapas: la rebelión indígena en México*. Joaquín Mortiz.
- Montemayor, C. (1999). *Los informes secretos*. Joaquín Mortiz.
- Montemayor, C. (2003). *Las armas del alba*. Joaquín Mortiz.
- Montemayor, C. (2007a). *La fuga*. Fondo de Cultura Económica.
- Montemayor, C. (2007b). *La guerrilla recurrente*. Debate.

Montemayor, C. (septiembre-diciembre de 2018). La memoria literaria y la historia. *Acta Sociológica*, (77), pp. 107-109.

Montemayor, C. (2010). *Las mujeres del alba*. Mondadori.

Montemayor, C. (2010). *La violencia de Estado en México*. Debate.



## 9. ¿En qué se parecen los gallos a los seres humanos? La violencia en “Subasta” de María Fernanda Ampuero

Adolfo Quintanar Haro

### INTRODUCCIÓN

Sayak Valencia define el capitalismo *gore* como “el derramamiento de sangre explícito e injustificado, [e]l altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de necroempoderamiento” (Valencia, 2010, p. 15). Esta nueva realidad *gore* es producto de la globalización, su lado B, además de que es la consecuencia del estallido del Estado, donde se crea una versión alterna del mismo que ya “no es detenido por el gobierno ... e integra el cumplimiento literal de las lógicas mercantiles” (Valencia, 2010, p. 32).

Los efectos del capitalismo *gore* son más evidentes y brutales en el tercer mundo y sus fronteras porque, al tratarse de una consecuencia del capitalismo primermundista, en estas zonas se ha creado una sociedad hiperconsumista que no es detenida por la pobreza y en la que esta misma “situación de precariedad económica no engendra sólo a gran escala vivencias de privaciones materiales [sino que] también propaga

el sufrimiento moral, la vergüenza de ser diferente, la autodepreciación de los individuos [y] una reflexividad negativa” (Valencia, 2010, p. 58).

En este contexto, la reacción del tercer mundo a las exigencias del orden económico actual es crear un orden subyacente que hace de la violencia un arma de producción, para después globalizarla. Es por ello que el capitalismo *gore* puede ser entendido como “una lucha intercontinental de postcolonialismo extremo y recolonizado a través de los deseos de consumo, autoafirmación y empoderamiento” (Valencia, 2010, p. 53).

Estos deseos hacen que la población vea las prácticas delictivas como estrategias que están al alcance de todos y a través de las cuales es posible gestionar la violencia para hacerse con el capital que le permita costearse bienes materiales y, en consecuencia, obtener valoración social. Así, la fuerza del trabajo se ve sustituida por las prácticas *gore*, “entendidas como el ejercicio sistemático y repetido de la violencia más explícita para producir capital” (Valencia, 2010, p. 51).

Quienes llevan a cabo estas prácticas son los sujetos endriagos, o los emprendedores del capitalismo *gore*. Éstos, para afirmarse como sujetos pertinentes en tanto que participan de un nivel adquisitivo que legitima su existencia y los transforma en sujetos económicamente aceptables (Valencia, 2010, p. 55), ven en la economía ilegal “[una oportunidad de] Enriquecimiento cuasi-instantáneo [sin importar que tenga] como precio el derramamiento de sangre y la pérdida de la vida” (Valencia, 2010, p. 37).

Por lo regular, los sujetos endriagos son habitantes del tercer mundo que “buscan modos de acción ilegítima y de autoafirmación para exorcizar la imagen y la condición de víctimas” (Valencia, 2010, p. 37) dentro del modelo económico actual. Si se sigue la lógica del mercado, la ley de la oferta y demanda afirma que no sólo existen proveedores de mercancías ilegales, criminales o delincuentes en potencia, sino también *consumidores gore*, “entendido[s] como ciudadano[s] con un nivel adquisitivo medio que consume[n] para su uso y disfrute mercancías ofertadas por el *mercado gore*....: drogas, prostitución, venta de órganos humanos, venta de violencia intimidatoria, asesinatos por encargo, etcétera.” (Valencia, 2010, p. 60);

esta posición generalmente está ocupada por sujetos primermundistas. La lógica del mercado lleva así a los países económicamente deprimidos a crear “prácticas *gore*, para incorporarse a la carrera de consumismo global, redimensionando las lógicas del consumo e implantando con ello una soberanía paralela al Estado” (Valencia, 2010, p. 62).

Lo mencionado hasta este momento sirve como una guía para entender el contexto en el que María Fernanda Ampuero sitúa la historia del primer cuento de su libro *Pelea de gallos*. En éste “Los taxistas eligen pasajeros que creen que pueden servir para que den buena plata por ellos y para eso los secuestran. Luego los compradores vienen y pujan por sus preferidos o preferidas. Se los llevan. Se quedan sus cosas, los obligan a robar, a abrirles sus casas, a darles sus números de tarjeta de crédito” (Ampuero, 2018, p. 8).

La subasta, nombre de esta actividad y título del cuento, es entendida como una de esas prácticas *gore* de las que hace mención Sayak Valencia, pues busca “legitimar por medio del imperio de la violencia, los procesos de economías subsumidas (mercado negro, tráfico de drogas, armas, cuerpos, etc.). [Se trata de una de esas] Acciones que reinterpretan y crean campos distintos a los *válidos* y que influyen en los procesos políticos, públicos, oficiales, sociales y culturales” (Valencia, 2010, p. 20).

La protagonista de “Subasta”, luego de dormirse un rato durante el trayecto de regreso a su hogar a bordo de un taxi, despierta en una ciudad desconocida y ante ella aparece la imagen del conductor amenazándola con una pistola y diciendo con una amabilidad ridícula: “llegamos a su destino, señorita”; luego es sacada del vehículo por alguien más. El lugar al que son llevadas las víctimas es una gallera, la protagonista reconoce en el ambiente ese olor particular porque su paso por este sitio ha sido una constante en su vida, como ella misma menciona: “Papá era gallero y, como no tenía con quien dejarme, me llevaba a las peleas” (Ampuero, 2018, p. 6).

Más allá de este último detalle, la elección de la gallera como el espacio de la narración no es coincidencia, pues las peleas de gallos son actividades económicas en las que la espectacularización y consumo de la violencia,

la clandestinidad y el machismo convergen. Estos elementos son algunos de los pilares que sostienen al capitalismo *gore*. Además, vuelve posible hablar de los paralelismos entre los gallos y los seres humanos. En este análisis se abordarán someramente dos de ellos: la idea de los cuerpos como mercancía y el instinto de supervivencia.

## EN EL CAPITALISMO GORE NADA ES INTOCABLE

En las peleas de gallos, los animales son colocados en el suelo del espacio destinado para el enfrentamiento. Primero se desafían en el aire y después inicia la pelea. El espectáculo se desarrolla a lo largo de diez minutos, aproximadamente, en los que se suscitan picotazos a matar, punzadas con los espolones y vuelos sobre el enemigo, todo envuelto por una lluvia de plumas, sangre y polvo. Esto resulta en una victoria malherida de un lado y una pérdida de la batalla y, en muchos casos, de la vida del otro (*Notimérica*, 2017). Estas prácticas han sido prohibidas en diversos países; sin embargo, todavía se llevan a cabo.

Las personas que acuden a presenciar o participar en esta actividad son, en su gran mayoría, hombres del mismo rango de edad y posición económica (*Notimérica*, 2017). Otra constante es que en las gallerías se manejan cantidades considerables de alcohol y dinero. Los aficionados a las peleas de gallos han señalado que se trata de una práctica que forma parte de la identidad y la cultura de algunos países. Muchos han abogado por su legalización y otros han identificado actitudes que se presentan tanto en los gallos como en seres humanos. Además, según expertos, en esta espectacularización de la violencia el hombre puede satisfacer la necesidad biológica de ver correr la sangre y evitar así hacerlo en otro lugar (Tapia, 2018).

Entre esos aspectos que han encontrado en gallos y seres humanos están el de la territorialidad y el instinto de supervivencia. En el cuento de María Fernanda Ampuero se menciona otro paralelismo: los cuerpos son concebidos como productos de intercambio, tanto los de los gallos del

padre de la protagonista, como el de ella misma y el de las otras cinco personas que serán subastadas. En un contexto en el que la violencia impera y en el que “el valor de las cosas supera, por lo general, al de las personas” (Valencia, 2010, p. 62) y al de los animales, ya no hay límites entre lo que se puede o no hacer para conseguir dinero, “el *capitalismo gore* nos dice: nada es intocable, todos los tabúes económicos y de respeto hacia la vida misma han sido rotos” (Valencia, 2010, p. 50).

La producción de capital incide en los cuerpos y parte de una inversión mínima, entendida como el uso de la violencia o de la fuerza, o una venta directa del producto en tiempo real. “El asesinato es ahora concebido como una transacción, la violencia extrema como una herramienta de legitimidad, la tortura de los cuerpos como un ejercicio y un despliegue de poder ultra rentable” (Valencia, 2010, p. 58). La producción de cuerpos muertos, mutilados o vejados forma parte de un nuevo tipo de mercancía que justifica su existencia en la oferta y demanda del nuevo orden económico. En algunos casos son gallos; en otros, personas.

En “Subasta” los personajes son vendidos uno a uno. Se hace mención de tres casos en específico; dos corresponden a personajes masculinos. A uno de ellos logran sacarle toda la información personal, lo que lo convierte en la lotería, “plata en diferentes cuentas, hijo de un empresario, obras de arte, hijos, mujer” (Ampuero, 2018, p. 11), por él terminan ofreciendo veinte mil, la verdadera estrella de la subasta, se podría decir; la protagonista supone que será secuestrado y pedirán rescate por él. Cabe mencionar que cuando quien informa el *modus operandi* de las subastas se da cuenta que ahí hay mujeres, se detiene antes de finalizar, porque con ellas el proceso de compraventa es diferente, además de que es posible concluir que los fines de su cuerpo como mercancía también lo son, lo que es evidenciado en el segundo caso que se narra en el cuento:

A Nancy el gordo la desnuda. Escuchamos que abre su cinturón y que abre los botones y que le arranca la ropa interior, aunque ella dice *por favor* tantas veces y con tanto miedo que todos mojamos nuestros trapos inmundos

con lágrimas. Mira ese culito. Ay, qué cosita. El gordo sorbe a Nancy, el ano de Nancy. Se escuchan lengüeteos. Los hombres azuzan, rugen, aplauden. Luego el embestir de carne contra carne. Y los aullidos. Los aullidos.

—Caballeros, esto no es por vicio. Es control de calidad. Le doy un diez. Ahí la limpian bien bonito y una delicia nuestra amiguita Nancy (Ampuero, 2018, p. 10).

Por Nancy terminan ofreciendo 3500. “El sexo es más barato que la plata” (Ampuero, 2018, p. 10), dice la protagonista. La escena en sí misma sirve para que el gordo pueda mostrar esa imagen de poder aplastante que desea, para que sea reconocido como uno de los *sujetos endriagos* que describe Valencia, situación que se venía anticipando desde el momento en el que deja en claro a las personas que serán subastadas que no está bromeando al ponerles la pistola en la sien y asegurarles que “al primer *hijueputa* que haga un ruido le meto un tiro en la cabeza” (Ampuero 2018, p. 7) o cuando, justo antes de iniciar la subasta, dispara al aire sólo para infundirles miedo (Ampuero, 2018, p. 9) y recordarles quién es el que tiene el control de la situación.

Como “el cuerpo es en este contexto concebido como una cartografía susceptible de reescritura ... al inscribir en él códigos propios del crimen organizado se intenta establecer un diálogo macabro y un imaginario social basado en la amenaza constante” (Valencia, 2010, p. 111), este acto funciona también como advertencia directa a los que están ahí y a los que vendrán después. Aquí no hay nada ni nadie que le impida al gordo tocar ni violar; “[e]l cuerpo, en su desgarró y vulneración, es el mensaje” (Valencia, 2010, p. 111), además de que es donde su poder, y el de los compradores después, opera, al tiempo que se reafirma como ser pertinente y viril al son de los aplausos y rugidos de los otros hombres y el llanto y los *por favor* de las víctimas.

Dentro del capitalismo *gore* “hay jerarquías, aunque éstas se dislocan, ya que sus sujetos más visibles no siempre son aquellos que pertenecen a los escalafones más bajos” (Valencia, 2010, p. 68). En el caso del cuento, el

gordo se impone como una autoridad debido al poder que detenta, mismo que no duda en exhibir. Los compradores, por su parte, también tienen la oportunidad de dar esta imagen de poder aplastante, pues al lograr hacerse con uno de los subastados se muestran como sujetos de cierto *status*: “el de la respetabilidad que otorga el dinero sin importar de dónde provenga” (Valencia, 2010, p. 71). Los compradores no sólo demuestran ser capaces de pagar 20000 por alguien y hacer que la subasta se detenga ahí, sino que también son sujetos reconocibles. Aunque la protagonista sólo alcanza a escuchar sus voces, puede concluir que quien cuenta con el mayor *status* “Ha venido sólo para esto. No estaba para perder tiempo en pendejadas” (Ampuero, 2018, p. 11), lo que el silencio que se hace en la gallera después de la oferta confirma. Se trataría, entonces, no sólo de un sujeto con el que nadie puede competir en lo económico, sino de alguien que los demás respetan por este mismo hecho.

De esta manera, el capitalismo *gore* cumple con la máxima: “tener algo que vender a alguien que lo quiere comprar y obtener beneficios” (Valencia, 2010, p. 89). El cuerpo se ha convertido en la principal mercancía, al grado de que ahora el cuidado de éste, su libertad o integridad se ofrezcan como productos. Esto se da a raíz de que “la vida ya no es importante en sí misma sino por su valor en el mercado como objeto de intercambio monetario” (Valencia, 2010, p. 11). Ahora esta misma se ha revalorizado a través de una corporalidad amenazada. Con la vida de los gallos de pelea sucede lo mismo, pues no importa más allá del beneficio económico que el gallero pueda obtener de ella o el espectáculo que pueda ofrecer.

En esta dinámica, los cuerpos son desacralizados, sin importar de quiénes sean (gallos, víctimas o victimarios), pues todos son explotados y torturados, ya sea por ellos mismos o por terceros, con el fin de conseguir capital económico y con el recordatorio implícito de que son desechables. Si muere uno será reemplazado rápidamente por otro. En esta negociación con la muerte que se da entre los involucrados, permea el pensamiento de que “La victoria económica [es] más preciada que la vida.

Que la vida de cualquiera, e incluso que la propia” (Valencia, 2010, p. 141) y que, como ya se dijo, los límites para alcanzarla ya no existen.

## LA SIGUIENTE ESTRATEGIA

Sayak Valencia señala que dentro del capitalismo *gore* “en todo momento se está planeando la siguiente estrategia de supervivencia” (Valencia, 2010, p. 69). Esta afirmación no es nueva, pues en la naturaleza misma siempre se ha hablado de ello. Este instinto se halla en los códigos genéticos de todas las especies. Esa capacidad innata que poseen para hacer frente a las amenazas tanto internas como externas es lo que les permite seguir con vida y evitar, o tratar de evitar, la muerte. No por tratarse de un actuar instintivo deja de ser lógico, pues todas las especies tienen que adaptarse a diferentes contextos y situaciones en específico a las que responden de cierta manera en particular (Elorza, 2022). Los gallos, ante la amenaza, lanzan picotazos con la intención de dar muerte al otro, por ejemplo. En el caso de los seres humanos, y dado el nivel de socialización que tienen, el proceso es diferente.

En lo que al cuento de María Fernanda Ampuero se refiere, la protagonista conoce la violencia y el machismo en las galleras desde temprana edad. Luego de las primeras veces de observar las peleas, de ver a uno de los gallos desbaratado en la arena, ella reacciona, naturalmente, con miedo; pronto tiene que dejar de lado el llanto que le provoca este espectáculo porque su padre, al no justificar tal actitud, se ríe de ella y la regaña diciéndole “Ya, no seas *mujercita*. Son gallos, carajo” (Ampuero, 2018, p. 6). Después ella será la encargada de recoger al gallo muerto para llevarlo a los contenedores, por lo que termina superando esa reacción inicial después de algunas pesadillas y de unos cuantos más “*mujercita*” escuchados.

Además de pasar por esa experiencia, los amigos del padre comienzan a darle una moneda o un caramelo a cambio de poder besarla o tocarla o de besarlos y tocarlos. Situación que se calla para evitar que su padre

le diga "Ya, no seas tan mujercita. Son galleros, carajo" (Ampuero, 2018, p. 6). La protagonista vive entre el miedo y el silencio hasta que un día un gallo muerto que llevaba cargado explota y "descubre que a esos señores tan machos que gritaban y azuzaban para que un gallo abriera en canal a otro, les daba asco la caca y la sangre y las vísceras del gallo muerto" (Ampuero, 2018, p. 6), así que a partir de ese momento comienza a untar la mezcla en sus rodillas, piernas y cara para que dejen de molestarla.

Los amigos del padre comienzan a llamarla "monstrua" porque ya no pueden acercarse a ella como antes; sin embargo, no se alejan del todo porque, aunque les da asco la mezcla de sangre y vísceras, siguen aprovechándose de sus momentos de vulnerabilidad: cuando se quedaba dormida, por ejemplo, le subían la falda del colegio para ver su ropa interior. Por ello toma la decisión de dormir con una o varias cabezas de gallo en medio de las piernas, porque "Levantar la falda y encontrar cabecitas arrancadas tampoco les gustaba a los machos" (Ampuero, 2018, p. 7).

Esta estrategia de supervivencia forma parte de la evolución misma del personaje. La amenaza constante de la posible vulneración a su cuerpo y la certeza de que tampoco había nada ni nadie que les impidiera a los galleros tocarla o besarla o mirar debajo de su falda la lleva a siempre estar buscando la siguiente manera de sobrevivir en un entorno violento y machista. Por ello, los dos espacios elegidos son las galleras, pues en ambos están presente los gritos y las risas de los hombres, el licor, los gallos y las imágenes de poder aplastante, todo ello uniéndose para crear un entorno en el que la protagonista del cuento tiene, en realidad, poco espacio para actuar ante estas situaciones. Hay otro momento en el que tiene que plantearse la siguiente estrategia, se da cuando le llega el turno de ser subastada:

Quando me toca a mí, pienso en los gallos. Cierro los ojos y abro mis esfínteres. Es lo más importante que haré en mi vida, así que lo haré bien. Me baño las piernas, los pies, el suelo. Estoy en el centro de una sala rodeada por delincuentes, exhibida ante ellos como una res y como una res vacío

mi vientre. Como puedo, froto una pierna contra la otra, adopto posición de muñeca destripada. Grito como loca. Agito la cabeza, mascullo obscenidades, palabras inventadas. Sé que el gordo está a punto de dispararme. En cambio, me revienta la boca de un manazo, me parto la lengua de un mordisco. La sangre empieza a caer por mi pecho, a bajar por mi estómago, a mezclarse con la mierda y la orina. Empiezo a reír, enajenada, a reír, a reír, a reír (Ampuero, 2018, p. 11).

El gordo sigue ofertando a la protagonista, llegando a pedir lo mínimo por ella. En el proceso también la llama monstruo, como los amigos de su padre. En situaciones en las que el miedo es una constante “te conviertes en un animal o estás en el límite, pues cuando empieza a haber muertos no se puede hacer otra cosa que combatir” (Valencia, 2010, p. 40). La manera de hacerlo en el cuento se da a través de este “devenir en monstruo” que termina incidiendo en el cuerpo de la protagonista, primero con la mezcla de sangre y vísceras, después con las cabezas de los gallos y finalmente con la relajación de sus esfínteres. La estrategia le funciona desde que es pequeña y los primeros en morir son los gallos, le vuelve a funcionar cuando su vida es amenazada de nuevo y esta vez los muertos serán sus compañeros de subasta. Al final de la historia, es abandonada “mojada, descalza y aturdida en la Vía Perimetral” (Ampuero, 2018, p. 11).

El resto de los personajes que serán subastados también busca la siguiente estrategia para sobrevivir, sin embargo, ellos no se convierten en monstruos. Lloran, ruegan por su vida, dicen que tienen hijos, que “*no sabes con quién te estás metiendo*” o que harán que el gordo se pudra en la cárcel (Ampuero, 2018, p. 9); reacciones generadas por el miedo, esperadas por quien presenta la subasta y rápidamente acalladas: “Todos esos, hombres y mujeres, ya han recibido puñetazos en la barriga. He escuchado gente caer al suelo sin aire” (Ampuero, 2018, p. 9). Sólo les queda esperar a ser subastados y a hacer los que sus compradores les obliguen a hacer, como saludar “al guardia de seguridad [de la urbanización privada en la que uno de ellos vive], como todas las noches desde que su carro

está en el taller, mientras esas bestias van atrás, agachados. Él los va a meter a su casa, donde están su hermosa mujer, su bebé de ocho meses y su niño de tres años" (Ampuero, 2018, p. 9). Porque, en este caso, obedecer también se presenta como la siguiente estrategia de supervivencia.

La diferencia entre ellos y la protagonista es que los primeros tienen dinero y familia: mientras uno de los subastados tiene la Visa Gold de Messi, ella tiene un celular y un bolso baratos, chinos; el gordo también busca ver si el cuerpo de la protagonista puede llegar a tener otro destino: "Me coge las tetas para ver si la cosa se anima y chillo" (Ampuero, 2018, p. 11), esta actitud es la que impide que el gordo le haga lo mismo que le hizo a Nancy. Ella, a diferencia del resto, "piensa en los gallos" y al hacerlo, al volver a la gallera de su infancia, a las interacciones con los amigos de su padre y a los abusos vividos, recuerda lo que ha hecho hasta ese momento para mantenerse con vida, al tiempo que piensa en cómo proceder ahora, pues como los gallos de su padre, no se rendirá sin antes ofrecer algo de pelea. Si han decidido ofertarla como una res, como una res ha decidido actuar.

## LA REAPROPIACIÓN DEL CUERPO

Llegado este punto sería posible preguntarse si las acciones que le permiten seguir con vida a la protagonista del cuento pueden ser entendidas como actos de valentía, o, más aún, si es posible ser valiente o si sólo se sobrevive dentro del capitalismo *gore*, en el que el concepto de futuro se ha replanteado porque existe la amenaza constante de la violencia explícita. Además, se da un peligro desconocido en el que los seres humanos no pueden evitar pensar quién será el siguiente en sufrir esa amenaza en carne propia o quiénes serán los siguientes en ejercerla (Valencia, 2010, p. 135), lo que, claro, engendra miedo y es éste el que hace que los seres humanos reaccionen, traten de evitar la muerte.

El devenir en monstruo mencionado no es ajeno al capitalismo *gore*, de hecho, es parte de él. Sólo que, en realidad, los monstruos son otros: los

que propician el miedo y los que se han encargado de crear un ambiente de violencia del que no es posible escapar; “otra vez vivimos en un mundo de bandidos y piratas, ahora bajo la forma de *coyotes* y *polleros* [narcotraficantes, sicarios, secuestradores, etc.] que trabajan en las fronteras de todo el planeta” (Valencia, 2010, p. 20). Sayak Valencia se pregunta: “¿Para qué necesitamos carne, sangre y desmembramientos para que la realidad vuelva a ser verdad?” (Valencia, 2018, p. 87). No se necesitaban, pero como ahora la carne, la sangre y el ejercicio de la violencia en general se han convertido en la realidad, el concepto de resistencia se ha reconfigurado para todos. Los endriagos, por medio de acciones distópicas, “busca[n] perfilarse desde una tangente que históricamente había sido confinada a lo vedado: el crimen” (Valencia, 2018, p. 89), mientras que el resto de los seres humanos busca sobrevivir en un contexto en el que las opciones para hacerlo son cada vez más limitadas.

En el cuento, los delincuentes y agresores son llamados caballeros por el gordo, marcando la diferencia entre ellos y quienes serán subastados: “Las reglas, *caballeros*, las de siempre: más plata se lleva la mejor prenda” (Ampuero, 2018, p. 9). Una especie de distinción conseguida a través del ejercicio de la violencia y que los hace estar por encima de los condenados, pues se han convertido en los dueños del destino de éstos. El gordo deja en claro que en cualquier momento puede jalar el gatillo de la pistola, mientras que los compradores están conscientes de que las víctimas harán lo que sea que les pidan porque no tienen otra opción.

Si los *caballeros* intentan hacer de la protagonista la “monstrua” es porque no pueden controlar sus reacciones, dejan de ser los que están a cargo así sea por sólo un momento, porque el espectáculo que ofrece, el de intentar mantenerse con vida, no es uno que les guste. Escuchar los llantos o los “por favor” de las personas es algo que pueden dejar pasar, pero ponerse cabezas de gallos debajo de la falda o partirse la lengua mientras grita palabras inventadas no, ante estas imágenes no puedan aullar y azuzar como lo estaban haciendo antes. Esta exhibición no está hecha para ser consumida ni satisfacerlos, y ahí es donde ponen el límite. El

mismo padre de la protagonista ya adelantaba esta certeza, al decirle a sus amigos que más monstruos eran ellos al tiempo que les chocaba los vasitos con licor (Ampuero 2018, p. 7) pues, aunque el tono irónico se hace presente, estas líneas permiten anticipar una realidad constatable, la de que “el mundo contemporáneo está gobernado por el retorno a los monstruos” (Ampuero, 2010, p. 89), unos capaces de intimidar, secuestrar, torturar y asesinar.

Dentro del nuevo orden económico parece ser que sólo se puede ser mercancía o monstruo. La protagonista del cuento señala que todavía hay espacio para ser algo más: “No podemos verlos, pero sabemos que hay ladrones mirándonos, eligiéndonos. Y violadores. Seguro que hay violadores. Y asesinos. Tal vez hay asesinos. O algo peor” (Ampuero, 2018, p. 9). ¿Ese espacio sólo puede ser llenado por algo peor? En el cuento, al menos, se podría decir que sí. No se menciona qué es ese algo peor, sólo que puede llegar a existir porque como “todo lo sólido y consumible se edifica sobre sangre” (Valencia, 2010, p. 89) y como lo único que importa es el poder y el enriquecimiento sin importar cuál sea el costo, la posibilidad de que las cosas empeoren, de que la sangre, ya sea de gallos o seres humanos, siga fluyendo, se hace latente.

Podría resultar inimaginable que en un contexto económico, político y social que se esfuerza tanto en hacer que los seres humanos entiendan que la vida ya no importa, y que la autonomía del cuerpo ha dejado de existir, todavía haya quienes busquen sobrevivir. Tal vez este acto, ese instinto que hace que las personas reaccionen en situaciones en las que “ya no hay lugar para la restricción, ni para la salvación, [en el que] todos nos veremos afectados” (Valencia, 2010, p. 50), lo verdaderamente valiente sea el hecho de aferrarse a la vida y al propio cuerpo. La protagonista no da muestras de saber que después de su actuar iba a permanecer con vida, sobre todo porque las situaciones apuntaban a que sucedería todo lo contrario o tal vez ésa sea precisamente la lectura que el capitalismo *gore* espera que se haga del cuento, uno que no deja lugar para la esperanza, uno sin la posibilidad de futuro o de salvación.

Con esta historia, María Fernanda Ampuero busca visibilizar la violencia que se vive en diversos lugares del mundo, razón por la que, como la autora misma señala, no le da nombre a la ciudad en la que se desarrolla la narración, mencionando, en cambio, sitios y acontecimientos que no resultan tan desconocidos para los lectores, pues sin importar dónde se encuentren han escuchado hablar de las galleras, la violencia, los secuestros, la trata de personas, de esas prácticas *gore* que ya forman parte del imaginario social:

Hice mucho énfasis durante el proceso de escritura [de *Pelea de gallos*] para no poner ningún lugar, no mencionar ninguna ciudad, excepto dos hitos geográficos [uno de ellos] la Vía Perimetral, que en mi tierra es un símbolo de todos esos lugares sórdidos donde tiran los cadáveres de mujeres en bolsas de basura ... Para mí era muy importante usarlos como referencia no tanto geográfica sino de idiosincrasia, intentado que tuviera una aspiración universal (Escalante, 2018).

Las palabras de Ampuero permiten asegurar que la subasta bien pudiera haberse llevado a cabo en cualquier lugar, pues no se trata de un único espacio destinado para la clandestinidad. La Vía Perimetral, más allá de remitir a un único punto en el mapa, da cuenta de una nueva realidad dentro del capitalismo *gore*, pues la mayoría de los países latinoamericanos, si no es que todos, tienen su propia vía, sólo que con diferente nombre. A pesar de lo desesperanzador que pueda resultar este contexto generado por el orden económico descrito en las páginas anteriores, en el proceso de reapropiación del cuerpo que hace la escritora ecuatoriana se lee la reivindicación, el señalamiento de que los seres humanos no son, no deberían ser, mercancía ni monstruos, y de que a pesar de que todo apunte a que no es posible se sigue intentando permanecer con vida.

## REFERENCIAS

- Ampuero, M. F. (2018). *Pelea de gallos*. Páginas de Espuma.
- Elorza, V. (6 de julio de 2022). ¿Qué es el instinto de supervivencia? *Psicología y mente*.  
<https://psicologiaymente.com/psicologia/instinto-de-supervivencia>
- Escalante, F. (2018). Escribí este libro aullando de dolor: María Fernanda Ampuero. *Más cultura*. <https://mascultura.mx/entrevista-maria-fernanda-ampuero/>
- Galindo Núñez, M. Á. (2021). Inocencia quebrantada, el uso de lo grotesco en 'Pelea de gallos' de María Fernanda Ampuero. *Sincronía* (79), 334-341.
- Peleas de gallos en Cuba: una cuestión de ganar o morir (14 de mayo de 2017). *Notimérica*. <https://www.notimerica.com/cultura/noticia-peleas-gallos-cuba-cuestion-ganar-morir-20170514071957.html>
- Pomeraniec, H. (7 de julio de 2018). María Fernanda Ampuero: Me interesa la monstruosidad que habita en cada uno. *Infobae*. <https://web.archive.org/web/20180707174015/https://www.infobae.com/america/cultura-america/2018/07/07/maria-fernanda-ampuero-me-interesa-la-monstruosidad-que-habita-en-cada-uno>
- Tapia, M. (4 de noviembre de 2018). Los gallos de pelea y su naturaleza. *Gente de gallos*. <https://www.gentedegallos.com.ni/gente-de-gallos/galleros/los-gallos-de-pelea-y-su-naturaleza>
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Editorial Melusina.



# 10. El necropoder de la nota roja y la corporeidad grotesca como espacio de resistencia en “La vida real” de Eduardo Antonio Parra

Salvador Pérez Sánchez

## INTRODUCCIÓN

Los cinturones de miseria que proliferan en las grandes urbes, a causa de la segregación que promueve el capitalismo tardío, son espacios delimitados por el Estado para albergar individuos despojados de sus derechos; sujetos condenados a la vulnerabilidad, que se inscriben en los espacios urbanos caracterizados por su vacuidad legal. Esto visibiliza los mecanismos con los que opera la necropolítica<sup>1</sup> para administrar y justificar

---

<sup>1</sup> Sistema de gobierno cuyo ejercicio de la soberanía se consolida en la libre y desmedida imposición de la muerte a los grupos humanos, cuya situación legal se caracteriza por una extrema vulnerabilidad. Este control sobre la mortalidad define a la vida como el valor en el que se reafirma el poder. Enlazada con las nociones de biopoder, estado de excepción y estado de sitio, la necropolítica no sólo legitima el asesinato, sino que fomenta la segregación socioeconómica para, gradualmente, aproximar a determinados individuos a un estado de “muertos/vivientes”, esto es, la negación del marco legal que protege la vida de los sujetos y su posterior relegación a espacios idóneos para el exterminio. En el prólogo a la obra *Necropolítica* de Achille Mbembe, Elisabeth Falomir apunta sobre este concepto: “se aplica al conjunto del tercer mundo y es, asimismo, extensivo al cuarto mundo, es decir, a aquella población perteneciente a nuestro primer mundo que, sin embargo, vive en un estado de absoluta precariedad; parias que no han sido expulsados de la sociedad del bienestar, sino que ocupan los márgenes de ésta; seres invisibles que habitan los no lugares

la muerte en los estratos bajos de la población. La ubicuidad de este poder tanático tiene su principal sustento en la violencia cultural que atraviesa los imaginarios colectivos, es decir, un conjunto de conceptos, ideologías, sentimientos y creencias que, aceptados acríticamente por la mayoría, hacen posible la existencia de algunas formas de violencia. El periodismo de nota roja<sup>2</sup> es uno de los principales productos culturales que fomentan los prejuicios que legitiman y normalizan actos violentos contra ciertas personas, ya que este medio informativo difunde los discursos que construyen una visión de la realidad social, con el fin de promover los principios del orden oficialmente establecido.

En este abyecto y desolador panorama, Eduardo Antonio Parra (Guanajuato, 1965) representa en su relato *La vida real* (1997) la violencia sistemática ejercida contra las clases marginales, cuyos cuerpos funcionan como engranes para la despiadada máquina capitalista. Dado que la necropoética del narrador norteco critica la nota roja, me propongo

---

(la calle, los aeropuertos, las estaciones del tren, los hospicios, etcétera.) cuya vida, como veremos, se halla en manos del necropoder" (Mbembe, 2011, pp. 11-12).

<sup>2</sup> Teniendo su auge en Inglaterra a mediados del siglo XIX, este periodismo de corte sensacionalista fue consolidado por Richard Felton Outcault en su tira "Yellow Kid" de la cual adquiere su característica etiqueta denominada "amarillista". El tipo de noticias que aparecen en este espacio textual gira alrededor de temas como el sexo, la tragedia y la muerte, captando así la faceta más violenta y morbosa de la urbe. En México, el periodismo amarillista se conoce como nota roja, nombre que se le adjudicó por una nota de Manuel Caballero en 1890, quien ilustró, para una primera plana, una mano ensangrentada; a partir de entonces el periodismo que busca, capta y difunde eventos violentos o de índole criminal se conocerá como nota roja. Una descripción detallada de sus características discursivas es: "aquella información periodística dedicada a presentar sucesos criminales, así como accidentes y demás tragedias en las que la muerte y la sangre son el eje medular de la información, no es más que la culminación textual, de toda una serie de discursos de carácter judicial, literario y de expresión popular, contruidos de acuerdo con los requerimientos socioculturales de una época o período histórico determinado. Proceso histórico y discursivo en el que paulatinamente se fue desarrollando una estética y poética de la fatalidad y la violencia; una escritura sobre la muerte y la criminalidad que al parecer sólo fue avistada por aquellos creadores, quienes pudieron percibir en esos relatos desgarradores, el papel determinante del lenguaje y la forma de las historias, para narrar aquellos dramas de la cotidianidad que yacían en el fondo de un discurso, en apariencia soez y morboso" (Vargas Maldonado, 2022, p. 9).

analizar la participación del Estado en investir de necropoder<sup>3</sup> a este tipo de periodismo. Para esto, la obra *Capitalismo Gore* (2010), de la académica Sayak Valencia, será la principal fuente de consulta crítica para este análisis. De igual forma, el estudio *Necropolítica* (2006) de Achille Mbembe y el ensayo *Violencia y humillación sobre los cuerpos: La política como barbarie. Reflexiones ético-políticas* (2017) de Dora Elvira García me ayudarán a dilucidar el proceso que legitima la muerte de los individuos vulnerables.

El alcance de la violencia no se limita a los sujetos que reciben daño directo, sino que, debido al actual modelo de rendimiento que rige la vida social, los individuos resultan violentados por ellos mismos. Este efecto represivo es gradualmente interiorizado por el protagonista al verse obligado a asumir una actitud deshumana ante las dolorosas escenas que fungen como fuente para las notas periodísticas. Para dilucidar los alcances de este proceso autodestructivo, la obra *Tipología de la violencia* (2013), del filósofo surcoreano Byung-Chul Han, expondrá la condición de *sujeto de rendimiento*. Para demostrar el espacio de resistencia que representa la corporeidad grotesca, acudiré a la obra *Lo grotesco* (2019) de Philip Thomson.

## LOS MÁRGENES DE LO ABYECTO: ESPACIOS PARA LA MUERTE

“La vida real” nos muestra el cruel mundo de la indigencia. La narración focalizada en Soto, reportero de nota roja, incursiona en las investigaciones que este periodista realiza en torno a una pareja de mendigos apodados “Los Amorosos”. El tiradero de basura en el que habitan estos denigrados tipos sociales se configura como un espacio liminal, ya que en él se desarrolla un *modus vivendi* antagónico a las prácticas y conductas sociales homogéneas. Isabel Eissa Osorio, en su artículo *Los erótico-grotesco*

<sup>3</sup> Se define como la potestad de condenar a muerte a determinados sujetos sociales; este poder se ejerce tanto en el campo de lo institucional como en el de lo paralegal. Falta la referencia: (Estévez, 2019, p. 5).

*entre notas rojas y las cumbias de un congal* (2018), comenta con respecto a la función de estos espacios, que “se revelan como cerrados, al crear sus propias leyes y normas al impedir la entrada de los otros miembros de la sociedad quienes pudieran cambiarlas o modificarlas” (Osorio, 2018, p. 52). A pesar de la aparente autonomía que detenta este sector para gestionar su comunidad, este hermetismo resulta una segmentación territorial aplicada por la necropolítica para cercar y, consecuentemente, segregar a los sujetos a los que se les impone una forma de morir, esto con fines políticos y económicos; Achille Mbembe, basándose en el concepto de invasión colonial, describe la conformación de estos “necroespacios”:

La inscripción de estas nuevas relaciones espaciales consiste finalmente en producir líneas de demarcación y de jerarquías, de zonas y enclaves; el cuestionamiento de la propiedad; la clasificación de personas según diferentes categorías y, finalmente, la producción de una amplia reserva de imaginarios culturales. Estos imaginarios han dado sentido al establecimiento de los derechos diferenciales para diferentes categorías de personas, con objetivos diferentes, en el interior de un mismo espacio; en resumen, el ejercicio de la soberanía. El espacio era, por tanto, la materia prima de la soberanía y de la violencia que acarrea (Mbembe, 2011, p. 43).

Parra representa, con un realismo tremendista, el ambiente hostil y nauseabundo que recorre Soto para escribir su nota:

Había nubes de moscas zumbando por todas partes. Una mezcla de olores –basura, cloaca, humedad enferma y agua podrida– prensaban el aire, y rápido arremetían contra él. En el suelo la confusión de cobijas zarrapastro-sas, montones de ropa viejísima arrumbadas al azar y cuerpos cubiertos de piltrafas obligó a Soto a caminar como sobre las piedras de un río, pisando en huecos, eludiendo las manos que pedían dinero (Parra, 2017, p. 32).

La búsqueda de escenas atroces que expongan cruentos asesinatos tiene el propósito de recopilar macabros materiales visuales, que se le encomiendan al protagonista, para escribir historias morbosas que capten la curiosidad insana del público. Con su lente fotográfica que canibaliza la violentada corporeidad de los parias sociales —prostitutas, adictos, criminales, vagabundos, etc.— y el apoyo de los agentes represivos del gobierno —policías y granaderos—, el reportero crea sus *tanato-estrategias*. Para Sayak Valencia, este concepto se denomina “Estrategias basadas en las muertes de los otros como herramientas de enriquecimiento” (Valencia, 2022, p. 104). Las tareas reporteriles depredan el cadáver y lo instrumentalizan con fines de lucro.

Por medio de una analepsis, el lector es testigo de los dolorosos recuerdos de Soto ante las inmorales prácticas de la prensa en las zonas precarizadas:

Cerró los ojos y volvió a ver los cadáveres rodeados de reporteros, judiciales, socorristas y mirones. Ningún vagabundo, ningún compa de la explanada. Tendrán miedo, se dijo Soto. Los *flashes* relampagueaban uno tras otro, incendiando las gotas de lluvia que escurrían a través de los huecos de los tejados. Las cámaras intentaban registrar cada uno de los golpes, los huesos rotos y la carne tumefacta (Parra, 2017, pp. 39-40).

La proliferación de zonas rojas desprovistas de leyes que resguarden la vida es la consecuencia del predominio del sistema capitalista, que instaaura la maligna amalgama Mercado/Nación. Dicho concepto es descrito por Valencia como “La debilitación máxima de las mediaciones políticas en beneficio exclusivo de las lógicas del mercado” (Valencia, 2022, p. 42). Esta debilitada participación estatal le otorga al poder adquisitivo el estatus que fungirá como canon de identidad. Bajo la soberanía del hiperconsumo, los proscritos no embonan en la comunidad, ya que no tienen la posibilidad de ser agentes productivos; sólo se perciben como consumidores, parásitos que sobreviven a expensas de la sociedad. Es así que

el Estado actúa sobre la vida de los moradores de las zonas periféricas para someterlas al estadio de la *nuda vida*. Elvira García, basándose en los postulados teóricos de Giorgio Agamben, explica el proceso que sintetiza este concepto: “El poder soberano se instaure como fuente de exterminio en donde los seres humanos son despojados, y su existencia se nulifica al ser utilizable y eliminable según las necesidades políticas del soberano” (García, 2017, p. 32). En este caso, para el Mercado/Nación, las necesidades son marcadamente económicas.

En el presente del relato, que acontece en una asfixiante oficina de redacción, el monólogo interno de Soto sobre el escabroso asesinato de los amantes vagabundos revela la influencia del discurso estatal para imponer la *nuda vida* a los desamparados:

Nada extraordinario: dos vagabundos, dos teporochos, dos NN muertos a manos de otro malviviente como ellos en uno de los barrios alledaños del centro. No importa que los conocieras, que incluso hayas intentado darles fama y gritar a los cuatro vientos el júbilo y la libertad en que vivían a través de un reportaje mutilado porque a nadie le interesaban las porquerías pornográficas de dos parias sociales (Parra, 2017, p. 33).

El consentimiento colectivo sobre la nula valía de los pordioseros y su necesaria aniquilación no sólo es la nefasta consecuencia del régimen necropolítico, sino también el resultado de la colaboración de éste con el periodismo de nota roja. En efecto, es incuestionable el poder modelizador de la prensa sobre la percepción que se tiene de los otros, especialmente de los grupos que se apartan de los imperativos sociales. Es así que, teniendo en cuenta la anterior aseveración, surge la pregunta: ¿cómo opera el discurso periodístico al secundar las políticas de muerte del Estado?

Para dar respuesta a esta cuestión, Michel Foucault argumenta que todo discurso trae consigo la realización de un significado que conlleva poder y conflicto. Estos significados son cuestionados dentro de un campo de fuerzas discursivas cuya facultad para controlar ciertas prácticas se

basa en alegatos referidos a un saber implementado en organizaciones disciplinarias y profesionales como hospitales, fábricas, escuelas, prisiones, etc. El filósofo francés expone que los textos y documentos son el soporte en el que se expresa el discurso de las diversas organizaciones e instituciones (Foucault, 1991, p. 174). Los hechos y verdades que ostentan estos campos discursivos se piensan fuera de la invención humana, pues, conocidos o evidentes, pueden ser comprobados por el método científico. Los comportamientos desviados y las prácticas antisociales son un conjunto de saberes legitimados por los discursos que se construyen en torno al saber social. El discurso se traduce como una visión de la realidad condicionada por la época y que difunde los principios del comportamiento socialmente aceptable. El discurso también puede significarse por medio de representaciones que son empleadas como conceptos que refieren el tipo de conocimiento denominado como “sentido común” o “visión del mundo”. Esta concepción de la realidad que ostentan las representaciones son un conjunto de imágenes que condensa una serie de significados que permiten interpretar acontecimientos o conductas (Abric, 2001). Asimismo, establecen categorías para clasificar fenómenos e individuos. Es la prensa uno de los principales medios que construyen y difunden las representaciones que son aceptadas como “verdades absolutas”.

Para la académica Núñez Cetina, la prensa funciona:

Como portavoz e intermediaria entre el Estado y los distintos sectores o grupos sociales, no sólo brinda información sobre acontecimientos particulares de su época, sino que promueve los discursos escritos desde el poder y difundidos como elementos organizadores del sentido común. Contribuye a la creación de sujetos sociales, expresando concepciones del mundo, tendencias, conocimientos, normas legales y morales para conformar, en cada particular, elementos importantes de su identidad (Cetina, 2015, p. 168).

## TINTA DE SANGRE: LA ESPECTACULARIDAD DE LA MUERTE COMO NOTICIA

El periódico para el que trabaja Soto respalda la necropolítica del Estado al señalar la peligrosidad, la enfermedad y la precariedad como las características que deshumanizan a ciertos tipos sociales y los convierten en individuos apropiados para el exterminio. El concepto que explica la manipulación de la prensa sobre la vida de los sectores empobrecidos se denomina *espectralización*. Valencia explica el mecanismo de este término:

Esta desrealización o espectralización mediática se impone como un filtro a la realidad que incomoda, lo que Judith Butler entiende como una forma de otorgar, extranjerizar, sacar del contexto de lo conocido para crear un extrañamiento y una distancia tanto simbólica como emocional en el receptor, que hace que el sujeto o que el contexto a que se aplica se deslegitime. Esta desrealización impuesta por los discursos de los medios y los discursos dominantes se perfila como la única forma válida que permiten aquellos que manejan y transmiten la información para referirse a los espacios periféricos y empobrecidos (Valencia, 2022, p. 178).

Los medios de comunicación que aplican estos filtros para distorsionar la realidad eximen tanto al gobierno como a las empresas privadas del abandono y daño social que causan los brotes de violencia en las zonas periféricas. Este desvío mediático de la atención colectiva no sólo exculpa al Estado de sus políticas encaminadas a disponer de las vidas de los desamparados, sino que les imputa a estos últimos su condición de vulnerable, estado que define “la figura de la exclusión, del mancillamiento de los cuerpos al no albergar la ley por no ser sujetos de ella, son solamente sujetos de aniquilamiento” (García, 2017, p. 29). Esta denigración cosificadora instrumentaliza los cadáveres de las víctimas para difundir el morbo que la nota roja necesita para su consumo.

La difusión de la presunta inclinación de los individuos marginales por las acciones violentas y la exhibición de escenas sangrientas en las páginas de la nota roja alientan en los lectores de la prensa la tanatofilia; concepto que Valencia define como: “El gusto por la espectacularización de la muerte en las sociedades hiperconsumistas contemporáneas, así como el gusto por la violencia y la destrucción, el deseo de matar y la atracción al suicidio” (Valencia, 2022, p. 161).

Soto, en su rutinaria labor como reportero, cavila sobre la cosificación que sufren los cuerpos que capta la nota roja con el afán de alimentar el morbo colectivo: “Piensa, Soto, se dijo, tratando de concentrarse, es tan sólo un crimen más en la ciudad, igual a los que registras día a día para alimentar el morbo de los lectores. Otra aberración en la que hozará la gente para poder sentirse normal, sana, segura, dentro de las cuatro paredes de su casa” (Parra, 2017, p. 33).

Esta capacidad para incentivar la violencia cultural que naturaliza la brutalización contra los más desprotegidos, en colusión con un Estado que sostiene la violencia estructural, dota a la nota roja de necropoder. No obstante, al no ser la causante del daño directo, lucra con la exposición de los cuerpos violentados, cosificándolos al utilizarlos como atracción para los lectores de la prensa.

Parra representa este necroempoderamiento de la prensa como la prioridad que tienen los contenidos mercantiles sobre la vida. Las morbosas gráficas que pasan a segundo plano revelan que la desgracia y el sufrimiento de los otros no conmueven la apatía del público alineado por el hiperconsumo. Ramos, editor y jefe inmediato de Soto, le anuncia el rechazo del reportaje que investirá de dignidad la memoria de los vagabundos asesinados; los intereses comerciales son las prioridades en la política del diario:

Sin embargo volvió más serio de lo que nunca lo habían visto: el domingo siguiente una de las páginas centrales anunciaría las ofertas de una tienda departamental. Además le habían dado la orden de que el reportaje ocupara

cuando mucho media plana, porque lo que la gente esperaba de la sección eran crímenes y accidentes, no cochinadas y cursilerías. Qué vida real ni qué nada. La vida real era la que la gente leía en el periódico. De nada valdría insistir, el jefe estaba decidido (Parra, 2017, pp. 35-36).

## COMUNICAR EL HORROR: UN DOLOROSO Y DESHUMANIZADO OFICIO

Los encuentros cautivantes con la pareja de mendigos en la zona roja de la urbe detonan un cambio profundo en el *ethos* de Soto, quien descubre en la otredad la posibilidad de un amor sincero en los albores de una sociedad materialista. Esta súbita concienciación sobre la violencia que recae en los desposeídos es reprimida por Soto a causa de las sofocantes jornadas periodísticas para subsistir. Este desgastante sistema laboral que comercia con el dolor y la sangre resulta tan nocivo, debido a su naturalización, que lo hace pasar como un conjunto de tareas autoimpuestas. Byung-Chul Han, en su famoso ensayo *Tipología de la violencia*, estudia la lacerante situación a la que se someten los individuos a sí mismos a causa de un urgente sentido del deber: “La sociedad del rendimiento es la sociedad de la autoexplotación. El sujeto de rendimiento se explota hasta quedar abrasado (*burnout*). Se desarrolla una autoagresividad, que no en pocas ocasiones se agudiza y acaba con la violencia del suicidio” (Chul Han, 2017, p. 21).

En el relato, tras el encuentro con la escena del horrible asesinato de la pareja de mendigos, una serie de imágenes sensoriales da cuenta del daño interno que se causa el protagonista, al no ser capaz de anteponer sus convicciones morales a las exigencias laborales que se han cimentado en su inconsciente debido a la costumbre. Es así que el relato inicia con un monólogo interno de Soto lamentando y resintiendo el reportaje encomendado:

Esta vida da asco, se dijo Soto y dejó caer el cuerpo en la silla cimbrando toda su carne, sintiendo cómo a causa del peso las vértebras aplastaban los discos hasta hacerlos gemir. Encendió un cigarro y notó que las manos ya no le temblaban. En cambio el sudor persistía en las palmas y entre los dedos a pesar de los constantes frotamientos contra la mezcilla de la chaqueta. En el silencio de la redacción, la imagen de los cadáveres volvió a flotar frente a su mirada. La úlcera se le alborotó en el fondo del estómago (Parra, 2017, p. 29).

Otro botón de muestra que reafirma esta subrepticia violencia es un ciego sometimiento a la absurda prohibición de fumar en la oficina, el cual trata de evocar un simulacro de civilidad en medio de un mercado editorial que lucra con la muerte. En una reacción casi automatizada, Soto frena sus impulsos ante las microseñales de un poder consentido como normal. Ramos, el editor autoritario, reafirma el orden dentro de la oficina: “—Soto, apaga el cigarro —le dijo Ramos, el editor, desde su oficina. Piso la colilla mientras murmuraba una mentada de madre. Repasó en todas las paredes los carteles recientemente pegados: *No fumar*. Carajo, ¿a quién le importa la salud? Órdenes del nuevo director. ¿Pero quién pensaba cumplir con la disciplina después de estar en ese matadero?” (Parra, 2017, p. 29).

El acatar estas pequeñas restricciones es sólo un indicio de la enajenada disposición de Soto para cumplir con la pesada tarea de vender el espectáculo de la muerte por medio de la palabra escrita. Byung-Chul Han explica esta aptitud para romper los límites de uno mismo para cumplir con las expectativas sociales y laborales:

La competencia individual no es problemática en sí misma, sino su remisión al yo, que la eleva a una *competencia absoluta*. El sujeto de rendimiento, en realidad, compite consigo mismo y cae en la compulsión destructiva de superarse a sí mismo. El rendimiento no se fija en relación con el otro. Ya no se trata de superar al otro o de vencerlo. La lucha pasa por uno mismo. Pero el intento de vencerse a uno mismo, de querer superarse a uno mismo,

resulta mortal. Es nefasta la competencia que busca *superar la propia sombra* (Chul Han, 2017, p. 61).

El protagonista intuye este proceso autodestructivo: “El frío de la redacción calaba hondo y Soto se restregó los brazos. El temblor retornó a sus manos que no dejaban de sudar, ya ahora no supo si era a causa de la temperatura o por la impotencia ante la obligación de redactar la nota” (Parra, 2017, p. 33).

En este sentido, el necropoder de la prensa, además de inscribir su dominio sobre los cuerpos destrozados de los individuos que estigmatiza, también se afinsa sobre las subjetividades al herir la sensibilidad por medio de dispositivos que infunden el terror con propósitos de control social.

#### AMOR DE ARRABAL: EL CUERPO GROTESCO COMO REDUCTO DE VITALIDAD

Al ser un relato de corte tremendista caracterizado por el pesimismo de las atmósferas necropolíticas, la representación literaria de Parra supera el miserable retrato de la realidad gracias a la inserción de elementos grotescos que contravienen los imperativos del discurso oficial. El sistema capitalista que ejerce el poder sobre los cuerpos al imponerles las directrices de salud, alimento, vestido, apariencia y cuidado personal ha desplazado a los individuos vulnerables al ostracismo, ya que su corporeidad deviene abyecta al desviarse de la imagen del “cuerpo sano” que trata de imponer la desmedida adquisición de bienes materiales. Esta función transgresiva define a lo grotesco cuya propuesta estilística, además de representar la animalización, lo hiperbólico, lo siniestro, lo enfermo, lo nocturno, lo informe, etc., también conlleva una dinamicidad semántica, esto es, la polisemia que niega el carácter unívoco de las imágenes grotescas. Frances S. Connelly, académica y estudiosa de lo grotesco, declara sobre esta categoría estética:

Es una acción, no una cosa –más un verbo que un nombre–. Los lectores familiarizados con las teorías del cuerpo carnavalesco “en el acto de llegar hacer” o de lo abyecto como anulación de los límites reconocerán las semejanzas ... Como imágenes visuales, las imágenes grotescas fluyen: pueden ser aberrantes, combinatorias o metamórficas ... Lo grotesco aparece al romper con los límites culturales, comprometiendo y contradiciendo lo que es “conocido”, “propio” o “normal” ... Y lo que es más importante, lo grotesco se entiende como algo que crea significado al dar un salto, llevándonos hacia un terreno desconocido, conflictivo ... Ya sea aberrante, metamórfico o combinatorio, lo grotesco está en un estado del ser en transición, a medias. Al borrar las categorías lo grotesco nos empuja a un estado liminal de múltiples posibilidades (Conelly, 2015, pp. 25-33).

El lector del cuento puede advertir las escenas en las que la estética de lo grotesco lleva a cuestionar los modos de vida y conductas avalados por el *status quo*. A través de una analepsis, los recuerdos de Soto exponen el choque de elementos que plantea lo grotesco; a su vez, Philip Thomson plantea la naturaleza de este concepto: “debemos decir sin temor a equivocarnos que la falta de resolución del conflicto es una de las características distintivas de lo grotesco” (Thomson, 2019, p. 65).

La ambigüedad que caracteriza la percepción problemática de esta estética define el primer encuentro de Soto con los abyectos amantes:

Dos seres cubiertos de andrajos que a su modo encarnaban una metáfora del deseo: en medio de lo más abyecto construían su propio paraíso, gozaban placeres secretos y engañaban al dolor. Dos auténticos *clochards* que vivían en la calle, se alimentaban en los basureros, dormían en parques o en edificios abandonados y fornicaban en donde les daba la gana (Parra, 2017, p. 30).

El desconcierto que suscitan estas conductas erótico-amorosas, en medio de la enfermedad y la basura, es el efecto de lo grotesco que tiene

como eje la corporeidad de la pareja de vagabundos. Esto es, los cuerpos maltrechos a causa de las mutilaciones, la desnutrición, las infecciones y la suciedad parecen ser incompatibles con la noción de deseo pasional a la que socialmente se le atribuye la belleza y la pulcritud como los estándares de su correcta consumación. Este choque de elementos disímiles conmociona a Soto en sus encuentros con la pareja de pordioseros, pues el reportero no puede soslayar el ambivalente sentimiento de atracción/repulsión ante los obscenos acoplamientos, ocasionando una fisura en la visión de la realidad que tiene de los desposeídos:

Se habían olvidado por completo de las fotos y el periodista. Absortos en ellos mismos, se dejaron caer en el vértigo de sus cuerpos. Soto se supo intruso, ajeno a ese mundo constituido sólo por dos seres, a pesar de que una corriente de calor aceleraba la sangre de sus venas. Tomó unas cuantas gráficas más antes de ver el montón de andrajos en el suelo. Por un segundo sintió lástima hacia aquellos esqueletos revestidos con una piel maltrecha, saturada de costuras antiguas y recientes, teñidas de infecciones. Pero al mirar el deseo con el que se buscaban, su sentimiento sucumbió ante la inquietud que se le revolvía en las entrañas. Perturbado por una excitación creciente, la vergüenza lo impulsó a huir del lugar (Parra, 2017, p. 39).

Es así que Soto reconoce el valor de la alteridad que representan los habitantes de los bajos fondos. Lo grotesco que define a estos personajes abre una percepción alternativa sobre el mundo. Thomson detalla: “Es una función de lo grotesco hacernos ver el mundo de una nueva manera, desde una nueva perspectiva que, aunque extraña y desconcertante, es sin embargo válida y realista” (2019, p. 59). Las palabras de Soto confirman la validez y la resistencia de la decadente pareja, metonimia de los moradores de la parte oculta de la urbe: “Pareja en el exacto sentido del término. Cómplices en contra del universo. Amantes unidos por la suciedad y el hambre, los solventes y el alcohol, la libertad y el deseo. Unidos, en fin, por la pura valentía de permanecer unidos” (Parra, 2017, p. 30).

Los mandatos de la estructura capitalista que condicionan la preservación de la vida a través de la incorporación a la carrera del enriquecimiento, así como a la naturalización de la explotación laboral, son resistidos por los desposeídos al hacer de sus cuerpos grotescos un símbolo de transgresión y una negación de la quimera del hiperconsumo. Los cuerpos grotescos de la pareja de indigentes desarticulan las directrices de la necropolítica, al conjurar la muerte a través del ferviente deseo: metáfora de la implacable vitalidad del acto amoroso. Las pesquisas de Soto, que en un principio alimentaban el necropoder de la prensa, se transforman en la captura de situaciones que revela un resquicio de esperanza y resistencia en los territorios habitados por la otredad. Una de estas situaciones la constituyen las poses de los “Amorosos” ante la cámara que representan una parodia de los rituales comunitarios del matrimonio y el cortejo. Esta gestualidad grotesca que capta la lente fotográfica de Soto resulta ser el *punctum*. Roland Barthes, en su texto *La cámara lúcida* (1990), define este término: “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes, 1990, p. 65). El académico francés también añade sobre este término: “El término tiene más o menos una fuerza de expansión” (p. 90). Así, la paradójica mezcla de deseo y repulsión que emerge del cariño de los pordioseros no sólo perturba o punza al espectador, sino que le devela un más allá de lo evidente en la fotografía; expansión que convoca una narrativa de amor y vida.

## CONCLUSIONES

El vacío legal que el Estado le impone a la población marginal para validar la apropiación y difusión que ejerce la prensa de nota roja sobre las imágenes de sus cuerpos violentados, con el objetivo tanto de justificar la muerte de este sector de la sociedad, así como de integrar las morbosas gráficas al mercado de los medios de comunicación, es la manifestación

del necropoder que se equipara a aquel género periodístico. Esta violencia subrepticia tiene su representación literaria en el realismo tremendista con el que Eduardo Antonio Parra indaga sobre la regencia del Estado necropolítico y su funcionamiento para legitimar, por medio de la estigmatización de determinados sujetos sociales en la prensa, la imposición de la *nuda vida* que condena a los indigentes al denigrante estadio de cuerpo-mercancía.

De igual forma, el narrador norteamericano expone la violencia cultural latente en la espectralización que mistifica la identidad de la población marginal, así como la tanatofilia que subyace en el imaginario colectivo. A pesar de las crudas imágenes de enfermedad, suciedad y agresión que en el relato caracteriza a la vida en los márgenes de las urbes, y la lógica del hiperconsumo que legitima el enriquecimiento por medio de las *tanato-estrategias*, la necropoética de Parra configura espacios de resistencia en la representación grotesca de los cuerpos, la cual revaloriza a las víctimas al transgredir el *status quo* de la normatividad social.

## REFERENCIAS

- Abrić, J. C. (2001). *Prácticas sociales y representaciones*. (J. Dacosta Chevrel y F. Flores Palacios, trad.). Ediciones Coyoacán.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. (J. Sala-Sanahuja, trad.). Paidós.
- Byung Chul, H. (2017). *Topología de la violencia*. (P. Kuffer, Paula, trad.). Herder.
- Connelly, F. (2015). *Lo grotesco en el arte y las culturas occidentales*. (A. Bozal, trad.). Ediciones Machado.
- Eissa Osori, J. I. (2018). Lo erótico-grotesco entre notas rojas y las cumbias de un congal: “La vida real” y *Nadie los vio salir* de Eduardo Antonio Parra. *Tenso Diagonal* (6), 50-59.
- Estévez, A. (2019). La lucha por la vida frente al necropoder estadounidense, *Norteamérica*, 14(2), 147-171. <https://doi.org/10.22201/cisan.24487228e.2019.2.383>

- Foucault, M. (1991). *Historia de la sexualidad*. Vol. 1. (U. Guiñazú, trad.). Siglo XXI Editores.
- García, D. E. (2017). Violencia y humillación sobre los cuerpos: La política como barbarie. Reflexiones ético-políticas. En A. Sustaita (coord.). *Estética de lo abyecto. Cuerpo y horizonte narrativo*. Fontamara.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. (E. Falomir Archambault, trad.). Melusina.
- Núñez Cetina, S. (2015). Crimen, representación y ficción: la construcción social de la peligrosidad en la nota roja, Ciudad de México (1880-1940). En M. Quijano y H. F. Vizcarra (coords.). *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. Bonilla Artiga Editores.
- Parra, E. A. (2017). *Tierra de nadie*. Era.
- Thomson, P. (2019). *Lo grotesco*. (R. Palma Rojo. trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Valencia, S. (2022). *Capitalismo Gore*. Paidós.
- Vargas Maldonado, M. (2022). *Aproximaciones a la nota roja: una propuesta de análisis*. [tesis de maestría], Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.



## 11. Del gaucho del siglo xix a la china del siglo xxi: violencia sistémica, sistemática y aprendizajes en el cruce de la llanura en *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara

Lidise Yaneli Castillo Rivas

*Desde la altura el mundo se veía distinto como distinto se veía desde el suelo y desde atrás de una rueda de carreta en movimiento y desde lo alto de las más altas ramas de un ombú. Probé todas las perspectivas en esos días de descubrimiento ... Y empecé a percatarme de las otras perspectivas; no era lo mismo el mundo desde los ojos de la reina, rica, poderosa, dueña de las vidas de millones de personas, harta de joyas y comidas en sus palacios que solían estar en lugares desde los cuales se dominaba todo lo que se movía alrededor, que el punto de vista de, por ejemplo, un gaucho en su tapera con sus cueros y sus fogatas de bosta. Para una, el mundo era una esfera llena de riquezas que eran suyas y debía mandar extraer de todas partes; para el otro, un plano a galopar buscando vacas, degollando enemigos antes de ser degollado o huyendo de levas y batallas.*

GABRIELA CABEZÓN CÁMARA

*Las aventuras de la China Iron*

## DEL GAUCHO DEL SIGLO XIX A LA CHINA DEL SIGLO XXI

La literatura gauchesca se remonta directamente a la figura del gaucho. Sin embargo, el personaje presenta una peculiaridad destacable: las diferencias con el gaucho real que vive en la pampa. El protagonista de los poemas y las aventuras es una interpretación subjetiva de los autores que tuvieron contacto, directo o indirecto, con la figura emblemática que con el tiempo se ha considerado un héroe nacional. En un sentido práctico, es posible mencionar que la literatura gauchesca y la figura del gaucho, concretamente, sirvieron a los escritores de la época como una especie de arma política para emitir sus juicios y críticas respecto a los acontecimientos políticos y sociales que atravesaban al país a través de la ficción (AURA UNNOBA, 2010).

Dentro del papel de herramienta social, el caudillo argentino evoluciona de distintas maneras, moviéndose en una línea tenue entre el bien y el mal, a veces obligado a inclinarse hacia un lado. Se encuentra tanto en Ejército unitario como en el federal, y se presenta en distintos subtipos más allá de los que menciona Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo* (rastreador, baqueano, gaucho malo, cantor). Oscila entre el soldado, el rebelde y resentido social hasta el servicial y bondadoso, con características acorde a la época y los prejuicios de cada autor. Aunque el gaucho, como personaje literario, aparece desde los siglos anteriores, es hasta inicios del siglo XIX que adquiere cierto grado de relevancia dentro de la literatura nacional (AURA UNNOBA, 2010).

La evolución del gaucho está estrechamente relacionada con su contexto político y la ideología social, desde la conformación del género, entre el auge de la gauchipolítica, hasta la reivindicación del personaje. Sin embargo, la figura de la china rompe con los moldes del protagonista de los poemas gauchescos clásicos e incluso con el estereotipo de la china literaria, casi inexistente en la literatura, pues emerge con fuerza para visibilizar los conflictos que atraviesan su existencia, tal como Martín Fierro lo hizo en su relato.

Es dentro de la carreta y en compañía de Liz que se percibe la evolución en la figura de la protagonista. La inglesa le provee vestimenta y hábitos de higiene que emplea a lo largo de la historia, llevándola inicialmente al río y luego entregándole sus prendas. Así, se vislumbra a la China como una *little lady*, aunque oscila entre usar enaguas y vestidos o bombachas y ropa del Gringo, para encarnar lo más cercano a la representación de un gaucho.

Liz salió antes, me envolvió con una tela blanca, me peinó, me puso una enagueta y un vestido y al final apareció con un espejo y ahí me vi. Yo nunca me había visto más que en el agua medio quieta de la laguna, un reflejo atravesado de peces y de juncos y cangrejos. Me vi y parecía ella, una señora, *little lady*, dijo Liz, y yo empecé a portarme como una, y aunque nunca monté de costadito y muy pronto estaría usando las bombachas que el Gringo había dejado en la carreta, ese día me hice lady para siempre, aun galopando en pelo como un indio y degollando una vaca a facón puro (Cabezón Cámara, 2018, p. 10).

El gaucho también aparece en la narración de Josephine, pero ya no es él el protagonista. Su rol se limita a ser un compañero de aventuras en momentos específicos de la novela, como Rosa en la carreta, los habitantes de La Hortensia y el mismo Martín Fierro, acompañado del gringo en la parte final de la novela. Las oposiciones entre la representación de la china en la literatura gauchesca, especialmente en *Martín Fierro* y *Las aventuras de la China Iron*, comienzan desde la autonomía que la protagonista refleja desde el inicio de la historia. Comparando la novela y el poema de Hernández, se observa la completa derivación del personaje femenino hacia las acciones y deseos del gaucho, desde conformar una pareja sentimental (sin la condición humana en equidad con su contraparte masculina) hasta rozar el papel del ángel del hogar:

... en todo el poema, la mujer no se equipara al hombre en su dignidad. Este se considera más digno que los restantes seres de la creación por tener entendimiento y corazón; la mujer necesita de él para lograr una categoría similar y el varón exclusivamente la reconocerá cuando forme parte de su mundo, es decir, cuando afronte su maternidad que ayude a perpetuar la raza de los varones y exclusivamente por ese motivo.

Por tanto, la obra nos muestra un concepto de mujer mutilada, sin personalidad ni intereses concretos. Aun más, sin entendimiento, pues éste es el que hace digno al hombre. En definitiva, viene a afirmar que la mujer es un animal más de la creación al que el hombre eleva temporalmente gracias a una facultad que ella posee, la de la maternidad (García-Junco del Pino, 2014).

En la novela de Cabezón Cámara, la China, aunque se encuentra ligada inicialmente con la figura emblemática de su marido, La Bestia, toma el protagonismo desde el inicio. En la primera imagen se muestra como una joven inerte y confundida, pero cuando la narración avanza, su aparente desconcierto es sólo exterior. Realiza acciones concretas originadas de sus pensamientos e ideales, como festejar la inesperada libertad que obtiene mediante la leva que aleja a Fierro de ella, además de llevar a sus hijos con los viejos, teniendo la certeza de que los cuidarán mejor. Su vida toma un rumbo diferente con Liz, discrepando con su pasado:

Si no fuera por los sueños, por esas pesadillas donde soy otra vez una niña sucia y sin zapatos, dueña sólo de dos trapos y un perrito como un cielo, si no fuera por el golpe que siento acá en el pecho, por eso que me angosta la garganta las pocas veces que voy a la ciudad y veo a una criatura flaca, despeinada y casi ausente, si no fuera por, en fin, los sueños y los estremecimientos de este cuerpo, no sabría si es verdad lo que les cuento (Cabezón Cámara, 2018, p. 7).

Las diferencias entre el gaucha y la China, protagonista en cuestión de la gauchesca, versan más allá del género, afectando aspectos como

la vestimenta. La perspectiva y la realidad principal de la historia se modifican por los constantes cuestionamientos de la protagonista, en su interacción con otros personajes: Estreya, Liz, el gaucho Rosario, los múltiples encuentros en el fortín de Hernández y finalmente el campamento de los indios y el reencuentro con una versión distinta de Fierro, acompañado del Gringo. Estas aproximaciones permiten a Josephine poner en perspectiva sus conocimientos y visión del mundo al inicio de la novela, aunque no todos los acercamientos le otorguen juicios favorables: “la nuestra era una guerra de día a día, no de eternidades” (Cabezón Cámara, 2018, p. 9).

## VIOLENCIAS SISTÉMICA Y SISTEMÁTICA

Al inicio de la novela se describe el estilo de vida de la China hasta la partida de su marido, dentro de la cual se advierte la presencia de distintas formas de agresión. Los lectores pueden percibirlas mediante las comparaciones entre el presente y los recuerdos de la protagonista. Desde su encuentro con el cachorro, la China contrasta la vitalidad y alegría de Estreya con lo desolador que la pampa se representa para ella, la que interpreta como un escenario gris que convierte todo en miseria y pobreza: “cómo el mundo entero era arrastrado a un vértigo barroso que caía lentamente y girando sus cientos de leguas rumbo al mar” (Cabezón Cámara, 2018, p. 4).

Después de ese primer acercamiento con lo que denomina “el brillo”, la China habla sobre su origen incierto como huérfana, su niñez al cuidado de una Negra y su marido que la violentaba constantemente; luego su encuentro con Fierro, donde se menciona el trato inhumano que recibió, como un probable pago de apuesta; incluso da indicios sobre violencia sexual, al mencionar que antes de cumplir 14 años ya tenía sobre ella los roles de esposa del gaucho Martín Fierro y de madre de dos niños. Más adelante en la narración, se discute lo confuso de su origen y cómo llegó a manos de la Negra, quien la golpeaba y maltrataba constantemente:

Estuve despierta un rato escuchando los golpes de las gotas contra la lona de la carreta. En el terror de volver a mi vida de antes y en la Negra pensaba, la oveja me la había recordado; no era mucho menos feroz la mujer que me había criado, aun sin cuernos y casi sin dientes, tenía la furia desatada como un destino: la Negra me pegaba cada día, con un palo o con un rebenque, ante cualquier desobediencia (Cabezón Cámara, 2018, p. 34).

Para entender la crudeza que atraviesa, la China analiza su situación desde la violencia sistémica (para las cuestiones generales que afectan a las mujeres en la novela) y la violencia sistemática (para el caso de Josephine). La violencia es sistemática cuando se observa que es aplicable en todos los ámbitos de la vida de las mujeres, sin importar su edad o condición socioeconómica, y a menudo ocurre en lugares que deberían ser seguros, como el hogar o las relaciones afectivas (Impunidad Cero, 2019). Esta violencia fomenta y estandariza dichas acciones, para convertirse en parte del proceso de convivencia.

Sería importante plantearse que la violencia hacia la mujer, ejercida sistemáticamente por un agresor, cumple todos los requisitos para ser calificada como tortura. Al igual que la tortura tradicional, crea debilidad en las víctimas a través de las agresiones constantes, la privación sensorial y en algún caso alimenticia, y el aislamiento; convierte a la víctima aislada y sometida por la violencia en un ser dependiente del agresor y, al igual que la tortura, induce un estado permanente de terror en las mujeres que la padecen (Martín Gonzáles, 2012).

En la novela, se identifica como primer agresor de la China a la pareja de negros, directamente la Negra, quien, aunque no se indica en el texto, es posible deducir que reproduce los métodos de crianza que recibió en un sistema desigual. Esta figura ejerce maltrato físico y psicológico sobre Josephine mediante golpes que dejan cicatrices y constantes recordatorios de su condición de huérfana y el posible pasado denigrante de su madre,

mismo que se advierte a través de las remembranzas de la protagonista, siguiendo así el precepto de Rhonda Copelon: “No importa el tipo de gobierno, ni el estado de desarrollo del país, ni si existen conflictos bélicos de por medio. Independientemente de los matices en los distintos escenarios, lo cierto es que la violencia contra la mujer es sistemática en todas partes del mundo” (Comunicaciones, 2007).

Martín Fierro es identificado como segundo agresor de la China. Aunque la historia no menciona abuso físico, se encuentran señales de violencia sexual, lo que evidencia la naturaleza sistemática de la violencia hacia la China. Estas acciones reflejan la cultura del gaucho, característica en el poema de Hernández donde Fierro ve a la China sólo como una compañía eventual, con una posición inferior y obligada a adaptarse a los roles preasignados que le niegan la condición humana e igualitaria a la del hombre.

Slavoj Žižek cataloga la violencia en dos tipos: subjetiva y objetiva. La subjetiva es claramente visible y los agentes que la llevan a cabo son identificables. La violencia objetiva es más difícil de identificar, pues se aplica y se presenta como el orden natural del sistema. La segunda categoría está conformada, según Žižek, por la violencia simbólica —es decir, por las relaciones de poder ejercidas y estrechamente relacionadas con el lenguaje— y la violencia sistémica; éstas sustentan el argumento general de la violencia ejercida, ya que está vinculada a las consecuencias que se obtienen de las bases de los sistemas políticos y económicos que predominan en las sociedades, tanto actuales como antiguas, aunque en algunos casos las diferencias entre estas últimas no sean mayores (Žižek, 2009, p. 21). En el contexto de la literatura gauchesca, estos sistemas misóginos están plagados de crueldad en distintas manifestaciones.

En la narración, Josephine Iron se cruza con diferentes mujeres, todas ellas (a excepción de Elizabeth y la sociedad de indios) víctimas de algún tipo de violencia en su vida cotidiana. Las chinas en el fortín y en las tierras de Hernández, como empleadas domésticas y campesinas, reciben un trato hosco y maltrato físico y verbal por parte de su patrón, lo que evidencia la violencia clasista. Esto contrasta con el trato que el

estanciero brinda a Liz, “rubia Albión”, a Josephine, que finge ser su hermano “Joseph Scott”, y al gaucho Rosario con apariencia de siervo:

El estanciero estaba avergonzado o eso parecía: no nos hablaba, sólo profería insultos a las chinas de mierda que querían quemarle la lengua con ese mate hirviendo y con esos pastelitos que rellenaban con brasas las indias idiotas, idiotas o asesinas, o las dos cosas, que también pueden ser. No nos miraba tampoco hasta que Liz le tocó una mano, *Coronel, how are you feeling this morning? We all ate too much yesterday, we were sick during the night*, y el viejo se animó, la miró, le tomó la mano, se la besó y se largó a hablar sin la furia de un momento antes y sin la solemnidad de la noche anterior (Cabezón Cámara, 2018, p. 54).

María Grazia Mainero, en *Mujeres como palabras*, menciona la falta de representación femenina dentro de las ideas sociales, lo que contribuye a su invisibilización. Propone dejar de lado la clasificación de la femineidad en la escritura para adquirir un análisis más objetivo de los roles asignados culturalmente a las mujeres. Mainero parte de tres fundamentos en la representación canónica de los personajes para sus planteamientos teóricos: “La mujer y sus representaciones sociales”, “La transgresión” y “Las relaciones de poder”.

En el primer fundamento, destaca la trascendencia de las imágenes colectivas femeninas en la perspectiva de los individuos, construyendo creencias en el mundo. Las mujeres eran una categoría, interpretada por los personajes de una manera distorsionada en contraste con la realidad, y “es necesario constituirse como sujeto antes de que pueda articularse una representación propia” (Mainero, 2015, p. 23). Respecto a dicha representación, Mainero expone que en términos generales se reduce al “lugar natural” designado por la sociedad: feminidad-maternidad-sexualidad, lo cual lleva a las mujeres en la literatura a reunirse en una idea. La reducción es el principal motivo de que las escritoras busquen la creación de un modelo más apegado a las vivencias que les atraviesan.

En el segundo fundamento, María Grazia alude a los roles sociales asignados a los personajes, resumidos en la dicotomía María/Eva, representada desde los arquetipos de *ángel del hogar* y *femme fatale*. La ruptura con los estereotipos femeninos comienza la transgresión, ya que, aun dentro de estas categorías, las mujeres están sometidas a distintas formas de violencia que contribuyen a mantener la presunción de la “inferioridad femenina”. Es a partir de múltiples situaciones que evidencian varias capacidades que poseen las mujeres que aparecen en medios de difusión masiva, representaciones de otras figuras “capaces de transgredir las normas de un mundo creado con parámetros masculinos, al que durante muchos siglos se mantuvieron subordinadas” (Mainero, 2015, p. 63). Derivado de las nuevas imágenes, las transgresiones aumentaron para, desconcierto de un gran porcentaje de hombres, quienes “en general, se vieron desafiados por mujeres que pedían acceso en iguales términos a la universidad, a las profesiones y a la esfera política” (Bornay citado en Mainero, 2015, p. 63).

Para el tercer fundamento, Mainero examina la manera en que se conforman las relaciones de poder, la complejidad en que están entrelazadas las múltiples formas de dominación, articuladas desde una reacción en cadena y no como hechos simples y aislados. Éstas afectan directamente a las mujeres debido a la marginación a la que han sido relegadas en oposición a los hombres. Distintas autoras reclamaron las desigualdades políticas y sociales, y gracias a diversas acciones, las mujeres comenzaron a incorporarse al mundo como sujetos y protagonistas de la historia en igualdad de condiciones. La autora también menciona que aún existen “nichos de exclusión de las mujeres en la vida pública y política moderna que se contradicen con la idea de emancipación e igualdad universal ... la completa igualdad resulta aún utópica” (Mainero, 2015, p. 91).

Las chinas no son las únicas en sufrir algún tipo de violencia en la estancia de Hernández. La autora introduce a través del personaje de Miss Daisy otro de los mitos fundacionales de la literatura hispanoamericana: la cautiva. La historia de estas mujeres como tópico literario tiene elementos que

se relacionen con otros mitos como “el buen salvaje” y la noción civilización/barbarie. Según María A. Semilla Durán, la imagen de la cautiva tiene una carga simbólica desde la equiparación del cuerpo de esta joven como la figura de la Patria, representando la realidad histórica de los argentinos y el resto de latinoamericanos (Semilla Durán, 2014). La crítica habla también de los fundamentos del mito en cuestión desde el siglo XIX:

... se reproducen los distintos signos, objetos-símbolo o escenas que constituyen el núcleo significativo de los relatos y el germen de los modos estereotípicos que sustentan el canon: el asalto sangriento del malón y el rapto, el alarido del indio, el desvanecimiento de la cautiva, la orgía en las tolderías, la omnipresencia del cuchillo y del degüello, la sombra de las violaciones, la dramatizada victimización de la mujer blanca, la pérdida de la identidad, la llanura sin fin, la amenaza diabólica (Semilla Durán, 2014).

La cautiva es la representación de una mujer, generalmente civilizada, que desde la captura por los salvajes es violentada de distintas maneras, entre las que puede incluirse tortura y violaciones. Aparece también en los sucesos tratados por Martín Fierro, al ser la víctima liberada y encaminada a regresar a su lugar designado en la civilización. Sin embargo, su tratamiento en *Las aventuras de la China Iron* es distinto al mencionado por Fierro. En la novela aparece inicialmente desde la conversación de Hernández, donde menciona que llegó a sus tierras con la intención de educar a los gauchos, concebidos por él como personajes maleables que mediante el adiestramiento pueden dejar atrás el salvajismo. No obstante, la dicotomía se hace presente y los gauchos encarnan la crudeza de la barbarie frente a la civilización que la nueva profesora les brindaba:

Y hube de educarlos con métodos severos porque donde no hay escuela la letra con sangre entra, y a veces también donde hay. ¿La vieron a Miss Daisy? Me traje a una de las gringuitas de Sarmiento para que les diera

las clases y apenas tres o cuatro aprendieron algo, los demás, ni a escribir mamá en un año entero. Y la violaron de a cinco, le pegaron con el rebenque hasta hacerle saltar uno de esos ojitos celestes como el cielo manso, le hicieron caer tres dientes y le dejaron media cabeza sin cuero cabelludo. La había visto pasar, sí, una gringa renga y tuerta y medio pelada y sin dientes. No pregunté las causas de la renguera, para qué ... La gringa es dura, estuvo en cama una semana y supo insistir en seguir siendo su maestra, pidió por sus vidas, imaginensé, *milady*, estaba admirado yo por su piedad. Apenas pudo pararse, salió una madrugada para donde estaban encerrados los gauchos por cuya vida había llorado en mis brazos. Había que verla cómo había cambiado en unas horas (Cabezón Cámara, 2018, p. 63).

Al igual que la historia de la China, Daisy encuentra una vía para la reivindicación, aunque de manera distinta. Tras ser víctima de violación y dar a luz a mellizos (los Deisitos), pasa de ser una mujer paciente y compasiva a un personaje monstruoso e implacable.

Reflejo de la imagen dura que traen consigo las heridas (renga, tuerta, medio pelada y sin dientes) y como producto de la trasgresión de la que fue víctima, es desde entonces que su destino queda afianzado: además de seguir con su rol de maestra, se encarga junto a sus hijos de los castigos ejemplares hacia los malhechores y delincuentes dentro de La Hortensia.

La novela reafirma cómo las mujeres están sujetas a maltratos físicos y psicológicos, entre algunos otros agravios, como señala Grazia Mainero, debido a su condición biológica y la posición sociocultural asignada. El rol de agresor es en mayor medida ocupado por varones, con excepciones en personajes femeninos cuyas acciones son precedidas por actos de crueldad en su contra.

## APRENDIZAJES EN EL CRUCE DE LA LLANURA

La novela de Cabezón Cámara no inicia con el nacimiento de la China, sino en una situación determinada: después de su separación de Fierro

debido a su reclutamiento para el Ejército. Josephine, que para ese punto carece aún de nombre propio, recorre una serie de encuentros que determinarán los sucesos posteriores dentro de la novela. Las experiencias que obtiene adquieren trascendencia debido a la evidente evolución que se observa a partir de ellas. Es decir, en lo que al tema refiere, dicha obra coincide con algunas características de la novela de formación, aprendizaje o *Bildungsroman* femenino, mismas que se enlistan y analizan en este apartado.

Las bases y características del *Bildungsroman* se centran en la fase de iniciación o transformación que atraviesa al personaje principal, cuyas acciones están encaminadas a la búsqueda y consolidación de identidad, así como a nuevas experiencias para completar una “iniciación” directa hacia la adultez o un momento decisivo en cuanto a madurez (Rodríguez Fontela citada en Gómez Viu, 2009, p. 108). Carmen Gómez Viu señala la problemática que surge a partir del estudio de novelas con protagonistas masculinos y cómo estas novelas distan en puntos importantes con aquellas donde el personaje principal es femenino, por lo que han sido marginadas del canon. La autora apunta que los *Bildungsromane* femeninos reúnen la característica de mostrar la contienda de las mujeres contra la sociedad que les impone un modo de vida: “En lugar de crónicas de aprendizaje fracasadas, ahora parece divisarse heroínas que reconocen las limitaciones de la sociedad patriarcal y aprenden a vivir sus circunstancias, sin por ello renunciar a completar con éxito su búsqueda de autorrealización e integración personal” (Gómez Viu, 2009, p. 110).

La China adquiere distintos conocimientos trascendentales dentro de su historia, mismos que marcan el sendero que tomará su vida a partir de entonces, pues su realidad cambia significativamente y con ello su percepción se amplía hacia elementos o situaciones que ignoraba al inicio de su vida. El primero de los aprendizajes notables, además de la autonomía, es el lenguaje, puesto que Josephine siente cercanía hacia el idioma y el vocabulario de Elizabeth. Aunque al inicio no lo comprende del todo y se observa interpretando lo que la gringa pretende decirle, señala que

podría estar segura de que esa era su lengua materna a partir de su apariencia y las similitudes que presenta frente a la dueña de la carreta.

El lenguaje se destaca, en este caso, más allá de lo mencionado, debido a que no sólo representa una nueva manera de comunicación incluso más amplia a la que tenía, sino por las capacidades que incluye, como la visión de mundo a través de las descripciones, las cuales permiten interpretar la realidad frente a la protagonista, como postula el determinismo lingüístico: “La lengua ... influye en el modo en el que percibimos la realidad y la recordamos, y afecta a la facilidad con la que actuamos mentalmente en cierto tipo de tareas” (Sapir-Whorf, s/d, párr. 2) A través del lenguaje, la China se adentra en una relación de intercambio con Elizabeth, quien le ofrece un nuevo mundo de posibilidades. Además, se introduce a la cultura inglesa, tan distinta para Josephine, pues aprende sobre vestimenta y modales que contrastan con lo que conocía hasta ese punto en el que inicia el viaje y cuyo rumbo desconoce completamente.

La educación que adquiere mediante este intercambio la lleva a conocer la biología con mayor detalle, al observar con una nueva perspectiva y mayor detenimiento el ambiente que la rodea. Adquiere conocimientos de geografía por medio de las descripciones de Liz sobre el lugar en el Viejo Continente que le servía de hogar. En las mismas descripciones, conoce también detalles sobre arte, se menciona una pintura destacable en su familia e incluso construye a partir de ello la visión heterogénea, la cual permite formular nuevos cuestionamientos y juicios respecto a situaciones concretas, como la vida en la pampa y la realidad femenina que la atraviesa:

Tuve las plantas de los pies y la sombra en el suelo y todo el resto del cuerpo en el cielo durante ese tiempo. Como siempre y en todas partes, se me podría decir. Pero no, allá en la llanura que era mía, la vida es una vida aérea. A veces celestial, incluso; lejos de la tapera que había sido mi casa, el mundo se me hacía paraíso. No recuerdo haber experimentado antes esa inmersión en las vicisitudes de la luz. La sentía en mí, creía que yo misma era poco

más que una masa inquieta de destellos. Y es muy posible que estuviera en lo cierto (Cabezón Cámara, 2018, p. 28).

El *Bildungsroman* tradicional posee una estructura determinada, con elementos necesarios para su desarrollo, lo mismo para los temas que atraviesa en su argumento, pues se trata de cuestiones específicas que llevan a la historia a catalogarse dentro del género de aprendizaje (Aliberti, 2015). El personaje incurre en situaciones que lo conducen a adquirir cierto grado de experiencia, ya sea a través de otros personajes o de determinadas circunstancias que se abordan desde una etapa de iniciación hasta que obtiene como resultado un nivel más consciente de madurez. Sin embargo, los aprendizajes adquiridos no suelen ser definitivos o concretos puesto que se encuentra en un proceso de descubrimiento constante, que no termina con el final de la novela.

Rodríguez Fontela propone incluir en el análisis de las novelas de aprendizaje el concepto de “autoformación” partiendo desde la dialéctica hegeliana, al relacionarlo directamente con los conceptos propuestos a partir de la *Fenomenología del espíritu*. Hegel plantea tres componentes del proceso de “autoconciencia”: *Espíritu*, *Objeto* y *Retorno*, mismos que la autora relaciona con el *bildungsroman*: “... los conceptos de ‘formación’ o ‘aprendizaje’ hay que entenderlos como la apropiación progresiva que el *Sujeto* realiza del *Objeto*, (Naturaleza, hábitos sociales, etc.) *Objeto* que, conformado por el *Sujeto*, vuelve a él y lo constituye” (Rodríguez Fontela, 1996, p. 30).

A partir de la relación entre los conceptos base de la fenomenología de Hegel y la “autoformación”, la autora menciona que el personaje principal incurre en una fase de autoidentificación, imitando así a la autoconciencia hegeliana. También plantea, fundamentándose en argumentos de Georg Lukács, que la existencia del *Bildungsroman* y la *Fenomenología...* se encuentran estrechamente ligadas a la naturaleza novelística:

La novela es la forma de la *aventura*, la que conviene al valor propio de la interioridad; el contenido es la historia de esa *alma* que va hacia el mundo para *aprender* a conocerse, busca aventuras para probarse en ellas, y, por esa prueba da su medida y descubre su propia *esencia* (Lukács citado en Rodríguez Fontela, 1996, p. 32).

Con base en la vinculación de conceptos, Rodríguez Fontela señala la particularidad de la aventura que en determinado momento se vuelve ajena al protagonista. Con dicha autonomía toma una metamorfosis que le añade un mayor grado de valor, puesto que se presenta ante el personaje en forma de prueba, lo que ayudará a su desarrollo, ya que le otorga una experiencia distinta que servirá para su proyección en el futuro. En el caso de la novela de Cabezón Cámara, puede observarse cómo la aventura, incluyendo los obstáculos que se presentan desde el inicio, coadyuvan a concretar la identidad de la China, pues el personaje que se conoce al inicio pasa por distintas transformaciones a lo largo de la narración:

Entonces fui a mi carreta, a la que había sido mía, con mis hijos y el perrito, me daba miedo ir sola; encontré a Liz y a Oscar tomando el té de la mano, felices los dos de haberse reencontrado, *She is Josephine*, me presentó ella y él se paró y me abrazó y me agradeció *for taking care of my beloved wife*, me señaló un asiento y me dio una taza de té. Los nenes se pegaban a mis piernas y Estreya no paraba de mover la cola de lo feliz que se sentía de estar con nosotros ... (Cabezón Cámara, 2018, p. 97).

En los capítulos finales se tiene a una Josephine que, como teoriza Rodríguez Fontela, descubre de a poco su propia esencia mediante el proceso de perfeccionamiento de sus potencialidades, las cuales son notorias dentro de la historia. Luego de nombrar las limitaciones que le atravesaron durante su vida con Fierro, comienza a explorar distintas habilidades que no infería y que desarrolla a través del contacto directo con el ambiente. Entonces, sucede que “El héroe se hace a sí mismo en

el combate con la realidad externa” (Rodríguez Fontela, 1996, p. 54). Además, por medio de las propuestas de Wilhelm Dilthey, Rodríguez Fontela habla sobre los conflictos que presentan las crudas realidades de la vida, que están presentes en gran medida mientras avanza la novela de la China. Desde su ascendencia incierta, la violencia impartida desde distintas personas e incluso socialmente, las carencias económicas y personales a las que se encontraba sometida hasta la falta de criterio e independencia que le fueron impuestas desde el inicio de su vida. Sin embargo, a través de la identificación que obtiene en función del mundo narrativo, encuentra un balance significativo entre la relación yo-mundo que la lleva a una superación positiva al final de su novela.

#### LIBERTAD, EROTISMO Y NATURALEZA: LA CARROZA

El escenario en el que se desarrolla la historia de la China puede entenderse como un universo literario complejo, formado a través de elementos con una carga simbólica fundamental para el tratamiento de la narración, puesto que incluye dentro piezas que ayudarán a la conformación de la personalidad y el carácter de Josephine. Es relevante mencionar que la ambientación de la novela no se limita solamente al espacio físico, perteneciente a la pampa, y en específico a la carroza, sino que estos contienen, dentro de sí, distintos signos de la constante evolución de los personajes, totalidad que será analizada en este apartado.

Desde el inicio, se observa un notable contraste entre el ambiente en el que habita inicialmente la China y lo que comienza a percibir en ese punto. Mientras habla de la incertidumbre que al inicio le causa sentirse ajena, se advierte un notable cambio a nivel estructural, mismo que puede percibirse en los hechos que relata. Citando a la narradora, todo en su contexto se presenta ante ella como algo gris; sin embargo, al modificar su perspectiva, aparece un fundamento en la historia, ya que comienza a contemplarse como un ser autónomo, y mientras avanza la trama, se apropia de distintas capacidades.

El personaje de Josephine tiene un inicio ya asentado: el de la esposa del gaucho Fierro. Sin embargo, se desarrolla a partir de los planteamientos de voluntad y razón que esboza la autora. La China explora una nueva orientación estrechamente ligada a los fundamentos de libertad, factor que en su vida anterior se encuentra en escasas o nulas situaciones, pero que para el presente narrado fundamenta cada una de las vivencias y elecciones de Josephine y los que le rodean. Las carencias que se mencionan a lo largo de la novela son, a la vez, imágenes que muestran las múltiples limitaciones que los personajes presentan y que van más allá de las necesidades físicas que pudiesen reflejar, ya que se exhiben las restricciones, tanto materiales como sociales, a las que está sujeto el universo literario creado por Cabezón Cámara.

Desde los diálogos iniciales, la narradora pone en evidencia, textualmente, las condiciones de marginación que padece hasta entonces: su orfandad, la crueldad con la que era tratada por la pareja de negros y la condición de madre y esposa a una edad muy corta. El inicio de la novela simboliza un punto de quiebre con el patrón de brutalidad en bucle, mismo que surge a partir de la introspección de Josephine. Más allá de los cambios de perspectiva, es posible observar la introducción de un elemento relevante para la trama: la libertad y las propuestas que ella trae consigo a la vida que desde ese punto le espera a la China.

## CONCLUSIONES

El mundo cimentado que se encuentra en la novela de Cabezón Cámara refleja, más que una postura política, una espontánea muestra de las inquietudes que surgen a través de examinar los sucesos violentos, tanto actuales como remotos, que han atravesado a los habitantes de América Latina. Es por medio del lenguaje, irónicamente al recordar los postulados de Žižek, y del universo literario retomado y reconstruido por la autora, que se denuncian los asuntos distintivos de carácter social que le inquietan. Sin embargo, les otorga visibilidad por medio de la reivindicación

del camino ya trazado para las chinas e incluso para los gauchos al concederles, además de una resolución satisfactoria, elementos para percibir su propia realidad y tomar conciencia de sus intervenciones, con los contrastes entre la hostilidad del ambiente en que fueron concebidos y la libertad que les otorga el contacto con la naturaleza y las nuevas realidades que descubren.

## REFERENCIAS

- Aliberti, C. (16 de julio de 2015). La novela de aprendizaje. *Lengua y literatura*. <https://camilaaliberti.cumbresblogs.com/2015/07/16/la-novela-de-aprendizaje/>
- AURA UNNOBA. (27 de septiembre de 2013). Desde el sur del mundo - Capítulo 13: El futuro llegó hace rato. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLeJl-RsP-F2tWDWV6j1ltS8QzRKWnGzy>
- Bezhanova, O. (2009). La angustia de ser mujer en el *Bildungsroman* femenino: Varsavsky, Boullosa y Grandes. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/bromfeme.html>
- Billi, M. y Labraña, J. (13 de febrero de 2020). Entendiendo la complejidad de la violencia sistémica. *Centro de Investigación Periodística CIPER*. <https://www.ciperchile.cl/2020/02/13/entendiendo-la-complejidad-de-la-violencia-sistemica/>
- Cabezón Cámara, G. (2018). *Las aventuras de la China Iron*. Literatura Random House.
- Castellanos, R. (2005). *Sobre cultura femenina*. Fondo de Cultura Económica.
- Chamorro, J. (18 de diciembre de 2017). “De niña a mujer” o las *Bildungsroman* femeninas en la narrativa chilena escrita por mujeres. *Las Críticas: Crítica literaria hecha por mujeres*. <https://lascriticas.com/index.php/2017/12/18/las-bildungsroman-femeninas-en-la-narrativa-chilena-escrita-por-mujeres/>
- Comunicaciones Facultad de Derecho. (26 de julio de 2007). Académica e investigadora estadounidense: “La violencia contra la mujer es sistemática en todas partes del mundo”. Universidad de Chile. <https://www.uchile.cl/noticias/42323/la-violencia-contra-la-mujer-es-sistemica-en-todo-el-mundo>

- De la Urbe, UdeA Noticias. (26 de mayo de 2017). ¿Violencia sistemática? *Universidad de Antioquia*. [https://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/udea-noticias/udea-noticia/!ut/p/z0/fU4xDsIwEPsKS0d0Rwk-BxooBCTEwINTegk7NCQIlaZu04vm0MCAWFsu2bMtAkAM57u2Fo\\_WOq0EXpM-r9SadZQr3qJXGTB\\_UYplu58cTwg7of2BYsLemoQyo9C7KM0Je-zZylRnhBDn8qqt\\_yIePOHE-2tJySPDddtb4MfW1gy-tGDYJuk56m-dbShuF6gPpOxQtXhRKs/](https://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/udea-noticias/udea-noticia/!ut/p/z0/fU4xDsIwEPsKS0d0Rwk-BxooBCTEwINTegk7NCQIlaZu04vm0MCAWFsu2bMtAkAM57u2Fo_WOq0EXpM-r9SadZQr3qJXGTB_UYplu58cTwg7of2BYsLemoQyo9C7KM0Je-zZylRnhBDn8qqt_yIePOHE-2tJySPDddtb4MfW1gy-tGDYJuk56m-dbShuF6gPpOxQtXhRKs/)
- García-Junco Del Pino, A. M. (2014). El concepto de mujer en *El gaucho Martín Fierro*. *La Clepsidra*. <http://la-clepsidra.blogspot.com/2014/08/el-concepto-de-mujer-en-el-gaucho.html>
- Gómez Viu, C. (2009). El *Bildungsroman* y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea. *Epos: Revista de Filología* (25), 107-117, <https://doi.org/10.5944/epos.25.2009.10609>
- Hernández, J. (1975). *Martín Fierro*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Impunidad Cero. (22 de agosto de 2019). Sistemática e impune: la violencia de género en gráficas. *Este País*. <https://estepais.com/impreso/sistemica-e-impune-la-violencia-de-genero-en-graficas>
- Mainero, M. G. (2015). *Mujeres como palabras: introducción a la perspectiva de género*. Universidad Nacional de La Plata.
- Montas, L. M. (2011). Charamicos: *Bildungsroman* femenino o aprendizaje político a través de la memoria histórica. *The Coastal Review: An Online Peer-reviewed Journal* 3(3). <https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/thecoastalreview/vol3/iss3/6>
- Nieto Nieto, M. D. (2017). Violencia de género y violencia sistémica. Preguntas de género al Pacto de Estado contra la violencia. *Mientras tanto*. <http://www.mientrastanto.org/boletin-163/notas/violencia-de-genero-y-violencia-sistemica>
- Rodríguez Fontela, M. Á. (1996). *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman»* desde la narrativa hispánica. Kassel: Universidad de Oviedo. [https://books.google.com.co/books?id=KVvkxFIX2FMC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.co/books?id=KVvkxFIX2FMC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

- Rubiera, P. (25 de noviembre de 2012). La violencia sistemática contra la mujer puede calificarse de tortura. *La Nueva España*. <https://www.lne.es/sociedad/2012/11/25/violencia-sistemica-mujer-calificarse-tortura-20759987.htm>
- Sapir-Whorf. (s.f). Relativismo lingüístico. *Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes*. [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/relativismolinguistico.htm](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/relativismolinguistico.htm)
- Semilla Durán, M. A. (2014). El mito de la Cautiva: desplazamientos y proyecciones en la literatura contemporánea argentina. *Cuadernos LIRICO* (10). <http://journals.openedition.org/lirico/1708>
- Trejo Bejarano, A. (2009). *El sujeto colonizado en un bildungsroman femenino: Nervous Conditions de Tsitsi Dangarembga*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Villamil Rodríguez, L. M., Orozco Tabares, J. H., Sandoval Cabiativa, M. A. y Rivera Luna, P. A. (2020). *Bildungsroman escritas por mujeres: narraciones autoproclamadas*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Paidós.

## 12. Violencia clínica, una mirada presente en los relatos “Hegel y yo” y “Cama 11” de José Revueltas

Miguel Ángel Rivera Barrera

*¡Y además, matamos para construir un mundo en el que nadie mate nunca más! Aceptamos ser criminales para que la tierra se cubra por fin de inocentes.*

ALBERT CAMUS

### INTRODUCCIÓN

Fue necesario replantear su desarrollo para que, de manera imperceptible, con el tiempo comenzaran a revelarse las facultades que el Estado ha ido adquiriendo y asimilando como parte de su poder, a medida que su práctica y establecimiento sobre los tejidos sociales se iban normalizando. Esta clase de adquisiciones y prácticas, bajo el amparo de las instituciones, respaldadas por los derechos laborales y el acceso a la salud, serán ahora objeto de análisis y juicio. Sus propias estructuras revelan hoy el entramado oportunista y totalitario con que la mano del Estado se ha inmiscuido para alcanzar sus proyectos, llámense control o vigilancia.

Ningún referente estableció mejor las bases que Michel Foucault, cuya presencia en el campo de la filosofía y sociología no necesita recomendación. De sus aportaciones se ha desplegado toda una serie de discusiones que permiten a los continuadores e investigadores académicos

replantear los acervos sociales heredados y los sistemas políticos implementados. Asistir a una de sus lecturas es contemplar el lento deterioro de las superficies sociales que, normalizadas y germinadas en un pasado casi imposible de descifrar, se presentan dudosas tras el telón de los derechos humanos.

No por nada, su pensamiento se siente también como aquella amonestación que revelara a los personajes del Génesis su propia vergüenza y desnudez cuando cayeron los velos del paraíso. Este autor tiene aquel efecto que Ferrer resume acertadamente al decir que “Foucault era el tipo de pensador que no se privaba de probar frutos prohibidos” (Foucault, 1990).

Entre las licencias que el Estado toma para sí, se encuentra la transmisión y práctica del saber médico. La violencia y el abuso al cuerpo camuflados dentro de los límites del derecho universal a la salud son acaso extensiones de este poder tratando de legitimar sus actos. Así como las cárceles, con todo el marco jurídico que las fundamenta, no tienen otra utilidad que separar a aquellos individuos que al Estado le parecen dañinos para la sociedad, los hospitales también parecen presentar este tipo de exclusión e internamiento sospechoso, cimentado sobre un saber clínico que trata desde su perspectiva catalogar y tratar las llamadas “desviaciones” o “anomalías” de los individuos.

Esta realidad se muestra a través de los varios resquicios de la salubridad cotidiana; cualquiera que haya pasado por un proceso de intervención médica, desde una vacunación a una operación mayor, comprende que hay un complejo instrumental que el saber médico utiliza para la actividad de su campo, cuya imagen empírica y mental ya viene sumergida en atributos sangrantes, dolorosos y enfermizos. Estas miradas se descubren también dentro de las expresiones literarias.

Hilado a esto, se pretende exponer aquí una ponderación sobre las arbitrariedades que la medicina conlleva, manifiesta en dos relatos, “Cama 11” y “Hegel y Yo” del escritor mexicano José Revueltas (1914-1976), incluidos en su antología *Material de los sueños*. Autor que se encuentra en una especie de pedestal lóbrego entre la literatura del país,

dado la limitada iluminación de sus ambientes, su crudeza escatológica, en ocasiones rayando el humor negro, y la oscuridad de su prosa.

Sin embargo, Revueltas resulta ser uno de los exponentes más destacados en el advenimiento de la necesaria reestructuración de varias causas sociales. En sus páginas se mueven, bajo la maraña de su estilo confuso, las mismas denuncias que mantienen a los individuos al margen de los conocimientos científicos que se utilizan para control social, que pensadores como Arendt, Cooper, Agamben y Foucault hicieron más directas.

El ensayo parte de la formación filosófica de la violencia para, a través de la deconstrucción de las identidades hospitalarias y sus intervenciones, poner en tela de juicio las prácticas clínicas que, entendidas como instrumentos biopolíticos, son ejemplificadas sobre los relatos de Revueltas.

Al final, se espera que este tipo de demostraciones, aunque partiendo desde el campo impreciso de la ficción, conlleve a replantearse la manera en que instituciones como los hospitales, las universidades y los propios profesionistas utilizan el conocimiento médico y la forma de aplicarlos sobre los individuos. Sobre todo, su pertinencia resalta teniendo en cuenta la reciente la contingencia mundial por covid-19 que ha llevado a varios estudiosos a debatir los alcances de las farmacéuticas y los mercados de salud, la crisis de la vacunación y su dominio impuesto sobre la población.

## JOSÉ, LA OVEJA REVOLTOSA

Con rozar apenas la densa superficie de la producción literaria de Revueltas sale al paso su pensamiento revolucionario, su constante subversión militante que lo arrojará en múltiples ocasiones en prisión, y la compleja oscuridad, envuelta en una notable crudeza escatológica, con que aderezó sus textos. En suma, si habría que descomponer la figura del escritor en estos fragmentos mencionados, el recorte de su obra seguiría incompleto; sin embargo, estos motores principales anidan en el fondo, pariendo con sus interacciones a ficciones fascinantes.

A una truculenta carrera sesgada entre intrigas políticas, sediciones y, haciendo gala de su nombre, numerosas revueltas, se agrega su vocación de periodista. Razones ya por las que puede considerársele un escritor de las sombras, puntualizado por el carácter lúgubre que reviste en los ambientes de sus cuentos y al parecer matizado por la reclusión constante que replegó el foco de sus escenarios al catre e inmundicia de una celda penitenciaria, desde donde señala los despojos de la realidad más cruda que los mexicanos constantemente pasan por alto. Su esbozo biográfico ya carga por sí mismo una sugestión casi morbosa

Se sabe que conoció el penal de las islas Marías aún siendo adolescente y estuvo recluso en todas las cárceles conocidas, desde la Cárcel de Belem hasta el llamado Palacio Negro de Lecumberri; que militó en el Partido Comunista Mexicano y fue expulsado por su postura crítica; que de igual modo lo expulsaron de la Liga Comunista Espartaco, una organización que él mismo había fundado; que viajó a los países del bloque socialista; que se casó y tuvo hijos, no sólo en México; que recorrió el país de costa a costa y de frontera a frontera, cumpliendo peligrosas misiones clandestinas; que una debilidad alcohólica lo persiguió hasta su muerte (Torres, 2019).

El retrato de su infamia no termina ahí. Cuando la lupa crítica inspecciona las querellas en que se vio inmiscuido, aun dentro de su faceta militante, se revela otro espectro difuso en complejidades; como aquel donde sus mismos compañeros militantes no se privaron de verle como opositor del socialismo y desertor de las causas del proletariado (Escalante, 2015, p. 14). Por donde se mire, su personalidad se mueve en terrenos intrincados, razón aparente que ha vuelto a su producción literaria menos difundida en el mercado, a diferencia de varios otros mexicanos.

Se hayan o no contradicho sus posturas comunistas, se manifiesta al menos el dilema de sus posiciones políticas, que revela tanto sus lecturas marxistas como su posterior afición al pensamiento dialéctico materialista con que trató de atiborrar las páginas de sus relatos. Aunque la

noción de socialismo conduce a pensar en escenarios colectivos, lo cierto es que los campos de acción, al menos en la mayor parte de su obra, tienen lugar a puertas cerradas, ajustando su imperio en los infiernos estrechos de la reclusión donde “hace diversas analogías entre los monstruos enfermos de aquel recinto y reflexiona sobre la posibilidad de aquello que rebasa lo verosímil” (Torres, 2019).

El trabajo de Revueltas se mueve en esta doble partida: por un lado, se extiende a sus anchas en el espacio de la ficción; por el otro, es consciente que las recreaciones ambientales calcadas desde la realidad inmediata, mezcladas con la imaginación vuelven nebuloso el velo de su veracidad. De ahí que entre la no ficción y la ficción misma de su obra *Material de los sueños* se esconda un entramado de episodios y monólogos que no pueden colocarse específicamente en ninguno de estos extremos.

Las narraciones de “Hegel y Yo” o “Resurrección Sin Vida” nos arrojan ya en cara una experiencia abundante en la nota roja, que vistas desde los lentes de la cultura mexicana, no son de gran impacto para el ciudadano promedio. Ahora bien, del otro lado de los títulos sugestivos y las alegorías a veces irónicas con que este tipo de noticias se venden, se esconde la imagen de un escritor, entendido como aquel que hace del lenguaje su material de trabajo. No causa, pues, ninguna sorpresa que una actividad complementa a la otra: “la materia de los sueños es también la materia del crimen, y la materia de la muerte” (Esquivel, 2019). Se sabe que Revueltas contribuyó a numerosos artículos para la nota roja (Crímenes Inmemoriales: Nota Roja y *Material de los Sueños*, 2019), por tanto, prolongando los alcances de esta idea, si la fuente de impresiones que a menudo inspiran la creación artística es engordada por las imágenes criminales de su trabajo, y más aún inflamada por el contacto con el sector delincuente de la población en sus constantes aprisionamientos, ¿qué de raro hay en que sus sueños se apropien de estas formas?

Varios narradores presentados en *Material de los sueños* vienen enmarcados en la funda del criminal. Sobre su lectura, uno deja a la especulación los resquicios y bifurcaciones que tendrían que recorrerse para

producir ficciones tan negras, revestidas de los espectáculos necrológicos de los asesinatos y robos urbanos, sazonados con el característico humor negro, no sólo del escritor, sino de la psique mexicana que tiende a burlarse de sus propias condiciones trágicas.

Si ya la relación crimen-narrativa de los textos es compleja, se agregan otros elementos que contribuyen a lo que algunos comentadores como García de la Sierna (2020) han calificado como “la inteligibilidad” sobre algunos de sus relatos. Las lecturas que se inscriben en el fondo de algunos textos como “Hegel y yo” o “Ezequiel o la Matanza de los Inocentes” son de carácter filosófico; además, tomando en cuenta que pensadores como Hegel han pasado a la posteridad por su prosa enmarañada, tampoco es extraño determinar que éstos hayan sido los modelos que Revueltas utilizó para elaborar sus cuentos.

La ilegibilidad, más allá de su aspecto técnico, como en la construcción de las secuencias, puede ser alcanzada también en el continuo bombardeo de impresiones bajo el que sus personajes-narradores intentan traducir un pensamiento dialéctico-emotivo. Ya diversos estudios han puesto de manifiesto que “La premisa sobre la que se articula el razonamiento de Revueltas es el postulado marxiano” (Sierna, 2020). Más a pesar de estos intentos por esclarecer la tesis filosófica que soporta su corpus literario, las preguntas que continúan sin respuesta son: ¿en qué consiste esta dialéctica material para Revueltas y por qué es tan complicada de entender? La respuesta, como se constata por los numerosos intentos de los investigadores, va más allá de los tecnicismos filosóficos establecidos por Hegel, Engels o Marx. Una de sus complejidades estriba en que las tramas, en apariencia sencillas, se encuentran enterradas bajo los pesados bloques introspectivos de axiomas complejos.

Manteniendo presente el fundamento básico de la dialéctica hegeliana, en su más simple abstracción, es más sencillo comprender las intenciones que se alojan tras los marcos de los cuentos revueltianos. Es decir, si a cada tesis y antítesis le supone una posterior síntesis, en un proceso de relaciones eterno, en que cada estado de la realidad histórica

está siempre en movimiento, no supone, sin embargo, que estos estados tengan que ser esperanzadores o positivos. Ya este escritor nos señala cómo la dialéctica a menudo lleva a estados más oscuros que los anteriores. Casi rozando las tesis de los existencialistas, sus narradores, casi extrapolaciones simuladas de él mismo, pasan de una tesis oscura, como lo es la prisión, a otra más siniestra, como lo es la supresión de la libertad y la privacidad en la angustia del espacio diminuto, ejemplificado en el relato "Cama 11".

Tal vez Revueltas no era consciente de que los ingredientes de su literatura confabulaban juntos para entorpecer el acceso de sus ideas a los lectores. Que una trinidad de oscuridades –en la prosa, en los escenarios y en las temáticas– replegaban sus escritos a los estantes prohibidos de las bibliotecas y librerías. O puede ser que, intencionalmente, acostumbrado a las repercusiones de la sublevación, haya determinado inmiscuir en su obra el lado grotesco, sombrío, de esa naturaleza humana que se recorta todos los días en la materialidad presente, al que el dócil rebaño mexicano hace ojos ciegos, postergando el dolor, corporal y metafísico, lo más posible.

## VIOLENCIA Y PRÁCTICA DEL SABER MÉDICO

Entre las teorías enfocadas a dismantelar el espacio donde anida la violencia, ya sea por medio de poderes bélicos o por intermedio de instituciones, se resaltan los continuos choques de puntos de vista entre varios autores. Esto no hace sino ejemplificar la compleja imposibilidad de rastrear hasta un ancestro común aquella semilla que brotara en múltiples representaciones de violencia. Sin embargo, los intentos de muchos de éstos aportan más ingredientes para definir el vasto acervo de un poder totalitario que cada vez ha adquirido más herramientas para legitimar sus acciones.

En medio de esta multiplicidad de opiniones, no hay mejor referente para comenzar a profundizar la noción de violencia que un repaso sobre los

trabajos de Hannah Arendt. Su énfasis, aunque enfocado sobre el pulso de los conflictos bélicos, deja abierto al diálogo la capacidad de evolución de la violencia para apropiarse de sus objetos de trabajo y herramientas (en el caso de la medicina piénsese en escalpelos, taladros dentales, jeringas, entre otros). Como ella señalaría: “la revolución tecnológica, una revolución en la manufactura de instrumentos, destacó en el campo bélico” (Arendt, 1970, p. 9). El Ejército, sobre cualquier parte del globo, conlleva una cadena y jerarquía particular, con una jurisdicción interna que legitima su estructura; asimismo se sustenta en su derecho particular el uso de armas para la ejecución de sus propósitos.

De forma comparativa, puede decirse que los hospitales forman básicamente un paralelo, pues se sirven del mismo esquema de estructura jerarquizada, de un saber regulado por un método científico y parámetros propios y, finalmente, un uso de instrumentaria particular que les permite su práctica. Se diferencian, acaso, en que el Ejército conoce en más detalle el alcance de su acción e intervención social, restringido a la población militante, mientras el hospital ha ido gradualmente escapando de sus propios contornos y, a medida que se ha expandido, va medicalizando los contornos que antes lo restringieran, llegando a invadir el espacio de los ciudadanos en la intimidad de sus cuerpos.

Este tipo de violencia puede estar presente en la sala de cualquier especialista médico, desde un médico familiar hasta un cirujano plástico. Aparece como parte del instrumental que se encuentra justificado en el fin que pretende conseguir, sea la curación, la higiene, la terapia o cuarentena. Sin embargo, cabe preguntarse hasta qué punto este tipo de intervenciones dejan de perseguir sus fines y se vuelven más objeto de vulnerabilización en un sector social, llámense los adultos, los prisioneros o la clase trabajadora.

Delimitar las áreas exactas donde este tipo de abuso ha comenzado a operar es todavía un trabajo en construcción. Foucault señaló cómo desde una serie de dispositivos, que no son particularmente coactivos, el Estado comienza ya una serie de adoctrinamientos sociales, como el

trabajo, el matrimonio, etcétera (Foucault, 1996, p. 48). Era cuestión de tiempo para que los demás mecanismos de vigilancia y control social comenzaran a revelarse, aunque ya a tal distancia en el tiempo que, en lugar de encontrarlos incipientes, vienen ya cubiertos por toda una red de legislaciones que ha cimentado el terreno donde se mueven, trazando la libertad de sus acciones.

Se presentan entonces varias lecturas institucionales que vienen a sacudir las tesis más idealistas. Sucede que, sobre las lecturas y cursos de Foucault, una vez que se ha comenzado por desbaratar los signos mejor establecidos y naturalizados del sistema social, es imposible no caer en la vorágine totalitaria que habita detrás de ellos, hasta llegar a sus repercusiones más insospechadas y preocupantes.

Si existe un poder, debe manifestarse por medio de algún sujeto. En el hilo presente, la primera figura que se revela es la del médico, en cuyas manos reside la ejecución de un saber dado, cuya legitimación y licencia viene dada por una universidad a la vez regulada por el Estado. Este individuo hace uso de la instrumentación que su práctica requiere para elaborar diagnósticos posibles, y por quien puede decirse que la verdad de la medicina se manifiesta. Sin embargo, cuando se comienza a definir el perfil de su campo de acción es que se ve al médico “desaparecer en una estructura de conocimiento” (Foucault, 1996, p. 53).

Dentro de los hospitales, se puede decir, hay una población sesgada en dos partes identificables: los enfermos y el personal hospitalario (incluidos doctores, enfermeros y administradores), dentro de una estructura jerarquizada donde “La comunicación se da en un solo sentido: de los instruidos a los no-instruidos” (Parent, s.f.). Esta estructura no hace otra cosa que perpetuar una diferencia social, donde se reconoce siempre a quienes poseen la dote del saber médico y sus instrumentos, y quienes lo ignoran. El médico tiene potestad para actuar según su propio parecer en cuanto indicaciones, diagnósticos e intervenciones, mientras el enfermo se limita a ser un ente excluido de ese saber, restringida su participación activa sobre su cuerpo hasta ciertos niveles. En este

sentido, el conocimiento como fuente de poder crea un círculo corrosivo, donde quien lo ostenta lo resguarda celosamente perpetuando la ignorancia de su contraparte.

Una consulta o una intervención mayor se sustenta por este contrato unilateral en donde el saber médico se transmite en una sola dirección, de arriba abajo; por tanto, el individuo u hospital en cuestión tiene no sólo la conciencia de cómo utilizar y aprovechar sus instrumentos, sino que puede decidir en qué punto su propia acción le permite extenderse sobre los usos de éstos. La práctica médica se revela como un espacio cuyos límites son demasiado tenues. Este conocimiento, y los individuos que lo profesan poseen la facultad de “reconocer” o “producir” saberes, en tanto enfermedades o desviaciones, mientras el paciente tiene derecho apenas de asentir a los tratamientos y diagnósticos que encubren toda una distribución de poder del que apenas y puede sospechar.

Lo que complica la red de esta tesis es que toca un sinfín de factores cuyos orígenes no pueden fácilmente rastrearse, pero cuyas repercusiones violentas, sobre la materialización de este poder-saber, resultan evidentes. Uno de los conflictos es la propia jerga atiborrada de tecnicismos que deja al margen de sus conceptos al enfermo, al no-médico, cuyo mismo entramado complejo también deja una brecha de ambigüedad a los mismos especialistas (Rocca, 2011). De este hecho es que cada médico individual hace uso divergente de un saber que no ha podido estandarizarse correctamente, y en cuya aplicación van entremezcladas más hipótesis que conocimientos verdaderos. ¿Y qué hay de la efectividad de sus prácticas? Existen casos donde la medicina es inútil para proporcionar causas, o cuando las intervenciones producen otros efectos nocivos a la salud del enfermo. Este saber no es perfecto. Por mencionar otra irregularidad más alarmante, debería aludir al aspecto capitalista del mismo fenómeno, la burbuja farmacéutica y hospitalaria como fábrica de millones.

Comprender desde esta multiplicidad de perspectivas el problema ha hecho que varios estudiosos difieran en varias de sus aportaciones. Se

puede, sin embargo, perfilar aquel individuo en que este caos de anomalías imprime su carácter totalitario y violento. ¿Cuál sector social es la especialidad del médico? Por obviedad se dirá que los enfermos, los anormales, los deformes y hasta los criminales (teniendo en cuenta que desde el siglo XIX se necesita un diagnóstico psicológico para que un criminal pueda ser condenado como tal).

La complejidad estriba en saber hasta qué punto el enfermo o anormal constituye un riesgo para la sociedad y qué tanto está justificado su exilio de ésta. En materia penal se entiende el castigo del confinamiento como forma de resguardo del "individuo peligroso" hacia una protección social. El hospital, aunque organizado de distinta forma, conlleva también una carga punitiva en la que los sujetos son sofocados por un saber que urge patologizar su naturaleza, cuerpo y mente: "así la clínica ha ido delimitando en el orden civil un límite difícil de discernir entre normalidad y anormalidad" (Rocca, 2011).

Es evidente que, desde los marcos en materia de seguridad social, los hospitales también se han construido como mecanismos de inspección opresora, disfrazados bajo dinámicas de doctor-paciente. Se puede alegar, después de todo, que hay individuos cuya intervención médica es necesaria, que debe manifestarse un diagnóstico apropiado para reconocer tal o cual comportamiento que pueda resultar peligroso, que los enfermos tienen derecho a un acceso suficiente y atención de calidad sobre sus padecimientos. También conviene preguntarse cuándo estas mismas mediaciones, fundamentadas en las necesidades de la población y del derecho a la salud, han comenzado por transgredir los espacios civiles. Tal vez la ceguera a este problema se deba a que, a diferencia de la tiranía pública, que se puede achacar a los gobiernos o al crimen organizado, se manifiesta en una esfera más individual. "El poder requiere de mucha gente, mientras que la violencia puede prescindir de ellas, hasta cierto punto, porque depende de instrumentos" (Arendt, 1970).

Después de todo, en una consulta el ambiente por lo general se maneja entre dos individuos: quien participa del conocimiento y quien sufre de

alguna aflicción en su cuerpo. En los hospitales y consultorios el grado de intimidad se anula, puesto que los efectos del campo médico son localizados en el cuerpo.

Deviene entonces un sesgo probable entre aquellas intervenciones voluntarias, como las que buscaría un enfermo en un consultorio, y aquellas impuestas por un derecho o una práctica estatal con pretexto del bienestar social. El mayor despotismo médico se pudiera dar hacia individuos con menos oportunidades de movilizarse exitosamente en el seno social, como el sector presidiario, cuyo valor se reinterpreta conforme pasan de ser individuos a ser objetos de investigación científica y práctica experimental. Tal vez esta última imagen sea un tanto inverosímil pero, revisando la historia universal, ejemplos de estas acciones salen a flote: los experimentos médicos del Tercer Reich, o el Escuadrón 731 del Japón, por mencionar algunos. “Los derechos son atribuidos al hombre (o surgen de él) sólo en la medida en que el hombre mismo es el fundamento, que se desvanece inmediatamente (y que incluso no debe nunca salir a la luz) en la figura del ciudadano” (Agamben, 1998).

Visto de esta manera, la inmersión de la vida orgánica del cuerpo en el Estado no tardó en ser objeto consciente de una biopolítica, un sistema de control social cada vez más naturalizado donde las tradiciones políticas conocidas (derecha, izquierda) no tienen ninguna aplicación válida. El umbral donde termina el terreno para la vida individual queda cada vez más pequeño, convertido en un mero fundamento operativo con bases médicas bien establecidas, comprimido bajo la coacción instrumental de las jeringas, sondas, drogas y scalpels. Al tanto no habrá una línea que separe lo humano de lo político.

Si existe una dualidad entre política y cuerpo se necesita replantear qué lugar ocupa el ciudadano en este espectro. En vista de que “la medicina mata, siempre mató, y de ello siempre se ha tenido conciencia” (Foucault, 1990, p. 71), y que el campo médico, en virtud de sus propias facultades, crece peligrosamente atentando contra la integridad del cuerpo individual, es necesario comenzar a resquebrajar las intenciones

que se agazapan tras el derecho a la salud y confrontar las ocultas utilidades que derivan en la formación real de un Estado todopoderoso.

## VIOLENCIA CLÍNICA Y LOS RELATOS DE REVUELTAS

Dentro de *Material de los sueños*, aunque ofuscado bajo la técnica narrativa de Revueltas, se suceden algunos episodios en los que los personajes son objeto de intervenciones clínicas, que servirán para ejemplificar cómo las ideas del capítulo anterior tienen una representación literaria, revelando el otro lado de este espectro, donde el enfermo padece bajo el carácter invasivo de la medicina.

Dentro de la obra, distintos discursos narrativos se mezclan, desarrollados de una prolongación orgánica u ordenada, constituyendo un recurso estilístico del autor. En estos episodios de digresión distorsionada, aparecen alusiones a operaciones clínicas que, de modo alegórico y escatológico, presentan las repercusiones físicas y mentales de aquellos que se someten a tales intervenciones.

En "Cama 11", un personaje fusiona su experiencia quirúrgica con los recuerdos de un amor fatídico de antaño, Lote, irrumpe continuamente conforme las constantes intromisiones médicas se suceden:

Han dejado descansar mi cuerpo dos días, sin dolor, son exploraciones. Lo último ha sido algo que se llama peritoneomía; una ventanita que el cirujano abre arriba del ombligo y por donde introduce algo como resplandeciente y sinuosa anguila de níquel con la que averigua cómo van las cosas ahí dentro (Revueltas, 2013).

Uno de los aspectos interesantes de este primer examen es la estigmatización instrumental, que constituye el primer acercamiento violento dentro de una intervención. Retomando los elementos mencionados por Arendt sobre la evolución tecnológica de la violencia, es obvio que el primer contacto del personaje con la violencia se dé en la propia

instrumentación del cirujano. La descripción literaria de la misma continúa líneas adelante:

Uno siente el tacto ciego de esa inteligencia mecánica que invade la noche subcutánea, su ensangrentado ir y venir en derredor de las masas atómicas, olfateándolas, mirándolas en las tinieblas con su sistema Braille, hasta tocar el hígado como a un planeta oscuro que el astrónomo ya tendría previsto dentro de su ineluctable campo visual (Revueltas, 2013).

Esta aversión casi instintiva a los dispositivos quirúrgicos, será mejor definida por la incertidumbre de sus efectos, puesto que:

en la actualidad los instrumentos que disponen los médicos y la medicina en general, precisamente por su eficacia, provocan ciertos efectos algunos puramente nocivos y otros fuera de control que obligan a la especie humana a entrar en una historia arriesgada, en un campo de probabilidades y riesgos cuya magnitud no puede medirse con precisión (Foucault, 1990).

Es evidente que la práctica médica, incluso para alcanzar fines de salud e higiene, tiene que procesarse a través de dispositivos que repercuten en daños físicos, con un umbral de fallo enorme. De manera análoga, Revueltas continúa con la descripción literaria de esta intervención, en donde se adivina esta sospecha hacia el aparato invasivo cuyos objetivos son olvidados en pos del proceso crudo de la operación misma: “La serpiente de níquel reptaba en mi interior, reflexiona, mide, se desliza, ronda cautelosa en torno a su anhelada manzana del Paraíso...” (Revueltas, 2013).

Hemorragias, perturbar el arco de dolor en el cuerpo, intoxicaciones, entre otras, son reacciones adversas que pueden suceder por medio de la instrumentación médica. La prosa del autor, atravesada por su ingenioso humor negro, ilustra de manera retórica el sentir del protagonista al exponerse como “un San Sebastián atravesado por las flechas del martirio, tendido en la plancha de operaciones. Se trata de mi crucifixión, a

la que ni siquiera falta la lanza en el costado, cuando el doctor Tanimoto me introduce en el brazo una larga aguja de más de veinte centímetros a la altura del noveno espacio intercostal" (Revueltas, 2013).

Sin embargo, primero surge el recelo a la instrumentación para luego fundirse con la figura del médico en cuestión. Un accidente mediante el empaste de una caries, un par de tijeras olvidadas dentro de la cavidad abdominal en una operación, amputar el miembro equivocado, son algunos de los ejemplos atemorizantes que la misma práctica médica conlleva cuando comienza a pensarse en individuos.

En definitiva, hay pocas seguridades en cuanto a los resultados de las intervenciones clínicas, lo que Foucault denomina "riesgo médico", una incertidumbre suspendida entre la efectividad y nocividad de la medicina. Este riesgo recae primero en la instrumentación de la cual necesita servirse, luego en la actividad y juicio del médico: "Me doy cuenta que es un perro dentro de mis entrañas, la mordida de un perro abstracto e inopinadamente colérico" (Revueltas, 2013). Esta cita dibuja la figura perniciosa del médico, que no puede restringirse al individuo empírico, sino a una abstracción de todos quienes han recibido una formación en medicina, quienes tienen en su poder el control y saber de sus dispositivos.

Más adelante, en "Cama 11" se perfila un obvio aborrecimiento hacia una de las enfermeras que al igual que el médico, ostentan la facultad de manipulación del saber: "Veo sus ojos oblicuos y crueles, tan a menudo sobrenaturalmente inmóviles, homicidas, en particular cuando siente más amor, destello maligno de la sangre asiática y latinoamericana que la estremece por dentro" (Revueltas, 2013). La descripción de este personaje viene enmarcada en la peligrosidad que le da su carácter invasivo y connotación homicida. La aparición del personal de enfermería comprende los alcances dolorosos y crudos que recaen en su práctica.

Pronto en la historia se revelan más detalles del centro médico en que la acción tiene lugar; también se comienzan a perfilar los otros enfermos que le acompañan en la sala, y se hace un bosquejo somero de los padecimientos de cada uno. En especial, se es testigo de uno de los sujetos

cuyas intervenciones han sido tantas que incluso el umbral del dolor ha parecido diluirse: “después de trasponer la etapa dolorosa de sus padecimientos, ya nada más se encontraba en ese dulce periodo hospitalario, tan parecido al limbo, que es el ‘estado de observación’” (Revueltas, 2013).

Este aspecto clínico, que puede parecer misericordioso, comienza a perfilar algunas inquietudes sobre si la barrera diluida del sufrimiento no es otra medida coactiva para mantener “adormecidos” a los individuos, respecto a la consciencia de su propia enfermedad y el abuso hospitalario.

Las relaciones afectivas dentro del gremio de “enfermos” se vuelven evidentes, formando un cierto halo de compañerismo, parecido al presentado en “Hegel y yo”, relato que precede al actual donde se habla de “ese consentimiento mutuo que debía unirlos en la aceptación de su común ser inferior” (Revueltas, 2013). Sin embargo, frente al dolor latente de los otros, el protagonista, con mejor acceso a los analgésicos que el resto, manifiesta inquietud por evadir el umbral del sufrimiento, como si al no sufrir dejara de ser parte de los otros: “me voy sintiendo cada vez más y más culpable a medida que dejo de sufrir” (Revueltas, 2013). Esto puede reflejar una mirada filosófica del autor sobre la dificultad de empatizar con los aquejados conforme se asciende en la escala sanitaria.

En el escenario hospitalario del personaje, “Con mucha frecuencia la medicina se impone al individuo, enfermo o no, como acto de autoridad” (Foucault, 1990). El jefe de piso informa al protagonista la clase de intervenciones que todavía le quedan por delante, en cuya voz el enfermo queda al margen de la decisión del médico: “Le haremos cuatro punciones en diferentes partes del cuerpo. Más que nada es un estudio largo y cansado, pero no doloroso —me palmea el hombro y se retira” (Revueltas, 2013).

Hay que converger, al menos en el presente caso, que la autoridad médica tiene a su disposición funciones totalizadoras sobre el cuerpo del enfermo y su invasión constante, más allá de la demanda de este último. En este sentido la imagen del médico comienza a perderse entre el entramado hospitalario que lo sustenta, pues el hospital como entidad,

encubre el saber y praxis de sus individuos. El personaje de Revueltas, como intuyendo el trasfondo detrás del doctor, señala: "Es como si un distante hechicero de inesperada inspiración manejara desde la altura de una tramoya celeste los más diversos, complicados y caprichosos reflectores, para iluminar aquí una parte o ensombrece allá otra del mágico escenario" (Revueltas, 2013).

Como si existiera en este retrato ficcional la base hermética de conocimiento medicinal que el capítulo anterior discutía, heredado en una estructura lineal, el personaje sospecha que hay todo un complejo engranaje puesto detrás de los instrumentos, detrás del personal hospitalario, médicos y enfermeras, y que llega hasta la base del saber en sí, entendiendo quizá la exclusión que debe confrontarse en la medicina como campo de conocimiento: "...y los médicos son muy poco explícitos para con nosotros los profanos" (Revueltas, 2013).

A raíz de estas conjeturas, se puede hilar con aquella dualidad que existe dentro del contrato médico, la distinción del saber y el no saber, que en "Hegel y Yo" también sirviera de marco para distinguir la tripulación sana de la enferma: "En el caso, habría algunos no contagiados y entonces era de atribuirse al primer enfermo, sin la menor duda, el contagio de los demás. 'Ellos', 'nosotros', separar la buena de la mala mies, como en los evangelios" (Revueltas, 2013).

A medida que se materializa esta dicotomía se puede entrar en terreno de la biopolítica, un mecanismo que permite el control social, separando los sujetos aptos y socialmente aceptables, de la caterva de enfermos "...pues a fin de cuentas los indios están locos y matar a un loco es como no matar a nadie, menos que matar un perro" (Revueltas, 2013). En este punto son múltiples los elementos que entran en función para esclarecer la construcción de este aparato totalizador que se sirve de los efectos y prácticas clínicas. Como mencioné, las aristas parten desde infinitos factores como economía, religión, sexualidad, entre otros.

Algunas exigen del moribundo que se le retenga al borde de la muerte para probar hasta el pozo las muertes peores que la muerte; el torturado debe estar ahí todavía para llevar la llaga consciente del envilecimiento y vivir su destrucción más allá de su cuerpo, en el corazón de su dignidad, de su valor, de su alegría; si el hombre es más que su vida, la violencia querría matarla hasta en el reducto de este más; porque finalmente es este más el que sobra (Ricoeur, 1949, p. 229).

Lo estable es un saber médico que ha conseguido filtrarse hasta las hendiduras más posteriores de la individualidad, con un hambre desbocada por catalogar y patologizar la naturaleza humana. Como consecuencia, el límite que separa al sujeto de su incursión política es peligrosamente vago. La medicina, al ampliar sus horizontes, tiene la capacidad de engullir sus propios fracasos y errores en una teoría clínica cuyo costo es absorbido en los cuerpos de los enfermos, civiles, en quienes se exhibe el carácter violento de la medicina actual.

## CONCLUSIONES

El padecimiento infligido por la instrumentación médica es una manifestación de su carácter violento latente. Aunque sus propósitos están envueltos en un discurso positivista, es evidente que la medicina es y ha sido siempre un mecanismo para producir dolor. El temor que causan las jeringas, las herramientas dentales, incluso el contacto frío de los guantes y estetoscopios, son signos de este primer instinto agresivo que el cuerpo mantiene contra la invasión involuntaria de su propia integridad. Luego de esto, se contrasta con la figura empírica del médico, cuya potestad incluye la manipulación y uso de estos utensilios, y finalmente, el conocimiento mismo que le ha sido entregado por una institución o Estado también debe problematizarse.

Hay un margen de error atemorizante en toda práctica médica; las repercusiones perniciosas, sean conscientes o por negligencia, son

infinitas, por tanto, no está de más que se discutan los alcances y provechos que se hacen, primero con los instrumentos y segundo con el saber médico. Estos elementos se resguardan celosamente bajo el contrato paciente-médico que mantiene fuera del saber al primero. Hay un linde que debe atenuarse: en ambas figuras debiera ser equitativa la participación y toma de decisiones, ya que el enfermo se ve vulnerado en su propio cuerpo sin que las herramientas de comprensión le sean dadas.

Sobre esta división que mantiene separadas ambas figuras, debe ponerse énfasis en los alcances materiales y metafísicos de la práctica médica. Pues cuando los elementos son extrapolados, comienzan a revelar un entramado sospechoso que puede utilizarse como mecanismo de control social. El individuo debe tener entero conocimiento de las prácticas que recaen sobre su cuerpo y respetarse su opinión sobre el mismo, al menos a un grado que le permita reconocer los usos totalitarios y violentos de este conocimiento clínico. Por extensión, no está de más problematizar los hospitales y su saber que parecen querer filtrar la enteridad de la realidad social.

## REFERENCIAS

- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer*. Stanford University Press.
- Arendt, H. (1970). *Sobre la Violencia*. Joaquín Mortiz.
- Escalante, E. (2015). *José Revueltas Una Literatura del "Lado Moridor"*. Fondo de Cultura Económica.
- Esquivel Flores, E. (2019). Crímenes inmemoriales: nota roja y "Material de los sueños". *Literatura Mexicana*, 30(1) 89-113. Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.30.1.2019.1160>
- Foucault, M. (1990). *La Vida de los Hombres Infames*. La Piqueta.
- Foucault, M. (1996). *Historia de la medicalización*. En *La vida de los hombres infames*. (pp. 55-69). Caronte Ensayos.

- García de la Sierna, R. (2020). Mímesis hermética. Sobre la legibilidad del material de los sueños. *Acta Poética* 41(1). Universidad Veracruzana. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2020.1.865>
- Parent, J. (s.f.). La violencia y el determinismo filosófico. *Relaciones* (33). Universidad Autónoma del Estado de México.
- Revueltas, J. (1979). *Los muros del agua*. Ediciones Era.
- Revueltas, J. (2013). *Material de los sueños*. Ediciones Era.
- Ricoeur, P. (1949). *L'homme non violent et sa présence à l'histoire*. Esprit.
- Torres Martínez, J. (2019). *El leproario de José Revueltas*. Universidad Autónoma de Chiapas.
- Vázquez Rocca, A. (2011). Antipsiquiatría. Deconstrucción del concepto de enfermedad mental y crítica de la razón psiquiátrica. *Nómadas* 31(3). Critical Journal of Social and Juridical Sciences.

## 13. “El error del ciego”: lucidez y violencia en un relato de necroficción

Víctor Hugo Espino Hernández

Quiero proponer una alternativa al análisis del neologismo planteado y explorado por Oana Panaïté: necroficción. Para la autora, el carácter creativo de la literatura facilita la reconstrucción de comunidades olvidadas en el pasado o que, por simple indiferencia, se considerarían solas, aniquiladas, muertas. Esto se comprende sólo desde una necroficción en marcha. Es decir, la literatura es el único puente que permite movernos entre realidad y ficción. En este sentido, la muerte se percibe como “una experiencia vivida centrada en la temporalidad misma de estar fuera del tiempo” (2022, 1-30). Para ello, la función de forma y significado, intrínseca a cualquier etimología, nos asiste a la comprensión del uso de una palabra. Dicho concepto puede ser entendido desde distintos enfoques, cuya definición queda en manos de quien le dedique atención. Este trabajo, no obstante, tiene un punto de vista filosófico que puede ubicarse en el análisis de un cuento que se inserta en la tradición de la literatura negra o detectivesca y cuya trama podría considerarse dentro de la necroficción. En consecuencia, un intento por asimilar la palabra necroficción (1) nos posibilitará entender la trama del cuento y la relación de la lucidez con la violencia y la muerte (2) para explicar cómo se lleva a cabo el ejercicio de la violencia, muchas veces, por medio de la tecnología (3).

Considero que el cuento titulado “El error del ciego” de Roy Vickers se inserta como una narrativa de necroficción porque expone la idea de que, por medio de la razón, se puede hacer empleo de la violencia con ayuda de la tecnología (en este caso, el ciego usa las poleas que mueven el telón del teatro para asesinar a su enemigo) y también porque hace explícito que la conciencia, que yo reconozco como lucidez, es la base más segura para emprender una acción violenta, a tal grado que termina en un homicidio. El presente trabajo se centra en dos conceptos: por un lado, el de la lucidez, entendida como la claridad que la razón aporta al individuo para actuar en determinadas circunstancias en la elección de medios y fines; por otro lado, el concepto de violencia que acaece, de una forma u otra, en muerte, el cual se desarrolla simultáneamente con el despliegue tecnológico de la segunda mitad del siglo XIX, y se entiende en términos de relación entre escritura y muerte. Ambas concepciones se esclarecerán en el relato mencionado del escritor británico de novelas policiacas William Edward Vickers, mejor conocido como Roy Vickers.

## POSIBILIDADES DE LA NARRATIVA DE NECROFICCIÓN

La palabra necroficción se compone de dos conceptos arcaicos: νεκρος, *ov*: muerte; y *fictio, onis*: ilusión. A partir de aquí se puede obtener un primer significado que apunta a una muerte fingida, inventada, narrada.<sup>1</sup> La descripción de la muerte puede estar acompañada de la violencia. En este sentido, toda narrativa que tiende a describir la violencia contra lo vivo podría ser considerada necroficción. Desde el punto de vista que retoma Cristina Rivera Garza de Achille Mbembe, la relación entre la literatura y la muerte está subsumida por “el dominio de la muerte sobre el cual el poder ha tomado el control” (Rivera Garza, 2013, p. 20). El aniquilamiento, entonces,

<sup>1</sup> Quiero hacer énfasis aquí en una noticia curiosa: el libro de Panaïté coexistió a la par que se celebraba el coloquio internacional “Necroficciones (pos)modernidad y humanidades”, del 14 al 18 de noviembre de 2022 en la ciudad de Zacatecas. Ahora bien, mi primer acercamiento teórico emanó directamente de la convocatoria del coloquio.

es la decisión de la supremacía de la oligarquía que dictamina quién merece la vida y que se entiende desde una relación con el otro.

Por ello, tiene una gran importancia para el arte porque posibilita comprender lo humano desde una distancia imaginativa y reflexiva; por supuesto, hay que entender al arte como expresión estética de una imaginación comunicativa. La experiencia de mirar un cuadro o una pintura no alcanza la potencia de la imagen fiel del escritor que con la narrativa hace posible que el lector tenga una imaginación sin igual. En los cuentos del Marqués de Sade<sup>2</sup> se enaltece la atrocidad a través de la imaginación. Leer que una mujer está siendo penetrada por tres hombres, y que al mismo tiempo entre ellos se besan mientras disfrutan de sus heces fecales ya no impresiona al público contemporáneo. La necroficción requiere de nuevos elementos descriptivos que necesitan ser explorados por nuestros lectores. En nuestra actualidad, hay quienes consideran que en la obra de Sade no existe tanta violencia como en la que se ejerce en el cine *gore*. Allí, el sufrimiento es mero entretenimiento y la sangre es la principal protagonista; por ello, el color rojo hace gala de su participación constante. Además, el espectador se identifica con el dolor físico, el horror y el terror que se pone en evidencia en este tipo de películas.

La definición de necroficción también puede ser entendida como síntoma de una forma de expresión epocal: "Lo que para muchos es una metáfora a la vez iluminadora y terrorífica, se ha convertido para otros, sin embargo, en realidad cotidiana" (Rivera Garza, 2013, p. 18). Si se analiza el siglo xx de cerca, uno se puede percatar de la impronta de la muerte sobre el pensamiento filosófico, sociológico y literario. El libro de Colin Wilson titulado *Los inadaptados*, además de poner de manifiesto las "anomalías sexuales" en algunos escritores, examina la muerte

<sup>2</sup> Retomo al Marqués de Sade porque se ha considerado un escritor poco comprendido, ya que se ha buscado justificar su obra como producto de desviaciones sexuales o de una locura productiva. Colin Wilson, quien será retomado brevemente más adelante, comparte esta opinión y añade, además: "... el valor de Sade radica en la sencillez de su historial" (Wilson, 1990, p. 54).

como fundamento de algunas composiciones contemporáneas. Resulta destacable, para Wilson, que la descripción de algunos asesinatos se acompañe de ciertos fetiches sexuales, pero es más significativo para nosotros que considere a la muerte como la base de algunas escrituras. La siguiente cita indica cómo Wilson podría enmarcar el sentido de la palabra necroficción:

A juzgar por sus escritos, llenos de violaciones, torturas, mutilaciones y asesinatos, con el solo propósito de proporcionar gratificación a sus héroes, el marqués de Sade es indudablemente el hombre más maligno que jamás haya existido. Es capaz de describir el despellejamiento de niños en vida, el tormento de toda una familia a cuyos miembros se obliga a contemplar el sufrimiento de los demás, o la muerte de una mujer partida en dos por el miembro sexual de un asno. Parece no haber ningún límite al horror nauseabundo que es capaz de describir con deleite. Por consiguiente, cuando el lector descubre que pasó veintiocho años en la cárcel y murió en un sanatorio mental, la reacción natural suele ser: “se lo merecía” (Wilson, 1990, p. 53).

Si para Colin Wilson resulta enfático que la escritura de Sade exprese cierto gozo por describir la violencia como algo sumamente cotidiano, para la escritora Cristina Rivera Garza conlleva un compromiso ético escribir en medio del horror de la violencia humana. Las posiciones que un escritor tiene frente a la violencia humana sólo inciden en el radio de su acción. No obstante, para Colin Wilson, la obra del autor está separada de la vida y ajena quizás de una posición política del contexto en el que se produce, mientras que para Rivera Garza la plétora de sentido de una escritura emerge del contexto en el que se adscribe. Sería interesante preguntarle a Rivera Garza si la obra de Sade tiene un compromiso literario que trascienda las épocas, porque parece ser que el Marqués no tiene intención alguna al describir aberraciones humanas únicamente si se leen como críticas al poder burgués.

... ¿Qué tipo de retos enfrenta el ejercicio de la escritura en un medio donde la precariedad del trabajo y la muerte horrisona constituyen la materia de todos los días? ¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos? Estas y otras preguntas se plantean a lo largo de las páginas que siguen, sin olvidar, tampoco, que las comunidades literarias de nuestros mundos posthumanos atraviesan lo que ha llegado a ser acaso la revolución de nuestra era: el auge y la expansión del uso de las tecnologías digitales. En efecto, la muerte se extiende a menudo en los mismos territorios por donde avanzan, cual legión contemporánea, las conexiones de internet. La sangre y las pantallas, confundidas. Si la escritura se pretende crítica del estado de las cosas, ¿cómo es posible, desde y con la escritura, desarticular la gramática del poder depredador del neoliberalismo exacerbado y sus mortales máquinas de guerra? (Rivera Garza, 2013, p. 19).

La máquina de guerra, según Rivera Garza, ejerce una violencia sin control donde la elección de vida o muerte está en manos de grandes cantidades amasadas de capital. El contexto de época nos permite considerar la realidad como un caos porque la tecnología digital se ha desarrollado hasta el punto de minimizar el uso de la lectura y la escritura. Esto no sugiere que la escritura tenga un sinsentido, sino que más bien se enfrenta a nuevos retos frente a los usos digitales. Rivera Garza sugiere que la escritura es crítica cuando se plantea por qué el avance de la tecnología posibilita más poderío de muerte y destrucción, antes que desarrollo; el desorden, por lo tanto, se vuelve un asunto cotidiano. La muerte de cualquier ser humano se inscribe simplemente en una estadística, por eso existe un alto grado de desensibilización hacia la humanidad. Efectivamente, Rivera Garza señala que conforme avanza la tecnología, avanza el ejercicio de la violencia y podemos añadir, también, sin temor a equivocarnos, la muerte y la destrucción: "A esa práctica, por llevarse a cabo en condiciones de extrema mortandad y en soportes que van del papel a la pantalla digital, es a lo que empiezo por llamar necroescritura en este libro" (Rivera Garza, 2013, p. 22).

## LA LUCIDEZ, IMPULSO HACIA LA CONCIENCIA DE SÍ MISMO

A partir de las ideas que he retomado de Oana Panaïté, Rivera Garza y Colin Wilson, analizaré algunos pasajes de “El error del ciego” de Roy Vickers. La trama de este cuento gira en torno a la vida de Robert Silbey, un joven abogado anglosajón que pierde la vista por el ácido que le arroja una mujer en venganza de que su esposo es sentenciado a la cárcel. En vez de deprimirse o victimizarse, Silbey se casa con Mildred Keltson y trata de “pensar con toda lucidez mientras su cuerpo padecía el tormento del dolor” (Vickers, 1980, p. 320). Podría considerarse a Silbey como un hombre que se sobrepone a las desgracias, un hombre de voluntad que ve el lado bueno de las malas situaciones. La afirmación de la vida frente a eventos negativos requiere de una claridad sobre el sentido del destino. Superar los traumas genera una cierta lucidez sobre la vida. Allí donde los recovecos existenciales son oscuros, el entendimiento disipa las sombras del miedo, del temor y de la duda.

Aunque detrás de todo fracaso después aparece el éxito, para Silbey todo le resultaría al revés: primero el éxito y luego el fracaso. Logra dictar un par de obras de teatro que le generan bastante fama, hasta el punto de conocer a Turley Wain, un empresario rico dispuesto a ayudarlo a expandir sus presentaciones teatrales y, a la vez, dispuesto a acabar con su matrimonio.

Según el desarrollo del cuento, Silbey disfruta de la fama y del dinero de tal manera que considera necesario construir en su hogar un escenario mecánico, lleno de poleas y de cables, que pueda mover a gusto y en el que se practiquen sus obras teatrales. No obstante, la ceguera no le impide “ver” que su mujer y el empresario se han enamorado. El empresario confiesa, frente a Silbey, su amor por Mildred. Esto le “destruye” y le produce una ruptura de personalidad que le impulsa a cometer el asesinato.<sup>3</sup> Un

<sup>3</sup> La admiración de los vecinos por Silbey tiene su origen en su forma honesta de sobrepone a la desgracia y de considerarse, a pesar de ser un ciego, un hombre “normal”. Se

día, Turley tiene carencias económicas y una deuda por pagar, así que acude al domicilio del ciego para pedir un préstamo, pero Robert Silbey lo conduce engañosamente al escenario mecánico y le pone una polea en el cuello, la cual sube rápidamente y lo termina ahorcando: "Wain, como él mismo había dicho, era un pelele al lado de Silbey. Además, no sabía valerse del poco peso y de la fuerza que tenía. Así que 'la visión' que daba a cada día a Silbey cierta tranquilidad, se vio convertida en realidad sin gran despliegue de fuerzas por su parte" (Vickers, 1980, p. 340). En esta cita se percibe la función de lo lúcido, su expresión a través de visiones e ilusiones. La lucidez de Silbey le procura cierta paz mental porque es la expresión lógica de cómo ejecutar el asesinato; la tranquilidad aquí se entiende como el placer imaginario de llevar a cabo un homicidio. La necroescritura, al igual que la necroficción, al someter al lenguaje en su faceta estética y de carácter social, se obliga en todo momento a apoyarse en la razón para expresar con lucidez el concepto de la muerte.

Lo indispensable es que el personaje basa la tranquilidad no en su ceguera, que podría ser considerada una impotencia, sino que la transforma en un signo de grandeza. Así, se podría decir que la lucidez funciona como la conciencia que el sujeto tiene de sí mismo, de su contexto y de cómo puede ejercer acción sobre éste: "... las fichas anamnésicas son el terreno en el que las marcas y heridas del cadáver se convierten en escritura, entonces las páginas que siguen tienen como función recibir esos "fragmentos documentales insustituibles" a través de los cuales los cadáveres abandonan su silencio"<sup>4</sup> (Rivera Garza, 2013, pp. 46-47). El contexto, oscuro para el presente, se ilumina por la lucidez y se transforma en

---

observa en esta actitud de Silbey una negación de la ceguera y el principio de una doble personalidad. Actualmente podría ser llamado un esquizofrénico en potencia sin medicar. "El valor que demostró ante tan espantosa desgracia como la que le había acaecido, era un ejemplo para las demás víctimas. Muchos que le conocían bien, hablaban de él casi con respeto" (Vickers, 1980, p. 317). Los vecinos del Silbey no se imaginaban que dentro de él se cocinaba la maldad.

<sup>4</sup> Rivera Garza retoma la idea de "fichas anamnésicas" de Giovanni de Luna, la cual, a su vez, remite a la relación entre la memoria y su función social que menciona Oana Panaïté. Sólo así, los relatos del pasado tienen sentido en los recuerdos sobre los muertos o los olvidados.

objeto manipulable desde donde el personaje lleva a cabo el asesinato. No se trata de un automenosprecio o de un debilitamiento de la personalidad; más bien, es una afirmación del acontecimiento, un *plus* sobre la existencia. Es amar la vida tal y cual se presenta, sin importar la condición del individuo: pobre, lisiado, bizco, maltrecho, millonario: “He adaptado mis pensamientos a la situación, y sé que puedo salir adelante” (Vickers, 1980, p. 323), expresa el personaje en el paroxismo de su razón.

De pronto, parece que tal afirmación tiene mucho de la “voluntad de poder” expresada por Friedrich Nietzsche en gran parte de su obra.<sup>5</sup> A la vida se le ama porque ella es poder en todo momento, no importa si alguna contrariedad echa abajo la capacidad de resistirla, se trata más bien de reconocer su potencia que crece constantemente, que se desborda; independientemente del contexto existencial, se trata de un querer que se quiere a sí mismo. El empresario se compara con el ciego. A pesar de tener sus cinco sentidos funcionando en plenitud, se cree inferior a aquél. ¿Cómo resulta posible? ¿Acaso el ciego tiene mayor autoestima que el empresario y por eso irradia más vitalidad, más presencia? Pero, entonces, ¿por qué el ciego siente celos del empresario que de por sí se sentía débil frente a él? ¿Es porque su “vista” no alcanza a vislumbrar eso?

La lucidez es la vía por la que se da a conocer el pasado y el futuro. De ambas se extrae una imagen de lo que uno es en sí mismo. Esto tiene una

<sup>5</sup> La singularidad de la obra de Nietzsche reposa en la alta estima que tiene a la vida. Inclusive, si la lectura se desvía por concepciones de poder, de represión, uno llega a equivocarse en cuanto a su contenido. Reproduzco aquí un aforismo que como defensa a la existencia individual resulta también una loa a la vida: “Así, entonces, ¡camina hacia delante por la vía de la sabiduría, a buen paso, con toda confianza! Allí donde estés, ¡sírvelte de esa fuente de experiencia que eres tú mismo! Echa por la borda el descontento que tengas de ti mismo, perdona a tu propio yo, ya que, en cualquier caso, tienes en ti una escalera de cien peldaños por la que puedes subir al conocimiento. El siglo en que te duele sentirte arrojado te considera feliz por tener esa suerte; te grita que te ha tocado aún una parte de experiencias que los hombres de otros tiempos deberán sin duda pasar. No desdeñes haber sido todavía religioso; descubre todo el sentido que sigue teniendo aún un verdadero acceso al arte. ¿No tienes, gracias a esas experiencias, el poder de rehacer y de comprender mejor inmensas etapas de la humanidad que te ha precedido? ¿No es precisamente en ese suelo que tanto te desagrada a veces, en ese terreno del pensamiento confuso, donde han brotado los frutos más hermosos de nuestra antigua cultura?” (Nietzsche, 2019, p. 303).

relación con la conciencia. Una persona consciente es una persona lúcida. Si se dice que ella sabe algo es porque tiene conciencia de un saber. No se trata de entender de dónde aprendió su saber, sino cómo puede expresarlo con claridad: "El joven abogado, lleno de suficiencia, apenas acababa de ahogarse en un decilitro de vitriolo y ya su desbordante vitalidad le creaba una nueva personalidad, cuyo desarrollo tenía que vigilar" (Vickers, 1980, p. 321). La expresión de la plenitud vital se presenta como conciencia de sí mismo. Lo que el cuento denomina "desbordante vitalidad" es la fuerza de la experiencia que se exterioriza en múltiples sensaciones corporales. A cualquiera le sucede que, de pronto, la alegría lleva el mismo paso que la vida, entonces los sentidos se aguzan y la felicidad brota en forma de entusiasmo. Nada existe, sólo nosotros y la experiencia vital. Uno, por esta razón, tiene conciencia de sí de forma tan clara que el futuro resurge inocente y el presente es sereno. Tal transparencia está hermanada con cada acto que resulta de nuestro yo. Es curioso que Silbey deba vigilar su nueva máscara con la que ocultará el afán por la violencia. La máquina de guerra, que al inicio retomé de Rivera Garza, se puede comparar con los deseos más profundos del ciego Silbey: construir, por medio de la acumulación excesiva de capital, un teatro que pueda tanto entretener como matar. El ejercicio de la violencia que deviene en asesinato no emerge de la casualidad, sino de la causalidad; es decir, el poder se presenta, entonces, como el control sobre la vida de los seres humanos. Por esta razón, no es extraña la decisión de Silbey sobre la ejecución de Wain: lo encamina desde el discurso totalitario de la necesidad de dinero hasta su muerte: "... El lenguaje se ha convertido efectivamente en la mayor fuente de acumulación capitalista" (Rivera Garza, 2013, p. 43).

El narrador del cuento de Vickers relata que Silbey no comete ningún error al ejecutar el asesinato, pero sí describe cómo el inspector Karlake encuentra el cadáver colgado en el teatro y, al no poder explicar el asesinato, considera que se ha cometido un suicidio: "Precedido por Silbey, Karlake dobló el recodo de la L. Un cadáver, en cuanto tal, no podía impresionar a Karlake. Pero esta vez le impresionó, porque creyó que

el cadáver formaba parte del *attrezzo* (decorado) de la escena” (Vickers, 1980, p. 344). La perfección y la agudeza de los sentidos para cometer homicidio, en este caso, puede lograrse a través de la lucidez, de la inteligencia, de la razón calculadora. Al inspector ya no le asombraban los cadáveres por la regularidad con que los veía, pero en el momento en el que el occiso figuraba dentro del escenario, en un lugar equívoco, le causa bastante desconcierto. “El teatro de la crueldad no es una representación. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable” (Derrida, 2012, p. 320). La eventualidad, desde el rasgo de la simplicidad, se muestra para colocarnos en la realidad por medio del instante. Es un aparecer-desaparecer que se mantiene bajo el resguardo de lo inasible e irrepresentable. Así, el horror se nos presenta de una vez para siempre, por eso la palabra mostrar se adapta bien a ese contenido: “... La crueldad es la conciencia, la lucidez expuesta ... Y esta conciencia vive realmente de un asesinato”. (Derrida, 2012, p. 332). Quiero hacer énfasis en lo siguiente: Silbey prepara el asesinato desde la forma de un espectáculo teatral. Por eso, la incapacidad de explicar el cadáver de Wain dentro del escenario troca a la Policía en un espectador. Silbey logra su cometido desde el movimiento constante de su pensamiento metódico que solamente puede tener lugar en un espacio de “imaginación ensayística”. Vale la pena preguntarse aquí: ¿por qué esta impresión en el detective no le hizo sospechar del ciego?

Un rasgo notable de Silbey se centra en que su pensamiento es metódico pese a la ceguera. El método alude al orden, al cálculo, a la integración. Adorno y Horkheimer centran la atención en *Dialéctica de la Ilustración*;<sup>6</sup> la razón calculadora, aquella que puede entenderse como razón instrumental, es un saber que pretende el dominio de la naturaleza

<sup>6</sup> Si se lee *Dialéctica de la Ilustración* como una toma de conciencia de los usos de la razón, entonces la ciencia aparece como una razón objetiva que evita la singularidad de las cosas, su dispersión, y que finalmente la conceptualiza. La razón en sí misma no es el problema, sino el empleo que le damos. “La unidad de lo colectivo manipulado consiste en la negación de todo lo singular; es una burla dirigida a esa sociedad que podría hacer del individuo un individuo” (Adorno y Horkheimer, 1969, p. 26).

y de los hombres siempre y cuando haya disipado los prejuicios y violento contra lo singular. Es el poder que el hombre puede accionar como sistema, unificando lo disperso. Así, se desposee al hombre de su dignidad humana y lo convierte en un objeto útil manipulable. De ahí que el objetivo de la razón no sea exclusivamente el dominio de la naturaleza, sino también el de los hombres. Antes de cometer el asesinato, Silbey mantiene una conversación con Wain donde claramente se entiende cómo lo somete a sus intereses. Wain se ha convertido en una presa fácil:

—Wain, amigo mío, ¿cuánto quiere usted?

—Por la infracción de la ley... creo que cinco mil libras me sacarían del apuro. Pero, escuche, Silbey, no tengo por qué pedírselas a usted...

—Pues claro que sí, hombre. A Mildred y a usted es a quien un ciego debe el haberse hecho una posición. Los dos son la base de mi carrera. Mildred me ha insinuado que usted preferiría la suma en metálico. Sígale.

Silbey experimentó un ligero escrúpulo de conciencia al prometer una suma de dinero que no le daría jamás. Pero es imposible cometer un crimen como un caballero.

—¿Le importaría apagar el pitillo, Wain? Hay peligro de incendio donde vamos ahora.

Al volver a la esquina de la L que llevaba al escenario, preguntó:

—¿Y qué me dice de la quiebra?

—Oh, ¡astronómica! ¡Cincuenta mil libras, ni un penique menos!

—¡Hum! Ya hablaremos luego. Vamos a atravesar el escenario para salir por la puerta del fondo. ¡No se preocupe! Ya llego. En su casa, los ciegos saben comportarse como si no lo estuvieran. ¡Cuidado con esta polea! (Vickers, 1980, p. 340).

Aquí, en ese preciso momento, comete el asesinato. Wain es levantado por la polea y, por más pataleos que da, muere ahorcado. Quizá, el tránsito de la lucidez a la violencia se comprende en la aseveración del inspector Karlake sobre la falta de remordimiento de Silbey: "Este hombre

practica todas las virtudes como si fueran vicios”<sup>7</sup> (Vickers, 1980, p. 317). Esto quiere decir que los atributos positivos del hombre, como la inteligencia y la razón, se ponen al servicio de sus aspectos negativos y destructivos, como por ejemplo en la meditación tranquila para cometer asesinatos, hurtos, secuestros, etc. También la práctica de la virtud, según en el personaje de Vickers, puede interpretarse como el desarrollo de la maldad.

### VIOLENCIA CIEGA: SOLUCIÓN FINAL

Después de analizar la lucidez como conciencia, es necesario entender su relación con la violencia y cómo ésta se convierte en una finalidad. La escena donde el inspector Karslake observa al empresario colgado en el decorado, y que lo impresiona porque se muestra común dentro de un ambiente teatral, es la prueba más contundente sobre el ejercicio violento calculado. Con este asesinato, Silbey realizó su máxima representación como director teatral, ya que la violencia ha estado bien ejecutada porque fue bien meditada:

Silbey, no cabe la menor duda, proyectó el asesinato de Wain con todos los detalles. Pero es muy problemático que tuviera la firme intención de ponerlo en práctica. No debemos olvidar que los sueños, las ideas fantásticas, los castillos en el aire, tienen una especie de realidad para los autores dramáticos. Resultan tan reales para ellos como un fajo de valores especulativos para un hombre de negocios (Vickers, 1980, p. 336).

<sup>7</sup> Una posible interpretación sobre señalar la práctica de las virtudes como vicios puede ser entendida como una especie de consecuencia del amor: “Yo he relacionado el vicio (que fue —que sigue siendo incluso— según opinión generalizada, la forma significativa del Mal) con los tormentos del amor más puro” (Bataille, 1977, p. 23). Bataille, evidentemente, coincide con Vickers en el hecho de que pueden confundirse las virtudes con los vicios, hay que comprender que el hábito crea en el hombre una segunda naturaleza.

Silbey se siente impotente para cometer el asesinato, no porque su condición le haga distinto a los demás, sino porque requiere de un esfuerzo y de una precisión mayor a lo ordinario. La expresión de su potencia intelectual le facilita desarrollar una obra de teatro mortal. Toda carencia, por ende, se transforma en potencia, vivacidad, entusiasmo. Por eso, en cierto sentido, la narrativa policial nos indica su forma de proceder. Primero: el consuelo lo halla en la imaginación donde cocina al mismo tiempo el mal: "... Silbey tranquilizaba a su *ego* herido asesinando a Wain todas las noches" (Vickers, 1980, p. 336). Segundo: la violencia es el único fin que identifica como la solución al problema que le aqueja. La lucidez conduce a elegir ciertos fines para cometer, en este caso, un crimen.

El insulto de ser un ciego que no podía retener a su mujer si no era apelando a la lealtad, era cotidianamente vengado por el golpe fatal, imaginado pero nunca asestado. Y todas las noches, también, en su imaginación de ciego, los mejores cerebros de Scotland Yard se reconocerían vencidos por la deslumbrante maestría de Robert Silbey, ¡un hombre que, aunque parezca extraño, no veía! (Vickers, 1980, p. 336).

La cita indica a la imaginación como aquella que elige el instrumento más eficaz para el crimen. No por nada, en este punto, el pensamiento calculado de Silbey vira hacia el uso de la tecnología, pues apela a los conocimientos propios de una actividad determinada que requieren habilidad. Así, la lucidez emerge apta en estos momentos: "Es cierto que, durante dos años, no intentó nunca usar lo que los del oficio llaman 'el instrumento del crimen' que, en esta ocasión (para hablar con más sencillez), era una especie de patíbulo cuyas cuerdas y poleas servían para desplazar los decorados y accesorios más pesados" (Vickers, 1980, p. 336). Las virtudes de Silbey eran la imaginación ilimitada y la conciencia de sí al conocer sus propios límites, pero la violencia las distorsiona porque centra la atención en que el crimen es la mejor solución. Para el filósofo surcoreano Byung-Chul Han, la violencia física se sancionaba en

la Antigüedad al emplearse como un medio para la obtención de un fin. Esto se debe precisamente a que el sentido de la tortura se aceptaba como destino, como algo plenamente natural. Nuestra época, considera, realmente ejerce la violencia para resolver conflictos personales o sociales: “Aquí, los conflictos se resuelven directamente con el uso de la violencia, es decir, se eliminan de golpe” (Han, 2013, p. 10). Como se podrá ver en el desarrollo del cuento, Silbey prefería el asesinato para dar conclusión a ese odio que sentía sobre Wain por enamorarse de su esposa.

La historia está narrada en tercera persona y resalta la importancia del personaje principal: Robert Silbey. Se describen su vida y decisiones, pensamientos, anhelos, ideales, personalidades, los cuales indican que el lector debe situar la relevancia en este personaje. Además, hay que tomar en cuenta que el narrador onnipresente señala al lector sobre la comprensión de la lucidez como conciencia penetrante de conocimiento de sí mismo y como violencia para realizar el asesinato: “En su interior Silbey oía su propia voz: ‘Eso le sublevará... ¡Oír que le llaman ciego!... ¡Cuidado, que no se deje arrastrar a ningún acto imprudente!’” (Vickers, 1980, p. 332). Hay que comprender que la aceptación de Silbey por afirmarse como un ciego se veía opacada por la atención que su esposa Mildred le procuraba. Entonces, su condición de ceguera no le impidió desenvolverse en el mundo como una persona normal, y esto explica por qué toda su “lucidez” estaba dispuesta junto con sus sentimientos a captar el mundo: “No aprenderé el método Braille, ni nada de lo que aprendan los ciegos. No quiero convertirme en un verdadero ciego. Soy un hombre normal que no ve” (Vickers, 1980, p. 324). La lucidez del ciego, como modo de proceder para un fin, la empleó como una herramienta que afirma su condición de poder, dominio y “normalidad”. Esta forma de actuar no subraya ninguna cualidad humana “especial” por ser ciego, sino la decadencia de la razón como instrumento que debería conducir a la evolución del hombre, pero que, en realidad, dirige a la destrucción.

Ahora bien, ¿cuál fue el error que cometió el ciego para que se descubriera su culpabilidad? Existe un objeto irrelevante casi al final de la

historia: una cigarrera de oro. El desenlace es bastante cómico: un indigente encuentra la cigarrera dentro de un pantalón gastado que le obsequiaron los criados de la casa del ciego; contento por este descubrimiento, decide cambiarla por dinero, pero el dueño de la casa de empeño duda de su procedencia y llama a la policía. Frente al inspector, el indigente señala que la ropa usada es de la casa de Silbey y que dentro del pantalón venía la cigarrera, así que acuden con Mildred para saber si la cigarrera es de su esposo; ella responde que no y además añade que el objeto que le mostraron pertenecía al fenecido Turley Wain porque ella le había obsequiado el mismo objeto que a su esposo, y sabía diferenciarlos. ¿Por qué el ciego tenía la cigarrera de alguien que supuestamente se había suicidado? Silbey la tenía porque la había recogido al escucharla caer mientras la víctima forcejeaba con la polea que lo ahorcaba; por ello, la había confundido con la suya.

## BREVE CONCLUSIÓN

La necroficción como necroescritura se convierte en un concepto estimulante en tanto que nos propicia una crítica al capitalismo, desde el desenmascaramiento de los discursos de poder hasta el surgimiento de la necesidad como dispositivo de control. Eso quiere decir que la máquina de guerra tiene un sentido sólo desde el fundamento de una acumulación de capital. La lectura del cuento de Vickers, desde la necroescritura, es más bien la oportunidad para desdibujar un límite de interpretación; aparecen, por tanto, nuevas problemáticas e interpretaciones que enriquecen la literatura policial.

En el relato de Vickers, el protagonista Silbey ejecuta un asesinato violento de manera calculada. Tiene presente que, si no levanta sospechas, pasará inadvertido y no habrá consecuencias; además, la ceguera contribuirá a disipar toda duda sobre él. Sin embargo, omite que todo puede ser falible. El asesinato no podría pasar como un accidente porque fue premeditado. Confió demasiado en la imaginación, que repetía

constantemente cómo debería cometerse el crimen, pero jamás pensó que un mínimo detalle, la cigarrera de oro, conduciría al inspector a descifrar el caso y le llevaría a pagar por su acción violenta. Finalmente, hay que entender que cualquier acto en la realidad tiene sus consecuencias.

## REFERENCIAS

- Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (1969). *Dialéctica del iluminismo*. Editorial Sudamericana.
- Bataille, G. (1977). *Literatura y el mal*. Taurus.
- Byung Chul, H. (2013). *Topología de la violencia*. Herder.
- Derrida, J. (2012). “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”. En *La escritura y la diferencia*. Anthropos.
- Nietzsche, F. (2019). *Humano, demasiado humano: un libro para espíritus libres*. Tecnos.
- Panaïté, O. (11 de octubre de 2022). JSTOR. Obtenido de JSTOR: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv2phprq5.4>
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets.
- Vickers, R. (1980). *Casos archivados*. Aguilar.
- Wilson, C. (1990). *Los inadaptados*. Planeta.

## Segunda parte

REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA MÁS ALLÁ DE LAS LETRAS:  
CINE, TELEVISIÓN, *STREAMING* Y NOVELA GRÁFICA



## 14. El sonido del perdón: gritos y luego silencio. La muerte moral, estética y política en la animación contemporánea

José Luis Gutiérrez Rocha

De todo lo que podemos ver en la pantalla, la animación es un producto que tiene un rango temporal extendido, ya que comenzamos a verla a una edad muy temprana y prolongamos esta experiencia a lo largo de nuestro desarrollo y competencia visual. Esto no sucede con otros géneros, como el cine de acción, las sagas de superhéroes o la comedia romántica; por mencionar algunos ejemplos. Precisamente, debido a los extensos márgenes de su recibimiento, la cantidad de discursos en la animación multiplica los mensajes, diversifica los enfoques de cada título y nos muestra un entramado comunicativo que no se puede resumir con el sustantivo “caricaturas” o, incluso, con el eufemismo “caricaturas para adultos”.

En los dibujos animados, nuestra primera experiencia estética visual, se transmiten contenidos con cargas éticas y morales, adoctrinadoras en terrenos adecuados para ello. Asimismo, reflejan circunstancias cuyas materialidades se retroalimentan entre el espectador y la pantalla y, en una especie de serpiente que se persigue, pueden ser utilizados para insertar ideologías del poder, suavizadas por la proliferación y la insistencia de lo que se exhibe. Dicho esto, me propongo disertar sobre la imagen de la muerte en algunas series animadas que, sin la pretensión

de hacer historia, recupero desde la década de 1980 hasta las emisiones que todavía en 2023 se encontraban en nuestras pantallas y dispositivos. Me refiero, sobre todo, a series cuyo mensaje es eminentemente violento, gráficamente sanguinario y explícito en lo mortal; al mismo tiempo, en cualquiera de sus polos de exhibición, conllevan un precepto moral, una propuesta estética visual y una eventual utilidad política.

Hay títulos paradigmáticos que, indistintamente de la edad, nos han acercado a la muerte, como *Remi*, serie creada en 1977 y que presenta de forma inmisericorde el largo fallecimiento del señor Vitalis; o los *Caballeros del Zodiaco*, título de 1985, cuyos protagonistas, después de longevas y sangrientas batallas, eventualmente resucitan. Sin embargo, en estas dos producciones que menciono y en muchas otras que no mencionaré, no se reúnen las características que enumeré anteriormente. Es propicio acotar que este texto no trata de todas las series que he visto, ni de todas las que usted, enterado lector, ha visto; ni, mucho menos, de todas las que existen, pues todo lo anterior sería imposible y, por tanto, inacabable. Todos sabemos que hay géneros televisivos que implican, de alguna manera, una especie de validación a partir de la cantidad de lo acumulado y la extrañeza que ello genera. Las series animadas, en conjunto, constituyen, precisamente, uno de estos rubros.

Podemos adelantar que la animación es un producto de entretenimiento que consumimos por su novedad, es decir, por ser ligeramente desconocido; y, al mismo tiempo, en el que materializamos nuestras necesidades de fantasía, pues hay en ella uno o varios elementos con los que nos identificamos y a los que les confiamos nuestras similitudes. En la animación, como ocurre en las narraciones antiquísimas de *Las mil y una noches*, en los libros de caballerías, en las leyendas nacionales y, en general, en las historias que atesoran la paradoja de nuestros deseos y nuestros miedos, los personajes aparecen sin advertencia y los sucesos ocurren sin precaución, ya sea dentro del mismo episodio o en el cambio de uno a otro capítulo. De esta manera, protagonistas y antagonistas, víctimas y perpetradores, aparecen con fisonomías y capacidades irreales,

con la forma humana de los dioses y los animales, llenos de convicciones y propósitos, de deseos inocuos y otros, aunque ociosos, superiores. Estos elementos proceden, casi indistintamente, de la casualidad, de lo inexplicable y lo irrelevante, de galaxias lejanas, de tiempos remotos, de la tragedia y el destino, del oscuro rencor y el afán de venganza, así como del linaje de la virtud, cuya estirpe encuentra sentido únicamente en la justicia y en la eterna restauración de la superioridad del bien sobre el mal.

Por supuesto, en esta distribución, los personajes protagónicos y antagónicos que aparecen en la animación suponen un enfrentamiento, aparentemente ceñido a la pantalla pero proyectado hacia quien observa y elige con quién estar. Entre el equipo creativo, escritores, animadores y realizadores, así como el *fandom*, conformado por un fiel ejército de espectadores, se genera un código compartido mediante el cual cada una de las entidades irrumpen sin aviso para participar de la trama, toda vez que la sorpresa que eso provoca nos hiere y cautiva. Así, bien entendida, la interacción de los productos animados representa un juego de cuatro caras: buenos y malos, si es que siempre pueden dividirse así; creativos y espectadores, los cuales, a través de la retroalimentación, a veces despiadada, como si de una disputa de legitimidad se tratara, dan forma y seguimiento a una historia que tiene un principio definido, pero no siempre un final cerrado. Estos cuatro agentes ocupan cada uno su sitio y dejan que lo posible e imposible suceda en un espacio simbólico cuya objetivación es el área de significado, a la que todos acuden y de la que todos toman. En otras palabras, a esta área de significado se allegan los participantes, a la expectativa, y salen de ella nutridos de blasones y encono, de trama y angustia. De alguna manera, en las series animadas, por ser esta la materia de la que me ocupo ahora, nuestra asistencia como televidentes, para utilizar un término clásico, se desdibuja y somos, ocasionalmente, uno de los personajes, otras veces, el guionista, y, siempre, quien vuelve una y otra vez a la pantalla porque la explicación que se nos ofrece no ha quedado del todo clara y porque, para ser todos sinceros, nunca hemos estado seguros del bando que debemos tomar.

Precisamente, en esta área de significado podemos identificar tres componentes que integran primordialmente el discurso de la animación contemporánea: lo moral, lo estético y lo político. Los dos primeros elementos pertenecen al ámbito propio de cada uno de los objetos de la animación, son inherentes a ellos; el tercero es producto de la utilidad que se le da a dichos objetos con el propósito de dispersar las ideas convenientes a quien gestiona los canales y contenidos de la comunicación. Como me parece de completa relevancia examinar detalladamente cada uno de estos puntos, es a partir de ellos, y sus consideraciones, que se estructurará este ensayo.

## LO MORAL

En una primera instancia, el planteamiento moral de la animación se observa en títulos donde lo heroico y el combate bélico soportan los sucesos de la trama. Aunque, como veremos más adelante, alcanzará dos derroteros más: el drama ético y el llamado “humor negro”.

Solamente por precisión, cuando hablo de lo moral no me refiero a un dictamen exacto, por ende, prescriptivo, que nos permita acertar, por buenas y malas, nuestras decisiones y conductas. En realidad, al mencionar lo moral me refiero a todo un grupo de consideraciones casuísticas que delimitan eventualmente, por ejemplo, la proclamación de la bondad y la configuración de un supuesto agente contrario a ésta, el cual, en síntesis, atentaría contra todos los preceptos de la estabilidad y el equilibrio. Este propósito de preservación, claro, en las series animadas inicia en el orden social, pero escala a la razón misma de la armonía universal.

En este contexto, recordemos, por principio, emisiones de los años ochenta, como *Voltron* (1981), *Mazinger Z* (1972) y *Robotech* (1985), las tres engarzadas alrededor de los prodigios tecnológicos como vía única para conservar la paz del mundo y cuyas cortinillas de entrada plantean el conflicto inicial de una lucha sempiterna entre el bien y el mal. Por supuesto, estas categorías antagónicas están personificadas en seres que,

incluso, se oponen uno al otro por la forma de sus cuerpos, el color de sus vestimentas o los nombres de su estirpe y villanía.

Desde los primeros episodios de estas tres producciones se observa una división de personajes: los virtuosos y los malvados. Los primeros son abnegados defensores de la justicia; los segundos, obsesionados por sus empresas, sólo buscan obtener el poder que los llevará a dominar tiránicamente el planeta Tierra y, luego, el universo entero. Las introducciones, por ejemplo, en el caso de *Voltron*, repetidas en cada emisión, explican el surgimiento del héroe y nos anticipan que a lo largo de los capítulos observaremos la matanza de enemigos indescifrables, derrotados brutalmente por las fuerzas del bien.

Transcribo la presentación:

De tiempos muy remotos, de regiones desconocidas del universo, nos llega una leyenda, la leyenda de Voltron, defensor del universo. El poderoso robot, amado por los buenos, temido por los malos. Mientras la leyenda de Voltron crecía, la paz se estableció en toda la galaxia y en el planeta Tierra se formó una alianza galáctica. Junto con los planetas pacíficos del sistema solar mantuvieron la paz en todo el universo. Hasta que una nueva y terrible amenaza puso en peligro a la galaxia. De nuevo, Voltron fue requerido.

Esta masacre es la que nos hará quedarnos a ver la pantalla, pues, como respuesta al encanto de la persuasión, a través de la victoria validaremos nuestra pertenencia a los buenos y, de esa manera, nuestra certeza de saber que lo estamos haciendo bien nos protegerá de la maldad por la intervención del héroe. Los ejércitos del mal serán derrotados por entidades virtuosas que buscan recuperar la paz amenazada, la salvación de nuestras vidas y, quizá, por añadidura, el bienestar de la humanidad.

Tales planteamientos no son exclusivos de *Voltron*, también se observan en el desarrollo de toda la saga de *Mazinger Z*, el inmenso robot primigenio otorgado a un adolescente imberbe, Koji Kabuto, quien tiene que decidir apresuradamente entre ser “un dios o un diablo”, además

de aceptar que el armamento y la funcionalidad del artefacto, pero no su talento juvenil, lo harán ver siempre, a ojos ajenos, como un ser superior. El doctor Juzo Kabuto, abuelo de Koji, revela que ha construido a Mazinger, un robot bélico, sin embargo, pacífico, “para desbaratar los planes del doctor Hell, un diabólico científico que planea conquistar el mundo”. Dicho enemigo, con los mismos conocimientos que Kabuto, pues ambos trabajaron en las exploraciones arqueológicas de unas ruinas griegas, tiene la intención de robar el japonio, elemento que provee toda la energía de Mazinger y con el cual doblegará a cada uno de los ejércitos adversos.

Nuevamente, el planteamiento de la animación configura los bandos opuestos a partir del surgimiento remedial de una fuerza que busca combatir la maldad emergente. No obstante, la llaneza, la complejidad de *Mazinger Z* inicia desde la paridad en la sabiduría de quienes lideran los márgenes: el doctor Kabuto, descubridor del japonio e inventor de una tecnología capaz de empuñar ambas luces de divinidad; por su parte, el doctor Hell, incansable constructor de monstruos mecánicos a los que les falta, sin embargo, la pericia de un piloto como Koji y el principio universal del elemento. Asimismo, ya se observa la admiración que merece el joven Kabuto por aceptar el trágico designio de pelear en contra del mal y, así, restablecer el bien y la paz del planeta. Contemplado con detenimiento, el duelo de Mazinger con el doctor Hell tiene la misma raíz de los demonios mitológicos, quienes vivieron en gracia hasta que decidieron apoderarse del resplandor divino.

*Robotech*, una de las series animadas más complejas que se ha transmitido en la televisión mexicana, cuestiona los métodos con los que actúa el bando del bien, a diferencia de los dos títulos anteriores. Apenas iniciado el primer capítulo, dos de los personajes protagonistas, Rick Hunter y Roy Focker, con psicologías inversas en sus preceptos éticos y morales, discuten sobre sus actividades en el Circo del aire y en las Fuerzas de defensa, respectivamente. Hunter, quien tiene una relación fraternal con Focker, escucha de éste sus logros de guerra, entre los que se cuenta derribar “108 aviones enemigos” y ser pionero del escuadrón aéreo Robotech.

Rick recrimina a Roy llamándolo asesino, incluso en nombre de la paz, y lo incluye dentro de un aparato sistemático que produce armas sin cesar. Roy no puede más que sorprenderse ante estas palabras y queda estupefacto.

Si analizamos las consideraciones iniciales de cada uno de los títulos mencionados, en cuanto a la complejidad de la narración, *Robotech* incluye, en el mismo sector de quienes defienden la preservación de la vida, dilemas entre los caracteres, lo que subdivide a este grupo a lo largo de todos los episodios. No tenemos aquí una bondad homogénea, sino un grupo de personalidades que se unen con un objetivo común: defender la Tierra. Sin embargo, esta diversidad hace que la trama recaiga en varios puntos del relato, como la psicología de los personajes, la postura bioética de la producción y explicaciones ontológicas extraídas de la ciencia ficción del momento. Todo esto confirma que, en *Robotech*, las acciones de armas son sólo un elemento de su presentación y, acaso, no el preponderante.

A partir de estos tres, presenciamos las amenazas tangibles de los ejércitos y líderes del mal, a las cuales hay que reaccionar, desde el bien, con violencia perturbadora. No obstante, el acierto de dicha respuesta, incluso eventualmente justificada, hay una indeterminación por la unicidad de la figura del bien en *Mazinger Z* y en *Robotech*, significativa en este segundo título, ya que el relato no acepta como solución absoluta el enfrentamiento aéreo, además de que debate las figuras de autoridad que lo ordenan. En este sentido, en el desarrollo de las tramas respectivas caben todas las preguntas posibles por las razones que configuran las acciones del bien. Asimismo, si adelantamos una consideración general sobre el planteamiento moral que subyace en *Voltron*, *Mazinger Z* y *Robotech*, estamos en condiciones de señalar que los métodos utilizados para derrotar al mal, y afianzar los preceptos que lo justifican, son convenientes, precisamente por los conceptos universales que lo motivan, principios que sostienen los ataques, aunque sean defensivos, y que, al tiempo que se autovalidan, perfilan automáticamente a su contrario.

En nuestras tres animaciones, siempre hay un momento de tensión en el arco que conduce el desarrollo de cada episodio. En dicha estructura se presenta un enfrentamiento armado entre el ejército del bien y las tropas oscuras, comandadas por un líder que se rodea de inacabables huestes leales, conformadas por individuos, iguales todos entre sí, como si esta similitud, generada y repetida en serie, los hiciera pequeños e insignificantes ante el destino de la muerte. Así, los escuadrones son masacrados sin que el héroe protagonista y el jefe antagonista muestren remordimiento por realizar u observar las ejecuciones. Es decir, el malvado sólo se lamenta por su derrota, no por los caídos. Por su parte, los buenos, que siempre triunfan, celebran la victoria y la consecución de su logro moral.

Al respecto de lo que menciono, Sayak Valencia, en su revelador libro *Capitalismo Gore*, comenta que, precisamente, en este modelo económico “... la destrucción del cuerpo se convierte en sí mismo en el producto, en la mercancía, y la acumulación ahora sólo es posible a través de contabilizar el número de muertos, ya que la muerte se ha convertido en el negocio más rentable” (2010, p. 16). Si extrapolamos esta cita a mis palabras, el negocio de la muerte no sólo genera dividendos monetarios, sino también produce una ganancia simbólica, toda vez que, mediante la acumulación de cadáveres, se genera un capital que valida la presencia y la utilidad de las acciones del bien moral. Dicho tajantemente, el producto del bien es la aniquilación del mal. Y por aniquilación no me refiero a producir su lejanía o amedrentarlo de tal forma que disuada sus intenciones; en realidad estoy aseverando que lo que producen los buenos son malos muertos, y, entre más malos muertos, más efectiva es la labor de los buenos.

De tal explicación se entiende, apenas con un ojo adelantado hacia las consideraciones de la estética visual, que estas repeticiones de seres iguales dependen de las posibilidades técnicas de épocas remotas de la animación y de la facilidad con que éstas se podían realizar. En su momento, aparecían en la televisión batallones de naves enemigas, uniformadas por el color y su apariencia, agrestes con la misma metralla, pero derribadas

por las fieras y vehículos de Voltron, único defensor del orden y el bien. Filas eternas de soldados llamados “máscaras de hierro”, dirigidos por el fanático barón Ashler, además de colosales monstruos mecánicos, de entero antropomorfos, intentaban acabar con la efigie de Mazinger Z, ser supremo que, entre los enemigos sacrificados, se alzaba triunfante hacia el cielo, desde donde impartía justicia. Finalmente, en *Robotech* el ejemplo se observa con la artillería de los Zentraedis, la cual buscaba recuperar su tecnología y se embarcaba en contiendas aéreas y terrestres, siempre con escuadrones homologados que se dirigían en una sola dirección, y que el invencible Rick Hunter fulminaba sin remordimientos.

Sin embargo, estas repeticiones no sólo se deben a las posibilidades del dibujo, pues las duplicaciones aparecen ya como rasgo estético en otros momentos. Pensemos en producciones más adelantadas, por ejemplo, en la franquicia de *Matrix* (1999), filme en el que el agente Smith se multiplica infinita y ubicuamente para atemorizar a Neo y, luego, atacarlo con apetencia mortal. También en el ejército de orcos en la saga de *El señor de los anillos* (2001), que respalda numerosamente, pero, asimismo, en su fisonomía idéntica, a los líderes que encabezan cada una de las avanzadas. Lo mismo ocurre con los gromflomites en cadena que aparecen en algunos episodios de *Rick y Morty* (2013), los cuales acometen, con armas únicas y letales, las incursiones del abuelo y su nieto en sitios que, por su extrañeza, no deberían visitar. Insisto para ser claro: la presencia de los enemigos genéricos coloca a éstos como insignificantes y, de tal manera, son desechables, sin que importe la fecha en la que se produjo la animación, ya sea en las emisiones de los años 80, las películas de los 90 tardíos y los 2000, o en títulos que aún se encuentran vigentes gracias a discursos novedosos o adecuados a públicos jóvenes.

En líneas generales, el caso es similar a lo que hacemos con nuestra basura, pues tiramos lo que tenemos repetido: los accesorios, los archivos digitales, la ropa; eliminamos seguidores, contactos y números de nuestros dispositivos y lo mismo hacemos con la comida que acumulamos al fondo de la despensa. Si bien la miramos, la representación del enemigo

siempre se construye sobre lo genérico: los hispanos, los negros, los narcos; sobre lo que hay mucho: las drogas, la comida chatarra, la infodemia; y sobre el líder que se rodea de un ejército: el partido opositor y el “millonario fifi”.

A todas las reflexiones anteriores podemos añadir, como un nuevo caso paradigmático, la configuración moral de la personalidad de Light Yagami, representada en sus escisiones Kira y “L”, penumbra y antorcha de *Death Note* (2006). Este personaje, apenas en los primeros episodios de la serie, se asume como el redentor del género humano. En su eventual posición superior, obtenida por un objeto sobrenatural caído del cielo, es decir, la libreta que determina la vida y la muerte de las personas, se propone acabar con los delincuentes que obstruyen el orden social y el bien común del mundo; aún, en este empeño, también termina con la vida de los criminales que se encuentran ya recluidos. Su reflexión es casi inmediata; en ella, desde el inicio, se evalúan todos los escenarios:

¿Quién soy yo para juzgar a los demás? ... Tal vez estoy equivocado. Esto es lo que he pensado últimamente: el mundo se está pudriendo, y quienes lo causan merecen morir. Alguien debe hacerlo. ¿Por qué no yo? Aunque signifique sacrificar mi mente y mi alma, lo vale. Porque el mundo no puede continuar así. Me pregunto qué pasaría si alguien más hubiera encontrado la libreta. ¿Hay alguien más que yo que sería capaz de eliminar a la escoria de este mundo? Si no lo hago yo, ¿quién lo hará? No hay nadie, pero yo puedo hacerlo. De hecho, soy el único que puede. Lo lograré. Usando la Death Note cambiaré al mundo ... Entonces, y sólo entonces, el mundo se moverá en la dirección correcta. Será un mundo nuevo, libre de injusticias y poblado de personas a quienes yo haya juzgado honestas, amables y trabajadoras ... ¡Y yo me convertiré en el dios de este nuevo mundo!

El desarrollo psicológico de Yagami es capital para toda la serie, toda vez que comienza en la sorpresa de ser “el elegido”, igual que el temor sublime de Koji Kabuto al considerar la posibilidad de convertirse en un

ser todopoderoso con Mazinger Z. Light Yagami, en su papel de estudiante de preparatoria en Japón, es la personificación del encumbramiento como ser moral a través del delirio megalómano. Posteriormente, transformado en Kira, se oculta de todos para no perder esta posición y, lo más importante, que no le sea retirado el poder de decidir quién vive y quién muere. Sabe que su dictado podría utilizarse para hacer el mal, como, quizá, él lo está haciendo desde la oscuridad. A lo largo de su desarrollo como personaje, desde el principio hasta el final, se desdibuja la supuesta bondad que aparece en el planteamiento inicial del título, concluyendo como un ser irreconocible, insensible y despiadado. En esta línea narrativa, Yagami duda, igual que Jesucristo en el Huerto de los olivos. No está seguro si su camino es ejercer el poder de la muerte hacia los demás. No obstante, como si se fuera un designio divino, acepta el cáliz y toma la libreta para eliminar la escoria que ensombrece su mundo ideal. Al respecto, Ostrosky, en su controversial título *Mentes asesinas*, asevera que:

Los psicópatas predominan entre los asesinos en serie que planifican fríamente los asesinatos. Tienen gran habilidad para camuflarse (engañar y manipular), así como para acechar y localizar los “cotos de caza”, que suelen ritualizar sus asesinatos con el toque final del trofeo de su víctima simbolizado en una prenda u otro objeto que toman como recuerdo (2011, p. 117).

A partir de lo anterior, observamos que en la trama de *Death Note*, Light Yagami manipula todos los medios materiales para conseguir sus propósitos, desde el anonimato de la libreta, el aparato entero de la Policía japonesa, de la que incluso su padre es el jefe, hasta numerosas herramientas digitales para eludir las investigaciones y actuar libremente. Asimismo, se vale de un complejo razonamiento deductivo que lo lleva a utilizar a las personas, por ejemplo, a su novia, Misa Amane, y a su supuesto amigo L Lawliet. Con todas estas habilidades, adoctrina a otras personas para convencerlas de que él es la redención y, por ello deben seguirlo y actuar, sin preguntas ni equivocaciones, de acuerdo con

sus órdenes y designios. Esto se muestra hacia el final de la serie con el fiscal Teru Mikami y la presentadora Kiyomi Takada. La apoteosis de Yagami como personaje es la sutil representación gráfica mediante la cual se le muestra poseedor de las manzanas occidentales del pecado, pues él es dueño de la falta y de la pena, decide quién se equivoca y, al mismo tiempo, establece el castigo.

Un caso similar a lo ocurrido en *Death Note*, y uno de los dos que nos servirán para enlazar este apartado moral con el siguiente, el estético, se observa en la serie *Llamas with hats* (2009), que presenta a dos personajes, Paul y Carl. Estas figuras, que optan por el recurso de antropomorfizar a los animales, son completamente antagónicas en actitud: Paul, la llama noble, trata de mostrarle a Carl, el actante malo, que actúa fuera de toda proporción de conducta y control. *Llamas with hats* tiene una estructura narrativa fija en la que Carl siempre es sorprendido al final de situaciones terminadas en las que no tuvo conciencia de lo que realizó y las consecuencias que tienen sus actos, o, por lo menos, eso aparenta. En cada episodio, cortos de no más de un minuto y medio, como es recurrente en las animaciones que presentan violencia gráfica, Carl manipula a Paul para establecer una circunstancia en la que él es víctima de los reclamos de éste, pero no es responsable de lo que sucede en las situaciones presentadas. Además, Carl siempre elige víctimas mortales indefensas: vecinos amables, ancianos, bebés, huérfanos. De ellos obtiene fetiches minuciosos, por ejemplo, los músculos de los cadáveres que le permiten, como un pequeño dios, darle vida a un gigantesco dragón de carne; o la piel del rostro, la que se le presenta a Paul como un regalo de cumpleaños, además de manitas infantiles que viajan por un portal interdimensional. Anselm Jappe, en el prólogo de su libro *El absurdo mercado de los hombres sin cualidades*, comenta sobre el fetiche:

La indiferencia hacia cualquier contenido, subordinado a la mera cantidad de valor —y, por tanto, de dinero—, no sólo explica por qué este sistema tiene que devastar necesariamente a la naturaleza y al hombre, arrojándolo todo

a la gran hoguera de la valorización; esta indiferencia constitutiva plasma también la propia vida anímica de quienes viven en una sociedad de la mercancía. El fetichismo de la mercancía es precisamente eso: una forma a priori, un código simbólico inconsciente, previo a toda forma posible de acción y de pensamiento. El capitalismo ya no es un sistema que oprime desde el exterior a unos sujetos humanos sustancialmente distintos del sistema mismo. Hoy en día, el capitalismo crea unos sujetos que ven en el mundo entero unos simples medios para realizar sus propios intereses (2014, p. 15).

Apoyados en las palabras de Ostrosky y Jappe, el modo de actuar de Carl y su manera de defenderse mediante la victimización, la manipulación de la culpa y el encarecimiento del fetiche, es claro desde una perspectiva de análisis. Entre otros asesinatos, Carl apuñala 37 veces a un vecino que entra a su casa, luego le rebana las manos, las cocina y se las come; es decir, obtiene un fetiche de su víctima. Ante el reclamo de Paul, Carl argumenta que no sabe cómo pasaron las cosas, además de que desconocía que matar a alguien fuera malo, sobre todo si lo hizo por hambre y porque, en sus propias palabras, es un psicópata con muchos problemas, situaciones, ambas, que Paul, insensiblemente, está pasando por alto; o sea, manipula el juicio sobre sus acciones. Esta estructura que he explicado es la misma que se utiliza en los doce breves episodios de la producción. Entre otros sucesos, Carl hunde un crucero con la pretensión de crear una obra de arte y se refugia culpabilizado en las lágrimas de Dios. En otro momento, Carl hace estallar una bomba nuclear para celebrar el cumpleaños de Paul, con el incendio y la radiación como velas de pastel, y el decorado de la fiesta consiste en rostros calcinados que cuelgan de globos multicolores. En ambos capítulos, Carl pide una tregua de los regaños de Paul y exige que sus actos sean considerados en toda su dimensión estética, como eventos de verdadera trascendencia para la humanidad, no como simples desahogos de sangre.

Como anticipé, la similitud entre Light Yagami y Carl es la personalidad disociada. Yagami, quien parece ser un adolescente propicio para

recibir un don acorde con su inteligencia, muestra una personalidad cuyo desarrollo atenúa la virtud; es decir, deja de comportarse como el ser luminoso en el que la humanidad puede depositar su destino, ya que, en él, la oportunidad para actuar a favor del bien común se transforma en la obsesión por gozar del poder unívoco, incluso, alejado de sus propósitos y encomiendas iniciales. De algún modo, el camino de Yagami, quien se vuelve Kira, enteramente construido como un personaje de ficción, recuerda a Walter White transformado en Heisenberg en *Breaking Bad* (2008). En ambos casos, sus respectivas producciones nos muestran hábilmente a personajes que reflejan las posibles actitudes del espectador ante circunstancias similares. ¿Qué haríamos si recibiéramos la Death Note o si, desde la insulsa paz de nuestro laboratorio, pudiéramos doblegar al narcotráfico? La pantalla nos dice, sin titubeos, que nuestra supuesta bondad es producto de la mediocridad en la que vivimos; si tuviéramos la oportunidad de sentirnos inmensamente poderosos, haríamos lo posible por conservar la sensación y el albedrío sin cuestionamientos. “I’m not in danger, Skyler, I’m the danger”<sup>1</sup>, afirma Walter. Por su parte, *Llamas with hats* nunca nos dio descanso, en cada episodio se presenta un asesinato peor al anterior y Carl cada vez se muestra más alejado de la realidad con la que conecta Paul. Lo que comienza como un homicidio en supuesta defensa propia, escala a matanzas multitudinarias y a desmembramientos para ocupar la carne como objeto útil de representaciones y efigies superiores a la vida natural. Seguir toda la serie de *Llamas with hats*, ocupación que no lleva más de 20 minutos, nos incrimina, pues observamos la furia de la sangre y la amenaza de un asesino que avanza implacable, al que sólo se le reprende con palabras. Sabemos que Carl va a matar y los espectadores no hacemos nada por detenerlo, como, simbólicamente hablando, cerrar el navegador. Por el contrario, estamos ávidos de presenciar sus crímenes, aunque esto nos

---

<sup>1</sup> ‘No estoy en peligro, Skyler, yo soy el peligro’.

haga cómplices. En este sentido, ver *Llamas with hats*, de modo impasible, es igual a leer el largo poema “Canto a su amor desaparecido” de Raúl Zurita (1985), en el que paladeamos las atrocidades de la dictadura y sólo alcanzamos a conmovernos, al tiempo que tratamos de conjurar los hechos con la repetición culpable de los versos:

#### CANTO A SU AMOR DESAPARECIDO

Sí, sí miles de cruces llenaban hasta el fin el campo.  
 Llegué desde los sitios más lejanos, con toneladas de cerveza  
 adentro y ganas de desaguar.  
 Así llegué a los viejos galpones de concreto.  
 De cerca eran cuarteles rectangulares, con sus vidrios rotos y  
 olor a pichí, semen, sangre y moco hendían.  
 Vi gente desgredada, hombres picoteados de viruela y miles de  
 cruces en la nevera, oh sí, oh sí.  
 Moviendo las piernas a todos esos podridos tíos invoqué.  
 Todo se había borrado menos los malditos galpones.  
 Rey un perverso de la cintura quiso tomarme, pero aymara  
 el número de mi guardián puse sobre el pasto y huyó.  
 Después me vendaron la vista. Vi a la virgen, vi a Jesús, vi a mi  
 madre despellejándome a golpes.  
 En la oscuridad te busqué, pero nada pueden ver los chicos  
 lindos bajo la venda de los ojos.  
 Yo vi a la virgen, a Satán y al señor K.  
 Todo estaba seco frente a los nichos de concreto.  
 El teniente dijo “vamos”, pero yo busco y lloré por mi  
 muchacho.  
 Ay amor  
 Maldición, dijo el teniente, vamos a colorear un poco.  
 Murió mi chica, murió mi chico, desaparecieron todos.  
 Desiertos de amor.

Recorrí muchas partes.  
 Mis amigos sollozaban dentro de los viejos galpones de  
 concreto.  
 Los muchachos aullaban.  
 Vamos, hemos llegado donde nos decían –le grité a mi lindo  
 chico.  
 Goteando de la cara me acompañaban los Sres.  
 Pero a nadie encontré para decirles “buenos días”, sólo unos  
 brujos con máuser ordenándome una bien sangrienta.  
 Yo dije –están locos, ellos dijeron –no lo creas.  
 Sólo las cruces se veían y los dos viejos galpones cubiertos de  
 algo.  
 De un bayonetazo me cercenaron el hombro y sentí mi brazo al  
 caer al pasto.  
 Y luego con él golpearon a mis amigos.  
 Siguieron y siguieron pero cuando les empezaron a dar a mis  
 padres corrí al urinario a vomitar.

Para finalizar esta parte moral y relacionarla con la sección de estética visual, podemos hablar de la serie *Mr. Pickles* (2014). En este título observamos la convivencia de un perro hipersexual, Mr. Pickles, con un niño inocente que utiliza soportes ortopédicos para caminar, Tommy Goodman. La trama se basa en el tópico del héroe, casi criminal, es decir, el perro, que lleva a cabo una serie de actos valiosos, aunque deleznales, de los que nadie se entera, excepto el abuelo de Tommy, quien es tachado de senil por supuestamente inventar lo que él en realidad presencia con sus ojos. Mr. Pickles tiene un poder demoníaco con el que controla a otros animales y es capaz de causar las muertes más sanguinarias a aquellos que abusan de las personas de bien, entre ellas, Tommy, quien, al presentarse en la pantalla como un infante entusiasta pero desvalido, está necesitado de protección. Mr. Pickles, en su función de mascota, siempre está al lado de Tommy; sin embargo, este acompañamiento es paralelo a la

restitución del bien mediante la venganza. En cada episodio se plantea una situación inicial que refleja la crueldad humana infligida a gente indefensa. La consecuencia a dicho axioma es el actuar cotidiano de Mr. Pickles, que no consiste en impedir que sucedan los abusos, sino aceptar que la gente es mala con la gente buena y optar por la violencia para instituir un escarmiento, como dije, a través de la venganza. Así, como ejemplos del restablecimiento, en la emisión se presenta el asesinato de un adulto *scouter* que ignora a su grupo de niños; la muerte par de un vendedor furtivo de cocaína y un ladrón de bolas de beisbol; Mr. Pickles destaza a unos jóvenes universitarios que asustan a Tommy; descuartiza al alcalde del pueblo, quien tiene una amante inmoral; muele a una banda de pederastas y eviscera a una familia de esclavistas; decapita a una pareja de cazadores y utiliza las cabezas de dos adolescentes seguidores de *black metal*, interesados en el satanismo, para hacer una batería musical. La serie *Mr. Pickles* reelabora, además, el motivo del perro amigo de la infancia, compañero de aventuras, que en la animación puede observarse, por ejemplo, en *Belle y Sebastián* (1981), y lo lleva a la figura del sicario que sirve como escolta diabólica y protege al patrón de sus enemigos, tangibles y potenciales. Esta imagología está ampliamente explotada, por ejemplo, en las narcoseries, cuyo discurso se aprovecha del subordinado leal, orgulloso de su condición y capaz de actuar con violencia frenética para salvar a su jefe.

Es claro que estos tres últimos personajes de ficción: Light Yagami, Carl with hat y Mr. Pickles reflejan las actitudes y deseos de sus fanáticos, pues cada uno de ellos muestra, con valor, la decisión última que transgrede la moral correspondiente. Sin embargo, pensar que Light, Carl y Pickles son capaces de revelarnos su personalidad por sí mismos, es un despropósito. Lo que sí hemos observado en las producciones de *Death Note*, *Llamas with hats* y *Mr. Pickles* es la configuración de protagonistas y antagonistas que se oponen por medio de conflictos milenarios y, quizá, sin solución. Incluso si retrocedemos a las series bélicas podemos ver que cada uno de los soldados del bien tiene arraigada la razón de su lucha,

siempre revestida por una serie de preceptos memorizados desde la academia militar o en los tópicos filosóficos de su entrenamiento. Estas emisiones nos muestran quién tiene el bien, cuál es el camino a seguir y a quién debemos de agradecer que nuestros hogares se mantengan en pie. A todo lo anterior debemos agregar, en el mismo ámbito de las animaciones armadas, que es altamente simbólico el uso ilimitado de la munición, el despliegue ostentoso de los escuadrones y, claro está, las inevitables afectaciones a la ciudadanía que tiene que huir mientras se desarrolla la batalla. Toda acción moral, como llevar a la humanidad por el camino unilateral del bien, tiene consecuencias imprevistas y remanentes que, en ocasiones, lastiman a gente inocente, o sin relación directa con el problema, como está desarrollado en *Death Note*, pero que ya pudimos ver, por ejemplo, en *Mazinger Z*, en los habitantes de la ciudad de Tokio al sufrir el ataque de los monstruos mecánicos del doctor Hell y su esbirro el barón Ashler. Todo esto es la inversión humana que requiere la paz, paradójicamente. De lo anterior podemos colegir que el bienestar no es una aspiración universal, sino la determinación de un grupo focalizado cuyos fines, precisamente, justifican los medios. En otras palabras, la paz, incluso como bien político, no se consigue sino que se compra.

## LO ESTÉTICO

Las muertes en las series anteriores han sido sólo alusivas y no gráficas, con la excepción de sangre en *Llamas with hats* y *Mr. Pickles*. Es decir, los decesos de los títulos bélicos y *Death Note* están marcados por el estallido de naves y vehículos, y por la posición yacente de los cadáveres. Sin embargo, las producciones no muestran en pantalla el momento exacto en el que los cuerpos son violentados ni cómo y dónde las heridas señalan el camino hacia un final inevitable. En este sentido, esta sección se refiere a la estética visual de las series animadas que exhiben explícitamente cómo terminan los cuerpos de los personajes en cuestión. Es decir, se analizan los elementos plásticos que las emisiones muestran

para indicar que los personajes están siendo asesinados, como la ebullición de la sangre, los huesos fracturados, la evisceración y la degradación del cuerpo. Desde los títulos de algunas animaciones como “Tomy y Daly” en *Los Simpson* (1989), *Celebrity Deathmatch* (1998), *South Park* (1997), *Robot Chicken* (2005); y *Happy Tree Friends* (1999), sabemos que vamos a encontrarnos con la muerte violenta. Para abordar esto, he dividido las series en dos categorías: las muertes que se perpetran una a una, casi siempre desde un mismo lugar y hacia un solo sentido a través de toda la producción; y la violencia mortal multitudinaria en la que actúan diversas entidades.

Como ya lo comenté, hay una fórmula en la animación que utiliza animales con formas humanas, un recurso traído desde didácticas milenarias, pero que se popularizó en las fábulas del Siglo de las Luces. Este recurso aparentemente aleja la violencia, ya que no se trata de personas sino de animalitos (el diminutivo es sarcástico). No obstante, aunque se crea esa supuesta distancia, se instruye con la multiplicidad de posibilidades que estos personajes exhiben y con la que nos podemos identificar, es decir, con sus capacidades físicas, atribuciones de comportamiento y los valores y significados que históricamente se le han dado a cada una de las especies. El león es feroz, la tortuga es lenta, el búho es sabio, y así una larga lista de adjetivos.

En las emisiones animadas, un caso paradigmático de animales que mueren en pantalla es “Tomy y Daly”, microserie dentro del programa de *Los Simpson*, atendida mayormente por los niños de Springfield y vetada con frecuencia por sus padres. Si recordamos algún episodio de *Los Simpson*, una de las contrariedades que los adultos ven en “Tomy y Daly” es la violencia injustificada, pues los segundos que dura cada episodio tratan, única y exclusivamente, de las diversas maneras en las que Daly, el ratón, asesina a Tomy, el gato, y de cómo la pantalla muestra lo más gráficamente posible la evisceración de este personaje. En “Tomy y Daly” observamos que la estética visual y la narrativa plantean una circunstancia en la que el gato, sumido en una apacible indefensión, es llevado

al sufrimiento extremo por el ratón. Todo ello terminará en la muerte de Tomy y, a veces, en el infierno posterior a la carne, pues, incluso en el cielo paradisiaco, será nuevamente la víctima sangrienta. Dado que es una serie añeja, basta recordar cuando Daly estalla a Tomy con una bola explosiva de boliche con la intención de vender sus vísceras a un grupo de perros hambrientos; y el momento sádico en el que Daly profana con dinamita la tumba de Tomy. Si organizamos lo que vemos en “Tomy y Daly”, podemos adelantar brevemente algunos de los rasgos estéticos de las series de violencia extrema que terminan en la muerte. El primero es la duración, pues se trata de emisiones muy cortas, a veces de pocos minutos, con secuencias atroces que constituyen el núcleo del episodio. Asimismo, la trama, que presenta una agresión infundada, ya que la razón de los enfrentamientos se obtiene del contexto de toda la serie, a veces entendida sólo hasta el final de la reproducción, pero no de un relato que arme el conflicto de manera sintáctica entre episodios. De esta manera, a la estética visual se le suma la brevedad de la emisión y su lógica pensada en analepsis, componentes que nos permiten consumir el producto en numerosas ocasiones, repetirlo como si se tratara de un objeto personal, aunque desechable: un cigarrillo, un dulce, una bebida; en síntesis, cualquier cosa genérica que se utiliza como propia, pero no se atesora, ya que el sentido de la adquisición se materializa en lo que hacemos con ella, es decir, en la experiencia obtenida. El consumo de las crueldades sangrientas y mortales de Daly, y el significado que nos pueda proveer, objetivan el precio que pagamos por ver los dibujos animados, un costo que se expresa de forma tangible o simbólica. Una vez más, por la reiteración y la insistencia, sabemos lo que va a suceder cada vez que Bart y Lisa se sientan frente al televisor. Aun así, nos quedamos. Nos interesa saber de qué nueva forma hilarante matarán al gato y cómo nuestra imaginación nunca podrá llegar a tanto. Esta furia homicida, esta sed de muerte, como llama Kurz en su texto *La pulsión de muerte de la competencia* a la violencia ubicua y, aparentemente injustificada, determina que las sociedades desarraigadas, por las mismas dinámicas que éstas producen,

generan individuos aislados de sentido, mismos que encuentran su autoafirmación en su autodestrucción. Kurz, apoyado en Hannah Arendt, y su libro *Los orígenes del totalitarismo*, destaca que nuestras generaciones padecen de una especie de "... debilitación del instinto de autoconservación a causa del sentimiento de que nada depende de uno mismo, de que el propio 'yo' puede ser sustituido por otro en cualquier momento y en cualquier lugar" (Kurz, 2002). Estas ideas de desprendimiento de significado se reflejan en los numerosos materiales audiovisuales de violencia mortal, de los cuales la animación es un caso modelo. Por el contrario, podemos aseverar que, en las series animadas, los espectadores obtenemos la muerte como un fetiche protector: la observamos aparecer y transcurrir hacia el final que ya conocemos, pero nos resguardamos de ella, pues nada nos pasa si sólo miramos detrás de la pantalla. Somos testigos anticipados de nuestro propio destino, toda vez que hemos saldado el precio de contemplarlo, y eso nos otorga, al mismo tiempo, la conciencia de la finitud y la primicia del sino de los que todavía no lo han visto.

En este punto, la cuestión no es si estamos a salvo de la sangre por únicamente sentarnos frente al monitor. Recordemos que este tipo de series animadas nos deja ver no sólo la estética de la muerte, también nos muestra su duración, la pena continua del dolor y la utilidad del cadáver en tanto materia del cuerpo. La verdadera inflexión comienza al preguntarnos por qué consumimos recurrentemente la violencia animada, casi sin inmutarnos. Quiero proponer una respuesta. Citando ligeramente a Talcott Parsons, las comunidades societarias a las que pertenecemos y hemos pertenecido nos incluyen y excluyen de manera abierta, pero también eufemísticamente. Es decir, se nos cataloga por nuestra edad, conteo inevitable; por nuestro género, raza y condiciones sociodemográficas, determinaciones pactadas antes de que pudiéramos decidir. Como ciudadanos, se atienden nuestras necesidades de acuerdo con los tiempos electorales, el horario de las oficinas de gobierno, el turno numérico que aparece en la pantalla. Participamos, tal vez voluntariamente, en largos procesos de selección universitaria, de reclutamiento laboral, y

hacemos filas interminables para recibir atención médica o asistencia legal. A pesar de que se nos incluye como registros, se nos excluye como personas, y eso nos desarraiga de la sociedad. Esto motiva que lo que se enraíza en nosotros es el grupo de estos actos de violenta dilación, o sea, la violencia física y representativa que se nos inflige. Todo el tiempo soportamos la clasificación objetiva, el espacio sobrepoblado, la digitalización que nos invisibiliza, la privación del sueño, el hambre que jamás termina, los empleos poco remunerados que no concuerdan con los principios personales; las relaciones apresuradas, el amor que no existe, las amistades mediadas, la competitividad que nos lleva a la autoexplotación y a atender un poder suave e invisible, promisorio del éxito que nunca llega, según lo afirma el filósofo *trend topic* Byung-Chul Han. Es decir, todo el tiempo somos y estamos siendo la víctima. ¿Por qué no habría de ver series animadas en las que sí triunfo y gano invariablemente, en las que yo soy quien detenta el poder y determino, no sólo quién muere sino de qué manera sanguinaria y a qué velocidad? ¿Por qué no habría de ver “caricaturas”, como cuando era niño y nada de esto me preocupaba? Así, Tomy, el gato que siempre se había comido al indefenso ratón, y contra el que luchamos, ahora es derrotado por un diminuto Daly, en el que nos hemos convertido, lleno de rencor y sadismo cuya intensidad necesita satisfacción.

*Celebrity Deathmatch* es otra serie en la que la muerte explícita se inflige de un personaje a otro, aparentemente. Entre *Celebrity Deathmatch* y “Tomy y Daly” hay una similitud completamente significativa: ambas son emisiones que se presentan como espectáculos para ser vistos por un público ávido de diversión, gente que busca entretenerse con la muerte del otro, sólo para pasar el rato. Los niños de Springfield se reúnen deliberadamente para presenciar cómo, en la televisión, hay un gato masacrado hasta morir; mientras que el público de MTV, casa difusora de *Celebrity Deathmatch*, ocupa las gradas para testificar que, en el ring, dos o más celebridades, quizá en igualdad de circunstancias, pelean por su vida. Si así lo vemos, nosotros, quienes estamos afuera de la pantalla, nos

convertimos en meta espectadores y esperamos ver no sólo la sangre de los participantes habituales, también queremos observar cómo los receptores ficcionales, Bart y Lisa, además de los seguidores de la lucha en el ring, gozan con la carnicería que se les presenta. Quizá esto sea un conjuro de autovalidación: si ellos lo disfrutan, entonces yo también lo puedo hacer. Así, parece que la multitud nos encubre de ser vistos en el espectáculo, igual que los caballeros que se embozaban para ir a la plaza a contentarse con la guillotina, o el disfraz del carnaval, el carnaval y sus máscaras que nos protegen de ser reconocidos en la bacanal y la orgía. Cualquiera que sea nuestra elección, contemplamos, entonces, en la pantalla de *Celebrity Deathmatch*, dos violencias mortales: la que expele sangre sobre el ring y la que se mofa, asépticamente, desde las gradas o el sofá, de la miseria de los penitentes.

Puesto que toda la serie exhibe actos de violencia extrema, sería interminable enlistar los capítulos que nos servirían de ejemplos. Sin embargo, todo puede comenzar con el episodio número seis de la tercera temporada, “Audiencia en el Congreso”, en el que se hace un pequeño recopilatorio de decapitaciones, evisceraciones, canibalismo, ataques armados, disputas históricas y juegos pirotécnicos. La estética visual de *Celebrity Deathmatch* se ocupa de mostrar, lo más explícita posible, la muerte de los personajes. No obstante, este no es el único propósito de su discurso, pues también presenciamos que el ganador se regodea en cercenar con paciencia los miembros de quien ya está vencido, así como en la exposición de órganos que desconoce cualquier otra imagen que no sea la caída del cadáver. Toda vez que ya sabemos de memoria el guion del episodio y su final: tres peleas hasta la muerte presentadas entre una narración de humor negro, es decir, comentarios que encuentran la risa en la tragedia ajena, los consumidores de la serie deseamos un extra, o sea, ver de qué formas se aniquilará el cuerpo, placer que la pantalla nos satisfará hábilmente. Esto que menciono también pasa en los videojuegos, como *Mortal Kombat*, pues todas las batallas terminan en un ganador y un perdedor, situación por todos conocida y que, en estricto sentido,

poco importa, ya que el final de la contienda ocurre con la aparición del *Fatality*" o la carnicería del *Brutality*.

Incluso en *Celebrity Deathmatch* debemos considerar que los personajes enfrentados son, precisamente, celebridades mediáticas, que encarnan una serie de virtudes y características ficticias compradas por el entusiasta de la televisión y, en general, de los medios audiovisuales. Es decir, el tipo guapo está casado con una chica hermosa, es afortunado y millonario. La mujer exitosa tiene una carrera en el cine, físicamente se presenta impecable y se le conocen varios romances. En cualquiera de los casos, me identifico con ellos, o los rechazo porque representan lo que quiero, lo que deseo o lo que he admitido como anhelo. Esta implicación no puede pasarse por alto, pues los peleadores no son entidades neutras o personificaciones desconocidas sin significado. En el ring de MTV quiero que gane uno de los participantes de la pelea, el que me provee mayor satisfacción mediática; pero también deseo que pierda el que me es contrario, espero contemplar su muerte de manera sádica, pues eso conjuraría las pretensiones que no puedo alcanzar. Tomémoslo de esta forma, no seguimos *Celebrity Deathmatch* por el planteamiento y el desenlace, vemos la serie por el transcurso violento y la estética de la degradación corporal, toda vez que esto satisface la paradoja del ganador y el vencido. En palabras de Valencia, esta contemplación nos convierte simbólicamente en el potentado que paga por sicarios para acabar con sus enemigos, con aquellos que son un peligro para su estatus actual, pero que, además, necesita la evidencia de esta muerte. En *Celebrity Deathmatch*, las pruebas de que ha sido cometido el crimen están detalladas, de manera irónica, con plastilina, lo cual encubre todas las muertes con el pretexto del humor, categoría que, de la desgracia, acentúa la risa acomplejada. A pesar de todo lo anterior, la serie tiene dos momentos acaso sublimes, la aparición de Beavis y Butthead, que completa el motivo metaficcional presente en este tipo de títulos; y el fino *gag* del encuentro entre Trent Reznor y Puff Daddy, quienes, luego de destazarse, son puestos en pie con los pedazos dispares de carne y miembros encontrados en la lona, similar a la técnica

de composición de ambos músicos en los años 2000 al recurrir al sampleo como base para armar sus canciones.

Si las dos series anteriores fueron enfrentamientos mortales uno a uno, también podemos hablar de títulos cuya violencia fatal es multitudinaria. En estos, la agresión proviene de diversas partes y, aunque ocasionalmente podría estar focalizada en un personaje, todos los participantes están en peligro de muerte constante, lo que incrementa el nivel de crueldad de las animaciones. Pensemos, en primera instancia, en Kenny McCormick de la serie *South Park*, quien es dibujado para presentarse como un niño incapaz de hablar que sólo balbucea; además, es el más pobre del grupo de amigos y proviene de una familia disfuncional y violenta.

Kenny es un personaje que transita entre la eventualidad de estar vivo y ser un cadáver. Si hiciéramos un catálogo general de los motivos de la muerte de Kenny, veríamos que la mayoría son circunstanciales: muere decapitado por Ozzy Osbourne en medio de un concierto, o incinerado por una deidad torpe e inmisericorde; muere atropellado, muere por no recibir atención médica a tiempo, por quedarse al último, por no estar atento, por no participar de las acciones y, en resumen, por no contar con los mismos elementos que sus compañeros. Esto representa que las agresiones a Kenny son dobles: mortales y perpetradas por su condición individual. En este sentido, podemos afirmar que es víctima de su destino, ya que él no eligió sus particularidades. Un símil de este escenario ocurre con los monstruos de *Ugly Americans* (2010), quienes, aunque no mueren, reciben un trato degradante en Nueva York debido a su condición de inmigrantes. Este señalamiento es dado por los ciudadanos norteamericanos, que se mantienen distantes de las leyes de migración y de un posible remordimiento por el acercamiento inhumano; lo que sucede de igual manera en los niños canadienses que responden estereotipadamente al deceso de Kenny.

En *Robot Chicken*, serie programada por Adult Swim, asistimos al caos. A partir de la misma fórmula estética de *Celebrity Deathmatch*, que utiliza

representaciones mediáticas con las que se identifican los espectadores, ahora aparecen juguetes con facciones de plastilina, materiales que aparentemente distancian los cadáveres en la pantalla. También observamos una secuencia de muertes que inician por una discusión personal o una burla, comienzan a vomitar y terminan siendo aplastados o con miembros cercenados. Sin embargo, en esta serie es importante notar el silencio con el que termina cada muerte; el personaje asesino primero está eufórico, pero luego toma un respiro y calla para que se aprecie su obra de sangre.

Son paradigmáticas las secuencias que parodian escenas de la cultura popular norteamericana, como el galán de playa, musculoso de esteroides, que destaza al *bully* de un grupo de adolescentes ingenuos; el pistolero pacificador, aliado de la brutalidad policiaca; el robot que atenta contra la figura humana de su creador, y el conductor de televisión imperturbable ante la violencia de su propio programa, todo con la intención de agradar al público. A lo largo de la revisión de este corpus en *Robot Chicken* se ve que la muerte, predecible e inevitable, tiene un desarrollo, incluso, iniciado en un contexto de violencia simbólica, que plantea un enfrentamiento y desarrolla minuciosamente el asesinato. No sólo se comete como un acto preciso, sino que mediante un conjunto de agresiones convertidas en elementos gráficos que constituyen su estética visual, las animaciones también presentan los alaridos de la víctima, los cuales cesan únicamente con su muerte. A este fin puede sobrevenir un jadeo del asesino o sólo un suspiro de alivio por el esfuerzo físico entregado; es entonces cuando viene la comprobación del crimen: la víctima deja de gritar, ya no pelea y ya no suplica. No hay más reclamos, como lo dice Carl with hat, es el sonido del perdón: gritos y luego silencio. Nosotros hemos escuchado la sonoridad de la pantalla, oímos el bullicio y también la calma, sólo mediante ésta sabemos que el trabajo ha sido terminado; de algún modo, el que también fue nuestro trabajo. Ahora, los espectadores podemos dejar de mirar, apagar o esperar la siguiente matanza.

Para reunir lo relativo a las muertes de las celebridades y juguetes populares es pertinente citar a Christopher Lasch que, en su libro *La cultura del narcisismo*, asevera:

El criminal que asesina o secuestra a un famoso adquiere parte del glamour de su víctima. La banda de Charles Manson que asesinó a Sharon Tate y sus invitados, y el Ejército Simbionés de Liberación que secuestró a Patty Hearst, comparten una misma psicología con los asesinos de presidentes y con recientes aspirantes a asesinos. Todos exhiben, en versión exagerada, la obsesión predominante por la celebridad y una determinación de alcanzarla aun al costo del propio interés racional y la seguridad personal. El narcisista divide a la sociedad en dos grupos: el rico, grandioso y famoso, por una parte, y el rebaño común y corriente por la otra ... Veneran a los héroes sólo para volverse en su contra cuando éstos los decepcionan. Por su fijación inconsciente con un objeto propio idealizado que siguen añorando ... buscan eternamente el poder externo y omnipotente de cuyo apoyo y aprobación se empeñan en extraer la fuerza. Así, el magnicida establece con su víctima una intimidad mortal, sigue sus movimientos, se liga a su estrella en ascenso ... El asesinato en sí se transforma en una forma de espectáculo (1990, p. 130).

Si se trata de estética visual, la serie representativa que nos remite inmediatamente a la muerte por violencia explícita es *Happy Tree Friends*. En ella se reúnen varios de los tópicos de las animaciones *gore*: es una parodia de los cartones infantiles, pues los personajes son animales tipificados, es decir, conejos, ardillas, osos; están dibujados con formas redondeadas y definidas, de colores sólidos, en un ambiente de fantasía y cuyo único propósito es jugar, además de que los episodios duran alrededor de un minuto. La trama siempre es la misma: en una escena apacible, alguien tiene buenas intenciones hacia un amigo, se le entrega un presente o se le provee de un poco de ayuda. La situación, por el tópico de la eventualidad, toma un curso imprevisto que empieza en el cercenamiento de la víctima, quien observa sorprendida e indefensa su fin, y nos

exhibe la muerte más atroz que pudiéramos pensar. La tragedia arrastra a otros personajes, pero deja indiferente a quien, con descuido, asesina a sus compañeros. La risa del espectador, provocada por la incoherencia de la expectativa que acarrearán los dibujos y el resultado que se observa en cada una de las muertes, acompaña a la sangre y la amputación que impide, paradójicamente, la diversión de jugar y ser amigos. Nadie puede olvidar las escenas en las que, por ejemplo, Lumpy, el alce, hace girar el pequeño carrusel hasta que, por la velocidad, sus amigos, uno a uno, para contemplar detenidamente sus muertes, salen despedidos hacia los árboles, las turbinas de los aviones, y, gráficamente, son desmembrados por los hierros del juego. Por supuesto que estos accidentes siempre están rubricados en la serie por la explosión de sangre y la exposición de huesos que, graves, aunque coloridos, nos indican que han muerto. Giggles y Petunia venden limonada; aquella, debido a un accidente, queda ciega, mientras que ésta, por la repetición de la tragedia, muere. Giggles, con pesada lentitud y cuidado, rebana y exprime los ojos de Petunia, en lugar de limones, y bebe. En estricto sentido, y en terrenos ya de lo político, lo que presenciamos en *Happy Tree Friends* es una desafortunada sucesión de daños colaterales, ya que el propósito de “los amigos del árbol feliz” es sólo divertirse como los niños que son, aunque nunca obtienen ese provecho sino una desgracia.

## LO POLÍTICO

El hilo argumental de *Happy Tree Friends*, *Robot Chicken* y *Celebrity Deathmatch* tiene una relación funcional evidente con lo que sucede alrededor en cuestión política, toda vez que este par de elementos, argumento y, precisamente, política, se reflejan y retroalimentan. El término daño colateral, que utilizo para explicar la trama de “los amigos del árbol feliz”, es en sí un concepto militar derivado de la Guerra del Golfo, de 1991, emprendida por los Estados Unidos de Norteamérica en territorio iraquí, y que designa aquellas afectaciones no intencionales ocasionadas

por operaciones bélicas. La *Guía de objetivos de inteligencia*, de la propia Fuerza Aérea de los Estados Unidos, establece que:

... collateral damage is unintentional damage or incidental damage affecting facilities, equipment or personnel occurring as a result of military actions directed against targeted enemy forces or facilities. Such damage can occur to friendly, neutral, and even enemy forces<sup>2</sup> (USAF, 1996).

Al respecto de la definición, la lingüista Deborah Cameron, en su libro *Verbal Hygiene*, considera que se trata de un eufemismo utilizado dentro de lo políticamente correcto, una apología conveniente para lo que no puede explicarse de forma humanitaria, pues

... precisely that the allies, in describing a certain state of affairs as 'collateral damage', are trying to minimize what is happening and their own responsibility for it<sup>3</sup> (2005, p. 75).

Como ya lo vimos, la trama de *Happy Tree Friends* abre con una situación de buena voluntad, la cual se desarrolla con el objetivo de completar una actividad inocente e infantil. Sin embargo, las eventualidades desfiguran los planes iniciales y los espectadores asistimos a muertes sanguinarias acentuadas por las enternecedoras gráficas de los personajes. Es decir, queríamos ser felices, pero en el camino sucedieron cosas. Las fechas de las guerras, cualquiera de ellas, y los momentos de las definiciones de los términos bélicos, de ninguna manera quieren decir que los errores militares no hayan ocurrido antes de hoy o ya no sucedan en este

<sup>2</sup> "... los daños colaterales son daños no intencionales, o daños incidentales, que afectan las instalaciones, el equipo o el personal y que se producen como resultado de acciones militares dirigidas específicamente contra las fuerzas o instalaciones enemigas. Este daño puede afectar a fuerzas amigas, neutrales e incluso enemigas".

<sup>3</sup> "... precisamente, que los aliados [del ejército norteamericano], al describir cierto tipo de asuntos como 'daño colateral', tratan de minimizar lo sucedido y la responsabilidad que tuvieron en ello".

momento; tampoco significa que las formas de explicar las equivocaciones estén agotadas o no sigan siendo necesarias. Las incursiones armadas en Oriente Medio, comenzadas por los Estados Unidos en la frontera de los siglos xx y xxi, han ocupado durante dos décadas los territorios de Irak y Afganistán; asimismo, han emprendido una lucha contra el Estado islámico. De todo lo que ha ocurrido en este periodo de tiempo, ¿cómo podríamos explicar los fallos del Ejército en el que mueren civiles? Quizá se necesite de una respuesta contundente y, en algún sentido, formadora de la aceptación ciudadana por el conflicto. Los discursos utilizados para tal fin son numerosos y masivos. Desde lo que ahora me ocupa, las series animadas contribuyen a esta visibilidad de la guerra, pues, por ejemplo, *Happy Tree Friends*, transmitida por el canal MTV a finales de 1999, justo cuando comenzó la invasión a Afganistán y el segundo embate a Irak, comunica eficazmente el mensaje que ya he señalado, es decir, el daño colateral. Similar es el caso de *Celebrity Deathmatch*, de 1998, emisión aparecida también en MTV, que nos muestra el espectáculo de la violencia y la muerte, no como un asunto condenable, pues las masacres, a las que poco a poco nos acostumbramos, nos brindan entretenimiento y humor. Por supuesto que no es gratuito que en este título se haga mofa de Benito Mussolini, presentado en la pantalla como asesino de millones, invasor de Etiopía, además de amigo de Hitler, y quien ataca con un tanque militar a Roberto Benigni, el que sale victorioso por atravesar con su cuerpo el tórax del dictador. Un tono mucho más encendido tiene la aparición de Sadam Huseín en el episodio que celebra el 4 de julio, día de la Independencia de los Estados Unidos de América. En esa batalla, Huseín se enfrenta a la pareja formada por James Van der Beek, actor norteamericano genérico, y el presidente Bill Clinton. La caracterización de Sadam Hussein es reveladora: posee numerosos artefactos bélicos, carga en su entrepierna un AK-47, controla misiles teledirigidos de destrucción masiva, cuenta con armas biológicas, las cuales aumentan su peligrosidad al confundirse con hamburguesas, y utiliza el petróleo para derrotar las defensas estadounidenses. El capítulo termina con la derrota de

Huseín a manos de Van der Beek y el apoyo entusiasta de los veteranos y ciudadanos condecorados por su servicio en la milicia. Simbólicamente, el encuentro termina con el cadáver estrangulado por la gloriosa bandera americana. Si el espectador es capaz de recibir los discursos visuales de este par de series a manera de gráficas casuales, e ignora que se trata de un adoctrinamiento desde el *soft power*, entonces podrá dejar pasar las imágenes de los noticiarios, lo que parcialmente garantiza que la ciudadanía acepte los sucesos como habituales.

**Figura 1.** “Irak dice que Estados Unidos mató a cientos de civiles en un refugio, pero los aliados lo llaman puesto militar”.



**Fuente:** *The New York Times* (1991).

Para los estudios teóricos de la comunicación no es extraño localizar las intenciones de los mensajes, quién los emite, quién los recibe y todo lo que sucede en su camino de focalización. La última serie de la

que quiero escribir trata, precisamente, de la información que circula en una ciudadanía acotada en un espacio confinado, vigilada desde el panóptico y, por supuesto, inmiscuida en una lucha de poder en la que la autoridad siempre gana. En *Superjail!* (2007) se reúnen todos los elementos que ya he desarrollado, pero, además, se presenta una realidad caótica en la que “el guardián”, figura despótica, multiforme, es dueño de la cárcel. Acompañado de un grupo heterogéneo de ayudantes, como Alice, una policía transgénero, y Jared, tímido y sentimental administrador del presidio, siempre encuentra la forma de convertir en mercancía a los cientos de cadáveres que aparecen en cada episodio. *Superjail!*, en algarabías sangrientas que se suceden aproximadamente cada 10 segundos, nos muestra que la integridad humana es inexistente mientras se está en reclusión, además de que la cualidad criminal de los reclusos, razón por la que están encerrados, “justifica” el trato degradante y la tortura que termina en su muerte brutal. En el discurso político de *Superjail!*, la contemplación de las atrocidades infligidas es siempre un castigo visual previo y un dolor anticipado del final que todos los internos tendrán por no apearse a los deseos de “el guardián”, quien, representa el poder absoluto, expresado mediante la posesión material del espacio, la propiedad de los hombres —poéticamente usados como obreros encarcelados—, así como de las sanciones que llevan al sufrimiento, la muerte y la utilidad que se le dé al objeto del cuerpo. Lo que podemos inferir después de ver *Superjail* es que, para el capital, el destino humano no concluye al morir, ya que la carne y los huesos siguen siendo rentables en tanto el mercado requiera comprarlos.

No deseo hacer una conclusión en la que recapitule todo lo que he mencionado en estas líneas. Por el contrario, me interesa terminar con una serie de consideraciones que proyecten lo que no he dicho, y que es necesario examinar en los productos de la animación. Si bien me he ocupado de la muerte en algunas series animadas, lo cierto es que el tópico se extiende a otros significados, pues las implicaciones de la finitud no pueden resolverse sólo mediante la violencia. El discurso profundo de cada una de las producciones hace valioso el examen que pueda derivar

de ellas. El dibujo es la parte visible, pero detrás de él hay un sentido consistente que soporta toda la secuencia de episodios, incluso cuando éstos son inconexos. Por su parte, la estética visual de la animación es quizá uno de los aspectos más complejos en este tipo de materiales, ya que hay tantos estilos como títulos, y sólo a través del examen riguroso —basado en el conocimiento certero, no en suposiciones—, podremos establecer planteamientos sustentados en la evidencia. Es imposible pasar por alto las implicaciones políticas de todo lo que aparece en nuestras pantallas, en tanto son un canal masivo de comunicación. Así como no puede desaprovecharse esta vía de transmisión mediática, nosotros tampoco podemos obviar los mensajes que en ella se observan.

En la medida en que podamos decodificar la realidad de los objetos audiovisuales, comprenderemos en dónde estamos situados y, en consecuencia, actuaremos de acuerdo con nuestros propósitos individuales. De tal manera, sólo para mencionar un caso que ahora tengo en mente, podemos allegarnos a explicaciones que clarifiquen por qué el Ejército estadounidense siempre es el grupo bueno que lucha contra enemigos, *a priori*, malvados, aunque esto no se demuestre por completo. En nuestra realidad, el expresidente de México, Felipe Calderón, se invistió bueno para justificar su lucha contra el narcotráfico y las consecuencias de ello no han podido ubicarse definitivamente en el provecho o el perjuicio. Recientemente, la utilización del discurso de “la mafia del poder” y otros adjetivos, ubica en el bando de los malos a todos aquellos personajes contrarios al régimen presidencial que, por la magia del espejo, resulta ser la asamblea de los buenos. Tampoco podemos dejar de lado que la celebración del Ejército libertador es un tópico de reconocimiento por parte de los ciudadanos, quienes sólo pueden vanagloriar a los soldados.

Lo que menciono puede observarse en los cuadros celebratorios de cualquier ejército, en nuestro caso, de las fuerzas independentistas del siglo XIX pero, también, en los desfiles militares de los veteranos de guerra norteamericanos. Ahora, en la apología mexicana de la militarización, la Guardia Nacional busca reestablecer el orden y la paz nacional

mediante una serie de valores, casi unívocos y exclusivos, de los que carecen los criminales, aunque se afirme de manera velada que faltan, también, en la ciudadanía.

Esto que planteo, la moralidad del bien sobre el mal, cuya derrota es a racimos, pues su Ejército no vale lo mismo que el líder oscuro, se convierte en una formación ciudadana, misma que acompañará a los individuos a lo largo de su vida en sociedad y hará que la aceptación del triunfo de los buenos sobre los malos se convierta en un tópico de salvación. Ante la disyuntiva de elegir quién nos protegerá, la elección del Ejército bueno está garantizada, pues ha sido aprendida desde la animación transmitida al público infantil, en la mayoría de los casos, y fortalecida a través de un sinnúmero de productos de la comunicación, entre ellos, las “caricaturas para adultos”. Es decir, la animación no es sólo entretenimiento, pues tiene una evidente carga ideológica, tomada de una etapa anterior, y que sobrevive y se distribuye de manera cíclica e interminable.

## REFERENCIAS

### LIBROS

- Cameron, D. (2005). *Verbal Hygiene*. Routledge.
- Jappe, A. (2014). *El absurdo mercado de los hombres sin cualidades*. Pepitas de calabaza.
- Kurz, R. (Mayo de 2022). *La pulsión de muerte de la competencia. Asesinos furiosos y suicidas como sujetos de la crisis*. <http://grupokrisis2003.blogspot.com/2009/06/la-pulsion-de-muerte-de-la-competencia.html>
- Lasch, C. (1999). *La cultura del narcisismo*. Andrés Bello.
- Ostrosky, F. (2011). *Mentes asesinas. La violencia en tu cerebro*. Quinto Sol.
- United States Air Force. (1996). *Collateral damage*.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo Gore*. Melusina.

## SERIES DE ANIMACIÓN Y CINE

- Aubry, C. (Escritora). (1981-1982). *Belle y Sebastián* [Serie de TV]. MK Company, Visual 80. Toho.
- Carsola, W. (Escritor). (2013-2019). *Mr. Pickles* [Serie de TV]. HotHouse Productions, Day by Day Productions.
- Clark, D. (Escritor). (2010-2012). *Ugly Americans* [Serie de TV]. Comedy Central Original.
- Fogel, E. (Escritor). (1998-2007). *Celebrity Deathmatch* [Serie de TV]. Music Television.
- Gilligan, V. (Escritor). (2008-2013). *Breaking Bad* [Serie de TV]. High Bridge Entertainment, Gran Via Production; Sony Pictures Television.
- Green, S. y Senreich, M. (Escritores). (2005-2023). *Robot Chicken* [Serie de TV]. ShadowMachine Films.
- Jackson, P. (Productor). (2001). *El señor de los anillos: la comunidad del anillo* [Película]. New Line Cinema.
- Karacas, C. (Escritor). (2008-2014). *Superjail!* [Serie de TV]. Williams Street.
- Kurumada, M. (Escritor). (1986-1989). *Caballeros del zodiaco* [Serie de TV]. TOEI Animation.
- Macek, C. (Escritor). (1985). *Robotech*. [Serie de TV]. Harmony Gold; Tatsunoko Production.
- Malot, H. (Escritor). (1977-1978). *Remi* [Serie de TV]. TMS Entertainment, Madhouse.
- Montijo, R. (Escritor). (1999-2016). *Happy Tree Friends* [Serie de TV]. Mondo Media.
- Nagai, G. (Escritor). (1972-1974). *Mazinger Z* [Serie de TV]. TOEI Animation.
- Oba, T. y Obata, T. (Escritores). (2003-2006). *Death Note* [Serie de TV]. Madhouse.
- Parker, T. y Stone, M. (Escritores). (1997-2023). *South Park* [Serie de TV]. Braniff Productions.
- Roliland, J. y Harmon, D. (Escritores). (2013-2023). *Rick y Morty* [Serie de TV]. Williams Street; Cartoon Network Studios.

Steele, J. (Escritor). (2009) *Llamas with hats* [Serie de TV]. FilmCow.

Takaku, S., et. al. (Escritores). (1981-1983). *Voltron* [Serie de TV]. TOEI Animation.

Wachowski, L. y Wachowski, L. (Escritoras). (1999). *Matrix* [Película]. Warner Brothers Pictures

## 15. La violencia, el biopoder y la muerte en el anime *Devilman: Crybaby*

Luis Mario Garay Rodríguez

El presente capítulo analiza el anime original de Netflix *Devilman: Crybaby* y su representación de la violencia y la muerte, elementos fundamentales de la obra. El análisis se realiza partiendo de la lectura del texto *Necropolítica* del teórico camerunés Achille Mbembe, del cual se rescatan precisiones sobre la soberanía, el derecho a matar y el uso del poder sobre los cuerpos humanos. A través de este texto se intenta demostrar que la presencia de material explícitamente violento en la serie no es gratuita ni apela al morbo que esto pueda producir en los espectadores, sino que corresponde a la representación de prácticas reales de violencia, control y dominación de los cuerpos por parte de los distintos poderes públicos y privados.

En el mundo del anime y el manga existe una demografía en la que se enmarca un gran número de obras: el *seinen*, cuyo público objetivo ideal son hombres adultos, y en el cual, además de temáticas más maduras que en su contraparte juvenil, el *shonen*, la presencia de violencia gráfica no es poco común. Dentro de esa categoría se inscribe *Devilman: Crybaby*, la versión animada más actual del manga clásico *Devilman*, que hace gala de una inmensa cantidad de violencia explícita y *gore* que parecerían estar ahí gratuitamente, sin otra finalidad más que apelar al morbo de los espectadores. Sin embargo, se considera que la presencia de estos elementos va más allá, y para corroborarlo se recurrirá a algunas de las

nociones respecto al biopoder, el terror y el ejercicio del derecho a matar que Achille Mbembe describe en su texto sobre la necropolítica.

## EL BIOPODER, LA COLONIA, LAS TÉCNICAS MORTÍFERAS Y EL DERECHO SOBERANO DE MATAR

El biopoder consiste en el ejercicio del control sobre el campo biológico humano y, además “parece funcionar segregando a las personas que deben morir de aquellas que deben vivir” (Mbembe, 2011, p. 21). Este control sobre los cuerpos humanos “presupone la distribución de la especie humana en diferentes grupos, la subdivisión de la población en subgrupos, y el establecimiento de una ruptura biológica entre unos y otros” (Mbembe, 2011, p. 22). Dado lo anterior, entrar en el terreno de la práctica del biopoder nos lleva a considerar el plano del racismo, que se erige como una forma muy clara de ejecutar, tanto en el discurso como en la práctica, la segregación de los individuos de una comunidad o región (más o menos extensas, dependiendo del caso e intereses del poder en turno) debido a sus diferencias físicas o biológicas.

La raza se vuelve, de tal manera, un factor determinante al momento de “imaginar la inhumanidad de los pueblos extranjeros y la dominación que debe ejercerse sobre ellos” (Mbembe, 2011, p. 22). Por tanto, el racismo constituye “una tecnología que pretende permitir el ejercicio del biopoder, ‘el viejo derecho soberano de matar’” (Mbembe, 2011, p. 23); su función consiste en “regular la distribución de la muerte y en hacer posibles las funciones mortíferas del Estado. Es ... ‘la condición de aceptabilidad de la matanza’” (Mbembe, 2011, p. 23). Así, el establecimiento de las razas y sus diferencias valida el ejercicio de la muerte por parte de un Estado, o, en sentido más amplio, un soberano o una entidad que se entienda como tal. Esta diferenciación de los individuos valida el uso de la fuerza excesiva y letal. Está permitido matar a aquél que no pertenece a la misma raza que yo. Esa no-pertenencia es la condición de aceptabilidad y validez del asesinato.

En la lógica del biopoder, la soberanía se entiende como sinónimo de “el derecho de matar” (Mbembe, 2011, p. 21), derecho ejercido por la entidad que se conciba a sí misma como soberana, con la autoridad o poder suficientes, y como habilitada para el uso a discreción propia de la muerte. La entidad soberana puede comprenderse también como el “poder”, que no necesariamente emana de un Estado, aunque por lo general ese sea el caso, el cual “hace referencia continua e invoca la excepción, la urgencia y una noción ‘ficcionalizada’ del enemigo” (Mbembe, 2011, p. 21). Este poder construye narrativamente, ficcionalmente (no como sinónimos, sino como el mecanismo mediante el cual lo consigue), una imagen tal de su enemigo que lo vuelve más peligroso, más violento, más “otro” de lo que en realidad es, y la necesidad de eliminarlo resulta inminente y necesaria. La construcción ficcionalizada del enemigo produce “La percepción de la existencia del Otro como un atentado a mi propia vida, como una amenaza mortal o un peligro absoluto cuya eliminación biofísica reforzaría mi potencial de vida y de seguridad” (Mbembe, 2011, p. 24). Es en esta idea que se funda la ejecución del derecho a matar al enemigo, al cual se establece hiperbólicamente como un ser Otro que pone en grave peligro la integridad de la comunidad, país o grupo bajo la jurisdicción del poder soberano.

Las maneras en que los poderes soberanos han ejercido su derecho a matar, no sólo al Otro-enemigo externo, sino incluso a individuos que dentro de su misma comunidad pudiera identificar como un Otro-enemigo interno o infiltrado, susceptible de ser igualmente exterminado, han variado con el paso del tiempo en un proceso de tecnologización de la muerte. De forma tal que, llegada la época en que se efectuaron las campañas de exterminio nazis, el perfeccionamiento de las técnicas de asesinato había llegado a uno de sus picos más altos, en el cual “las cámaras de gas y los hornos son el punto culminante de un largo proceso de deshumanización y de industrialización de la muerte” (Mbembe, 2011, p. 25). A diferencia de momentos históricos anteriores, estas innovadoras formas de ejercer el biopoder y la dominación sobre los cuerpos optaban

por la masificación de la muerte. Es así como “la ejecución en serie, así mecanizada, ha sido transformada en un procedimiento puramente técnico, impersonal, silencioso y rápido” (Mbembe, 2011, pp. 25-26). A favor de la posibilidad de optimizar los procesos de asesinato, la muerte ha sido despojada de su humanidad y aquellos procesos se han industrializado, volviéndose de cierta manera una maquila de cadáveres, sin importar quiénes hayan sido ni la manera en que hayan sido asesinados. Sólo es relevante que haya sido rápido y en silencio.

En contraste con las técnicas eminentemente modernas o posmodernas para asesinar masivamente, las formas preindustriales de ejercer el derecho a matar hacían mayor énfasis en la producción del terror inmediato en las poblaciones. Ahí reside el poder, el impacto, por ejemplo, de las ejecuciones públicas: “La larga procesión del condenado por las calles, antes de la ejecución, es muy conocida, al igual que la exhibición de las partes del cuerpo –ritual que se convirtió en un elemento habitual de la violencia popular– y la presentación de la cabeza cortada en el extremo de una estaca” (Mbembe, 2011, p. 26). Estas prácticas de violencia popular hacen énfasis en el carácter brutal, explícito, del asesinato, del castigo, volviéndose incluso en rituales que hacen partícipes a toda la comunidad, que asiste a la procesión del cuerpo mutilado y que infunde terror.

Formas de violencia popular como las anteriormente mencionadas conllevan, para las sensibilidades moderna y posmoderna, una brutalidad casi barbárica, impropia para un pueblo “civilizado”, justificación suficiente para movilizar un cambio en los mecanismos utilizados para asesinar: “En un contexto en el que la decapitación se percibe como técnica menos degradante que la horca, las innovaciones en tecnologías del asesinato no sólo aspiran a ‘civilizar’ las formas de matar; también tienen como objetivo identificar a un gran número de víctimas en un periodo de tiempo relativamente breve” (Mbembe, 2011, p. 27). De ahí surge la justificación para el proceso ya mencionado de tecnologización y masificación de la muerte. Puesto que se entienden las formas preindustriales de ejecución como excesivamente violentas, las nuevas tecnologías

optarán por opciones “menos degradantes” que además permitan procesar la mayor cantidad de sujetos posible, esto a expensas de la deshumanización y el anonimato del asesinato, que sucumbe a unos fenómenos de economización de recursos y optimización de procesos muy propios del capitalismo.

Ya se habló sobre la construcción del sujeto susceptible de ser asesinado, así como la naturaleza de las formas en que se efectúan las ejecuciones; ahora sigue comentar el espacio predilecto para la aplicación del biopoder: la colonia, donde se “ha revelado un potencial de violencia antes desconocido” (Mbembe, 2011, p. 36), un espacio que se erige como “el lugar en el que la soberanía consiste fundamentalmente en el ejercicio de un poder al margen de la ley (*ab legibus solutus*) y donde la ‘paz’ suele tener el rostro de una ‘guerra sin fin’” (Mbembe, 2011, p. 37). Además, es en la misma colonia donde se han utilizado por primera vez estrategias de control y dominio como la selección de razas, la prohibición de matrimonios mixtos, la esterilización forzada o el exterminio de los pueblos vencidos (Mbembe, 2011, p. 36). Es en la colonia donde se ha manifestado con mayor claridad el potencial mortífero del biopoder, y donde se conjuntan de manera más orgánica la segregación racial del Otro (los pueblos que originalmente habitaban la colonia) y su posibilidad de ser exterminados de las formas más atroces posibles, puesto que la soberanía colonial permite un ejercicio ilimitado del poder en pro de la pacificación, civilización del territorio (que se traduce en una guerra interminable).

Para validar la colonia como estructura mediante la cual el Estado colonizador está facultado para ejercer su poder, se creó lo que Mbembe denomina orden jurídico europeo (*ius publicum europaeum*) (Mbembe, 2011, p. 37), el cual está fundamentado en dos principios. El primero:

postula la igualdad jurídica de todos los Estados. Esta igualdad se aplica especialmente al derecho de guerra (de tomar vidas). Este derecho de guerra significa dos cosas: por una parte, matar o acordar la paz se considera como una de las funciones principales de todo Estado ... Por otro lado, el

Estado emprende la tarea de “civilizar” las formas de asesinar y de atribuir objetivos racionales al acto mismo de matar (Mbembe, 2011, pp. 37-38).

El segundo “está ligado a la territorialización del Estado soberano, es decir, a la determinación de las fronteras en el contexto de un nuevo orden global impuesto” (Mbembe, 2011, p. 38). La clave reside en la noción de la igualdad jurídica de los Estados, ya que limita el campo de acción de las responsabilidades de un Estado frente, y sólo frente, a otro. Lo anterior resulta fundamental, ya que “Bajo el *ius publicum*, una guerra legítima es en gran medida una guerra conducida por un Estado contra otro o, de forma más precisa, una guerra entre Estados ‘civilizados’” (Mbembe, 2011, p. 38). Es decir, en tanto que un par de Estados “civilizados” se reconozcan como tales entre sí, cualquier conflicto armado entre ellos es categorizable como guerra, lo cual implica responsabilidades y límites al momento de los conflictos bélicos (como la civilización de los métodos de asesinato y su justificación racional o el derecho a matar y acordar la paz entre los bandos). Sin embargo, no aplica lo mismo para las colonias, ya que éstas no se conciben como un Estado “civilizado”.

Bajo el orden jurídico europeo, las colonias conforman un área gris donde la maniobrabilidad de los Estados soberanos “civilizados” (primordialmente europeos) para ejercer el derecho a matar es bastante elevada. Para estos Estados, las colonias

Son parecidas a las fronteras. Son habitadas por “salvajes”. Las colonias no se organizan bajo forma estatal; no han generado un mundo humano. Sus ejércitos no forman una entidad distintiva y sus guerras no se dan entre ejércitos regulares. No implican la movilización de los sujetos soberanos (ciudadanos) que se respetan mutuamente en tanto que enemigos. No establecen distinción entre combatientes y no combatientes o bien entre “enemigos” y “criminales”. Es, por tanto, imposible acordar la paz con ellos (Mbembe, 2011, p. 39).

Más aún:

Las colonias son zonas en las que la guerra y el desorden, las figuras internas y externas de lo político, se tocan o se alternan unas con otras. Como tales, las colonias son el lugar por excelencia en el que los controles y las garantías del orden judicial pueden ser suspendidos, donde la violencia del estado de excepción supuestamente opera al servicio de la “civilización” (Mbembe, 2011, p. 39).

Además, “A ojos del conquistador, la vida salvaje no es más que otra forma de vida animal, una experiencia horripilante, algo radicalmente ‘otro’ (*alien*), más allá de la imaginación o de la comprensión” (Mbembe, 2011, p. 40).

Queda patente que, desde el punto de vista de los Estados colonizadores, las colonias quedan fuera de lo que aquéllos podrían considerar como parte de la humanidad, de la “civilización”, del orden jurídico europeo. Los habitantes de estas zonas fronterizas llenas de violencia, desorden y guerra son despojados de cualquier valor humano que pudieran llegar a tener y son puestos en la categoría de vida animal, como si se trataran de seres espantosos, alienígenas incomprensibles y con los cuales es imposible razonar. Ahí yace la justificación para ejercer el poder mortífero estatal, ajustándose a la figura del Estado de excepción como la temporalidad en la que el aparato estatal adquiere, indefinidamente, potestades especiales que normalmente no ostenta (como la suspensión o restricción de derechos), todo esto bajo una supuesta búsqueda de la civilización de los bárbaros e inhumanos. Otros que habitan en la frontera, en los límites físicos del mundo organizado bajo el mando del Estado.

Tiene el Estado soberano carta blanca para operar en la colonia, donde “El derecho soberano de matar no está sometido a ninguna regla ... El soberano puede matar en cualquier momento, de todas las maneras. La guerra colonial no está sometida a reglas legales e institucionales, no es una actividad legalmente codificada” (Mbembe, 2011, pp. 40-41).

En este entorno de impunidad, incomprensible como tal para la lógica civilizadora del colonizador, “Las guerras coloniales se conciben como la expresión de una hostilidad absoluta, que coloca al conquistador frente a un enemigo absoluto” (Mbembe, 2011, p. 41). Las guerras coloniales cuentan con un carácter absoluto aterrador. Dado que el Otro a colonizar, “civilizar”, es tan incomprensible, no existe ninguna limitante al momento de ejercer la violencia contra ellos. El enemigo, con el cual es imposible llegar a algún tipo de acuerdo, debe ser necesariamente (o no, pero igualmente no hay límites que impidan realizarlo) exterminado de las formas más crueles que se puedan imaginar.

Siendo las anteriores ideas algunas de las más importantes para comprender lo que Mbembe considera el campo de dominio e influencia del biopoder, quedan, sin embargo, unas cuantas más que resulta necesario mencionar. Una de ellas es el Estado de sitio, una estructura que en sí misma puede entenderse como:

una institución militar. Las modalidades de crimen que éste implica no hacen distinciones entre enemigo interno y externo. Poblaciones enteras son el blanco del soberano. Los pueblos y ciudades sitiados se ven cercados y amputados del mundo. Se militariza la vida cotidiana. Se otorga a los comandantes militares locales libertad de matar a quien les parezca y donde les parezca. Los desplazamientos entre distintas células territoriales requieren permisos oficiales. Las instituciones civiles locales son sistemáticamente destruidas. La población sitiada se ve privada de sus fuentes de ingresos. A las ejecuciones a cielo abierto se añaden las matanzas invisibles (Mbembe, 2011, pp. 52-53).

A diferencia de la colonia, que suele ser un espacio invadido fuera de la jurisdicción de un Estado colonizador, el Estado de sitio es una configuración espacial que puede aplicarse también dentro del territorio gobernado por el soberano. Las libertades de los habitantes, quienes son aislados del resto del mundo, se ven coartadas, y las distinciones entre

amigo y enemigo desaparecen; ante el nuevo orden militar, todo individuo es susceptible de ser receptor de toda la fuerza mortífera de la que el Estado es capaz.

Si bien la milicia es la institución que tradicionalmente ostentaba y efectuaba el derecho soberano de matar del Estado, en la posmodernidad ha surgido un nuevo tipo de entidad que se ha adjudicado tal derecho y a la que Mbembe llama máquinas de guerra: “Milicias urbanas, ejércitos privados, ejércitos de señores locales, firmas de seguridad privadas y ejércitos estatales proclaman, todos a la vez, su derecho a ejercer la violencia y a matar” (Mbembe, 2011, p. 58). Dichas máquinas

se componen de facciones de hombres armados que se escinden o se fusionan según su tarea y circunstancias. Organizaciones difusas y polimorfos, las máquinas de guerra se caracterizan por su capacidad para la metamorfosis. Su relación con el espacio es móvil. Algunas veces mantienen relaciones complejas con las formas estatales (que pueden ir de la autonomía a la incorporación) (Mbembe, 2011, pp. 58-59).

Estas agrupaciones pueden estar o no involucradas en distintos grados con instituciones estatales, pero una de sus características primordiales es su independencia (al menos a primera vista) del Estado, la cual las dota de su movilidad y carácter difuso, casi espectral, y a pesar de la cual se sienten como poseedores del derecho al uso de la violencia y del asesinato, en una suerte de proceso de privatización del derecho soberano de matar.

Otro concepto de interés es la “lógica de la supervivencia” o “del superviviente”, en la cual el superviviente es “aquel que ha caminado por el sendero de la muerte, se ha visto a menudo entre aquellos que han caído, pero todavía sigue vivo ... aquel que ha peleado contra una jauría de enemigos y ha logrado no sólo escapar, sino matar al atacante. Por ello, en gran medida, matar constituye el primer grado de la supervivencia” (Mbembe, 2011, p. 66). La lógica del superviviente es también aquella

en la que se quiere imponer la muerte a los demás, siempre y cuando se preserve la propia; el momento de la supervivencia se convierte en un momento de poder (Mbembe, 2011, p. 68). El triunfo del superviviente consiste en “la posibilidad de estar aquí cuando los otros (el enemigo) ya no están. Así es como generalmente se entiende la lógica del heroísmo: consiste en ejecutar a los demás mientras se mantiene a distancia la muerte propia” (Mbembe, 2011, p. 69).

Es posible enlazar dos figuras que a primera vista podrían parecer contradictorias, pero que en realidad se encuentran íntimamente relacionadas: la del superviviente y la del héroe, cuyo hilo en común es el asesinato. Ambas figuras buscan sobreponerse a cualquier obstáculo que se les ponga enfrente con tal de salvar la propia vida, aunque los relatos de heroísmo suelen construirse de tal manera que esto parezca como un interés secundario. El superviviente/héroe se considera como una entidad capaz de ejercer el derecho de matar al otro (ya que tiene los medios para realizarlo, tiene el poder) e imponer su vida sobre la de los demás.

Llegados a este punto, es posible sustraer de todo lo anterior que:

1. El Estado soberano se concibe como capaz de decidir y ejercer su poder libremente sobre sus habitantes. Entre las formas de poder que puede llevar a cabo está el poder para matar. Extensivamente a los individuos soberanos, éstos se entienden como habilitados para ejercer ese mismo poder para matar.
2. Ha existido un proceso histórico de racionalización, civilización y tecnologización de la muerte que ha optado por el abandono de formas de asesinato consideradas como denigrantes en pro de otras más “civilizadas”, deshumanizantes, masivas y expeditas.
3. La existencia (a partir de la posmodernidad) de individuos/organizaciones estatales, paraestatales o supraestatales que buscan ejercer el derecho soberano de matar anteriormente exclusivo de los Estados nacionales, en especial por los Estados coloniales.
4. La colonia como el espacio donde las formas de violencia más extremas están permitidas bajo el supuesto de que se busca la

“civilización” de pueblos/comunidades/seres considerados como inhumanos, como Otros absolutos con los cuales no existe la posibilidad del diálogo.

5. La posibilidad de la guerra sólo entre entidades que se conciben como iguales. Al no reconocer identidad en los futuros pueblos colonizados, se abren las puertas a la masacre irrefrenable.

## EL USO DEL PODER Y LA VIOLENCIA EN *DEVILMAN: CRYBABY*

*Devilman Crybaby* (2018), dirigida por Masaaki Yuasa y realizada por el estudio de animación Science SARU, es la más reciente de las varias adaptaciones al anime del clásico manga de Go Nagai, *Devilman* (1972). Tanto el texto original como sus demás versiones siguen la historia de un joven japonés de nombre Akira Fudo, quien, tras fusionarse con un poderoso demonio, debe asumir el rol de defensor de la humanidad ante una inminente invasión demoniaca y enfrentar a una variedad de enemigos para asegurar la supervivencia de su especie, mientras trata de mantener en secreto su identidad para salvaguardar a sus seres queridos.

Cualquiera de las versiones de la historia original que se consulten destaca por la presencia notoria de violencia explícita de distintos tipos. Sin embargo, la gran diferencia entre *Devilman: Crybaby* y otras adaptaciones, o incluso el material original, se encuentra en la caracterización de los personajes, la cual trastoca la construcción tradicional de éstos: los demonios, comúnmente representados como la encarnación de la violencia y la maldad, eventualmente comienzan a demostrar cierta humanidad de la que al principio carecían, especialmente en el ámbito emocional/afectivo, que se limitaba sólo al deseo sexual entre demonios. En cambio, los humanos se vuelven poco a poco más violentos y sádicos, volviéndose capaces de atrocidades que al inicio no hubieran ejecutado.

A pesar de lo anterior, la violencia, el uso del poder y del derecho a matar están presentes en personajes de cualquiera de las facciones que se nos muestran a lo largo de la serie, y se sustentan en el entendimiento

que cada uno de los grupos tiene sobre sí mismo: en distintos momentos, por distintos motivos, tanto los demonios, los humanos, los híbridos humanos-demonio, así como Dios y sus legiones de ángeles, se consideran los soberanos (conclusión claramente justificada por diferencias raciales), y por ello tienen la potestad de imponerse sobre el resto.

La violencia por parte de los demonios, en el manga original de Go Nagai, se justifica gracias a una descripción que Asuka Ryo, mejor amigo de Akira Fudo (y ser que luego se revela como Satanás, rey de los demonios), realiza sobre la naturaleza y origen de la raza demoniaca: “*The beings that ruled here before humanity... Demons*” (Nagai, 2018, p. 81). Sin embargo, en *Crybaby*, esta declaración no existe de manera explícita, pero se sugiere que la situación es similar, si no idéntica. Según nos cuenta Ryo, narrador poco fiable y tendencioso, de manera inconsciente al inicio, intencionadamente en la parte tardía de la trama, los demonios eran la especie dominante original del planeta Tierra y, tras las peleas divinas entre Satanás, Dios y ambas legiones de seguidores, se vieron obligados a vivir ocultos, esperando el regreso de su líder para volver a emprender la lucha por la emancipación del dominio terrible de Dios, el gran soberano.

Satanás, desterrado por rebelarse contra Dios, se convierte en el líder de los seres antediluvianos que rondan la Tierra y que la humanidad habría de conocer, en el transcurso de su historia, como demonios. Esa preexistencia lleva a los demonios a concebirse como los dueños originales del territorio, lo cual valida sus condiciones de soberanía respecto a los seres humanos y justifica el ejercicio de todos los tipos de violencia que sean capaces de ejecutar para desterrar, o más bien destruir, a aquellos invasores que se han apoderado y usurpado sus tierras durante milenios.

De manera similar, los humanos, ellos se sienten como soberanos de la Tierra y perciben a los demonios como los salvajes invasores de los cuales hay que defenderse. Dios, por otro lado, se coloca a sí mismo en el nivel más alto de soberanía, considerando a todos los demás seres como inferiores, lo que se refleja cuando, al final de la serie, con tal de eliminar de

una vez por todas a sus enemigos, oblitera todo el planeta en una negación absoluta del Otro, que no significa nada para él, ya que puede volver a construir el mundo cuantas veces quiera, como ya ha ocurrido antes (proceso que de hecho se muestra). Además, el planeta Tierra entero puede comprenderse como una colonia o como un espacio de segregación asignado por parte de Dios para Satanás y el resto de los demonios, así como para los humanos, posteriormente. Como colonia, el planeta sería el escenario para efectuar los procesos de exterminio de las formas más brutales y absolutas posibles, y para que la violencia pueda ejercerse sin limitaciones.

El caso de los híbridos, encabezados por Akira/Devilman, es por demás significativo, sobre todo en relación con la lógica del superviviente. Esta lógica atraviesa probablemente la mayoría, si no todos, de los actos de violencia que realizan los personajes, quienes en un primer momento matan para sobrevivir y salvar la propia vida y, con el paso del tiempo, se ven orillados a continuar matando a sus enemigos para reafirmar ese sentido de seguridad que les produce sobreponerse constantemente a sus enemigos.

Akira, originalmente, es una figura heroica tradicional al inicio de la trama: un chico común y corriente que debe someterse a una transformación (asimila a un poderoso demonio) para obtener un poder fabuloso que le permita salvar a sus seres queridos y, de paso, a toda la humanidad. Akira, como héroe, se coloca en una posición en la cual decide defender la soberanía de los seres humanos sobre su territorio, reconoce a los demonios como un Otro que debe ser eliminado, a pesar de que él mismo ya no sea enteramente humano, sino un híbrido. Si la humanidad toda se considerara como un Estado, Akira sería un agente que ejerce su poder (que en realidad sería el poder estatal) en beneficio de dicho Estado.

Sin embargo, casi al final de la historia, Akira renuncia, decepcionado, a su propia condición de ser humano y a defender a la especie para asumirse como un ser híbrido entre humano y demonio, situación que no acepta hasta que se ve rebasado por la violencia ejercida por los humanos

contra sus congéneres. Ante la incertidumbre que impide saber quién es un demonio (pueden adoptar forma humana) y quién es una persona, la violencia indiscriminada se dispara. El punto de quiebre para Akira ocurre cuando uno de los pequeños grupos de exterminio de demonios asesina a Miki Makimura, su amiga de la infancia e insinuado interés amoroso, con lujo de violencia y brutalidad, desmembrándola y empalando sus extremidades y su cabeza, tras lo cual queman su casa como una hoguera y comienzan a danzar a su alrededor.

El asesinato de Miki da cuenta del proceso de repersonalización o individuación de la violencia y el asesinato que ocurre en *Devilman: Crybaby*, una regresión de los modelos modernos y posmodernos a formas preindustriales más relacionadas con la violencia popular. Ante la crisis y el colapso de los Estados nacionales y tras la declaración de guerra de los demonios, ocurre una desracionalización de la violencia puesta en evidencia en formas públicas de asesinato, como el empalamiento de cabezas, el desmembramiento y su posterior uso para acciones casi rituales, o el regodeo sobre el puro ejercicio del poder sobre alguien más. Esta “regresión” no es tan clara o total, ya que desde el inicio los demonios, que carecen más de armas que de habilidades físicas innatas, recurren a la violencia gráfica e individual, por momentos animalesca, como morder al enemigo, rasgarlo, destruirlo por dentro, etc. En el otro extremo, la violencia tecnologizada, eficiente y masiva, sigue estando presente, tan solo en el hecho de que se llegan a utilizar armas nucleares (pocos artefactos más mortíferos y masivos que éstos), la presencia de armas de fuego, ya sean pistolas pequeñas que están al alcance de la población civil para defenderse, o las ametralladoras de las que hace uso el Ejército.

Volviendo a Akira Fudo, es gracias al asesinato de Miki que se replantea los límites del ejercicio de su poder. Al inicio se negaba a usar la violencia contra otros seres humanos puesto que pertenecía a ellos. Pero al final acepta su naturaleza híbrida como humano-demonio y se vuelve por completo Devilman. A pesar de esto, su condición de superviviente no cambia, sólo lo hace su filiación, además de la naturaleza del poder que

ejerce. Emancipado de la raza humana, toma conciencia de su poder (distinto e incluso superior al de la humanidad/Estado) y la soberanía que se encarga de defender es la de los humanos-demonio, segregados y cazados por los humanos normales y demonios por igual. Los monstruos salvajes son la humanidad, que se extinguió principalmente por su propia mano, y los demonios, que quieren apropiarse del mundo entero.

La soberanía de los demonios es la más significativa y de construcción más compleja en la serie, ya que Ryo/Satanás la va articulando discursivamente con el paso de los capítulos. Además, al principio parece estar construyendo la justificación de la soberanía humana, sólo para dar un giro al final, cuando nos percatamos de que, en realidad, estaba haciendo aquello, pero para beneficio de los demonios. En particular, a través de su búsqueda por volver de conocimiento público la existencia de los demonios, al comienzo se supone como una medida para preparar a los humanos para defenderse ante la amenaza inminente, pero luego se revela como una estrategia para generar discordia en la humanidad y propiciar enfrentamientos entre sí y debilitarlos para exterminarlos por completo. Ryo/Satanás construye discursivamente el derecho para eliminar al Otro con expresiones como las siguientes: los demonios “son feroces, extremadamente salvajes y sin emociones, pero son criaturas hábiles para pelear y sobrevivir” (Yuasa, 2017, capítulo 1); “Revelaremos los crímenes de los demonios que se ocultan en el reino de los humanos” (Yuasa, 2017, capítulo 2); “¡No confíes en los humanos, ni en tus padres, ni en esa chica! ¡Confía sólo en mí!” (Yuasa, 2017, capítulo 4); Los demonios “... no tienen conciencia para preocuparse por otros ... cosas como la consideración, la empatía y el amor” (Yuasa, 2017, capítulo 6); “Los humanos están asustados” (Yuasa, 2017, capítulo 7), “Los humanos envueltos en la sospecha empezarán a hacer cosas terribles” (Yuasa, 2017, capítulo 7); respecto a los demonios: “Después de destruir a los humanos volveremos a luchar contra Dios por nuestra existencia” (Yuasa, 2017, capítulo 10), “Deberíamos ser los únicos que existan en la Tierra” (Yuasa, 2017, capítulo 10).

Es perceptible una transformación en la forma en que Ryo se expresa sobre humanos y demonios. Aunque existen ciertos traslapes, no hay un corte muy claro hasta el final, cuando el cambio es incuestionable y explícito. Es a partir del capítulo 4 que se comienza a visibilizar su filiación real. Las últimas citas son en especial relevantes porque revelan los motivos concretos de la raza demoniaca: su pugna por el exterminio de las demás especies que habitan la Tierra, puesto que se entienden como los únicos con derecho a habitarla, así como, principalmente, el restablecimiento del poder de los demonios como el paso previo a una nueva lucha contra Dios con el fin de revalidar su existencia, su derecho de estar vivos. Esta declaración de Satanás es un testimonio del estatus de Dios como el gran soberano y ejecutor del derecho soberano de matar en *Devilman: Crybaby*. Los demonios, un pueblo oprimido, segregado, sitiado, reproducen con los seres humanos las formas de violencia que se han efectuado contra ellos, magnificadas, con la esperanza de poder realizar lo mismo, en el futuro, contra el poder colonizador que los ha forzado a huir y padecer un exterminio sistemático, reiterativo.

La mayoría de los grupos/individuos que hacen uso de violencia en *Devilman: Crybaby* funciona de manera similar a las máquinas de guerra a las que se refiere Mbembe. Los distintos poderes dentro de la serie hacen uso de las facultades mortíferas que tradicionalmente pertenecían al Estado, a saber, el uso, (in)discriminado o (in)justificado, de la violencia y el ejercicio del derecho soberano de matar: los demonios, que de hecho se infiltran en las estructuras estatales humanas (resaltando notablemente la movilidad casi líquida de las máquinas de guerra), poseyendo personas de alto rango militar, durante el proceso de exterminio, provocando el lanzamiento de armas nucleares que aceleran la extinción humana; el Devilman y el resto de sus congéneres, que operan de manera individual, solitaria, defendiendo sus propios intereses y asesinando a razón de ellos; los ángeles, el brazo armado de Dios, acaso lo más parecido a un ejército organizado, salvo la milicia japonesa, también presente en el ánimo, se dedican al exterminio de los demonios, reclusos de la Tierra;

las pequeñas guerrillas de hombres (sólo se muestran hombres formando parte de ellas), una expresión más en forma de las máquinas de guerra, que emergen tras la invasión pública de los demonios y que se encargan de perseguir y cazar a los demonios, humanos-demonio o a quienes ellos sospechan que podrían serlo, es un claro pretexto bajo el cual ejercer violencia.

Un caso especial es el de Ryo/Satanás, una figura de tanto poder y relevancia para su especie que funciona como la personificación del (no establecido como tal) Estado demoniaco, inexistente como institución dada la naturaleza caótica de los mismos demonios quienes, sin embargo, reconocen la máxima figura de autoridad de su especie. Satanás organiza a sus servidores de forma tal que puedan hacerse del dominio absoluto del territorio habitado por los humanos, y para ello los dota de las facultades para matar a su criterio. Si bien los demonios que operan de manera autónoma y siguen prioritariamente a sus deseos, también sirven a los fines de ese Estado/Satanás. Este mismo proceso es aplicable al par Dios-ángeles, con la única atenuante de que suponemos que los ángeles no actúan por interés propio y sólo operan bajo las órdenes de Dios. En este sentido, se asemejan más a un ejército.

La presencia de organizaciones estatales en la serie es casi nula, salvo las pequeñas intervenciones del Ejército japonés cerca del final de la narrativa, cuando la amenaza de los demonios es pública y generalizada. Ante el caos, el gobierno nipón recurre a la represión autoritaria por parte de las fuerzas castrenses y a la aplicación de un Estado de emergencia en el cual se suspenden todas las libertades civiles, lo cual queda en evidencia al mostrarse cómo un individuo que protesta en las calles contra los demonios es asesinado por un militar montado en un tanque, mientras se encontraba vigilando la ciudad, resguardando el orden público. Ante la amenaza inminente, el Estado decide ejercer autoritariamente su potestad para asesinar a discreción.

## CONCLUSIONES

En *Devilman: Crybaby* es posible encontrar representadas con bastante claridad las reflexiones de Achille Mbembe respecto al biopoder y los mecanismos a través de los cuales se ejerce la dominación sobre los cuerpos y el derecho a matar. Destaca particularmente la construcción del Otro que hacen todas las partes con poder en la serie. Las distintas facciones construyen un Otro absoluto, completamente alienígena (en ciertos casos, en múltiples sentidos), al que es imposible referirnos en este respecto como “inhumano”, ya que tratamos con entidades no humanas que, desde su propia especie, desde su propia constitución como seres y comunidades soberanas, considera como portador de la barbarie total y por ello debe ser borrado por completo. Las condiciones de aceptabilidad de la matanza se fundamentan en la elaboración de ese Otro absoluto y se producen para todas las agrupaciones que se nos presentan: demonios, humanos, híbridos y la divinidad. Incluso Devilman, inicialmente un héroe clásico, deviene en superviviente (que ya lo era cuando héroe, pero entonces era un asesino con permiso para matar) casi todopoderoso que traiciona a su especie. Todas lo realizan a su manera. Esto nos habla del grado extremo de violencia manifestado en la serie, en ningún momento existe el espacio para el diálogo o la reconciliación. Se sugiere la posibilidad, y por instantes se consigue, sólo para devolvernos de inmediato a un panorama de muerte interminable

En el anime no se habla tanto sobre Estados o aparatos estatales organizados, sino de individuos que, sin embargo, operan de maneras similares a aquéllas en que hacen los Estados colonizadores. Se entienden a sí mismos, y a los demás integrantes de su especie (en vez de una comunidad de Estados civilizados), como La civilización, y a aquellos seres Otros como los salvajes. Por lo tanto, no hay restricciones al momento de ejercer el derecho soberano de matar al Otro. Esta idea se trastoca en varias ocasiones en tanto que las relaciones de poder van cambiando a lo largo de la serie, cuyo culmen lleva al exterminio de todas las especies que no

son dignas de Dios, último y máximo poder colonizador y civilizado de la existencia en la diégesis narrativa. La posibilidad de entender todos los poderes en la serie como manifestaciones del concepto de las máquinas de guerra resulta importante para nuestra actualidad, en la cual la violencia está más presente que nunca y toma formas muy variadas que, al tomarnos desprevenidos, se vuelven más complicadas de asir y comprender. La oportunidad de reflexionar en torno a los mecanismos con que se nos busca violentar o reprimir se ha vuelto una necesidad fundamental para el mundo actual.

## REFERENCIAS

- Anime News Network. *Devilman*. Encyclopedia. <https://www.animenewsnetwork.com/encyclopedia/manga.php?id=2454>
- Anime News Network. *Devilman: Crybaby*. Encyclopedia. <https://www.anime-newsnetwork.com/encyclopedia/anime.php?id=19982>
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica, seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. (E. Falomir Archambault, trad.). Melusina.
- Nagai, G. (2018). *Devilman. The classic collection*. (Z. Davisson y A. Beck, trad.). Canadá: Seven Seas Entertainment.
- Salazar Ugarte, P. (2013). *Estado de excepción, suspensión de derechos y jurisdicción*. Instituto de Investigaciones Jurídicas. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/5016432>
- Yuasa, M. (2018). *Devilman: Crybaby*. (Temporada 1) [Serie de TV]. Science SARU.



## 16. La recepción de la violencia representada como protesta en *El eterno silencio*

Lizbeth N. González

A lo largo de la historia, el arte ha sido un medio de expresión; en él se plasman las angustias y dificultades a las que el ser humano se enfrenta; recrea un pensamiento colectivo que se afirma en la admiración y preferencia de sus espectadores. ¿Cuál es este pensamiento colectivo en la era posmoderna, donde imperan el capitalismo y la violencia en conjunto? La cultura del hiperconsumo se expande y llega a plataformas de *streaming* que ofrecen manifestaciones artísticas de la violencia. Aquí encontramos, por un lado, *El eterno silencio* (Lionel Frid, 2017), película que expone el caso de una víctima del tráfico de órganos; por el otro, se encuentran las famosas series que engrandecen la figura del sicario. El espectador se inclina por estas últimas mientras que ignora a la primera. ¿Por qué la representación de la víctima, la protesta, incomoda y genera rechazo, mientras que la del victimario empoderado se acepta y difunde? En el presente trabajo se reflexiona esta cuestión a través de las propuestas que se presentan en el *Capitalismo gore* de Sayak Valencia y algunos aspectos que Byung-Chul Han estudia en *Topología de la violencia*.

## ORÍGENES DEL CAPITALISMO

El capitalismo, tal como lo conocemos en la actualidad, es un sistema que se ha desarrollado desde tiempos antiguos. El intercambio de bienes es una actividad que se registra desde las primeras civilizaciones humanas –un ejemplo es la famosa Ruta de la Seda o el intercambio de metales durante la Edad del Bronce (Marín-Cabello, 2013, p. 9)– y que ha evolucionado a lo largo de los siglos. Con nuevas tecnologías y medios de transporte, el comercio se consolida como actividad fundamental para la adquisición de recursos. Una de las principales estrategias que establece al capitalismo como sistema económico imperante es la propiedad privada, que aparece alrededor del siglo XIV (Serje de la Ossa, 2017). A partir de este momento, la delimitación de territorios y la acumulación de bienes constituyen una realidad en la que el poder se centraliza en los países europeos. Derivado de esto, inicia la colonización de regiones como América, que más tarde se perciben, desde un punto de vista eurocentrista, como periferias (Serje de la Ossa, 2017) y que dependen de las zonas poderosas. Es importante señalar que las jerarquías de poder se reproducen en todas las regiones del mundo.

Esta nueva constitución del mundo, de fronteras y centralización determina cambios socioculturales. La desigualdad, inevitablemente, se presenta en los países periféricos, que son vistos como meras fuentes de recursos, mientras que el discurso capitalista del progreso se propaga. ¿Qué sucede, entonces, con estas zonas que se han marginado? ¿Y qué pasa con la cultura, o qué nueva cultura se crea en este contexto?

## SURGIMIENTO DE LA VIOLENCIA

El discurso capitalista trae consigo una cultura hiperconsumista basada en la adquisición de productos constantemente ofrecidos por el mercado que, además de cubrir las necesidades básicas para subsistir, otorga un estatus. Sin embargo, la obtención de un capital se dificulta para las

poblaciones precarias, impidiéndoles una posición en la sociedad. Aquí se hace presente la diferencia entre los que tienen la posibilidad de consumir y, por tanto, de tener una función en la sociedad, y aquellos que no tienen un capital suficiente para desempeñar un papel dentro de ésta.

Así, se genera una frustración que conduce a la búsqueda de un medio para generar ganancias. Ante la falta de oportunidades laborales y la creciente necesidad del ascenso económico, la violencia se transforma en una herramienta para conseguir dinero a través del crimen organizado. Inicialmente, es necesario aclarar que el término de “crimen organizado” se entiende como lo propone Oswaldo Zavala: la concepción, creada por la política del Estado, de un enemigo permanente que justifica acciones ilegales o inmorales (Zavala, 2018, p. 10). El Estado crea un peligroso enemigo imaginario, la supuesta amenaza y la razón de la inseguridad de México. Ésta es, por lo tanto, una de las formas en las que se manifiestan las estrategias de centralización que se adhieren al sistema capitalista, en las que los poderosos manipulan el sistema de la mafia y las zonas marginadas son las que ejecutan los actos violentos. De esta manera, surge lo que Sayak Valencia denomina capitalismo *gore*:

con capitalismo *gore* nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el tercer mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de *necroempoderamiento* (Valencia, 2010, p. 15).

La mafia se ajusta a las reglas del mercado para convertirse en una empresa (Valencia, 2010, p. 18) que genera empleos y, por lo tanto, promete el capital deseado. No obstante, esta empresa suprime el proceso de producción: la mercancía se obtiene de los cuerpos: “Cuerpos concebidos como productos de intercambio que alteran y rompen las lógicas

del proceso de producción del capital” (Valencia, 2010, p. 15). Se sustituye la producción por “una mercancía encarnada literalmente por el cuerpo y la vida humana, a través de técnicas predatorias de violencia extrema como el secuestro o el asesinato por encargo” (Valencia, 2010, p. 15).

Una forma de reafirmar el poder sobre los cuerpos es la espectacularización de la violencia. Byung-Chul Han expone esta idea en *Topología de la violencia*, ejemplificándola con culturas antiguas, como la grecorromana: “El señor ostenta su poder imponiendo la muerte por medio de la sangre ... La violencia y su puesta en escena teatral son una parte esencial del ejercicio del poder y dominación” (Han, 2019, p. 9). Esta exposición conduce a las nuevas formas de violencia de la sociedad contemporánea que ya no se relacionan con una puesta en escena; pero hay algo que no se alcanza a percibir: la muerte sigue siendo un espectáculo; sin embargo, ya no son los gobernantes quienes hacen uso de la fuerza, sino “los criminales”. Sayak Valencia afirma: “Estos criminales nacidos dentro de la sociedad del espectáculo consideran a los medios de información como un elemento fundamental de visibilización y estatus; dichos medios les brinda publicidad y legitimación, gratuitas, por medio de la espectacularización de la violencia” (Valencia, 2010, p. 102). Los medios de comunicación tienen una gran contribución a través de notas periodísticas con imágenes explícitas, transmisiones en vivo en redes sociales sobre hechos violentos y la constante afirmación del poder de la “delincuencia organizada”.

Como se mencionó anteriormente, la consolidación del capitalismo no se trata de un cambio únicamente económico, sino también social (con la estructura del “narco”) y cultural. Los productos culturales, en este contexto, se transforman en mercancía; es necesario entender, por tanto, qué contenido venden. Es habitual que el arte exprese las problemáticas e ideales propios de su contexto histórico y social. No es de extrañar que en los últimos años la violencia, la pobreza y el “narco” se conviertan en recurrentes representaciones culturales y que, por lo tanto, alimenten la visión impuesta del “crimen organizado”.

La espectacularización de la violencia se presenta a través de las diversas manifestaciones artísticas contemporáneas, especialmente el cine, la literatura y la música, que se encargan de representar prácticas violentas, en su mayoría ligadas al “narcotráfico”. Un ejemplo de este fenómeno es la creciente popularidad de películas y series, transmitidas por servicios de *streaming* y televisión abierta, que tocan estas temáticas. El cine vende la violencia como medio de progreso a través de la figura del sicario idealizada: “Los medios hacen un gran negocio en torno a la violencia, provocan su repetición, porque todo acto que se repite se convierte en un patrón de posibilidad en el ser humano: un posible *camino*” (Yépez, 2010, p. 175).

La influencia del hiperconsumo se suma a la cultura de la mafia en las preferencias de los consumidores de plataformas de *streaming*. El capitalismo *gore* se traslada a representaciones artísticas como una herramienta de preservar la idealización del narcotráfico, que más tarde se convierte en una especie de aspiración de los espectadores. Sin embargo, esto representa una idea muy lejos de la realidad, normalizando la violencia y convirtiéndola en tema de empoderamiento. La película *El eterno silencio* (Lionel Frid, 2017) relata la historia de una víctima del tráfico de órganos. La obra tuvo una escasa difusión y las críticas se enfocaron en la estética, no en la perspectiva de la víctima, en contraposición de series, mucho más exitosas, que se centran en el victimario, como *Narcos* (Padilla, 2015) o *El señor de los cielos* (Zelkowicz y Colasso, 2013). De acuerdo con esto, se plantea la posibilidad de la influencia de la cultura del narco, que se refuerza a partir de la figura idealizada del criminal.

## LA FIGURA DEL SICARIO IDEALIZADO

Las exigencias del sistema capitalista son cada vez mayores: “Donde parece que todo dormita, la fuerza del capital va acelerando deseos; los medios de comunicación y su propagación del deseo de consumo sirven de catalizador” (Valencia, 2010, p. 66). El aumento del capital es imposible

en zonas precarias, principalmente en el campo, debido a la falta de oportunidades laborales. Los habitantes continúan invisibilizados y se les niega una función social. La realización personal y económica se ven frustradas: el valor del individuo se relaciona con el capital. Asimismo, el habitante marginado tiene la necesidad de visibilizarse.

En este contexto, la violencia desempeña un papel importante, al promover ascenso económico a través de nuevos empleos: “El narcotráfico reinterpreta el concepto de trabajo, dado que lo enlaza con transversales como hiperconsumismo y reafirmación individual, al mismo tiempo que preserva su obediencia a las demandas de género hacia los varones, cristalizadas por medio de trabajo” (Valencia, 2010, p. 55). Es importante aclarar que esta oferta de empleos por parte del crimen organizado se dirige a los varones, pues su sistema preserva la cultura patriarcal, satisfaciendo el deseo de la imagen del macho proveedor.

Según la idea de la política del Estado, la mayoría de los narcotraficantes proviene de zonas rurales y asciende económicamente a través de la violencia. Aquí nace la figura del criminal idealizado: el sujeto marginado logra hacerse un lugar en la sociedad a partir de actos violentos. Es importante hacer notar que, a estas zonas, vistas como periferias, se les atribuye el papel de malas, de gran amenaza o enemigas imaginarias a las que se refiere Zavala. Sin embargo, se trata de un sistema de jerarquías en el que las zonas apartadas que dependen de territorios más poderosos ejecutan los crímenes, a menudo concebidos por estratos más altos.

En la cultura patriarcal, derivada del sistema capitalista, los hombres hacen uso de la violencia como forma de reafirmar su posición de proveedores; así, en el crimen organizado se asumen estas funciones: violentan y proveen. Esta figura de macho proveedor la encontramos en el victimario de *El eterno silencio*, quien toma la actitud de líder y afirma su masculinidad a través de la agresión sexual. Aquí se representa una pequeña jerarquía –de tantas–: un varón tiene poder sobre un determinado grupo de personas que se encarga de capturar personas para la extracción de sus órganos.

En una representación idealizada, el criminal socialmente aceptado por su capital actúa también como Estado benefactor (o proveedor): comparte sus riquezas con la población más necesitada. Es importante señalar que estas riquezas provienen de prácticas violentas (no sólo el intercambio de drogas contra el que supuestamente lucha el Estado, sino también la trata de personas y el secuestro, entre otras). Sin embargo, esto se ignora por la admiración que provoca la idea del ascenso económico de un individuo proveniente de las zonas marginadas. Esta representación es la más frecuente en series populares como *Narcos* o *El señor de los cielos*.

La figura del narco es explotada por la industria cinematográfica; su reproducción normaliza el uso de la violencia con fines económicos y, por lo tanto, la apropiación de los cuerpos. Pero además de normalizar estos actos, se glorifican a través de los sicarios empoderados. No sólo el fin justifica los medios (la violencia), sino que se convierte en la hazaña del héroe, es decir, el narcotraficante. Hazaña en tanto que ascenso en la sociedad que jerarquiza todas las regiones y deja a algunas en el olvido: “En una sociedad donde tendrían que ocurrir cambios dramáticos y éstos no se producen, *se glorifica la violencia*” (Yépez, 2010, p. 175).

La violencia como medio de obtención de capital proviene de la precarización de la vida. Ante la falta de oportunidades laborales en territorios periféricos, la única alternativa que ofrecen los estratos más altos es el crimen organizado. Heriberto Yépez afirma que la violencia es la falta de alternativas. La impotencia. Señala que, si esta carencia se une con la reproducción de la narcocultura al alcance de niños y niñas, la sociedad genera sicarios en potencia. Es decir, nos encontramos en un contexto de carencias que glorifica la violencia y que promete satisfacer las privaciones de las zonas precarias.

## LA VIOLENCIA QUE NO VENDE

La sociedad, inmersa en el capitalismo *gore*, ha normalizado la representación de las prácticas de violencia extrema en productos culturales,

al punto que su recepción es positiva. Sin embargo, sólo se acepta si se enfoca en el victimario; estas prácticas deben ser idealizadas para consumirse. Películas centradas en la víctima, como *El eterno silencio*, son rechazadas por la mayoría. Es posible que la cultura del narco esté tan arraigada en el público que lo esperado sea ver a un hombre proveniente del campo, vulgar y empoderado que funge como héroe del sistema capitalista. La perspectiva de la víctima rompe este estereotipo; el espectador toma conciencia de las jerarquías en las que se mueve y cómo, al ser una persona sin poder, es una posible mercancía para el crimen organizado.

*El eterno silencio* muestra la historia de Sophia, una chica de 22 años que viaja con su novio en secreto a un pueblo ubicado en las afueras de la Ciudad de México. Hay un malentendido entre ellos, que poco a poco se intensifica, hasta que deciden regresar a la ciudad. Durante el viaje de regreso, en un punto de la discusión, Sophia sale del vehículo y queda sola en la carretera, donde es secuestrada por un grupo de criminales, la asesinan y extraen sus órganos. La película finaliza con la sentencia: “Mi única manera de hacerte justicia es romper el silencio contando tu historia”. Con esta oración se hace explícito el sentido de protesta de la película. Aunque no hay manera de comprobar si se trata de una técnica de *marketing*, la recepción esperada es la misma: entender este producto como una protesta. Es importante señalar que la temática tratada es real.

La película presenta dos aspectos importantes: la perspectiva de la víctima y la ausencia de un personaje reconocido en el narcotráfico. El victimario es una persona que no cuenta con las características habituales del narcotraficante. Su intención es cuestionar: se representa la violencia para visibilizar a las víctimas del crimen organizado, en este caso, del tráfico de órganos y el abuso sexual; el enfoque en la víctima, a lo largo de la historia, afirma la protesta. Su crítica, pues, se realiza a partir de imágenes violentas que representan el capitalismo *gore*: “...la destrucción del cuerpo se convierte en sí mismo en el producto, en la mercancía...” (Valencia, 2010, p. 16). Al comienzo de la película, se priva de la libertad, con engaños, a una mujer. Esta imagen se asemeja a una caza,

donde el grupo de los más fuertes (los que tienen el poder) captura al más débil; se apropia de un cuerpo que posteriormente destruye: extrae sus órganos. La imagen recuerda a los territorios colonizados de los que se extraen recursos, pero en este caso, los órganos del cuerpo humano son los recursos. Este hecho no es más que una consecuencia del capitalismo, una adaptación al sistema. Hay tres escenas donde este concepto es más evidente:

1. Sophia es agredida sexualmente mientras es grabada. Con esto se reafirma el poder de los criminales sobre los cuerpos de otros, del poder del macho sobre las mujeres. Se apropian de un cuerpo femenino a través de la violación; el acto se espectaculariza con la grabación, que también se convierte en un producto de consumo, esto es, en pornografía; esta manifestación también se deriva del capitalismo y la violencia sexual, pero este tema requiere una investigación aparte. Durante esta escena hay tres tomas importantes: la primera enfoca el rostro de la víctima que se impacta y sufre; la segunda, al victimario inhalando cocaína sobre el cuerpo de la joven; la tercera, la espalda del victimario, que luce un tatuaje del sello “hecho en México”. En estas tomas se revela la perspectiva de la víctima, la afirmación del poder sobre su cuerpo, el uso de drogas y el empoderamiento que le otorga al victimario, y se sintetiza como una realidad de México a través del enfoque en el tatuaje.
2. Cuando la joven ya ha sido asesinada. Se extraen sus órganos; los traficantes calculan el precio de cada uno y hacen bromas sobre el acto, que comparan con un negocio tan cotidiano como la venta de helados. El cuerpo se destruye para convertirlo en mercancía.
3. Se expone la imagen del cuerpo cubierto de sangre. La representación del medio por el cual el crimen organizado genera riqueza. Al mismo tiempo, uno de los integrantes del grupo de victimarios llora y vomita junto al cuerpo de la joven, como si

se estuviera encontrando por primera vez con una realidad. Un aspecto relevante es que, posteriormente, el personaje se suicida en una iglesia, reclamando a Dios por “convertirlo en esto”. La importancia de este personaje es que representa a un hombre que ha sufrido por su contexto y que se queda sin alternativas; el reclamo a Dios parece un reclamo a la sociedad; aunque se sabe muy poco del sujeto, se puede intuir que ha terminado en ese grupo por necesidad económica o porque personas más poderosas lo han arrastrado hacia él. Esta es la consecuencia del capitalismo, el hiperconsumo y la violencia: el capitalismo *gore* y sus estructuras de poder.

Si se realiza una búsqueda rápida en la web de *El eterno silencio*, la información que se obtiene sobre el filme es escasa. No hay reseñas ni artículos relacionados. Las calificaciones que recibe en páginas web populares dedicadas al cine, como IMDB, son bajas.<sup>1</sup> En cambio, si se hace la misma búsqueda de series como *Narcos* o *El señor de los cielos* la respuesta es distinta: la cantidad de artículos, reseñas y calificaciones altas es considerablemente mayor.<sup>2</sup> El interés del público y la publicidad de productos de entretenimiento se dirigen a la idealización de los cárteles y a las biografías de narcotraficantes. La representación de las víctimas es rechazada. Esta preferencia, muy probablemente, se debe a la narcocultura a la que, como consumidores de productos culturales, estamos habituados. Oswaldo Zavala afirma que:

si ... nuestra impresión es que conocemos demasiado bien la vida y muerte de los “narcos”, sus relaciones de familia, su ambición descontrolada y su violencia sicópata, es porque durante décadas hemos sido habituados a ese

<sup>1</sup> Consultado en <https://www.imdb.com/title/tt7811886/> en noviembre de 2022.

<sup>2</sup> Para dicha información se realizó una búsqueda rápida en el buscador de Google, ya que los primeros resultados indican la popularidad de estos productos cinematográficos.

sistema de representación oficial que contradictoriamente dice conocer los organigramas íntimos de “cárteles” pero se declara incompetente para detenerlos (Zavala, 2018, p. 9).

La recepción de *El eterno silencio* es negativa. Su popularidad, en comparación con las series sobre narcotraficantes, es muy baja. Se realizó una consulta de los comentarios del tráiler principal de la película, que son muy pocos; la mayor parte pregunta sobre el tema musical, y unos pocos se quejan de las actuaciones y la mala ejecución del filme. Un usuario comenta: “Todos sobreactuados, todos [sic] incluso la protagonista en varias escenas, el [sic] violador muy sobre actuado, el cómplice (Skini) su mejor papel [sic] obvio no es este, brilló [sic] más en el Señor de los Cielos. Tema complejo y delicado muy muy mal llevado a la pantalla...” (Lionel, 2017). Un detalle relevante en el comentario es la comparación del filme con una serie que se enfoca en el victimario: el usuario, como consumidor de narcocultura, siente predilección por la figura impuesta del sicario.

Las opiniones se centran en la estética. La violencia se ha normalizado a un punto en el que se busca una armonía en sus representaciones gráficas: estilo sobre contenido. Si el público se enfoca en encontrar una cierta belleza (esto por la consulta de comentarios) en el producto, el mensaje que intenta transmitir se ignora.

Se hizo la misma consulta con el tráiler de *Narcos* y *El señor de los cielos*.<sup>3</sup> Los comentarios se dirigen al personaje principal (narcotraficantes famosos como Pablo Escobar o Carrillo Fuentes), a la intriga que genera la historia y a las actuaciones que se consideran muy bien logradas por ser fieles a la construcción colectiva del narcotraficante. El público encuentra incluso simpatía por los personajes principales —creados a partir de la construcción del narco—; en el tráiler oficial de *Narcos*, uno de los

<sup>3</sup> Véanse los enlaces de los tráilers. *Narcos*: <https://www.youtube.com/watch?v=xI8zd-CY-abw&t=31s>. *El señor de los cielos*: [https://www.youtube.com/watch?v=ppvBseise\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=ppvBseise_4).

espectadores dice: “Sé que Pablo era un tipo bastante malo en general, pero realmente hacen que sea difícil odiarlo en esta serie”.<sup>4</sup> La representación del narcotraficante está muy lejos de la realidad si se parece más a un héroe agradable. Un usuario hace un comentario muy agudo: “el actor que actúa como pablo [sic] se parece más a pablo [sic] que el mismo pablo [sic]”.<sup>5</sup> Aquí se demuestra que la figura del narco es ajena a la realidad, como si incluso el mismo criminal del que se habla tuviese que seguir el papel que se le asigna.

Es necesario partir de que estas series son presentadas como biografías o hazañas de los “narcotraficantes”. En Internet Movie Data Base (IMDB), la sinopsis de *Narcos* es la siguiente: “Una mirada a las hazañas criminales del narcotraficante colombiano Pablo Escobar, así como a muchos otros capos que plagaron el país a través de los años”.<sup>6</sup> En esta descripción se demuestran dos aspectos relevantes de la narcocultura: los actos criminales o violentos como hazaña y la visión del narco como una plaga, ajena al Estado (la representación que menciona Oswaldo Zavala). En la reseña destacada de *Narcos* en IMDB, el usuario dice que “... podemos ver ambos lados del narcotráfico, los clichés e incluso la vida cotidiana que lo rodea”.<sup>7</sup> La representación del narcotraficante se asume como una realidad; el hiperconsumo de narcocultura conduce a la construcción de una falsa realidad, en la que se cree conocer al crimen organizado.

Los comentarios negativos, que fueron muy pocos, en el tráiler oficial de la serie, fueron en torno al poco parecido de los actores con los narcotraficantes: en síntesis, parece que se respeta la figura del sicario. Aquí,

<sup>4</sup> “I know Pablo was a pretty bad dude overall, but they really make it hard for you to hate him in this show”, (traducción propia). Comentario extraído de tráiler oficial de *Narcos*.

<sup>5</sup> “the actor acting as pablo looks more like pablo then pablo himself”, (traducción propia). Consultado en el tráiler oficial de *Narcos*.

<sup>6</sup> Consultado en <https://www.imdb.com/title/tt2707408/> el 21 de mayo de 2023

<sup>7</sup> “... we get to see both sides of the drug trade, the clichés and even the everyday life that surrounds it”, (traducción propia). Reseña de *Narcos* destacada en IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt2707408/>

la atención se centra en la historia del hombre que progresa sin importar los medios. Este individuo que asciende a través de la destrucción de los cuerpos es lo que Sayak Valencia denomina sujeto endriago, “los nuevos sujetos ultraviolentos y demoledores del capitalismo *gore*” (Valencia, 2010, p. 90), que emplean la violencia como herramienta para progresar y adquirir capital. El sujeto endriago es la figura que se idealiza en el cine, la que se vende, mientras que la víctima, la mercancía de aquél, es la rechazada.

### CRIMINAL PROGRESISTA E IDENTIDAD

En una sociedad donde cada individuo busca la realización personal, a menudo ligada al enriquecimiento económico, un personaje que asciende se convierte en un modelo a seguir. El criminal se percibe como héroe en el contexto del capitalismo: “El hecho de convertir en ídolos a uno o varios criminales locales (principalmente varones) y crear una cultura pop del crimen organizado tiene sus bases en la intención de que tanto los desfavorecidos como la sociedad en general busquen una filiación identitaria en torno a ellos” (Valencia, 2010, pp. 68-69). Las series y películas representan a hombres que venden sustancias ilícitas, asesinan, violan y torturan. Sujetos que destruyen cuerpos. Pero también muestran su identidad con la sociedad marginada. La idea del criminal como benefactor intenta justificar sus acciones. Los consumidores otorgan más importancia a los bienes materiales que a su procedencia. O en palabras de Sayak Valencia:

Se les inscribe (a los criminales) como triunfadores dentro de las lógicas del capitalismo, al mismo tiempo que se crea, por medio de sus figuras, un imaginario en el cual la interpretación popular los legitima y justifica dentro de la lógica capitalista por acceder al modelo de *progreso* y enriquecimiento dictado por el hiperconsumismo social y el mercado global (Valencia, 2010, p. 71).

El capitalismo *gore* es una consecuencia de la cultura del hiperconsumo en la que sólo unos cuantos pueden consumir, mientras que los otros sufren de carencias; es “una consecuencia adversa de la producción sin reglas del capital, el estallido, el choque violento de capas de realidad” (Valencia, 2010, p. 88). En este contexto nacen los *sujetos endriagos*. Sayak Valencia toma el término del libro *Amadís de Gaula*: “El endriago es un personaje literario, un monstruo, cruce de hombre, hidra y dragón ... En el libro se le describe como un ser dotado de elementos defensivos y ofensivos suficientes para provocar el temor en cualquier adversario” (Valencia, 2010, p. 89). El sujeto endriago de Valencia es la representación de los individuos afectados por el hiperconsumo en el contexto del posfordismo; son sujetos con carencias y crecientes necesidades que deciden hacer uso de la violencia como herramienta de empoderamiento (Valencia, 2010, pp. 88-91).

La parte del sujeto endriago que el cine representa es el progreso, que probablemente muy pocas veces se logra, dado el estrato social; pero se vende como alternativa, como heroica en la era del hiperconsumo y el progreso. El público no sólo glorifica al narcotraficante por su éxito económico y su supuesto papel de benefactor, sino también por las raíces que se le atribuyen. Representa, además, el anhelo o necesidad de quienes son privados del consumo y, por lo tanto, de un estatus. Esta es la razón por la que la violencia que ejerce sea justificada y reproducida:

Los sujetos endriagos deciden hacer uso de la violencia como herramienta de empoderamiento y de adquisición capital ... [La violencia] es tomada en muchos casos como una respuesta al miedo a la desvirilización que pende sobre muchos varones dada la creciente precarización laboral y su consiguiente incapacidad para erigirse, de modo legítimo, en su papel de macho proveedor (Valencia, 2010, pp. 90-91).

En suma, la imagen del sicario que se representa en las famosas series de narcos es una idealización de individuos sin alternativas en la era del

capitalismo *gore*. Se representa a sujetos con carencias y necesidades que no hacen sino tomar un camino, así consista en la destrucción de otros; pero esta destrucción, el crimen y la violencia, se justifica con un fin: el anhelado ascenso económico y la aceptación social. Aquí reside la identidad con el victimario que se presenta en la narcocultura.

## CONCLUSIONES: ¿POR QUÉ LA PERSPECTIVA DE LA VÍCTIMA NO VENDE?

La víctima es el medio de progreso del “crimen organizado”. El desmembramiento de su cuerpo y la sangre que se derrama generan ganancias. Mientras el victimario es una figura heroica y progresista, la víctima es una persona común. Asumir esto es entender que quienes consumen productos cinematográficos que enaltecen a los criminales también pueden ser víctimas. Aquellos que idealizan al victimario pueden ser convertidos en mercancía. Esta idea puede estremecer al espectador y, al mismo tiempo, hacerlo consciente de la realidad en que vive: una cacería, la apropiación de cuerpos, el cuerpo como mercancía.

*El eterno silencio* demuestra que cualquier ser humano puede ser un medio de progreso, un objeto de consumo, una mercancía. No cuenta la historia de ascenso de un narcotraficante, representa el sufrimiento de la víctima y la destrucción de su cuerpo; rompe con la habitual empatía e identidad con el victimario. La perspectiva de la víctima destruye la idealización del criminal. Con esto, la violencia deja de ser un camino para el empoderamiento y conduce a la resignación de una vida precaria, sin imaginar ascensos fáciles en la sociedad capitalista. El anhelo de aceptación social y respeto es más lejano. Ésta es la razón por la que se rechaza la protesta en el cine y, en cambio, se recibe el engaño del progreso del criminal. Para los individuos del hiperconsumo es mejor el enfoque del progreso en este contexto.

La sociedad del hiperconsumo genera individuos cada vez más insatisfechos. El aumento de productos y la disminución de empleos impiden la obtención de bienes que otorga un estatus. El que es capaz de consumir,

de generar riqueza para obtener más bienes, eleva su rango social: mayor estatus en tanto que mayor cantidad de riquezas. Si el individuo no es un buen consumidor, es desplazado. Esto lo conduce a contribuir con el crimen organizado, nueva empresa perfectamente estructurada que sigue la lógica del capitalismo, pero suprimiendo la producción: la mercancía de esta empresa son cuerpos humanos, destrozados y vendidos:

La violencia y las prácticas delictivas no son concebidas ya como una vía éticamente distópica, sino como estrategias al alcance de todos para gestionar el uso de la violencia, entendida como herramienta, para hacerse con el dinero que les permitirá costearse tanto bienes comerciales como valoración social (Valencia, 2010, p. 52).

El enriquecimiento económico otorga el poder que es reafirmado a través de la espectacularización de la violencia en productos culturales, que a su vez difunden esta idea de violencia como estrategia de empoderamiento. Esto se demuestra en la recepción de estas manifestaciones artísticas, como el rechazo de *El eterno silencio*, enfocada en la víctima, y la aceptación de *Narcos*, enfocada en la preservación del “narco” idealizado: si la violencia se representa como herramienta, es aceptada; si se representa como protesta, es rechazada.

Las preferencias de la mayoría de los consumidores de productos audiovisuales de *streaming*, son inevitablemente influidas por la unión del hiperconsumismo y la violencia. Después del análisis anterior, podemos concluir que la recepción del público está determinada por la narcocultura o este constructo del que habla Oswaldo Zavala, pero además se funda en la identidad con los sujetos endriagos, representados, en su mayoría, como habitantes de zonas marginadas, invisibilizadas, y en el respeto a los narcotraficantes que genera la espectacularización de la violencia. Esta nueva cultura expresa una realidad falsa en la que se representan las necesidades y anhelos de una población frustrada, privada de bienes económicos y de un estatus, en la era del hiperconsumo.

## REFERENCIAS

- Frid, L. (Director). (2015). *El Eterno Silencio. Tráiler oficial* [Video]. Lionel Pictures.  
[https://www.youtube.com/watch?v=Dufbnra7\\_jo&t=4s](https://www.youtube.com/watch?v=Dufbnra7_jo&t=4s)
- Frid, L. (Director). (2017). *El eterno silencio* [Película]. Lionel Pictures.
- Han, B. Ch. (2010). *Topología de la violencia*. Editorial digital Titivillus.
- Martín-Cabello, A. (2013). Sobre los orígenes del proceso de globalización. *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales*, (1), 7-20. <https://doi.org/10.17502/mrcs.v1i1.22>
- Padilha, J. (Director). (2014). *Narcos*. [Película]. Netflix.
- Padilha, J. (Productor). (2018-2021). *Narcos. Tráiler oficial* [Video]. Netflix Asia.  
<https://www.youtube.com/watch?v=xl8zdCY-abw&t=34s>
- Serje De La Ossa, M. (2017). Fronteras y periferias en la historia del capitalismo: el caso de América latina. *Revista de geografía Norte Grande*. [https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071834022017000100003&script=sci\\_arttext&tlng=en](https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071834022017000100003&script=sci_arttext&tlng=en)
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo Gore*. Melusina.
- Yépez, H. (2010). *La increíble hazaña de ser mexicano*. Planeta.
- Zavala, O. (2018). *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. Malpaso.
- Zelkowicz, L. (Director). (2013). *El señor de los cielos*. [Serie de TV]. Telemundo.
- Zelkowicz, L. (Director). (24 de septiembre de 2019). *El Señor de los Cielos*. Trailer oficial. Telemundo. [Video]. [https://www.youtube.com/watch?v=ppvBse1se\\_4&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=ppvBse1se_4&t=1s)

## PÁGINAS WEB

- Internet Movie Data Base (IMDB) (s.f.). Puntuación de *El eterno silencio*. <https://www.imdb.com/title/tt7811886/>
- Internet Movie Data Base (IMDB) (s.f.). Puntuación de *El Señor de los Cielos*. <https://www.imdb.com/title/tt2777882/>
- Internet Movie Data Base (IMDB) (s.f.). Puntuación de *Narcos*. <https://www.imdb.com/title/tt2707408/>



## 17. El gánster en sus propias palabras: la necroficción en primera persona en los filmes *Casino* y *Goodfellas*

Juan Carlos Macías Berumen

Los conceptos cine de gánsteres, género negro y *neo noir* suelen utilizarse indistintamente, como si las diferencias que hay entre ellos fueran tan mínimas que resultara innecesario señalarlas. Esto se debe a que los tres son subcategorías de la “película de crimen”. No obstante, para el tipo de análisis propuesto, es crucial señalar distinguirlos. Antes de entrar en las descripciones particulares para cada uno, es necesario indicar que los términos utilizados para delimitar los confines de un género cinematográfico surgen a partir de la aparición de un conjunto de filmes con características semejantes. Por ejemplo, cintas como *The maltese falcon* o *Double Indemnity* no fueron llamados filmes *noir* en el momento de ser estrenadas, sino hasta unos años más tarde, cuando se formó un cuerpo de obras de características similares que permitieran la agrupación de las mismas dentro de un género cinematográfico específico.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Lo mismo sucede al enmarcar estos y otros filmes y productos literarios dentro de la categoría de recientísima creación conocida como necroficción. Pues al momento de su creación, las obras no estaban para ser incluidas dentro de esta categoría, sin embargo, cumplen con todas las características necesarias para serlo.

Según René Wellek, “el género debe concebirse como una agrupación de obras literarias efectuadas en base, teóricamente, tanto a la forma externa (metro o estructura específicos) como a la forma interna (actitud, tono, intención, o, por decirlo claramente, el tema y el público)” (citado en Altman, 1999, p. 37). Como ya se mencionó, los tres géneros señalados al inicio son una subcategoría de la “película de crimen”, por lo que a menudo coinciden en intención, tono y actitud, lo que puede complicar su distinción. La diferencia principal radica en su estructura y en los temas tratados por cada género.

La característica primordial del filme de género negro (o *noir*) es un protagonista de moral grisácea que no pertenece a un estrato social definido, que puede ser violento o refinado, conocedor de las artes y de las calles. Dos de los mejores ejemplos de ello son Philip Marlowe y Samuel Spade (ambos interpretados por Humphrey Bogart). A pesar de que el espectador desconoce en ocasiones las intenciones o motivo de las acciones del protagonista del filme *noir*, el personaje siempre sabe lo que hace y se conoce a sí mismo, a diferencia del protagonista del *neo noir* que se encuentra en la mayor parte de los casos buscando su propia identidad. Además, el protagonista del filme *noir* es perfectamente capaz de desarrollarse en el espacio que habita, mientras que el héroe del *neo noir* es un marginado.

Separar al género negro del *neo noir* de acuerdo con los elementos que los componen puede resultar sencillo. También se pueden distinguir según el año de producción. Sin embargo, separar estos dos géneros del filme de gánsteres puede ser complicado, ya que existen casos en que ambos géneros parecen fusionarse, como sucede en el subgénero gánster *noir*, que se discutirá más adelante. Esto podría llevar al lector a preguntarse: ¿cuál de estos géneros es más cercano a la necroficción? La respuesta es que en cada uno de ellos existen las condiciones genéricas necesarias para que surja una necroficción, aunque esto no significa que todas las “películas de crimen” lo sean.

El cine de gánsteres es el más antiguo y también el más longevo de los tres géneros mencionados al inicio. Su primer exponente, *The Black*

*Hand*, apareció apenas una década después de que los hermanos Lumière presentaran el cinematógrafo. En la actualidad, se siguen produciendo películas del género y sus características son más claras que las del *noir* o el *neo noir*.

La primera característica del cine de gánsteres, como su nombre sugiere, es la presencia de personajes involucrados en el crimen organizado, comúnmente en la mafia italiana, los yakuza o las pandillas latinoamericanas en los Estados Unidos. De acuerdo con Ron Wilson, éste es el único género cinematográfico cuya nomenclatura se basa en sus personajes y no en un concepto que permee la acción. Wilson propone cuatro grandes eras que permiten clasificar el cine de gánsteres: “La era silenciosa: de pandillas a gánsteres”, “El estafador y el forajido: Arquetipos de gánster en 1930”, “Homicidio, *Incorporated*: Desarrollo del filme de gánsteres en la posguerra” y “*La famiglia*: Coppola, Scorsese y la etnia del gánster” (Wilson, 2015, p. 10).

La primera categoría se extiende desde los inicios del cine hasta la década de 1930. En este periodo se encuentran filmes como *The musketeers of Pig Alley*, *Regeneration* y *Underworld*. Estos filmes establecieron las características principales del género: el espacio urbano como lugar de la acción, la muerte y la actividad criminal como centro de la narración y el gánster agradable, un personaje que, a pesar de encontrarse incrustado en un ambiente hostil, resulta grato a los ojos del espectador, al ser expresivo, rápido, inteligente y de buen carácter. Esas cualidades se mantienen vigentes en los personajes del género hasta la actualidad, aunadas a la característica angustia que definiría a los personajes del cine de gánsteres a partir del final de la segunda Guerra Mundial.

Al llegar la década de 1930 aparecieron tres de los filmes más relevantes en el género de gánsteres hasta la actualidad, *Little Caesar*, *The Public Enemy* y *Scarface*. A diferencia de las películas que se realizaban en décadas pasadas, el gánster retratado en las tres anteriores no era el criminal clásico que opera en las sombras del bajo mundo, el bandido anónimo

que existía sólo dentro de los confines del filme, pues dos gánsteres reales<sup>2</sup> y contemporáneos de dichas cintas fueron utilizados como base para crear un nuevo arquetipo de personaje. Ron Wilson llama a esta etapa del género “El estafador y el forajido: Arquetipos de gánster en 1930”, y plantea que se extiende entre las décadas de 1930 y 1940, dejando espacio para una nueva era al terminar la primera mitad del siglo xx.

Esta glorificación de la vida de los gánsteres generó controversia, ya que se temía que mostrar a un criminal violento bajo una luz agradable pudiera tener un efecto negativo en la juventud. Por ello, a lo largo de las décadas de 1930, 1940 y 1950, se solía presentar estas historias con un final trágico para el protagonista, sugiriendo, como si de una fábula se tratase, que el crimen nunca paga.

La tercera fase llamada “Homicidio, *Incorporated*: desarrollo del filme de gánsteres en la posguerra”, toma su nombre del grupo delictivo que operó en los Estados Unidos entre 1929 y 1941. En esta era, el gánster cinematográfico pasa de ser un forajido, cuya identidad es formada a partir de sus actos personales, a ser parte de una organización que comparte una ideología y son regidos por el mismo conjunto de reglas.

En este momento, el género de gánsteres, se divide en tres ramas: el filme del sindicato, el del gánster retro y el *noir* gánster. El filme del sindicato se centra en las actividades de organizaciones criminales complejas, llámese mafia, *Cosa Nostra*, la combinación, el sindicato, etc., que tienen una jerarquía clara y definida con funciones para cada uno de los escalones que la componen. Este aspecto también se puede apreciar en filmes más cercanos a la actualidad, como *Casino* o *The Irishman*, ambos dirigidos por Martin Scorsese.

El filme del gánster retro trata sobre la vida de algunos de los gánsteres más conocidos en los Estados Unidos durante la época de la Prohibición, como Al Capone. De nuevo, aunque este subgénero surgió

---

<sup>2</sup> John Dillinger y Al Capone.

y se popularizó durante la década de los 50, no quiere decir que haya muerto en esa misma década, pues hasta la actualidad se siguen filmando historias de ese tipo.

El *noir* gánster es quizá el subgénero de mayor popularidad e importancia de los tres mencionados, pues presenta a un gánster marginal incrustado, incapaz de desarrollarse de manera efectiva en su entorno. El *noir* gánster no es rápido ni carismático; sus actividades no son picarescas sino trágicas, y son determinadas por el modo en que el protagonista enfrenta la angustia que lo oprime. Encontrar personajes de estas características (gánsteres o no) es algo común en los filmes de Martin Scorsese, como Travis Bickle, Jake LaMotta, Johnny Boy, Frank Pierce, Billy Costigan, entre otros. Hay que resaltar que, aunque ese aspecto será tocado más adelante, en la mayoría de los casos las historias que son contadas en primera persona provienen de la perspectiva de un personaje como estos.

La última etapa histórica señalada por Wilson, llamada “*La famiglia*: Coppola, Scorsese y la etnia del gánster”, coincide con el momento en que la necroficción gana fuerza en el cine, pues las leyes de censura se vuelven más laxas y los realizadores tienen por primera vez la libertad de mostrar sin restricciones imágenes que presentan temas como la violencia física, la muerte, asesinatos, etc. El relajamiento de las leyes de censura de esa época llegó hasta el grado que se permitió que en *The Godfather* se utilizara una cabeza de caballo real y no una de utilería, en la escena en que Jack Woltz despierta junto a la cabeza y sangre del animal.

Esta etapa recibe su nombre debido al enorme impacto que las obras realizadas por Coppola y Scorsese tuvieron dentro del género y por el modo en que las mismas contribuyeron a su desarrollo. Ron Wilson señala: “Both directors are endemic to the development of the contemporary American gangster film in terms of historicity and ethnic representation”<sup>3</sup> (Wilson, 2015, p. 82). Esto se debe a que

<sup>3</sup> “Ambos directores son endémicos al desarrollo del cine de gánsteres estadounidense contemporáneo, en términos de historicidad y representación étnica”.

ambos directores dotan al gánster de una etnicidad que comparten: la italoamericana.

Aunque la representación del gánster de ascendencia italiana en el cine no se origina en la obra de Scorsese y Coppola, la popularidad de *The Godfather* estableció la relación entre el italoamericano y el gánster a escala global. A diferencia del gánster que hasta el momento había aparecido en el cine americano, Coppola introduce a un tipo de personaje que se caracteriza por tener una fuerte conexión con su comunidad y con su familia. Vito Corleone comienza la organización que años más tarde será conocida como la familia Corleone, estableciendo una especie de círculo de protección de los miembros de su localidad.

Debido al valor que el gánster otorga a la familia y la comunidad es que se acuña el término *famiglia* para referirse a las diferentes organizaciones criminales que aparecen en distintos filmes. Ron Wilson indica que la importancia de este concepto radica en el cambio que supone para el mafioso el pertenecer a una familia y a una comunidad, pues antes de ello se caracterizaba por ser un personaje marginal que intenta integrarse por la fuerza en la sociedad. No obstante, se puede argumentar que, a pesar de formar parte de una familia o incluso ser su cabeza, el gánster sigue deseando integrarse a la sociedad civil que le rodea, tal como sucede con Michael Corleone en los tres filmes en que aparece, o bien, con Sam Rothstein en *Casino*.

*The Godfather* y sus secuelas se centran en personajes de alto nivel en la organización criminal, a diferencia de las películas de Scorsese. “For Coppola there was a historical, grandiose depiction of the epic story of the Corleones in America; whereas Scorsese focused on the ‘mean streets’ of contemporary urban life and the hoodlums, gangsters, and wise guys that populated them”<sup>4</sup> (Wilson, 2015, p. 82). Además de que

<sup>4</sup> “Para Coppola, hubo una representación histórica y grandiosa de la épica de los Corleone en América; mientras que Scorsese se enfocó en las calles duras de la vida urbana contemporánea y en los matones, gánsteres y tipos astutos que las poblaron”.

Scorsese presenta a personajes de un estrato más bajo, les permite contar su propia historia de acuerdo con sus propios parámetros, lo que conduce casi siempre a que el espectador perciba a los personajes como semejantes a él mismo en su humanidad y alejados en su realidad, tal como sucede en *Goodfellas* y *Casino*.

Dentro de la filmografía de Scorsese, *Casino* y *Goodfellas* son los filmes que comparten más semejanzas. Ambas películas, lanzadas en la década de 1990, presentan una narración centrada en la muerte, la violencia y el exceso, con guiones escritos por Martin Scorsese y Nicholas Pileggi (basado en una de las novelas de no ficción del segundo), cuentan con Robert DeNiro y Joe Pesci en roles protagónicos, la acción comienza *in media res*, y a través de la analepsis el espectador es transportado hacia una etapa temprana del viaje del personaje principal, que será el encargado de narrar la acción de acuerdo con el modo en que la percibe desde la última etapa de su viaje. Esta forma de contar es relevante para analizar según la estructura monomítica explorada por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*, y más tarde por Christopher Vogler en *El viaje del escritor*.

En *Goodfellas*, la narración comienza *in medias res* en el Nueva York de 1970, mostrando a los tres protagonistas del filme (Jimmy Conway, Henry Hill y Tommy DeSimone) viajando por la carretera de noche. Después de unos segundos se les ve bajar del auto en el que se encuentran, Henry abre la cajuela y el espectador descubre que hay un hombre ahí (Billy Batts), Tommy procede a acuchillarlo y Jimmy le dispara más de una vez. Debido a que el espectador no cuenta con la información necesaria para interpretar lo que sucede, entra en acción el primer narrador de la cinta (Henry Hill en 1985) que, a través de la analepsis, transporta la acción narrada hacia Brooklyn en 1955, el inicio de su viaje dentro del mundo criminal.

Para Joseph Campbell, el primer paso en el viaje del héroe es el llamado a la aventura, momento en que el héroe rompe por primera vez con su vida cotidiana y entra en contacto con el mundo desconocido, sin llegar todavía a penetrar en él. Esta función se encuentra expresada en

*Goodfellas* en el momento en que Henry consigue un empleo en la parada de taxis con la familia Cicero, deja la escuela y establece la diferencia entre ser alguien y ser nadie, estar dentro o estar fuera de la familia criminal. Según las palabras del narrador: “I knew i wanted to be a part of them, it was there that I knew I belonged. To me, it meant being somebody in a neighborhood full of nobodies. They weren’t like anybody else; they did whatever they wanted”<sup>5</sup> (Scorsese, 1990, 00:02:59).

Junto al llamado a la aventura se encuentra la negativa al llamado, que puede ser realizada de manera voluntaria por el héroe o puede producirse dependiendo de las circunstancias que le rodean. Para Henry Hill, la negativa ocurre cuando su padre le prohíbe continuar trabajando con los Cicero, lo cual significaría para él regresar hacia lo cotidiano, a la escuela, a la vida de cualquier adolescente.

En caso de que el héroe rechace el llamado, su viaje terminará antes de haber comenzado, por lo que no dejará de ser más que un héroe en potencia; por otro lado, “para aquellos que no han rechazado la llamada, el primer encuentro del periplo del héroe es con una figura protectora (a menudo una viejecita o un anciano), que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar” (Campbell, 1972, p. 46). Sin embargo, en una narración biográfica de una familia criminal la ayuda sobrenatural no llegará al héroe en forma de talismán o brebaje, como sugiere Campbell, sino que adaptará a la realidad narrativa en la que se incrusta dicha función. La ayuda llega a Henry de la mano de Paul Cicero, quien amenaza al cartero que lleva correspondencia a sus padres para que éstos no se enteren de que su hijo sigue faltando a la escuela y en su lugar trabaja para la familia criminal.

Así pues, la llamada no es rechazada y la ayuda es recibida por el héroe, quien demuestra ser digno de recibirla, por lo que ahora está capacitado

<sup>5</sup> “Sabía que quería ser parte de ellos, fue ahí donde supe que pertenecía. Para mí, significaba ser alguien en un vecindario lleno de desconocidos. Ellos no eran como los demás; hacían lo que querían”.

para cruzar el primer umbral, a través del cual llegará a lo desconocido y peligroso: “Las regiones de lo desconocido (desiertos, selvas, mares profundos, tierras extrañas, etc.) son libre campo para la proyección de los contenidos inconscientes. La libido incestuosa y la destruido parricida, son reflejadas en contra del individuo y de su sociedad en forma que sugieren tratamientos de violencia y peligrosos y complicados placeres” (Campbell, 1972, p. 51).

Además de lo anterior, el cruce del primer umbral puede ser identificado por la presencia de un guardián, que representa para el héroe la figura de protector y de guía en esta fase y las subsecuentes de su viaje. Para Henry Hill, este guardián es Jimmy Conway, a quien describe de la siguiente manera: “He couldn’t have been more than 28 or 29 at the time... but he was already a legend. He’d walk in the door and everybody who worked the room just went wild”<sup>6</sup> (Scorsese, 1990, 00:11:24). Como guardián, Jimmy debe determinar si Henry es digno de atravesar el umbral e ingresar en el vientre de la ballena. El cruce hacia lo desconocido ocurre cuando el joven Hill es atrapado por vender los cigarrillos robados por Jimmy, pero éste ni lo delata, por lo que Conway lo felicita e indica que ese día se ha graduado.

Después de comenzar a formar parte de la familia criminal Lucchese (como asociado, ya que su herencia irlandesa le impide volverse un “iniciado”), Henry se mueve de manera natural en el ámbito criminal que alguna vez representó para él lo desconocido y peligroso. Campbell denomina el vientre de la ballena a ese lugar que se encuentra tras cruzar el umbral, ya que “el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento queda simbolizada en la imagen mundial del vientre, el vientre de la ballena” (Campbell, 1972, p. 57). Para el héroe, encontrarse en el vientre de la ballena representa el final de su existencia previa; a partir de este punto, se encuentra en la etapa de iniciación de su

<sup>6</sup> “No podía tener más de 28 o 29 años en ese momento... pero ya era una leyenda. Entraba por la puerta y todos los que estaban en la sala simplemente enloquecían”.

aventura. Dicha iniciación se compone, según Campbell, de seis funciones o fases: El camino de las pruebas, El encuentro con la diosa, La mujer como tentación, La reconciliación con el padre, Apoteosis y La gracia última.

La primera de las fases, el camino de las pruebas, tal como lo indica el nombre, señala una parte del viaje del héroe en la que este deberá demostrar su valía realizando con éxito una serie de tareas complicadas que lo acercarán al objetivo con el que partió al inicio del periplo. Como se señala en *El héroe de las mil caras*, “El héroe es solapadamente ayudado por el consejo, los amuletos y los agentes secretos del ayudante sobrenatural que encontró antes de su entrada a esta región” (Campbell, 1972, p. 61). En la película, esta función se cumple cuando Henry deja de ser un lacayo de Jimmy y se convierte en su socio al planear el robo de Air France.

Por supuesto, este delito no es la única prueba a la que se enfrenta Hill, sin embargo, ya que de ella se desprenden pruebas subsecuentes, como decidir entregar a Paulie una fracción del robo como tributo o esconder las ganancias del atraco. Ambos personajes acuerdan “hacer lo que es correcto” y entregan al jefe de la familia criminal una fracción de lo robado. En este momento, Jimmy y Henry se convierten en iguales dentro de la organización en que operan.

Las fases subsecuentes están estrechamente relacionadas en la narración que ahora se aborda; éstas son, como ya se dijo, El encuentro con la diosa y La mujer como tentación. Según Campbell, “el encuentro con la diosa (encarnada en cada mujer) es la prueba final del talento del héroe para ganar el don del amor (caridad: *amor fati*), que es la vida en sí misma, que se disfruta como estuche de la eternidad” (Campbell, 1972, p. 72).

Es importante señalar que, a pesar de que así sucede en una considerable cantidad de mitos a partir de los cuales se formula la estructura monomítica, la tentación no siempre se encuentra encarnada en una mujer o en un hombre, sino que puede manifestarse como cualquier cosa material o inmaterial que pueda llevar al héroe a alejarse de su cometido. Por lo tanto, es posible reiterar que las fases mencionadas están

relacionadas y ocurren de manera simultánea en el filme, aunque no siempre se correspondan en la totalidad. La primera se manifiesta en la relación entre Henry Hill y Karen Friedman, pues a través de ella el héroe obtiene lo que Campbell nombra “el don del amor”.

La siguiente función se evidencia cuando Henry se siente más atraído por la vida de lujos y excentricidades que le brinda el mundo del crimen que por el acto criminal en sí mismo. Aunque no considera retirarse de ese mundo hasta más adelante, ya es posible apreciar las limitaciones que impone a su actividad criminal anteriormente desbocada.

En este momento, la narración alcanza su punto de mayor tensión cuando la acción narrada por Hill en 1985 se entrelaza con la acción que se mostró al inicio del filme. El hombre que estaba en el maletero del auto de Hill en la primera escena, ahora celebrando en un bar que recientemente ha salido de la cárcel, es Billy Batts, un “iniciado” de la familia Gambino que ocupa una posición de poder inalcanzable para Jimmy y Henry. Batts representa la autoridad suprema y lo que nunca podrán ser por sus raíces irlandesas. Como señala Hill, “[Batts] was considered untouchable. Before you touched a made guy, you had to have a good reason, you had to have a sit-down and you’d better get an okay... or you’d be the one who got whacked”<sup>7</sup> (Scorsese, 1990, 01:00:56). A pesar de esto, el héroe se ve empujado hacia la confrontación, colocándolo en el cénit de su aventura.

En el bar, Billy Batts ofende a Tommy DeSimone, quien jura matarlo y le pide a Henry que no lo deje ir para poder encontrarlo ahí más tarde. El enfrentamiento del héroe con la figura de autoridad o poder inaprehensible es llamado por Campbell la reconciliación con el padre, “La reconciliación no consiste sino en el abandono de ese doble monstruo generado por el individuo mismo; el dragón que se piensa como Dios (superego) y el dragón que se piensa como Pecado (*el id reprimido*)” (Campbell, 1972, p. 78).

<sup>7</sup> “[Batts] era intocable. Antes de tocar a un iniciado, debías tener una buena razón, debías tener una reunión y obtener un permiso... o serías tú quien sería eliminado”.

Tommy regresa al bar, golpea a Batts hasta dejarlo inconsciente, casi muerto, y lo cargan en el maletero del auto de Henry. El espectador revive la escena inicial del filme, pero esta vez con información que no estaba presente la primera vez. Además, Henry reflexiona sobre el acto del homicidio y la fragilidad de la vida. Es así que el héroe trasciende la existencia que había llevado hasta este momento y alcanza un conocimiento que va más allá del poseído por el resto de los individuos a su alrededor. Esto marca su retiro del mundo anterior para un periodo de descanso antes de emprender el viaje de retorno hacia la cotidianidad, lo que Campbell llama apoteosis.

Aunque la prisión parezca no ser el mejor lugar para que el héroe se retire antes de llevar a cabo su viaje de retorno hacia la cotidianidad, para los miembros de la mafia era diferente, como describe el narrador: “Everyone else in the joint was doing real time, mixed together, living like pigs. But we lived alone, we owned the joint”<sup>8</sup> (Scorsese, 1990, 01:21:33). Así, la cárcel se convierte en un espacio de descanso y autoconocimiento donde Henry se prepara para volver al mundo.

La última etapa del viaje del héroe, antes de su retorno, se llama “la gracia última”, que consiste en la obtención de aquello por lo que se luchó durante todo su trayecto. Para Henry Hill, esa gracia llega a través de las ganancias obtenidas en el atraco a Lufthansa, que ascienden a 6 millones de dólares, con los cuales podría retirarse de la vida criminal y vivir cómodamente el resto de su vida. De haberse retirado en ese momento, su viaje habría llegado al punto culminante y terminado sin la necesidad de emprender un camino de regreso, lo cual rompería con la estructura monomítica propuesta por Campbell. Henry no se retira y continúa transportando y distribuyendo narcóticos, negándose a regresar a la vida mundana.

Después de obtener la gracia última, el héroe debe escapar de los dioses mientras posee este don. A esta fase se le llama “huida mágica”. Hay

---

<sup>8</sup> “Todos los demás en la cárcel cumplían condena real, mezclados, viviendo como cerdos. Pero nosotros vivíamos solos, éramos dueños del lugar”.

dos posibilidades principales que pueden dictar la naturaleza del escape: la primera de ellas es que los dioses o guardianes del don comisionen al héroe el retorno al mundo, en posesión de la gracia que protegen; o que se haga con el don oponiéndose a lo dispuesto por el guardián, lo que lleva a un enfrentamiento o persecución de la que el héroe debe escapar.

En el caso de *Goodfellas*, Jimmy, el guardián y guía en el viaje de Henry, demuestra su oposición a que éste se haga con el don y regrese a su vida cotidiana, lo que inicia la persecución. Jimmy empieza a cazar uno a uno a todos los involucrados en el atraco a Lufthansa hasta que Henry es el último, ya que no quiere que nadie sea capaz de testificar en su contra si se le relaciona con el robo. Henry sabe que lo buscan, pero, para su suerte, el FBI lo encuentra primero. En ese momento, el narrador dice: “For a second, I thought I was dead. But when I heard all the noise, I knew they were cops, only cops talk that way ... If they had been wise-guys, I wouldn’t have heard a thing. I would have been dead”<sup>9</sup> (Scorsese, 1990, 02:03:17).

El héroe necesita un guía o la ayuda de una fuerza superior para atravesar el primer umbral que le permitió penetrar el vientre de la ballena: “Pudiera ser que el héroe necesitara ser asistido por el mundo exterior al regreso de su aventura sobrenatural. En otras palabras, pudiera darse el caso de que el mundo tuviera que venir y rescatarlo” (Campbell, 1972, p. 120), especialmente cuando su misión de retorno no ha sido encomendada por sus protectores. El guía en el viaje de retorno para Henry Hill es el FBI, que le ofrece un trato: testificar en contra de Jimmy y Paulie a cambio de salvar su vida e incluirlo en el Programa de Protección de Testigos. Una vez que acepta, Henry está del otro lado del umbral, ha vuelto a la vida cotidiana de la que salió siendo adolescente; en sus propios términos, volvió a ser nadie cuando fue alguien.

<sup>9</sup> “Por un momento pensé que estaba muerto. Pero cuando escuché todo el ruido supe que eran policías, sólo los policías hablan de esa manera ... Si hubieran sido mafiosos no habría escuchado nada. Estaría muerto”.

El viaje termina según lo expuesto en *El héroe de las mil caras*, con la posesión de los dos mundos y la libertad para vivir. “La libertad para atravesar en ambos sentidos la división de los mundos, desde la perspectiva de las apariciones del tiempo a aquella de la causalidad profunda, y a la inversa, sin contaminar los principios de la una con los de la otra, pero permitiendo a la mente conocer a la una por virtud de la otra, es el talento del maestro” (Campbell, 1972, p. 132). El héroe que ha regresado conoce el mundo de lo cotidiano y el de lo desconocido, se desprende de lo que fue antes de partir y también de lo que fue durante su viaje, concilia las dos existencias en una sola, se separa del miedo a morir que lo acompañaba en el reino de lo peligroso y vive de manera libre, sin contemplar lo que fue ni lo que será. Vive el resto de su vida “como un nadie promedio, como un tonto” (Scorsese, 1990, 02:19:46).

Las etapas del viaje señaladas por Vogler coinciden en su mayoría con las marcadas por Joseph Campbell, salvo aquellas que se unen en una sola. Estas etapas son: “el mundo ordinario”, “la llamada de la aventura”, “el rechazo de la llamada”, “el encuentro con el mentor”, “la travesía del primer umbral”, “las pruebas, los aliados, los enemigos”, “la aproximación a la caverna más profunda”, “la odisea”, “la recompensa”, “el camino de regreso”, “la resurrección” y, por último, “el retorno con el elixir”. Antes de comenzar a identificar cada una de estas etapas dentro del filme *Casino*, resulta conveniente señalar que la obra de Vogler, a diferencia de la de Campbell, fue construida con base en patrones narrativos presentes en la mayoría de filmes exitosos de la segunda mitad del siglo xx.

Antes de las etapas del viaje, Vogler señala que hay puntos de importancia narrativa que suelen ser ignorados por los analistas modernos pero que pueden ayudar al espectador a entender el camino de la narración incluso antes de iniciada. Estos elementos son el título de la obra, la imagen inicial y el prólogo. El título, es claro, provee una indicación precisa del entorno en que se desarrolla la historia, o bien de sus protagonistas. En ocasiones, el título puede ser algo tan simple como *Jurassic Park*, dando un claro indicador y casi una breve sinopsis de lo que será

narrado. También puede tener implicaciones que van más allá de lo conocido por el espectador antes de ver el filme, como sería el caso de *The Silence of the Lambs*.

Por otro lado, tenemos la imagen inicial. Ésta, de acuerdo con Vogler, “invoca el mundo especial del segundo acto, así como los conflictos y las dualidades que allí se enfrentarán” (Vogler, 1992, p. 74). Algunos ejemplos perfectos de esta imagen inicial se encuentran en la primera escena presentada en obras dirigidas por Scorsese y miembros de su generación como *The Godfather: Part III*, *The Age of Innocence*, *Taxi Driver*, *Star Wars*, *Schindler's List*, etc. Tómese *Star Wars* como caso específico, antes de que el narratorio conozca a los personajes protagonistas, el mundo narrado, o incluso el espacio habitado por los personajes, se encuentra con la característica leyenda: “A long time ago, in a Galaxy far, far away”.<sup>10</sup> Después de esto, algunos párrafos de texto se deslizan por la pantalla y dan cuenta de la acción que ha sucedido fuera de la ella y que debería servir como introducción a este universo diegético. En filmes como *Casino*, esa imagen inicial no es tan clara en ocasiones, pues el mundo narrado es idéntico, o al menos es significativamente semejante al del narratorio.

Por último, se encuentra el prólogo, que en el caso de *Casino* porta una significación narrativa primordial. Este presenta a los personajes principales: Ace Rothstein, Nicky Santoro y Ginger McKenna. El prólogo llega al narratorio a través del discurso verbal de sus dos narradores, que son a la vez los protagonistas arriba mencionados. Después del prólogo, la narración se traslada al inicio de la historia que entonces se cuenta, lo cual sucede en lo que Vogler llama “El mundo ordinario” y es el lugar donde comienza el viaje del héroe. El mundo ordinario sería esa ciudad que permanece sin ser nombrada a lo largo de la cinta y a la que Rothstein se refiere como “back home”, nombre que sólo puede recibir al ser contrastada con el lugar donde se desarrolla la mayor parte de la acción, es decir, Las Vegas.

<sup>10</sup> “Hace mucho tiempo, en una galaxia muy muy lejana”.

Al encontrarse el héroe en el mundo ordinario, se produce un suceso que permite que inicie su viaje “si bien la mencionan con nombres distintos, como el incidente de iniciación o el catalizador, el desencadenante o el hecho que propicia la acción. Todas coinciden en que algunos hechos son necesarios para que la historia eche a rodar, una vez que se haya presentado al personaje central de la misma” (Vogler, 1992, p. 79).

La llamada a la aventura ocurre de manera simultánea a su rechazo, lo que sucede cuando los jefes de la mafia de Chicago ofrecen a Rothstein el puesto de director del Tangiers, por lo cual Nicky Santoro comenta con voz en off: “And typical Ace, give him a shot of running a Casino and he tries to talk you out of it”<sup>11</sup> (Scorsese, 1995, 00:11:01). Efectivamente, intenta rechazar el puesto en más de una ocasión; sin embargo, es convencido para aceptarlo, incluso sin contar con una licencia que le permita hacerlo. La escena en que se consuma la proposición de aceptar dicho puesto y trasladar su residencia temporal hacia Las Vegas representa, de manera simultánea, el llamado y el rechazo hacia la aventura, mientras que la aceptación del mismo es aquello que permitirá al personaje la travesía del primer umbral.

En cuanto a la presencia de un mentor, el rol es desempeñado por Remo Gaggi; no obstante, a diferencia de la estructura propuesta por Vogel, no hay un encuentro con el mentor después del rechazo a la aventura; sin embargo, es aquél quien le da al héroe las facultades para poder realizar el cruce del primer umbral, por lo cual se cumple la etapa propuesta, sólo que en un orden ligeramente alterado. Sobre la travesía del primer umbral, Vogler señala: “Ahora el héroe se encuentra en el preciso umbral por el que se accede al mundo de la aventura, el mundo especial del segundo acto. Ha escuchado la llamada, se han expresado las dudas y los miedos y se han serenado” (Vogler, 1992, p. 160). Cuando estas funciones se han cumplido, el héroe de la aventura se adentra en el nuevo mundo

---

<sup>11</sup> “Típico de Ace, le das la oportunidad de dirigir un casino y trata de convencerte de que no lo hagas”.

especial del segundo acto, deja atrás el mundo ordinario y a los personajes pobladores del mismo en favor de aquello que se encuentra del otro lado del umbral, es decir: las pruebas, los aliados, los enemigos.

El espectador es capaz de identificar que el héroe de la narración ha atravesado el umbral y llegado al mundo del segundo acto, lo que Joseph Campbell llamaba “el vientre de la ballena” debido al marcado contraste que se mostrará en oposición al mundo de lo cotidiano. Para Ace Rothstein, este mundo es Las Vegas y, como parte de su narración, expresa: “Who could resist? Anywhere else in the country I was a bookie, a gambler, always looking over my shoulder, hazzled by cops day and night, but here I’m Mr. Rothstein, I’m not only legitimate but running a casino and that’s like selling people dreams for cash”<sup>12</sup> (Scorsese, 1995, 00:05:13). Con esto, se infiere que no es sólo el mundo alrededor del protagonista lo que cambió, sino que el mismo personaje es transformado por ese mundo.

La sexta etapa del viaje es llamada “Las pruebas, los aliados, los enemigos”. Las pruebas hacen referencia a las complicaciones y desafíos con los que el héroe podría encontrarse a lo largo de su viaje, esto con la finalidad de prepararlo para el fin de su travesía. Los aliados y enemigos, por supuesto, son aquellos personajes con los que el protagonista se encontrará a lo largo de su recorrido y lo ayudarán o buscarán impedir que cumpla con las funciones que debe desempeñar en la historia. En esta última categoría, destacan Nicky Santoro, Ginger McKenna, Lester Diamond y Remo Gaggi. Dentro de la categoría de enemigos se encuentra “un tipo especial de enemigo, el rival, el competidor del héroe en asuntos de amor, deportivos, de negocios o cualquier otra empresa. Por lo general, el rival no pretende aniquilar al héroe, sino derrotarlo en la competición” (Vogler, 1992, p. 171).

<sup>12</sup> “¿Quién podría resistirse? En cualquier otro lugar del país era un corredor de apuestas, un jugador, siempre mirando por encima del hombro, acosado por la Policía día y noche, pero aquí soy el señor Rothstein, no sólo soy legítimo, sino que dirijo un casino, y eso es como venderle sueños a la gente por dinero en efectivo”.

Una vez que se identifican los actantes de la narración, se han señalado las nuevas reglas y se ha dejado atrás el mundo cotidiano, llega la séptima etapa del viaje: “la aproximación a la caverna más profunda”. Representa el momento más complejo y peligroso de la aventura, es posible que presente dudas respecto al objetivo de su viaje; viene justo antes de la mayor crisis del relato narrado. Un punto clave de esta etapa es el replanteamiento de los roles que ocupan los personajes que rodean al héroe, pues los aliados pueden convertirse en enemigos (como es el caso de Nicky Santoro en *Casino*), se pueden presentar nuevos rivales o complicaciones no contempladas surgirán ante el héroe.

En la película, esta etapa del viaje se presenta en el momento en que a Ace se le niega la licencia para trabajar en un casino a la vez que la actividad criminal de Nicky se vuelve un problema para Rothstein y Ginger se va de Las Vegas con Lester y su hija. En este punto, que precede a la crisis central y al clímax narrativo del relato, se orquestan las circunstancias bajo las cuales se dará el mayor enfrentamiento de la narración, “aquel punto de una historia o drama en el que fuerzas opuestas y hostiles se encuentran en su momento de máxima tensión” (Vogler, 1992, p. 192).

Esta llamada crisis central es uno de los acontecimientos de mayor peso para la narración, aunque no debe confundirse con el final o el clímax. Es el momento en que las fuerzas antitéticas se enfrentan. Para ilustrarlo con claridad, se puede pensar en el enfrentamiento entre Darth Vader y Obi-Wan Kenobi en la Estrella de la Muerte en *Star Wars*: no es el fin de la narración, pero es el punto más complicado para el héroe, el momento en que se enfrenta a la muerte de forma más directa.

En *Casino* no es la muerte de un mentor o *chaman* la que se muestra o asoma como posibilidad sino la del propio protagonista a manos de su antiguo aliado, Nicky Santoro. Esto es expresado por Rothstein:

meeting in the middle of the desert always made me nervous, it's a scary place, i know about the holes in the desert of course, and everywhere i looked there could have been a hole. Normally my

prospects of coming back alive after a meeting with Nicky were 99 out of 100, but this time, when I heard him say “a couple hundred yards down the road”, I gave myself 50/50<sup>13</sup> (Scorsese, M., 01:52:44).

Tras haberse enfrentado a la muerte y el sufrimiento, el héroe ha superado la octava etapa, así que se adentra en la siguiente: “La recompensa”, donde “experimenta las consecuencias de haber sobrevivido a la muerte” (Vogler, 1992, p. 212). De este punto en adelante, el protagonista está seguro de quién es y el resto de los personajes nota que ha cambiado, hecho que casi siempre conduce a que el héroe busque un camino diferente al que hasta el momento había seguido. Por supuesto, como señala Vogler al inicio de su obra, estas etapas no se cumplen el ciento por ciento de las veces en el orden en que se encuentran en el libro o bien, los lindes de dos de estas fases pueden no ser del todo claras, que es precisamente lo que sucede en el tercer acto del filme.

En el tercer acto de *Casino* parecieran fundirse, en un parpadeo, “El camino de regreso”, “La resurrección” y “El retorno”, pues hay eventos adversos en la vida del héroe, el antagonista conoce su final, el héroe se enfrenta a una situación cercana a la muerte y es purificado por ese suceso y, por último, abandona el nuevo mundo y regresa al mundo ordinario del que salió. Es difícil separar cada una de estas etapas en la película, ya que todo ello sucede en un montaje de no más de 10 minutos al final. Ginger muere de una sobredosis, Nicky y su hermano son enterrados vivos, los casinos son demolidos, un intento de asesinato es cometido contra Ace, quien se muda a San Diego y cierra la última etapa de su viaje (que en el filme tiene una duración de menos de medio minuto) con una sola oración: “But in the end, I wounded up right where I started, I could

<sup>13</sup> “Reunirme en medio del desierto siempre me ponía nervioso, es un lugar aterrador, por supuesto que conozco los agujeros en el desierto, y en cualquier lugar que mirara podría haber un agujero. Normalmente, mis posibilidades de volver con vida después de una reunión con Nicky eran 99 de 100, pero esta vez, cuando lo oí decir a unos cientos de metros por la carretera, me di a mí mismo un 50/50”.

still pick winners and I could still make money for all kinds of people back home and why mess up a good thing? And that's that"<sup>14</sup> (Scorsese, 1995, 02:51:40).

Como se señaló antes, los filmes de gánsteres producidos por la generación de Scorsese, como *Casino* y *Goodfellas*, se distinguen por permitir que sean los protagonistas de los hechos quienes narren los sucesos. Esto se puede hacer de dos formas: la primera es permitir que la cámara siga a un mismo personaje que se encuentra al centro de la narración (como sucede en las tres partes de *The Godfather*, de Francis Ford Coppola, las cuales son narradas desde la perspectiva de Michael y Vito Corleone, respectivamente); la segunda es darle al protagonista (o protagonistas) una voz que enmarque la totalidad de la narración dentro de su relato, tal como sucede en los filmes que aquí se analizan.

El hecho de permitir que uno de los personajes sea el encargado de llevar el hilo de la acción plantea dudas en cuanto al nivel de veracidad que habrá en su relato y, por supuesto, la razón del por qué es que se duda que sea un relato completamente objetivo. Al ser el narrador un personaje, se comprende que su conocimiento de la acción esté limitado a aquello que él mismo haya vivido, o aquello que haya escuchado. Además, puede existir información que el narrador no desea entregar al narratario, lo cual compromete la veracidad (y en ocasiones la verosimilitud) de la historia contada.

Debido a que “la situación de enunciación del modo narrativo implica, necesariamente, una relación temporal y de interdependencia entre el acontecimiento y el enunciador que da cuenta de él” (Pimentel, 1998, p. 16), el modo narrativo es acompañado de una intención que determina el por qué es que el narrador optó por tal o cual modo. En los dos filmes tratados en este artículo, el relato es intencionalmente subjetivo debido a que el narrador desea proyectar al narratario una imagen positiva de sí mismo. Tanto Ace Rothstein como Henry Hill entran en esta categoría.

<sup>14</sup> “Pero al final, terminé justo donde empecé, aún podía elegir ganadores y aún podía hacer dinero para todo tipo de personas en casa, ¿y por qué arruinar algo bueno? Y así fue”.

A pesar de que estos dos narradores comparten semejanzas en lo referido al modo discursivo predominante, nivel de conocimiento de la acción narrada, clase de narración e intención narrativa, no comparten el modo en que vuelven explícita su intención, es decir, el modo narrativo. Cuando se habla de un modo narrativo, se hace referencia al modo específico de contar una historia elegido por un narrador. Esto no solamente abarca el discurso verbal del narrador, sino que incluye el espacio, el tiempo, los actantes, el qué y el cómo del relato.

Hay que recordar que cuando un filme cuenta con un narrador verbal, que es además un personaje, éste no sólo es responsable de las palabras que profiere él mismo como individuo (sea voz en *on* u *off*), sino que es responsable de cada detalle que es contado. Es quien decide cómo el espectador percibe a los personajes, cómo hablan, qué es lo que hablan, cuándo y dónde, debido a que el relato es contado desde su perspectiva y cada aspecto de la realidad narrativa que llega al espectador pasa por el filtro del narrador.

En *Goodfellas* y *Casino* existe un narrador principal (quien es además el protagonista de la acción relatada) que da cuenta de los hechos que conforman la narración; además de éste, hay otros de menor peso que les auxilian en la tarea y dan cuenta de eventos que el narrador principal no presencié o desconoce. Los narradores principales de estas películas, Sam “Ace” Rothstein y Henry Hill, respectivamente, hacen empleo del discurso verbal para entregar su historia al narratario, debido a que son personajes del mundo que narran. Su conocimiento de la historia no puede ser total, por lo que, como ya se sugirió, son narradores de tipo equis-ciente y, por lo tanto, su narración es subjetiva.

Se debe tener en cuenta que no hay dos narraciones exactamente iguales, ni dos narradores idénticos; incluso si se tratase de un mismo personaje narrando una historia diferente, se debe tomar en consideración las diferencias que el tiempo pudo significar para el desarrollo de dicho personaje. Por ello se debe señalar que, a pesar de que los dos narradores comparten similitudes en las categorías técnicas de su narración,

difieren en cómo pretenden lograr el objetivo de lo que cuentan, que es presentar su historia mostrándose a sí mismos bajo una luz positiva.

El dotar a los narradores de la facultad de contar su historia de acuerdo con el modo narrativo que consideren más conveniente, sin importar cómo afecta eso a la veracidad de la narración, es lo que hace diferente a Martin Scorsese de los demás cineastas de su generación. A pesar de que los directores de la Nueva Ola americana se distinguen por su modo realista de presentar relatos protagonizados por personajes que se encuentran en estratos marginados de la sociedad, y en más de una ocasión desde la perspectiva de éstos. Sólo Scorsese permite que sean los protagonistas de la historia (especialmente en las obras basadas en hechos reales) quienes decidan qué y cómo se relata.

Para ilustrar lo señalado se puede tomar como ejemplo la narración que se hace de la vida de Michael Corleone a lo largo de las tres partes de *The Godfather* desde su propia perspectiva. El relato viene de lo que Michael vivió, pero no es libre de dejar fuera las partes que le convengan ni decide cómo se narra todo lo expuesto. Debido a ello, lo más común es que el espectador sostenga a Michael como responsable de la muerte de Fredo, Mary, Carlo y Apollonia, entre otros. Por su parte, narradores como Henry Hill o Ace Rothstein nunca permiten que la acción dé cuenta de sus fracasos, o de las atrocidades cometidas por ellos mismos.

Es por ello por lo que el espectador jamás presencia un trazo de arrepentimiento de sus acciones por parte de los narradores en *Casino* y *Goodfellas*, pero constantemente observa cómo justifican sus acciones. No porque estos personajes sean seres inhumanos incapaces de distinguir entre lo moralmente correcto e incorrecto, sino que son tan humanos que son incapaces de repasar los sucesos más álgidos de su vida. Rothstein ofrece toda clase de detalles insignificantes sobre su vida al narratorio, como el costo de cada uno de sus trajes, de cada uno de sus relojes, la cantidad de efectivo movida cada año en el Tangiers, etc., pero al relatar la muerte de su esposa, sólo es capaz de decir que pidió que se le hiciera una autopsia. Del mismo modo, hay que señalar que la ausencia casi total de

su hija durante el tercer acto del filme no es accidental, sino que es un punto tan doloroso de su vida que prefiere ocultarlo.

De la misma manera, Henry Hill no cuenta lo que sucede con sus padres o su hermano después de que él se vuelve un informante del FBI y testifica en contra de sus otrora asociados de la familia Lucchese. No relata nada de lo que sucedía en prisión, excepto que para ellos era mejor que para el resto de los reos, que todos los días cenaban bien y que no eran sujetos a actos de violencia por parte de los guardias; sin embargo, se desconoce el trato que recibían por parte de otros prisioneros.

Otra diferencia importante es que Ace y Henry tienen la libertad de decidir dónde comienza y dónde termina su narración, por esto parece haber tan poco desarrollo en el arco de ambos personajes. Ace se presenta al inicio del relato como el mejor colocador de apuestas de todos los Estados Unidos y cierra la narración señalando que lo sigue siendo, poco cambió en él, o eso busca aparentar. Para Henry, su historia y por tanto su vida, comienza el día en que va por primera vez a trabajar para Paulie en la parada de taxis. Y a pesar de que su relato inicia cuando aún es un adolescente, poco habla de sus orígenes, tal como Ace, que los omite por completo.

Claro es que no todos los narradores en la obra de Martin Scorsese comparten las mismas características, e incluso cuando lo hacen pueden ser vastamente diferente a aquéllos. Quizá el ejemplo perfecto es Frank Costello, uno de los narradores de *The Departed*, cuyo discurso predominante es el verbal, su conocimiento de la acción es limitado, por lo que su narración es subjetiva, todo esto con la misma intención de hacerse lucir bien frente al espectador. A diferencia de lo que Henry Hill busca en su narración (justificar su vida señalando que sólo es un producto de su entorno), Costello indica apenas comienza la cinta: "I don't want to be a product of my enviroment, i want my enviroment to be a product of me"<sup>15</sup> (Scorsese, 2006, 00:00:47).

<sup>15</sup> "No quiero ser un producto de mi entorno, quiero que mi entorno sea un producto de mí".

Así pues, se puede apreciar que, a pesar de encontrarse en necroficciones tan semejantes y tener las mismas intenciones, el producto narrado resultante variará de acuerdo con la perspectiva de su narrador y no sólo de su intención, por lo que los modos narrativos elegidos para formar el mundo que se narra en cada filme son una pieza de vital importancia para la obra de Martin Scorsese. Además, hay que señalar que no todos los narradores tendrán el mismo objetivo al narrar. Hay cintas en las que el narrador pretende ser objetivo; sin embargo, hay elementos inverosímiles en su narración que plantean al narratario dudas que no pueden ser resueltas; o bien, hay casos en que el narrador cree ser objetivo pero una gran parte de lo que considera verdadero es producto de su imaginación, lo cual resulta claramente discernible para el narratario; también existen aquellos que intentarán ocultar que su relato es una necroficción, tal como Travis Bickle, que pretende justificar y más tarde olvidar los asesinatos que cometió. No obstante, estos tipos de intención (junto a otros modos de narrar) deberán ser examinados a mayor detalle en un texto separado de éste.

## REFERENCIAS

- Altman, R. (1999). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.
- Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras*. Fondo de Cultura Económica.
- Coppola, F. F. (1972). *The Godfather* [Película]. Paramount Pictures.
- Coppola, F. F. (1990). *The Godfather: Part III* [Película]. Paramount Pictures.
- Demme, J. (1991) *The Silence of the Lambs* [Película]. Orion Pictures.
- Griffith, D. W. (1912). *The musketeers of Pig Alley* [Película]. General Film Company.
- Hawks, H. (1932). *Scarface* [Película]. The Caddo Company.
- Huston, J. (1941). *The maltese falcon* [Película]. Warner Brothers Pictures.
- LeRoy, M. (1931). *Little Caesar* [Película]. First National Pictures.
- Lucas, M. (1977). *Star Wars* [Película]. Lucasfilm.
- McCutcheon, W. (1906). *The Black Hand* [Película]. Biograph Company.
- Scorsese, M. (1976). *Taxi Driver* [Película]. Bill/Phillips, Italo/Judeo Productions

- Scorsese, M. (1990). *Goodfellas* [Película]. Warner Brothers Pictures.
- Scorsese, M. (1993). *The Age of Innocence*. [Película]. Cappa Productions.
- Scorsese, M. (1995). *Casino* [Película]. Paramount Pictures.
- Spielberg, S. (1993). *Jurassic Park* [Película]. Amblin Entertainment.
- Spielberg, S. (1993). *Schindler's List* [Película]. Amblin Entertainment, Universal Pictures.
- von Sternberg, J. (1927). *Underworld* [Película]. Paramount Pictures.
- Vogler, C. (1992). *Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Ma Non Troppo.
- Walsh, R. (1915). *Regeneration* [Película]. Fox Film Corporation.
- Wellman, W. A. (1931). *The Public Enemy* [Película]. Warner Brothers Pictures.
- Wilder, B. (1944). *Double Indemnity* [Película]. Paramount Pictures.
- Wilson, R. (2015). *The gangster Film: Fatal success in american cinema*. Columbia University Press.



## 18. *Maniac*, la razón de la violencia

Marco Antonio Ríos

### HOMBRES Y MUJERES DESQUICIADOS TRAS MIRARSE A SÍ MISMOS, TRAS MIRAR A LOS OTROS

Es la violencia que aún no sucede la que atemoriza el alma de los personajes en *Maniac* (Fukunaga, 2018), quienes no tienen poder ni libertad. El porvenir de un futuro descompuesto es una condena para ordenar el presente. Bajo el dolor artificioso que a pesar de que no ha pasado ya se ha sentido, la humanidad carece de valor. En *Maniac*, la mayoría de los personajes son muertos que andan sobre un mundo en crisis, que se levantan cada mañana a encontrar su lugar entre el caos, el sinsentido y el dolor.

*Maniac* es una serie que trata de muerte, locura, soledad y una violencia fría y oculta, que construye una realidad donde lo humano es indigno. La muerte latente convive con una humanidad controlada y fría. Lo único que vale es consumir para sentirse mejor: drogas, productos, experiencias. Una luz neón dirige la atención a la publicidad, a la cultura y a los símbolos del poder. La vida humana está en caos, sin un final aceptable al que llegar. La sociedad soporta el peso de una conciencia superior que controla, sin violencia explícita, el cuerpo, la mente y las almas. En *Maniac*, la muerte por medio de la vida está bajo control y pena.

*Maniac* es una necroficción donde la violencia es parte hegemónica del día a día, por lo que es importante hablar de los personajes y de las experiencias expresadas y que implican, aunque sea de manera oculta, la dominación que sufren. En ese mundo existe un terror perpetuo que acompaña la concepción de la muerte y los moldes de la existencia. La vida podría ser vista como un suicidio con instrucciones para no darse cuenta del final, para sentirse bien mientras se mantiene lo vital a nivel mínimo.

Al comienzo de la serie se explican las diversas razones por las que hay vida, una historia biológica y el objetivo de un experimento. Se muestra el trabajo del doctor James K. Mantleray para eliminar las enfermedades mentales por medio de una pastilla. Aparecen imágenes de una vida que lucha contra el dolor, que evoluciona; luego están los hombres y mujeres que luchan contra la depresión y la soledad. Lo humano, para Mantleray —como para la ciencia—, tiene un sentido explicable y es completamente medible, lo que permite ser modificado según sea lo mejor: “Meta: erradicar toda forma innecesaria e ineficiente de dolor humano para siempre” (Fukunaga, 2018, 6:24, E1). Esto, junto a las circunstancias humanas, son el asunto primordial desarrollado por la serie. Los personajes principales son Annie y Owen, quienes representan la vida minimizada que administra el poder pero que no encaja con la disciplina.

Los personajes se mueven sometidos en su entorno bajo el guion prefabricado por la familia y el sistema. Andan sin distinguir otra cosa más allá del dolor. Buscan la gratificación instantánea impresa en el discurso ficcional de las instituciones, liberarse de la violencia al consumir un determinado estilo de vida, una determinada personalidad, un determinado pensamiento. Owen menciona que la gente sana es: “... la que lee libros, hace ejercicio, sale y cuida su mente” (Fukunaga, 2018, 17:37, E1). No miran con verdadera atención, o no quieren hacerlo porque eso no encaja con las condiciones donde habitan. El sistema, cada vez que salen a vivir, los maltrata y los reduce a fracasos o logros con el fin de que hagan lo que se les manda, para que produzcan seres aislados, sin considerar nada fuera de ellos. La producción capitalista es lo único que

da sentido al mundo. Construirse de gente, tiempo, placeres y experiencias “normales”, establecidas, son la aspiración. Lo que les queda es seguir en silencio. Pero llegan a mirar al otro, mirarse a sí mismos y se vuelve doloroso. La violencia está interiorizada y se reafirma en cada vistazo a las instituciones, dueñas del ser.

## LA VIOLENCIA EN LA SERIE Y EL IDEAL DEL PROGRESO

Annie y Owen no saben ni pueden afrontar la difícil labor de formar una vida estable en el mundo, incorporarse al mercado, encontrar una estabilidad emocional y económica. El fracaso y la violencia de los individuos es lo que encuentran. Para no sucumbir a un abismo de vejación se medican para negarse a sí mismos. Una corporación médica japonesa-americana, siguiendo el ideal de eficacia del sistema consumista –al que no le agrada que se generen individuos no productivos– hace un experimento con el fin de erradicar la depresión. Annie y Owen participan en el ensayo y son convertidos en ratas de laboratorio, resultado de una vida llena de abusos, traumas y enfermedades. Son víctimas de una violencia sutil, ejercida en las sombras de lo cotidiano por las instituciones y la sociedad cegada por el progreso.

El individuo de una sociedad en crisis se incorpora al mundo sin comprender la situación. Las cualidades de su humanidad se descomponen. La cotidianidad carece de aquello que pudiera necesitarse para atesorar un auténtico aprecio por lo que se hace. La dirección de la energía contenida en su interior es consumida por la producción. La humanidad está vacía de sí.

En un rincón aislado del mundo, bajo su lugar de trabajo, en la sombra del trauma futuro, pasado y presente, la vida se somete a la violencia no identificada porque no siempre se observa. El filósofo Byung-Chul Han señala, en *Topología de la violencia*, sobre su aparición: “Su forma de aparición varía según la constelación social. En la actualidad muta de visible a invisible” (Han, 2013, p. 7). El temor al sufrimiento se apodera de la mente y el cuerpo, se incorporan los personajes a merced del castigo y la

concepción de la pérdida. La fantasía de la muerte, y su consecuente desaparición, desacraliza las cualidades de lo humano. Se observa en los protagonistas un blanco espeluznante que espera un golpe del sistema.

El temblor de la mente es una señal de derrota ante la violencia. Los protagonistas se derrumban en su interior. Annie es acosada por su pasado y la única manera de continuar es mediante una droga. Owen es un loco que no funciona para el mundo. Deciden, en su estado de bajeza, ingresar en el experimento científico con la esperanza de cambiar, evitando el dolor de desterrar sus ilusiones contradictorias. El experimento remedia cada problema, desaparece aquello que produce el roce violento con el sistema.

Hay una crisis social, el sistema capitalista agoniza y la muerte absorbe la energía de los que se marchan para continuar moviéndose. Son la violencia, el control y la disciplina los ejes principales alrededor de los cuales gira el ideal de progreso para la sociedad de la serie. Incluso en la medicina, correctora de los individuos, resalta la muerte. El doctor Murato, personaje encargado en un principio de la prueba clínica, hace énfasis, sobre el vacío de los personajes, en la muerte siempre latente: "...la gente que cree merecer la pérdida podría intentar continuar, rehabilitarse, pero siempre terminan recayendo... Muere" (Fukunaga, 2018, 15:20, E3). Los personajes pierden toda esperanza porque carecen de salud, de honor.

Las fuerzas, técnicas y mecanismos, para perpetuar una realidad de dolor y trauma, presionan el ser solitario y deshumanizado. Incapacitados para vivir sin sufrimiento, lejos de los sueños e ilusiones, los personajes de *Maniac* se distorsionan en un silencioso tormento. El cuerpo es lo que queda, el alma se ha escapado tiempo atrás por pavor a caer en las manos de un poder desconocido e inhumano. Byung-Chul Han declara que esta clase de situaciones conduce a un deterioro de los seres:

La reducción de la vida a lo biológico, a los procesos vitales, desnuda la propia vida. La mera supervivencia es obscena. De este modo, la vida queda despojada de la vivacidad, que es mucho más compleja que la pura vitalidad

y la salud. La locura con la salud surge cuando la vida ha quedado desnuda, como se vacía una moneda y todo contenido narrativo (Han, 2013, p. 59).

El alma de los personajes de *Maniac* cae a un lugar imperturbable donde no se puede hacer nada. Hay un deseo subcutáneo en los protagonistas por conservar una trascendencia en el mundo de las cosas, que en realidad es un dibujo de la realidad en el que se quiere habitar, pero es demasiado lejano y caen a los fármacos correctores del ser.

La sociedad gira en torno al trabajo, al dinero. La gente avanza tan rápido que resulta imposible, o sumamente difícil, mirar lo que pasa en realidad. Vivir es un acto de resistencia a la violencia y la precariedad, que suelen estar unidas. Varios sujetos de la prueba médica están ahí para conseguir recursos, es una manera de subsistir. La cotidianidad es un mecanismo para obtener un empleo que dé valía, que maquile una mercancía de reconocimiento, trayendo una recompensa y así escapar un poco de la violencia. Pero resulta imposible, por norma, alcanzar ese objetivo.

La añoranza de que el mundo sea distinto está en pugna con el ser humano que muestra la serie. La muerte controlada y la vida que se separa sin un propósito ni razón están cohesionadas sólo por el sufrimiento, el caos y el vacío. Lo único que encuentra orden es la violencia, que se adentra hasta en la fantasía del sueño.

Al entrar en el experimento, la vida se reduce a dígitos. La conciencia se vuelve la fugacidad de un sueño que se lee. Los temores, la noción de ser destruido por el fracaso de existir salen a la luz. En unos cuantos días de encierro, los sujetos de la prueba se enfrentan a su propia mente, a la construcción violenta de su realidad y su ser, condicionados a la delimitada coherencia de un tipo de vida permitida hacia la muerte. Hay un instante durante el experimento donde se presenta una experiencia onírica inducida por la pastilla, donde se busca un capítulo perdido del *Quijote*: “Quien lo lee se pierde en sus propias fantasías. Vive en el mundo de los sueños hasta morir. Vivir así es estar peor que muerto” (Fukunaga, 2018, 14:06, E4). Es parecido a lo que estos personajes sufren, están en

un mundo donde buscan una fantasía para ignorar la violencia que los administra.

## TERROR Y PODER

En *Maniac* hay un terror impregnado en el inconsciente de los individuos encarcelados en su soledad. La sociedad se dirige a la muerte por medio de la necropolítica, concepto definido por el filósofo Achille Mbembe. La prohibición de ciertos espacios, una dinámica de poscolonización, limita el comportamiento estructurando paradigmas de hábitos, imposiciones sobre la existencia: convertir en imposibles ciertas acciones biológicas, psicológicas, sociales, la reconstitución del valor del cuerpo (Mbembe, 2006).

En una sociedad de imposiciones se busca controlar el espacio y sus formas de habitarlo, señala el camerunés Achille Mbembe, quien además considera que la:

Dinámica de fragmentación territorial, el acceso prohibido a ciertas zonas y la expansión de las colonias ... convertir todo movimiento en imposible y llevar a cabo la segregación según el modelo de Estado. Es una ocupación fragmentaria que sigue las líneas del urbanismo característico del mundo contemporáneo (enclaves periféricos y comunidades cercadas: *gated communities*) (Mbembe, 2006, pp. 48-51).

Grupos de orden y disciplina, el mismo Estado así como otras instituciones, luchan por imponerse sobre la sociedad y sus individuos. Su poder se manifiesta en el ejercicio de la violencia para decidir la muerte: mediar con la vida su acción, su duración y valor. Las fuerzas que rigen al ser sucumben ante ese poder. El individuo está cegado, no tiene rumbo, se le ha despojado de autonomía.

El Estado da apertura y determina en mayor medida las maneras de vivir: la disciplina y el castigo se llevan a cabo por su mano. Fabrica, en primera instancia, el margen de una normalidad, así como una libertad

artificiosa para los elementos que la integran, para perpetuar la ficción de la libertad. En *Maniac* todo gira en torno a mantener las apariencias del progreso: un bienestar generalizado en el que cada individuo es poseedor de libertad para ser tan feliz como lo desee. Pero es mentira, quien sale de la norma es incapaz de vivir, que su mente e ideas son erróneas, destructivas. Annie dice: "... la gente miente porque tiene miedo" (Fukunaga, 2018, 30:10, E4). La mente se vuelve un mecanismo más que perpetúa la concepción del mundo, se oculta el pensamiento y la sensación de inconformidad para ser adecuados para el sistema. El filósofo francés Michel Foucault, en su libro *Vigilar y Castigar*, habla de la anomalía que se debe eliminar desde la mirada del poder, la diferenciación de unos y otros que se oculta:

Llevan en sí mismos como sospecha legítima, pero también como derecho que pueden reivindicar, la hipótesis de la locura o, en todo caso, de la anomalía. Y la sentencia que condena o absuelve no es simplemente un juicio de culpabilidad, una decisión legal que sanciona: lleva en sí una apreciación de normalidad y una prescripción técnica para una normalización posible (Foucault, 2009, p. 30).

Hay un juicio social, la condena se impone de manera perpetua en el interior inconsciente del individuo. Así, hay una ordenación y control sobre las acciones: surgen límites en lo que se puede decir y pensar. Una violencia se erige en el interior por el adoctrinamiento de las masas. Las instituciones ordenadoras se encargan de mantener sujetos que no rompan las reglas establecidas.

Foucault destaca cómo los organismos reguladores establecen una disciplina que forma maneras de ser en la sociedad y cómo la violencia actúa, afectando en distintos niveles a los individuos:

En el taller, en la escuela, en el ejército, reina una verdadera micropenalidad del tiempo (retrasos, ausencias, interrupciones de tareas), de la actividad (falta de atención, descuido, falta de celo), de la manera de ser (descortesía,

desobediencia), de las palabras (charla, insolencia), del cuerpo (actitudes incorrectas, gestos impertinentes, suciedad), de la sexualidad (falta de recato, indecencia). Al mismo tiempo se utiliza, a título de castigo, una serie de procedimientos sutiles, que van desde el castigo físico leve, a privaciones menores y a pequeñas humillaciones ... que cada sujeto se encuentre atrapado en una universalidad castigable-castigante (Foucault, 2009, pp. 208-209).

La disciplina sirve como mecanismo del poder para regular la vida y la muerte. En *Maniac* son obligatorias determinadas maneras de existir que perpetúen la producción y la reproducción, donde la medicina y la publicidad establecen los horizontes del bienestar. El cuerpo y el alma estarán a disposición de poderes superiores al individuo. Fuera de las instituciones la vida está en blanco, no hay discurso ni regla que les sostenga.

Hay un temor latente cuando se piensa en la soledad, en no encajar dentro de algún molde, a tener una vida anormal que desprestigie al poder trayendo consigo el castigo que no se piensa, del que no se duda, pues se encuentra en todas las instituciones, en el interior de los personajes y en los símbolos. Han declara que, en situaciones así:

La violencia simbólica también se sirve del automatismo del hábito. Se inscribe en las convicciones, en los modos de percepción y de conducta. A su vez, la violencia se naturaliza. Mantiene el orden de dominación vigente sin ningún tipo de esfuerzo físico o material. También la técnica disciplinaria se vale de la internalización psíquica de las fuerzas. Por medio de una intervención discreta y delicada, penetra en las vías nerviosas y las fibras musculares del sujeto, sometiénolo a coacciones e imperativos ortopédicos y neurológicos. La violencia masiva de la decapitación, que impera en la sociedad de la soberanía, da lugar a una deformación sucesiva y subcutánea (Han, 2013, pp. 27-28).

La maquinaria social tiene el poder de ejercer la violencia sobre los individuos que la componen sin que se noten las cicatrices ni se

comprenda el castigo que se imparte. El sentido de la vida para los personajes de *Maniac* está ligado a las conexiones que establecen con los otros, la aprobación o la negación, y con ello el castigo impuesto a su ser. En el episodio cuatro, Annie y Owen están en un sueño donde la violencia es protagonista. Él padece una angustiante persecución por parte de su padre, un gánster que está detrás de un soplón. Ella está en un viaje para llevar a su hermana a la fuente de la vida; aparecen muchos asesinos que quieren su cabeza. Ambas historias comparten la cercanía a la muerte. En cada paso, un peligro acecha. Como todo sucede en la mente, en lo onírico, el ataque viene de los enemigos externos que se interiorizan, la asimilación de la violencia sistematizada.

## EL REFLEJO DEL ARTE, DE LAS EXPRESIONES HUMANAS

El control sobre el cuerpo y la psique humana es posible encontrarlo en algunas obras de arte o de entretenimiento. Las series son una recreación de la sensibilidad humana y de los imaginarios de la cultura popular que no consienten por completo el paisaje que se forma en la realidad, pero que al menos conciben una perspectiva del mundo. En *Maniac* existe una concepción del sometimiento y la violencia, condiciones del necropoder: la desacralización del cuerpo, el desbordamiento e hundimiento de lo individual, la muerte experimentada en cada momento, en la violencia perpetua, visible e invisible, que asoma desde el fondo de la psique y se muestra en los productos que crea.

Las perspectivas del mundo que se plasman en el entretenimiento son más que una cualidad imitativa. Parece un diálogo entre la condición interna de lo humano y las condiciones sociales. Es una confrontación de valores que se lleva en el fondo, que aparece sin dejar huella pero cuyo impacto es profundo y duradero. A pesar de no contar con el valor artístico ni con el peso que con ello viene, las series, los filmes y otras formas de entretenimiento sirven como paradigmas para las comunidades. El entretenimiento no surge de la nada, se formula en los lugares donde se

presenta, donde se consume; así, orienta, si puede hacerlo, a quienes se expone. La serie se encuentra inmersa en una cultura donde la violencia predomina. Es posible encontrar, por lo tanto, una política de la muerte, una deshumanización sistemática, el control de la vida. El arte, el cine y el teatro son una expresión de la sensibilidad. Dejando de lado la concepción pura de estas actividades, lejos de su simbolismo de estatus y función, se relacionan con el interior de la sociedad, de los individuos, de los sujetos colectivos. En su interior se encuentra el poder de establecer una verdad determinada. Se crean para un público que lo consume y así ofrece una concepción de la realidad, moldes para actuar.

En un artículo titulado “*El cuento de la criada* y Castoriadis”, Adrián Almazán reflexiona sobre la repercusión de las series de televisión en la sociedad a partir de la teoría de los imaginarios de Cornelius Castoriadis. Señala la construcción de un relato que influye en la sociedad:

Es importante estudiar en profundidad la colección de productos culturales de una determinada sociedad porque de ellos depende parte del proceso a través del cual ésta se dota de un relato sobre ella misma, sobre lo que puede o no hacer y sobre aquello que desea —esa triple función de las significaciones: la representación, el afecto y la intención— (Almazán, 2019, p. 68).

Las historias que cuentan las series no están aisladas, sino que están influidas de la misma sociedad que las produce en la mezcla de historias culturales. En *Maniac*, la cultura a la que tienen acceso los personajes es la del *marketing*. La publicidad, el nombre de cientos de productos y las historias de éxito irreal construyen a los individuos y la sociedad. Hay una sensación incomprensible sobre la vida, se deforman las estructuras sociales para mantener a los individuos medicados, enajenados con la tecnología, con las experiencias a meses sin intereses: recreaciones hiperbólicas de la cultura de la serie. Las grandes compañías controlan a los personajes, éstos no tienen intención propia.

El movimiento cotidiano de Annie y Owen está en constante aceleración. Se perpetúa en una eternidad ambigua, ya que su camino se rodea de precariedad. La vida podría terminar el siguiente minuto. Pero eso no importa, el consumo y la medicación esconden la inseguridad. Los personajes se aíslan del mundo, están en una soledad práctica para el sistema, lo cual resulta útil para la prueba clínica, cada “paciente” está en una narrativa aislada. Annie y Owen son especiales porque sus narrativas se unen. Pero el resto están solos, no tienen ninguna fraternidad y la libertad es mera ilusión. Las necesidades sociales inherentes a la especie humana desaparecen. No hay una vía para afrontar esa reducción de paradigmas de un porvenir de dolor.

#### LOS DUEÑOS DEL MUNDO, EL EXPERIMENTO HUMANO Y LOS SÍMBOLOS DEL PROGRESO

La gran compañía farmacéutica violenta la naturaleza humana para crear muertos vivientes que no sufren ni piensan, que sean un objeto uniforme a la masa ideada. Mbembe escribe que en las necropolíticas “Podemos considerar que se tiene por objetivo la erradicación de la condición humana elemental que es la pluralidad” (Mbembe, 2006, p.30). El doctor James y la doctora Azumi, segunda al mando del experimento, representan ese ideal del poder. Sus existencias están tan inmersas en la narrativa del control sobre el cuerpo que se convierten en instrumentos para producir un cambio definitivo sobre la condición humana: “El dolor se puede destruir ... La mente. La última gran frontera escondida de la humanidad” (Fukunaga, 2018, 33:50). Partiendo de esa postura, aparece la consideración como objeto de Annie y Owen.

Los experimentos psiquiátricos tienen el objetivo de controlar y modificar a los sujetos, destruir el sufrimiento innecesario desde la materia psíquica. Se busca la eficiencia que perpetúe la muerte, la producción. La sociedad de control aspira a que la vida se acelere tanto que no se tenga dominio fuera de las instituciones. Ni la enfermedad, ni el

dolor, ni la ineficacia pueden ser humanas y naturales. Los personajes se ven forzados a llegar al punto de concebir su existencia como un error que el sistema conserva por bondad, el cual debe cambiar su degradación a toda costa. La medicina funciona como símbolo de bienestar inalcanzable, pero en realidad sólo es un cielo falso donde ocultar el control ejercido sobre los personajes. Así, ellos se despojan del temor a la muerte, controlada también por la farmacéutica. Se trata de una violencia negada por el sistema con la tapadera del bienestar. Dice Byung-Chul Han que: “Ni siquiera la enfermedad y la muerte son un acontecimiento operado en el interior del cuerpo. Más bien, remiten a una violencia externa. Toda muerte es violenta. No existe la muerte natural ni la violencia de la naturaleza” (Han, 2013, pp. 36-37).

La institución funciona ideológicamente en los personajes de Owen y Annie. Su existencia cosificada pierde de poco la moral: el prójimo, como dicen algunos, se condensa en una masa sin valor, un ser utilizable que sirve y significa por el provecho obtenido. En muchas frases de los personajes representantes del poder se define al humano como una máquina: “El cerebro es sólo una computadora que le da sentido a la historia de la vida” (Fukunaga, 2018, 3:10, E8); “Ayer me di cuenta de que nada importa. No puedo ser quien debería ser si estoy aquí” (Fukunaga, 2018, 10:40, E7); y en la siguiente frase del doctor Mantleray: “Cuando comienzas a apreciar la estructura de la mente, su modalidad a escala molecular, no hay razón para creer que no podemos cambiar algo; la mente se puede arreglar” (Fukanaga, 2018, 1:50, E6). Cada personaje, ya sea en su discurso o su actuar, perpetúa la concepción degradante de la vida, tratándose y tratando a lo humano como un objeto del que se saca provecho. Mientras se realiza el experimento se observa la cosificación de los sujetos.

Los individuos, en su soledad, son el último espacio de resistencia ante el sistema que se apodera de todo. La ciencia intenta penetrar en ellos, sin intermediarios, para modificarlos. El inconsciente es un espacio que se puede controlar, vigilar, suprimir. Foucault señala que hasta el alma se doblaga:

El modelado del cuerpo da lugar a un conocimiento del individuo, el aprendizaje de las técnicas induce modos de comportamiento y la adquisición de aptitudes se entrecruza con la fijación de relaciones de poder ... Doble efecto de esta técnica disciplinaria que se ejerce sobre los cuerpos: un “alma” que conocer y una sujeción que mantener (Foucault, 2009, p. 345).

El alma es tomada por la disciplina y la mente se deja de lado. La fantasía podría cambiar la vida, entorpece la producción, por lo que es denegada. La posibilidad de lo diferente, de la no violencia, es destruida. Sin la intervención química sobre las mentes no hay libertad. La familia no existe, los protagonistas no tienen hogar al cual pertenecer y las relaciones con los otros son casi inexistentes. Annie y Owen cumplen con la condición de esclavitud que Mbembe destaca de la necropolítica: “... el resultado de una triple pérdida: pérdida de un ‘hogar’, pérdida de los derechos sobre su cuerpo y pérdida de su estatus político” (Mbembe, 2006, p. 31). En el mundo de *Maniac*, los seres son instrumentos que cumplen una función: se encuentran limitados por la sensación, por la tristeza, reflejo de su malestar. La humanidad libre que queda en su interior les hace sufrir porque en su suplicio viene incluido un sueño: la posibilidad, aunque sólo narrativa, de una liberación, incongruente e impuesta a fuerza de trauma. Al confrontar sus emociones y duelos, las razones de la violencia interior y exterior cambian y buscan, a pesar de todo, una razón de resistencia, de respuesta al poder de matar, de violentar su existencia.

#### LA MIRADA ESTROPEADA, EL SUEÑO TORCIDO DE NO SER

El individuo, fragmento y reflejo de la humanidad, se concreta bajo una mirada estropeada. Codificado en el signo de objeto, pierde su libertad de actuar, de instaurar sentido y valor a su existencia fuera de las estructuras de eficiencia y productividad. Están vinculados con la totalidad de su sociedad, como reflexiona Castoriadis en su libro *Hecho y por hacer*:

Los individuos socializados son fragmentos ambulantes y parlantes de una sociedad determinada, y son además fragmentos totales. Es decir, encarnan, en parte de manera efectiva, en parte potencial, el núcleo esencial de las instituciones y las significaciones de su sociedad. No hay oposición entre individuo y sociedad, el individuo es una creación social (Castoriadis, 2008, p. 318).

Los personajes principales de *Maniac* se integran a las condiciones de su sociedad, lo que se refleja en sus historias oníricas. Fuera de los sueños, mantienen vidas precarias. Hay una actitud genocida alrededor de Annie y Owen, usando mecanismos de dominación, donde está impuesta la validación de ciertos seres y la negación de otros.

La culpa marca los acontecimientos y decisiones tanto del espacio onírico como del real. Los pensamientos, como el recuerdo, están marcados por una cruz de lo no funcional. En la sociedad de *Maniac* se debe ser útil para alcanzar objetivos superiores, una especie de justicia restaurativa hacia los poderes superiores. La realidad subjetiva es cruel, las formas para lidiar con ella son negándola, escapando. La sensibilidad parece haber escapado, en su lugar está un error. En la sociedad controladora, la muerte se cierne sobre quienes se equivocan. Pero ese dolor y esa muerte lo sienten como algo merecido.

Owen y Annie sienten una obligación de perpetuar su existencia, pero a su vez intentan mirar a un lugar distante donde la vida se sienta como otra cosa. Quieren dejar de ser objetos, de ser indiferentes y flotar sobre una ambigüedad moral, por lo que toman, como pueden, el control de su vida: “Soy libre de vivir mi propia vida únicamente porque soy libre de morir mi propia muerte” (Mbembe, 2006, p. 70).

Sólo en el fondo, tras la dolorosa sinceridad, reluce la verdad. El mito de un bienestar cimentado en el óptimo funcionamiento del progreso, por un supuesto bienestar colectivo —que es una supresión del ser—, termina por resultar extraño para los personajes en esa realidad durante la última narrativa, donde el inconsciente de los pacientes y la maquinaria del experimento están por colapsar. Annie y Owen, por medio de

una palabra inventada, expresan su experiencia vital: ser inadecuados y estar fuera de lugar: “—¿Qué es Utangatta para ti? —Algo que no está bien... que cada relación que he tenido, antigua y nueva, ha sido falsa de alguna forma. Y que siempre me he sentido invisible, escondido del mundo... Y esto me pone terriblemente triste” (Fukunaga, 2018, 16:30, E9).

Al final, los personajes salen de la simulación médica. Dejan de recibir las pastillas y ninguno se cura de nada. Vieron la desgracia de su cotidianidad: el mundo no los trató mejor. Owen es ingresado a un hospital mental, Annie intenta restaurar sus vínculos familiares y luchar contra el consumo de fármacos para rescatar a su compañero de sueños del experimento. La sociedad de muerte y vejación continua existiendo, la mayoría de la población se droga para sobrellevar las condiciones materiales circundantes de sus vidas. *Maniac* recrea esa parte de la sociedad, la enganchada a la ilusión de un cielo líquido o empastillado, y la industria que desperdicia tiempo y vida para construir la fantasía de un bienestar traído por la medicina.

Aquello que queda en esa sociedad posmoderna y llena de químicos es un sujeto perdido, sin ánimos de existir. Se preserva una vida mínima. La libertad está estropeada y el rumbo de su porvenir es oscuro: como si les hubieran ocultado lo importante. Ellos, los personajes, sufren una tristeza que se apaga al medicarse. Al conseguir una sustancia que les trae una manera adecuada de existir, un lugar al que pertenecer, parece tener sentido la degradación.

Preservar la vida, pero una vida reducida a lo mínimo.

## REFERENCIAS

- Almazán, A. (2019). *El cuento de la criada* y Castoriadis. Entre la creación social y el imaginario de la catástrofe. 452 °F. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (21), 55-72.
- Castoriadis, C. (2018). *Hecho y por hacer*. Enclave de Libros Ediciones.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.

- Fukanaga, C. (2018). *Maniac* [Serie de TV]. Paramount Television.
- Han, B-C. (2013). *Topología de la violencia*. Editor digital Titivillus.
- Mbembe, A. (2006). *Necropolítica*. Melusina.

## 19. *Estamos muertos: lo estamos*

Jessica Nayeli Enciso Arredondo

*La única salida es la muerte, como aprendimos de Baudrillard. Sólo después de la muerte se podrá comenzar a vivir. Después de la muerte del sistema, los organismos extra-sistémicos podrán comenzar a vivir. Siempre que sobrevivan, por supuesto, y no hay certeza al respecto.*

FRANCO “BIFO” BERARDI, 2020

### PROBLEMAS FICTICIOS Y REALES

Los diferentes grupos societarios hemos creído que, a lo largo de la historia de la humanidad, nuestras propias épocas y contextos son los peores. Siempre hay una añoranza de lo que era y ya no es, de lo que era bueno y ahora es malo o se ha pervertido, por lo que pudimos ser y nunca se cristalizó porque el ser humano es necio por excelencia. Lo cierto es que en cada época hay cosas buenas y cosas malas que reprocharle al contexto (porque, además, ¿cómo podemos los simples humanos ser culpables en tales circunstancias?).

En la época actual, los problemas sociales que nos aquejan son: desigualdad, suicidio, racismo y clasismo; acoso (y ciberacoso), individualidad, egoísmo, presión social, violencia, capitalismo desmesurado y voraz (necrocapitalismo), por mencionar algunos. Muchos de ellos son reconocibles en otras épocas y en la mayoría de los contextos actuales (a veces, casi normalizados).

Además, si agregamos el factor pandemia, como la que nos azotó recientemente con el covid-19, la crisis se intensifica. Las problemáticas que mencionamos no dejan de existir en un estado de excepción; por el contrario, la mayoría se agravan y algunas incluso se invisibilizan.

Pero, ¿por qué, a pesar de toda la sofisticación que tenemos en la actualidad, estos problemas persisten e inclusive se acrecientan? ¿No deberían, toda la tecnología, todo el conocimiento, la globalización y los incontables recursos darnos vías de solución? ¿Qué beneficios nos trae la evolución? ¿El modelo actual de vida es verdaderamente sostenible? Estas y otras preguntas, que parecieran tener respuesta lógica, están ligadas (de manera compleja y soez) al poder y al reparto inequitativo de éste.

Por ello, el presente análisis toma como base una necroficción contemporánea, la serie *Estamos muertos* (2022), a manera de fotografía del Estado de excepción, para evidenciar la desigualdad que vivimos cotidianamente, la violencia estructural a la que estamos expuestos, la falta de empatía y el casi invisible, pero bien sabido, uso del necropoder. Este concepto, acuñado por Achille Mbembe en 2006, está ligado al de biopoder de Michel Foucault (1976), ambos, bajo la premisa de la concentración del poder que poseen algunas personas, lo que les otorga la facultad de “hacer morir y dejar vivir”, según consideren conveniente.

## (NECRO)PODER Y VIOLENCIA ESTRUCTURAL

La segregación, el poder y la opresión siempre han sido categorías que marcan y detentan cómo se mueve la sociedad. Sin embargo, ya no son actividades ni actitudes que tengan un fin común, sino un fin en sí mismas que generalmente alude a la violencia, tal como lo ha designado Achille Mbembe con su “necropolítica”. Este término es muy interesante porque devienen del de “biopoder”, término de Michel Foucault (1976) que hace alusión al régimen que ve en el bienestar y la sumisión corporal de sus ciudadanos un objetivo y un vehículo para lograr sus propósitos. Y es así como, en la actualidad, el necropoder “hacer morir y dejar vivir”

como acuña Mbembe (2006), es el esquema en el que se desarrolla la política y, por ende, la sociedad.

Si bien nuestra actualidad es sofisticada en muchos aspectos, la mayoría de ellos están ceñidos al capitalismo, ese sistema que ha privatizado los medios de producción, pero también ha cosificado al ser humano convirtiéndolo en una mercancía más, a la deriva de la oferta y la demanda, de las “necesidades” insaciables y del añorado perfeccionamiento que siempre se puede mejorar. Y es justamente por esa mercantilización del individuo y de su vida, que el capitalismo evoluciona en necrocapitalismo y permite a la soberanía “ejercer un control sobre la mortalidad y definir la vida como el despliegue y la manifestación del poder” (Mbembe, 2011); el ejemplo más claro de este ejercicio es la esclavitud.

En tanto que instrumento de trabajo, el esclavo tiene un precio. En tanto que propiedad, tiene un valor. Su trabajo responde a una necesidad y es utilizado. El esclavo es, por tanto, mantenido con vida, pero mutilado en un mundo espectral de horror, crueldad y desacralización intensos ... La vida del esclavo es, en ciertos aspectos, una forma de muerte-en-la-vida (Mbembe, 2011, p. 33).

La diferencia con la esclavitud de hace siglos es que ahora se nos ha “vendido” como un estilo de vida deseable, repleto de necesidades por satisfacer, de una manera tan sutil, que el esclavo contemporáneo cree que posee total y absoluta libertad, sin reconocer que es medio de producción y de consumo al mismo tiempo. Sin embargo, la verdadera libertad sólo puede ser ejercida por la soberanía, no por las y los súbditos. Una soberanía que tiene el poder de decir “matar en cualquier momento, de todas las maneras” (Mbembe, 2011, p. 40).

## LA PANDEMIA

La palabra pandemia viene del griego que se compone por *pan* (todo) y *demos* (pueblo), cuyo significado se refiere a “todo el pueblo”. Por lo

tanto, la Real Academia Española le ha designado el siguiente concepto: “Enfermedad epidémica que se extiende a muchos países o que ataca a casi todos los individuos de una localidad o región” (RAE, 2023). En las pandemias, las enfermedades, bacterias, virus, hongos, son organismos “democráticos”, pues “no distinguen entre pobres y ricos o entre estadista y ciudadano común” (Žižek, 2020, p. 25) o cualquier otra “discriminación”, eso es lo que hace que el terror se generalice, eso y el desconocimiento de los alcances del virus, “no lo conoce la medicina, no lo conoce el sistema inmunitario” (Berardi, 2020, p. 37), lo que ocasiona otras pandemias simultáneas, la pandemia del miedo, la de la incertidumbre, crisis que acrecientan las preexistentes.

¿Pero qué es el terror? El terror es una condición en la cual lo imaginario domina completamente la imaginación. Lo imaginario es la energía fósil de la mente colectiva, las imágenes que en ella la experiencia ha depositado, la limitación de lo imaginable. La imaginación es la energía renovable y desprejuiciada. No utopía, sino recombinación de los posibles (Berardi, 2020, pp. 53-54).

A pesar de que el virus por sí solo no discrimina, la desigualdad social y económica lo hace posible:

... algunas criaturas humanas afirmarán su derecho a vivir a expensas de otros ... aquellos quienes a toda costa serán protegidos de la muerte y esas vidas que se considera que no vale la pena que sean protegidas de la enfermedad y la muerte (Butler, 2020, p. 62).

(¿)ESTAMOS MUERTOS(?)

*Estamos muertos*, como se le ha nombrado en español, es una serie surcoreana basada en el *webtoon* de *Now at Our School* de Joo Dong-geun, que se

publicó entre 2009 y 2011. El audiovisual se estrenó en Netflix el 28 de enero de 2022 con doce episodios en su primera temporada.

A grandes rasgos, es una ficción de temática zombi, por lo que podemos pensar casi en automático que implica muerte. Pero más allá de eso, esta ficción, que contiene mucho de realidad, es un entramado de avaricia, poder y violencia estructural. Además, deja entrever la poca importancia que se le da a los ciudadanos comunes, como una muestra más de la inequidad y jerarquización social.

Los zombis o muertos vivientes no aparecen en el Instituto Hyosan por arte de magia, sino que hay un trasfondo igual de oscuro que el desenlace. El profesor de ciencias Lee Byeong-chan, en su afán de proteger a su hijo que sufre *bullying* y ha intentado suicidarse, crea una vacuna para hacerlo físicamente fuerte y temperamentalmente agresivo. Sin embargo, el experimento se sale de control y su hijo se convierte en el paciente cero. ¿Esto también es necropoder?

En el episodio 2 vemos a un policía interrogar al profesor Lee. El policía le pregunta por qué secuestró a una alumna en el laboratorio de la misma escuela. Ella se convierte en la infectada que propaga masivamente el virus al ser mordida por un ratón con el cual el profesor experimentaba y buscaba una cura. Tras un poco de charla, el policía intuye que es porque el profesor quería llamar la atención y lo confronta, diciendo: “yo odio a los cretinos como tú, que cometen un delito y culpan a otros, a la sociedad, al mundo, incluso cuando reportaste la desaparición de tu hijo dijiste que el mundo se lo había tragado”. Sabemos que el origen del virus fue culpa del profesor, pero no las circunstancias que lo llevaron a experimentar con él, por lo que podemos ver cómo se diluye la fuente del necropoder. Al no terminar con la “vida” de su hijo tras la infección, el profesor obtuvo el poder sobre el virus y la culpa sobre su propagación. Finalmente, cuando el virus se ha propagado y él no pudo hallar una cura, sabe que la pandemia es inminente y, de cierta manera, no le importa, pues la sociedad lo defraudó tanto que se siente con el poder de no hacer nada por quienes le dieron la espalda cuando él y su hijo necesitaron ayuda.

En el episodio 10, cuando el comandante está analizando los archivos del profesor, encuentra un video en el que Lee explica que no ha podido crear una vacuna porque su virus está en constante cambio y, así, aunque la genere, ésta dejará de tener efecto para la siguiente mutación (algo similar a lo que pasó con el covid-19 y sus variantes, que propiciaron varias olas de infección). Afirma que la única solución es quemar por completo al huésped para que no quede ninguna célula infectada o que pueda serlo, y sentencia: “cuando nos consuma la arrogancia y creamos que podemos vencerlo [al virus], la humanidad llegará a su fin”.

No obstante, los estudiantes de Hyosan y de toda Corea del Sur, ya eran una especie de zombis mucho antes de la epidemia. Aunque Hyosan es un lugar ficticio creado para la serie, lo exigente del sistema educativo surcoreano es una realidad actual. Pasar el examen de acceso a la universidad llamado *suneung* es lo que mantiene a los estudiantes en condiciones parecidas a la esclavitud (término que, como ya revisamos, Mbembe equipara a la muerte en vida). En algunos institutos, los estudiantes pasan más de 12 horas sin siquiera comer o ir al baño; después del instituto, tienen que llegar a estudiar, hacer tareas en sus casas o tomar clases extracurriculares, y sólo tienen una comida al día (por cuestiones de tiempo), que se compone en su mayoría de comida rápida y bebidas energizantes. ¿No les convierte esto en muertos vivientes? Y luego ¿para qué? Para seguir con estas condiciones extenuantes durante su formación universitaria y finalmente conseguir un trabajo igual de agotador y demandante que el de antes y el resto de sus vidas.

En el episodio 2 se puede ver claramente cómo un profesor, en el afán de reprender a su grupo por los malos resultados en una competencia deportiva, exhibe a una estudiante, le recrimina que nunca ha ganado una medalla de oro y que soñar con pertenecer al equipo nacional es absurdo. Además, le dice que esto le imposibilitará entrar a la universidad (nadie la reclutará por sus talentos sin preseas y, como se dedicó al deporte, descuidó sus calificaciones). Termina diciendo que “así de cruel es el mundo”, a manera de justificar una meritocracia globalizada.

Nos quejamos del virus (en nuestro caso del covid-19) porque es fulminante, porque en su momento fue imparable, pero Paul B. Preciado afirma que actuamos igual que un virus y somos igual de fulminantes en ocasiones:

... el virus actúa a nuestra imagen y semejanza, no hace más que replicar, materializar, intensificar y extender a toda la población, las formas dominantes de gestión biopolítica y necropolítica que ya estaban trabajando sobre el territorio nacional y sus límites. De ahí que cada sociedad pueda definirse por la epidemia que la amenaza y por el modo de organizarse frente a ella (2020, p. 168).

Los zombis (se cree) son la ficción, pero el *bullying*, el suicidio, el clasismo, la individualidad, el egoísmo, la presión social, entre otros, son los virus, las pandemias de la actualidad. Todas ellas, detonadas por las profundas raíces de la avaricia, el poder y la violencia estructural.

De acuerdo con José Sanmartín (2007), se entiende por violencia cualquier tipo de conducta intencional que causa o puede causar un daño. Sin embargo, en medio de una pandemia que te puede convertir en zombi, ¿la violencia a raíz del instinto de supervivencia es intencional?

En el episodio 3 se observa cómo una alumna, a causa del clasismo que para ella está normalizado, finge disculparse con un compañero por afirmar que él estaba infectado. Esta primer acusación se dio porque ella siempre lo discriminaba porque es pobre, le despreciaba, le decía cosas ofensivas. Ahora, al acercarse a él para disculparse, ha tramado un plan: le ofrece limpiar una herida que el chico tiene con un paño con el que previamente recogió un poco de sangre de alguien que sí se infectó. De esta manera, él se infectará, ella “ganará” argumentando que tenía razón, que él se había infectado desde el inicio y se deshacen de él, pues hasta ese momento no hay más que hacer con una persona contagiada. Más adelante, otra compañera la descubre y la exilian por su traición. Así podemos afirmar lo que explica Mbembe en su ensayo sobre necropolítica:

Tal y como nos recuerda Elias Canetti, el superviviente es aquel que ha caminado por el sendero de la muerte, se ha visto a menudo entre aquellos que han caído, pero todavía sigue vivo. O, más concretamente, el superviviente es aquel que ha peleado contra una jauría de enemigos y ha logrado no sólo escapar, sino matar al atacante. Por ello, en gran medida, matar constituye el primer grado de la supervivencia. Canetti subraya el hecho de que, según esta lógica, “cada uno es el enemigo del otro”. De forma todavía más radical, el horror experimentado durante la visión de la muerte se torna en satisfacción cuando le ocurre a otro ... Canetti describe el momento de la supervivencia como un momento de poder (2011, pp. 66-68).

Por otra parte, ¿decidir acabar con una parte de la población, aunque no esté infectada, para evitar la propagación masiva, es una solución u otro tipo de violencia? O como diría Achille Mbembe, el simple ejercicio de la soberanía que “reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién puede morir” (2011, p. 19), como consecuencia de un Estado de excepción.

En el episodio 9 vemos cómo por fin llega un helicóptero a salvar al grupo de nueve estudiantes que ha sobrevivido. Sin embargo, primero van por los archivos de la investigación del profesor Lee. Entretanto, un soldado del campamento de cuarentena llega a la base de operaciones desde donde se monitorea la misión, e informa al comandante de una estudiante que estaba recluida ahí y que al parecer está infectada, pero es asintomática. La joven ataca a un compañero como cualquier otro infectado y muestra una fuerza física sobrenatural al someter a cuatro soldados, sin embargo, físicamente no presenta los rasgos de la infección. En ese momento, una nueva amenaza se devela: las personas asintomáticas, a las que no se puede distinguir a simple vista y que pueden pasar los filtros establecidos hasta el momento, como temperatura alta o comportamiento errático. Sin embargo, siguen siendo portadoras y, por lo tanto, propagadoras del virus. Ante ello, se decide cancelar la misión de rescatar a los estudiantes e incluso el comandante le advierte al soldado al

mando que, si se ponen agresivos, tienen la autorización de “abrir fuego”. Finalmente, se toma la decisión de categorizar a cualquier habitante de Hyosan como contagiado asintomático y cerrar las fronteras, pues ahora ya no es posible diferenciar a los unos de los otros.

... las armas se despliegan con el objetivo de una destrucción máxima de las personas y de la creación de *mundos de muerte*, formas únicas y nuevas de existencia social en las que numerosas poblaciones se ven sometidas a condiciones de existencia que les confieren el estatus de *muertos-vivientes* (Mbembe, 2011, p. 75).

El resto de las personas, que afortunadamente no se infectaron, pero que tampoco están en una posición de tomar decisiones de impacto, se enfrentan a cierta exposición de violencia de la que también son cómplices, como diría Judith Butler (2004, p. 44).

En el episodio 10 se reúne el Consejo militar para decidir los próximos movimientos de contingencia. El expositor explica que, en una semana, los infectados pueden llegar a otras seis ciudades e inclusive a Seúl si tan sólo una persona infectada sale de Hyosan. Por ello, se comienza a considerar sitiar la ciudad y bombardearla. Un soldado recrimina y pide considerar a los no infectados, pero el comandante argumenta: “no cuente a cuantos mataremos, piense solamente en cuantas vidas se salvarán”.

Más adelante, en el episodio 11, se decide que por medio de drones y el ruido que emiten se “convocará” a los infectados a zonas específicas de la ciudad, y ahí será donde se lancen los misiles para exterminarlos. La operación se lleva a cabo con éxito. Al finalizar, el comandante decide suicidarse, pues la culpa de haber exterminado a más del 40 % de la población de Hyosan lo consume. Con ello se cumple lo que advierte Mbembe sobre el lado más turbio del necropoder:

Dar la muerte es, por tanto, reducir al otro y a sí mismo al estatus de pedazos de carne inertes y dispersos, ensamblados con dificultad antes del

entierro ... ¿Cómo interpretar esta forma de esparcir la sangre, en la cual mi muerte no es únicamente mía, sino que va acompañada de la muerte del Otro? ¿En qué difiere de la muerte infligida por un tanque y un misil, en un contexto en el que el coste de mi supervivencia está calculado en función del hecho de que soy capaz de matar a otro y estoy listo para ello? En la lógica del “mártir”, la voluntad de morir se fusiona con la de llevarse al enemigo consigo, es decir, eliminar toda posibilidad de vida para todos; lógica aparentemente contraria a aquella que consistía en querer imponer la muerte a los demás, siempre y cuando se preservara la propia (2011, p. 68).

Y los medios de comunicación, ¿cómo reaccionan y actúan en tiempos pandémicos? La comunicación, como piedra angular de la civilización, deja mucho que desear, sobre todo a nivel masivo y más aún en medio de una catástrofe mundial. Si en la actualidad acceder a los medios de comunicación es un acto natural y cotidiano, para la mayoría de la población esta accesibilidad también posibilita actividades fraudulentas en cuanto a comunicación e información se refiere.

Además, si una pandemia nos acecha a todos por igual, ¿por qué sólo se mediatiza lo que le conviene al Estado y sobre lo que puede ejercer control, maquillando algunas cifras y exacerbando otras, según convenga, tal y como lo expuso Bourdieu (1997), pese a que, con el auge de las TIC y la globalización, cada vez es más difícil sesgar esas perspectivas u ocultar por completo información. Sin embargo, surge un nuevo “virus” que se propaga: la infodemia.

La propagación continua de la epidemia de coronavirus también ha desencadenado grandes epidemias de virus ideológicos que estaban latentes en nuestras sociedades: noticias falsas, teorías de conspiración paranoicas, explosiones de racismo (Žižek, 2020, p. 21).

En el episodio 4, el *youtuber* Orangibberish se aventura a las calles para documentar de primera mano la catástrofe zombi y alimentar

a sus hambrientos *followers*. Ponerse en riesgo por la banalidad de la fama es otro precio del simulacro del que ya nos advirtió Baudrillard (1993).

Más adelante, al inicio del episodio 5, vemos varias imágenes de medios de comunicación que informan sobre la crisis tras un día de haber iniciado. Se dice que se ha declarado la Ley Marcial, la primera desde 1980, con el fin de contener dicha crisis. No obstante, más allá de las medidas cautelares en cuestión de salud, que hasta ese momento no son más que la evacuación, se hace alusión a la caída de la bolsa y cómo la crisis sanitaria ya comienza a generar una crisis económica que irá en ascenso. Se ve también otras ciudades que no han sido infectadas rechazar a las personas que piden refugio, discriminándolas por pertenecer al epicentro de la pandemia. Posteriormente, se ve una conferencia en la que el comandante de las Fuerzas Armadas aclara por qué se instauró la Ley Marcial. Afirma que las demás ciudades no tienen de qué preocuparse, que ya se ha contenido la enfermedad y que no se va a transgredir ningún derecho de las personas en el proceso. Incluso se ha puesto en marcha un plan para desmentir las “noticias falsas” cortando todas las comunicaciones, con el fin añadido de que no salga información del país y afecte las relaciones económicas y políticas entre naciones.

También en el episodio 9 se muestra el interrogatorio de la congresista Park, de su gente y de un soldado del campamento que estuvieron involucrados en la huida de los bomberos, uno de ellos padre de una de las estudiantes sobrevivientes a quien desea rescatar. Mientras acusan al soldado de cómplice, la congresista pide la cámara y da un discurso retórico en el que asume la culpa del escape de los bomberos, pues está totalmente dispuesta a “siempre apoyar a los indefensos”. Minutos más tarde vemos cómo la congresista y su gente están celebrando en la celda, pues saben que esa acción le sumará puntos a su campaña política. Sin embargo, el soldado que fue inculcado con ellos les recrimina el usar la situación para sus fines políticos, y muy descaradamente la congresista responde: “Cuando llueve, aprovechas el agua. Cuando hay tormenta

aprovechas el viento. Así es la política”. Después, el secretario de la congresista trata de tranquilizar al soldado, argumentando que en toda catástrofe se necesitan héroes y que la congresista no hizo más que darle el mote de “héroe” al bombero que escapó, así todos ganan.

Como diría Byung-Chul Han:

En la actualidad, la violencia ha mutado de visible en invisible, de frontal en viral, de directa en mediada, de real en virtual, de física en psíquica, de negativa en positiva, y se retira a espacios subcomunicativos y neuronales, de manera que puede dar la [errónea] impresión de que ha desaparecido (2013, p. 7).

¿Qué tanto sucede en una pandemia? ¿Las vidas se reducen a cifras y estadísticas? Si se sobrevive, ¿realmente se puede seguir viviendo? Franco “Bifo” Berardi, en *Fenomenología del fin* (2017), afirma que lo que se extingue es la humanidad:

Los hombres y las mujeres aún están aquí, viviendo, matando, sufriendo, intercambiando bienes y haciendo el amor como antes de la filosofía posthumana. Pero algo ha cambiado profundamente en su mirada, en su comportamiento y (sospecho que) también en sus sentimientos, en la manera en la que sienten y se perciben a sí mismos (p. 10).

Ya lo vimos en la reciente pandemia por covid-19, tan cerca como la hayamos vivido, a través del padecimiento, de la pérdida, del aislamiento, del no poder parar y seguir en la “cotidianidad” que ya no se parecía y nunca más volvió a ser lo que era, a través del miedo y la incertidumbre o desde una “nueva normalidad”.

Desalentador es reconocer, como lo dijo Žižek al inicio de la pandemia (2020), “... el punto es reflexionar sobre el hecho triste de que necesitamos una catástrofe para que podamos repensar las características básicas de la sociedad en la que nos encontramos”.

Y esa es la maravilla de esta serie de ficción, que fácilmente se puede comparar con la realidad, pasada y actual. En ambos planos existe y reside el prefijo “necro”, y en ambos actúa desde lo cultural, simbólico y sociológico, hasta lo utópico-distópico y lo lógico-irracional.

Estamos muertos, de diferentes maneras, y a pesar de ello, (sobre) vivimos, pero morimos o moriremos.

La violencia, en este sentido, es considerada desde el ámbito en el cual el criterio de existir se basa en el convenio establecido sobre la base de la igualdad y la mutua asistencia y conforme al cual toda violencia es necesariamente despreciable, entendida tan sólo como molestia y ofensa ... significa violencia en el sentido de que aquel que la usa no sólo dispone de ella, sino que es violento en la medida en que el empleo de la violencia para él no sólo constituye un rasgo fundamental de su conducta, sino de toda su existencia... (Heidegger, 1993, pp. 138-139).

Vivimos en una sociedad de supervivencia que se basa, en última instancia, en el miedo a la muerte. Ahora sobrevivir se convertirá en algo absoluto, como si estuviéramos en un estado de guerra permanente. Todas las fuerzas vitales se emplearán para prolongar la vida (Byung-Chul Han, 2020).

Si lo que dijo el profesor Lee de cómo el miedo alimenta al virus y lo hace estallar, y lo proyectamos a estos tiempos pospandémicos, tal vez la serie sea una fotografía del futuro en que, esperemos, podamos poner en práctica lo aprendido a raíz de la experiencia vivida, lejos de la falta de empatía, el individualismo exacerbado, de la desigualdad crónica, del necropoder que ya tanto daño nos ha hecho.

## REFERENCIAS

- Baudriillard, J. (1993). *Cultura y Simulacro*. Kairós.  
Berardi, F. “Bifo”. (2017). *Fenomenología del fin*. Caja negra.

- Berardi, F. "Bifo". (2020). Crónica de la psicodéflación, en Amadeo, P. (ed.). *Sopa de Wuhan*, 35-54. Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio.
- Butler, J. (2020). El capitalismo tiene sus límites, (P. Amadeo ed.). *Sopa de Wuhan*, 59-65. Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio.
- Butler, J. (2004). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Definición de Pandemia. (2023). *Diccionario de la Lengua Española*. <https://dle.rae.es/pandemia>
- Han, B. C. (2013). *Topología de la violencia*. Titivillus.
- Heidegger, M. (1993). *Introducción a la metafísica*. Gedisa.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.
- Preciado, P. B. (2020). Aprendiendo del virus (P. Amadeo ed.). *Sopa de Wuhan*, 163-185. Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio.
- Sanmartín, J. (2007). ¿Qué es violencia? Una aproximación al concepto y a la clasificación de la violencia. *Daimon. Revista de Filosofía*, (42) 9-21.
- Siguënza, C. y E. Rebollo (12 de mayo de 2020). Byung-Chul Han: Viviremos como en un estado de guerra permanente [Entrevista]. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20200512/481122883308/byung-chul-han-viviremos-como-en-un-estado-de-guerra-permanente.html>
- Se acaba la emergencia por la pandemia, pero el COVID continúa. (5 de mayo de 2023). *Noticias ONU*. <https://news.un.org/es/story/2023/05/1520732>
- Žižek, S. (2020). Coronavirus es un golpe al capitalismo al estilo de "Kill Bill" y podría conducir a la reinención del comunismo (P. Amadeo ed.). *Sopa de Wuhan*, 21-29. Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio.

## 20. La decadencia en *Extraños del infierno: acecho,* violencia y muerte

Karina Ramos Álvarez

La “Ola coreana” o *Hallyu* es el término que se utiliza para referirse a la popularidad del espectáculo coreano en toda Asia y otros continentes. Dentro del *Hallyu* se encuentra la música, mejor conocida como K-pop, y los dramas televisivos o K-dramas. Las series coreanas comenzaron a difundirse en diferentes países entre 2003 y 2004, pero su fama comenzó a crecer entre 2013 y 2016. En ese momento, la moda del *Hallyu* revivió (Korean Cultural Center). Durante ese tiempo, el conocimiento de estos productos se mantuvo en grupos selectos de personas, pero en los últimos años, las producciones audiovisuales provenientes de Corea del Sur tomaron más fuerza entre los intereses de los espectadores occidentales. Este auge destacó cuando *Parasite*, película de Bong Joon Ho (2019), ganó el premio Oscar a la Mejor Película en 2020 (García, 2020). Un año después, la serie *El juego del calamar*, creada por Hwang Dong Hyuk para Netflix, tuvo éxito inesperado que la llevó a ser nominada a cinco premios Emmy en 2022, de los cuales ganó dos: Mejor Actor Protagonista (Lee Jung Jae) y Mejor Dirección (Hwang Dong Hyuk) (*Página12*, 2022).

Las series surcoreanas se distinguen por sus diferentes temáticas y géneros, como suspenso, terror, fantasía, romance, histórico, policiaco y acción; de problemas laborales, familiares, escolares, comedias, por mencionar algunos. También se destaca que varios K-dramas combinan géneros

y temáticas. Otra característica es que suelen tener sólo una temporada de la serie, aunque hay excepciones. Además, la cantidad de episodios generalmente es de 16, pero hay series con 10 o hasta 20 episodios.

Entre estos productos se encuentra *Extraños del infierno* (*Strangers from hell*), un drama de suspenso basado en el *webtoon* de Kim Yong Ki. Su transmisión se realizó por la cadena de televisión OCN del 31 de agosto al 6 de octubre de 2019, emitiéndose 10 episodios durante ese periodo. La dirección de dicha serie estuvo a cargo de Lee Chang Hee, mientras que el guion fue escrito por Jung Yi Do.

El drama se centra en Yoon Jong Woo, un joven de provincia que decide mudarse a Seúl para trabajar temporalmente como becario en la empresa de un amigo de la universidad, quien le ofrece el trabajo por caridad más que por amistad. Jong Woo sólo ve este empleo como una etapa, ya que su sueño es convertirse en un escritor de novelas sobre asesinos seriales. Estando en la ciudad, puede lograr su objetivo. Él se ve obligado a rentar un cuarto muy reducido en una pensión sucia, desgastada y tenebrosa, con el objetivo de ahorrar dinero. Esta decisión lo lleva a encontrarse con unos inquilinos extraños que ocultan intereses descabellados.

En este trabajo se aborda la teoría de Achille Mbembe que se expone en su libro *Necropolítica*, en específico su concepto de soberanía y poder, que describe los mecanismos por los que se establece y mantiene un control sobre quién puede vivir y quién debe morir, analizados en el drama *Extraños del infierno*, concretamente en los personajes de Moon Jo y Jong Woo. Además, se desarrollan los conceptos de violencia y agresividad que plantea José Sanmartín Esplugues, quien menciona que el ser humano nace agresivo y se puede volver violento, es decir, que el ser humano es agresivo por naturaleza, ya que es un rasgo adaptativo que ha favorecido la supervivencia, y que la cultura causa la violencia en las personas (Prandi, 2017). Por último, las teorías se complementan con los autores Byung Chul Han y Feggy Ostrosky, quienes también abordan los conceptos sobre la agresividad y la violencia en las personas. Estas ideas están representadas por Jong Woo, quien muestra instintos de agresividad,

pero no pasa a la violencia hasta que está expuesto al grupo de asesinos liderado por Moon Jo. Para finalizar, se analiza la decadencia que vive el personaje principal durante la trama, en la pensión del Edén y en los huéspedes que se quedan ahí.

## RESIDENCIA EL EDÉN

El lugar al que Jong Woo llega para rentar un cuarto es la residencia el Edén, un edificio al final de una colina en una zona casi desolada a causa de las obras de urbanización. Por esa razón, las rentas están más accesibles que el precio usual en otros sectores de la ciudad. Ahí se hospedan inquilinos sospechosos y que parecen guardar un secreto.

El protagonista de la serie, Yoon Jong Woo, renta el cuarto 303. En la habitación 304 vive Seo Moon Jo, un dentista que trabaja en un consultorio cerca de la estación de la Policía del barrio. Es un hombre atractivo cuya actitud enreda a las personas con quienes habla. Yoo Ki Hyuk vive en el cuarto 302, es un hombre con apariencia sombría que viste de negro y sonríe de forma siniestra. La casera del edificio es una mujer mayor de nombre Eoam Bok Soon, cuya actitud es amable y trata de cuidar a los residentes, manteniendo el orden. En los números 306 y 307 residen dos gemelos, Byun Duk Jong y Byun Duk Soo. Uno de ellos tiene actitudes infantilizadas y ríe por todo, mientras que el otro muestra una actitud más independiente y no acepta órdenes de los demás. Por último, está Hong Nam Bok, un depravado sexual que tiene un aparato rastreador en el tobillo y se hospeda en el cuarto 313.

La residencia guarda secretos entre sus paredes. Es un lugar oscuro y siniestro que alberga huéspedes que comparten gustos inusuales. Ellos forman parte de una organización que consigue víctimas mediante anuncios de habitaciones en renta, con el objetivo de que se hospeden ahí para luego torturarlas psicológica y físicamente, capturarlas y matarlas. Algunos cuerpos los descuartizan para enterrarlos en las montañas, o los preparan con sazónadores para consumir su carne.

## LA SOBERANÍA DE MATAR

Achille Mbembe, en su libro *Necropolítica* (2011), menciona que “La soberanía consiste en ejercer un control sobre la mortalidad y definir la vida como el despliegue y la manifestación del poder” (p. 20). En el drama, la soberanía la posee Seo Moon Jo, ya que controla las muertes de las víctimas. La vida del dentista es su forma de expresar el poder que tiene sobre los demás inquilinos de la residencia. Esa soberanía se define como el derecho que tiene el individuo de matar al otro (Mbembe, 2011, p. 21). Moon Jo se cree con el derecho de decidir sobre la vida de las personas por ser el más astuto, inteligente, carismático y el que más pasa desapercibido en la sociedad por aparentar ser un ciudadano ejemplar. Además, por haber estudiado una carrera universitaria y tener un trabajo, se otorga el puesto de líder de la organización, y los demás cómplices expresan su miedo por enfrentarlo o contradecirlo.

Entonces, “la soberanía es una capacidad para definir quién tiene importancia y quién no, quién está desprovisto de valor y puede ser sustituable y quién no” (Mbembe, 2011, p. 46). Mediante la soberanía, él decide quién tiene importancia en su grupo de asesinos y quién ya no; decide quién tiene valor y quién puede y va a ser sustituido. Esta decisión de soberanía sucede cuando Yoo Ki Hyuk, el hombre del cuarto 302 y su ayudante más cercano, interviene matando a un detective que estaba detrás de la desaparición de Ahn Hee Joong, un mafioso que vivía en el cuarto 310 y que desapareció después de haber llamado al detective diciendo que las personas de la residencia el Edén lo querían muerto. Esa elección fue tomada sin consultar previamente a Moon Jo, pero éste se da cuenta de lo que pasa al llegar al edificio y ver un auto estacionado con dos sujetos sospechosos arriba. Al acercarse y darse cuenta de lo que había hecho Ki Hyuk, le inyecta algo para paralizarlo y ahorcarlo mientras le dice: “Sabía que eras un fiasco. Lo que yo hago es arte, no es matar y ya. ¿Por qué hiciste esto sin mi permiso? Tenemos reglas” (Lee, 2019).

A diferencia de lo que menciona Mbembe sobre que: “... el derecho soberano de matar no está sometido a ninguna regla ... El soberano puede matar en cualquier momento, de todas las maneras. (2011, p. 40), Moon Jo sí tiene reglas para matar a alguien. Más en específico, obliga a que los demás sigan sus reglas, pero él no las ve como reglas, sino como un mandato o una filosofía, pues su idea de asesinar la percibe como hacer arte, no es sólo matar por matar, es crear un ritual para hacerlo. Moon Jo tiene momentos adecuados para llevar a cabo su “arte”; tiene su lugar especial y lo hace de maneras similares, torturando a las víctimas sacándoles los dientes sin anestesia para, después de mantenerlos días encerrados, quitarles la vida. Moon Jo, en una conversación que tiene con Jong Woo, le dice que existen personas que parecen normales por fuera, pero tienen la necesidad de matar (Lee, 2019). La soberanía de Moon Jo es una necesidad vital que ejerce mediante sus métodos, llevándolo a hacer sufrir a las víctimas física y psicológicamente hasta perder la razón y la última respiración abandone su cuerpo.

Byung Chul Han declara que: “Es el soberano a imagen y semejanza de Dios” (2017, p. 128), Moon Jo se percibe a sí mismo como un todopoderoso que decide sobre la vida de los demás, todo lo sabe y todo lo ve, parece estar un paso adelante de la Policía, se gana a las personas por su apariencia y su actitud; pero no es bondadoso o misericordioso, a él lo respetan y lo siguen porque comparten sus intereses, pero sobre todo por miedo y coacción. El personaje de Moon Jo es profundo porque sigue las reglas sociales, se adapta a ellas para convivir y pasar desapercibido. Fuera de la pensión Edén es como cualquier otro ciudadano, como cualquier persona que realiza sus actividades con normalidad, pero dentro de ella manifiesta, plasma y hace que sus propias reglas se cumplan.

## ACECHO Y VIOLENCIA

En la residencia no hay privacidad, aunque aparenten que existe. Hay habitaciones muy reducidas y los sonidos se escuchan nítidamente. Jong

Woo no está a salvo porque todos los inquilinos lo acechan, lo vigilan, pues “... la vigilancia está orientada tanto hacia el exterior como hacia el interior; el ojo actúa como un arma” (Mbembe, 2011, p. 49). Dentro del Edén, los ojos de los huéspedes son el arma con que acechan al protagonista, ya que cada noche lo observan a través de un agujero de la pared de su cuarto que da al de Moon Jo, mientras que los otros lo vigilan durante el día. También lo drogan al darle una bebida para que tenga alucinaciones y su mentalidad caiga en un declive. Esa constante perturbación de la mente de Jong Woo lo lleva a tener alucinaciones de Moon Jo siguiéndolo a todas partes, viéndolo cerca de donde camina o trabaja. Su vigilancia pasa de ser interna, dentro de la pensión, a ser externa, en la calle. Pero también hay una vigilancia que pasa de ser externa a interna, pues de ser acosado en el edificio pasa a ser acosado en su mente derivado de las acciones que realiza el grupo de asesinos y que ocasionan las alucinaciones.

Durante todo el drama está presente la violencia, tanto la psicológica como la física. Se sugiere que es parte de la vida de los inquilinos de la pensión, pues para ellos no es violento lo que hacen, sino que lo disfrutan. “La violencia es una conducta agresiva que tiene como fin causar daño físico o psicológico. Hay que notar que, en esta definición, la palabra *intención* es central, ya que el daño físico o psicológico que ocurre por accidente o sin intención, no es ni debe ser considerado violencia. Esto es: hay agresión sin violencia ...” (Ostrosky, 2011, p. 23). Esto quiere decir que las personas pueden ser agresivas sin llegar a ser violentas y que todo acto que ocurra accidentalmente o sin la intención de dañar al otro no es violencia. Pero cuando el deseo de provocar dolor en el otro es más fuerte, ahí hay total violencia. En el drama surcoreano, todas las acciones que realizan los huéspedes del Edén son intencionadas. Quieren provocar confusión mental en Jong Woo para sacar su deseo más profundo: dañar a su jefe, a un compañero de la oficina, a la sociedad que lo perturba y se burla de él. Casi al final de la serie se ve al protagonista ejercer violencia hacia su compañero del trabajo; se deja llevar por sus impulsos porque ya

no puede guardarlos, ha pasado mucho tiempo soportando los comentarios y las situaciones desagradables que la sociedad lo llevó a padecer.

En su libro *La violencia y sus claves* (2013), José Sanmartín Esplugues explica que "... el ser humano es agresivo por naturaleza, pero pacífico o violento por cultura" (p. 24). Esa agresividad que se carga desde que se nace es un rasgo adaptativo que ayuda a la supervivencia; pero eso no quiere decir que el ser humano sea violento por esa razón, sino que la cultura influye para que alguien se vuelva violento (Prandi, 2017). Jong Woo es agresivo por naturaleza. Desde que llega a la ciudad reprime sus emociones de enojo y molestia que le provocan los comentarios de los demás y su situación económica, que lo conduce a vivir en un lugar repulsivo. Él intenta no demostrar que le incomodan y opta por adquirir una apariencia de paz; pero esto cambia cuando llega a la residencia el Edén, ya que se apropia de la agresividad como una forma de supervivencia, pues constantemente tiene deseos de querer golpear a los inquilinos y a las personas cercanas que lo incomodan. Jong Woo tiene esas ideas con más frecuencia que hasta los demás lo notan: "... en serio querías matarlo antes, ¿no? ... Crees que no encajas aquí, ¿verdad? 'No soy como estas personas'. Pero también te pone nervioso '¿Y si termino como ellos?' No piensas: '¿Ya me convertí en uno de ellos porque vivo en un lugar como este?'" (Lee, 2019).

Conforme avanza la historia, Jong Woo ejecuta sus pensamientos y sus deseos. Sucede porque la agresividad ya estaba insertada en su mente y da paso a la violencia. Esto ocurre como una reacción instintiva a todas las experiencias que comenzó a vivir al llegar a Seúl; esas experiencias, ideas adquiridas y aprendidas le dieron razón de ser a su agresividad. Todos creían que Jong Woo era una persona amable y paciente, que podría soportar los malos tratos, pero pasó demasiado tiempo escuchando sin decir nada; aunque pensaba en hacerles daño, después termina convertido en uno más de los inquilinos del Edén. Una tarde, se queda haciendo horas extras en el trabajo y rompe el teclado de la computadora de su compañero; al día siguiente, cuando éste llega, le reclama por lo que hizo, pero Jong Woo no soporta más y lo golpea en la cabeza con ese teclado.

Feggy Ostrosky explica que “nacemos con una predisposición a la agresión y posteriormente aprendemos en qué momento podemos y debemos expresar o inhibir estas tendencias” (2011, p. 26). Para ese punto, Jong Woo ya no distinguía cuándo debía inhibir sus tendencias agresivas y se dejaba apoderar por ellas.

En cuanto a la cultura, “juega, pues, un papel fundamental en la configuración del ser humano como pacífico, un ser humano que, como cualquier otro animal, tiene una biología que le induce agresividad. Pero la cultura también puede hacer lo contrario e hipertrofiar la agresividad natural convirtiéndola en violencia” (Sanmartín, 2013, p. 24).

La cultura a la que está sometido el protagonista de la serie es demandante y exigente, pues en Corea del Sur se tienen unas costumbres sociales estrictas, ya que desde que los niños y las niñas son pequeños y van a la escuela, son educados para que lo único que importe sea el estudio. Al ser dedicados, obtendrán buenas calificaciones que les facilitarán la entrada a las mejores universidades del país, eso los llevará a obtener un trabajo estable en alguna de las empresas más importantes y de mayor prestigio. Todo eso le asegura al individuo un futuro estable; por tanto, cumplir con esos requerimientos es uno de los mayores logros para las personas que viven ahí. Jong Woo también desea cumplir ese camino porque su situación económica no es favorable y es lo que lo orilla a quedarse en una residencia desagradable.

La situación económica de Jong Woo no es buena. Llega a Seúl con un presupuesto limitado y su madre a veces lo llama para pedirle dinero, lo que ocasiona que él se tenga que restringir de más necesidades para ayudarla. Su jefe y amigo le dice que así es al principio, que sufrirá un tiempo pero después comenzará a tener más dinero y será como él. Sólo deberá soportar la dura vida de la ciudad. Los demás justifican su actitud porque es del campo, y dicen que no se adapta a la vida de ahí porque está acostumbrado a otro ritmo. Eso le molesta a Jong Woo porque ellos romantizan la pobreza y justifican el sufrimiento pensando en que después será mejor.

Otro rasgo de la cultura que afecta a Jong Woo es que “La ley en Corea del Sur establece que todos los hombres entre 18 y 28 años deben enlistarse para cumplir con el servicio militar obligatorio, cuya duración es de entre 18 y 21 meses” (BBC News Mundo, 2022). Muchas veces los jóvenes se ven en la necesidad de interrumpir sus estudios, o de dejar el trabajo para cumplir con su obligación. De no hacerlo, se considera una traición a la patria y es una deshonra para la familia. Suelen recibir un castigo ante la ley por no cumplir con su deber. El drama muestra cómo la violencia militar afecta a quienes cumplen con el servicio. Jong Woo se ve sumamente afectado por estar ahí, pues hay acoso por parte de sus superiores, maltrato entre sus compañeros que llega hasta los golpes. En una de las escenas donde se muestra un recuerdo de Jong Woo se sugiere que él ya había intentado matar a alguien a golpes en el servicio: al parecer fue uno de sus superiores que lo maltrataba. Desde ese suceso queda traumatizado y reprime sus impulsos de agresión, hasta que se deja consumir por ellos y termina matando a todos los inquilinos de la pensión.

La presión social, la necesidad de obtener dinero y las constantes críticas de las personas muestran cómo pueden corromper a una persona que es moralmente correcta, cómo la sociedad y la cultura lo deterioran. “Ese entramado de ideas, creencias, etc., adquiridas, aprendidas, dotará de intencionalidad la agresividad y, en unos casos, la reducirá y en otros la potenciará” (Prandi, 2017). En este caso, potenciaron la agresividad del protagonista, pues en conjunto con la violencia psicológica que estaba viviendo lo lleva a transformarse, ya que por las noches que pasa en la pensión comienza a tener pesadillas con el servicio militar, donde le exigen trabajar más y en el momento en que se deja dominar por su ira y enojo, termina golpeando a su superior.

## SUPERVIVENCIA Y MUERTE

En *Extraños del infierno*, la supervivencia es un personaje más de la trama. Jong Woo y la oficial So Jung Hwa investigan la muerte de varios gatos en

el barrio y, después, descubren las desapariciones de personas. Luchan por vivir y buscan la manera de ayudar a las demás personas que están en peligro: "... el superviviente es aquel que ha caminado por el sendero de la muerte ... pero todavía sigue vivo. O, más concretamente, el superviviente es aquel que ha peleado contra una jauría de enemigos y ha logrado no sólo escapar, sino matar al atacante. Por ello, en gran medida, matar constituye el primer grado de la supervivencia (Mbembe, 2011, p. 66).

En los capítulos finales, Jong Woo descubre lo que hacen los inquilinos del Edén: cómo han matado y secuestrado a personas en la calle. Al decidir dejar el edificio, Moon Jo secuestra a la novia de Jong Woo afuera de la residencia para obligarlo a regresar. Ahí, Jong Woo se convertirá en un sobreviviente porque al llegar al lugar se enfrenta a todo el grupo de asesinos. Está cerca de la muerte, pero decide continuar. Para sorpresa de los detectives, sale con vida de ahí, no sólo escapa de sus enemigos, sino que los mata, llevándose con él a su novia y a la oficial de Policía. Jong Woo da el primer paso para sobrevivir, al tomar la decisión de matar a los demás. Sin embargo, no sólo tuvo que tomar la decisión, sino que fue orillado a hacerlo. Desde que decide rentar un cuarto en la residencia, Moon Jo comienza a crear su obra de arte: su asesino perfecto. Él lo pone al límite, pues sabe que dentro de Jong Woo hay odio, violencia y agresión reprimidos. Lo manipula y tortura mentalmente para llevarlo hasta el extremo de quitarle la vida a alguien. Esa violencia que ejercen contra Jong Woo se manifiesta como una influencia exterior que lo mata y se roba su libertad, penetra en su interior, en su mente, sin su consentimiento (Byung, 2017, p. 101).

Mbembe explica que "... el horror experimentado durante la visión de la muerte se torna en satisfacción cuando le ocurre a otro. Es la muerte del otro, su presencia en forma de cadáver, lo que hace que el superviviente se sienta único. Y cada enemigo masacrado aumenta el sentimiento de seguridad del superviviente" (2011, p. 66).

Antes de regresar al edificio, Jong Woo sí siente miedo y horror al estar consciente de que al entrar existe la posibilidad de no salir. Pero al decidir

salvar a su novia, no sólo la rescata y vive, sino que se deshace de la amenaza, sintiendo satisfacción al provocar la muerte a los inquilinos. Son sus decesos los que hacen a Jong Woo sentirse único por sobrevivir. Es “el momento de la supervivencia como un momento de poder” (Mbembe, 2011, p. 68). Él accede al poder al arrebatárles la vida, prevaleciendo la suya sobre la de ellos.

Jong Woo se defiende de la violencia a la que es sometido al ejercerla sobre sus agresores. Mata para no ser asesinado primero; al hacerlo, se protege frente a la muerte. Cuando más violento es y más mata, se hace invulnerable. La violencia que ejecuta le sirve como forma de supervivencia frente a su amenazadora muerte (Byung, 2017, p. 39). Cuando la Policía rescata a las víctimas de la pensión, las hospitalizan por las heridas que tienen. A pesar del suceso traumático, Jong Woo se ve bastante tranquilo, como si nada de lo que hizo y vivió hubiera ocurrido. Esto causa intriga en la oficial de Policía porque ella estuvo ahí; se trató de acciones horribles que dejan huella. Pero es en el último capítulo cuando se revela que los detectives creían que los inquilinos del Edén se mataron entre ellos, siendo Moon Jo el que más participación tuvo. Sin embargo, hay algo que no les queda claro: las características de los asesinatos fueron realizados por alguien inexperto y no son idénticas a los que Moon Jo llevó a cabo antes. Es ahí donde la oficial de Policía ve la pulsera con dientes de las víctimas que tiene Jong Woo y recuerda que es el mismo sonido que escuchó mientras estaba aturdida en la residencia. El espectador observa que el culpable de todas esas muertes fue Jong Woo, quien no recuerda nada.

La muerte está presente en toda la serie, es parte fundamental de la trama, se encuentra en la vida cotidiana de los huéspedes de la pensión. Es parte de ellos y se vuelve casi una necesidad tener a alguien a quien dañar, a tal grado que la situación se sale de control y todos comienzan a realizar acciones sin que Moon Jo los pida. Ahora, la muerte que antes asustaba a Jong Woo se vuelve algo que ejecuta y que no lo intimida ni le da miedo. Se vuelve parte de él y, al evitar su propia muerte, también

acepta que la vida de los demás está en sus manos y puede decidir cuándo acabar con ellos. La muerte sucede en el segundo piso mientras en el primero Jong Woo intenta tener una vida normal.

## DECADENCIA

En el drama *Extraños del infierno* se identifican tres momentos donde hay un declive psicológico. La decadencia es la declinación o el principio de la ruina. Es un proceso de deterioro y menoscabo donde las condiciones o el estado de algo o alguien comienzan a empeorar (Pérez y Gardey, 2010). El primer signo se presenta en el personaje de Jong Woo, un joven con paciencia, educado, que busca cumplir sus sueños; aunque le cueste demasiado hacerlo, manifiesta en algunas ocasiones su descontento y disgusto por los comentarios desagradables de las personas que lo rodean.

Jong Woo es el guía de la historia, es la imagen de la moral. Pero también demuestra su culpa por sentir odio y tener arranques de agresividad hacia los demás. Está expuesto a las tentaciones y vicios que hay en la gran ciudad. Es la representación de la inocencia y de la esperanza al provenir “del campo”; es corrompido por la ciudad apabullante y por los individuos que la habitan, quienes sólo están interesados en el progreso, en conseguir más dinero y sobrevivir a las exigencias sociales.

Jong Woo muestra una evolución en su personaje durante la serie. Sus principios, moral, sentimientos y emociones se ven afectadas desde que vive en la residencia. Entran en crisis y decaen para terminar transformándose en otro individuo con el poder de decidir quién muere. La crisis comienza cuando su tolerancia llega al límite y no puede seguir fingiendo tranquilidad y amabilidad. Se deja llevar por su naturaleza agresiva y violenta y le grita en un momento de crisis a su jefe y amigo. Esto sucede porque ve a su novia con él y sus pensamientos se desbordan hasta el grado de imaginar que lo están engañando y se burlan a sus espaldas.

La pensión Edén no sufre una decadencia durante la historia. Desde el inicio ya está en declive, pues la casera menciona que antes de la

urbanización la zona era mejor y estaba llena de personas. Además, a raíz de un incendio en el piso donde se hospedaban las mujeres, ya nadie quiere rentar los cuartos y ella nunca remodeló el inmueble con el fin de utilizar ese espacio como guarida para ocultar a sus víctimas mientras las torturaban.

La decadencia del edificio se manifiesta en su estructura. Es descuidada, la iluminación es tenebrosa, los cuartos son reducidos y sin ventanas. Las paredes y las camas parecen estar manchadas permanentemente. Las regaderas no tienen divisiones y todos se ven entre sí: no hay privacidad. La cocina parece llevar años sin limpiarse. La pensión está en deterioro desde el inicio y su estado empeora cuando todos mueren y la Policía descubre lo que hacían los huéspedes dentro de ella.

El nombre de Edén remite al paraíso celestial que el dios cristiano creó para que Adán y Eva vivieran ahí. Ese paraíso es hermoso, iluminado por la luz, tiene todo lo que podrían necesitar: comodidad y alimentación. En cambio, la pensión Edén es todo lo contrario, no tiene lo indispensable para sobrevivir, hay carencias, es tenebrosa, descuidada y lúgubre. Aunque sí es el paraíso del grupo de asesinos, pues ahí sólo entra quien ellos quieren que entre. Es su escondite para llevar a cabo los asesinatos sin que nadie ajeno se entere y pasar por alto las leyes de la sociedad.

Por último, los inquilinos de la pensión sufren un declive progresivo en la trama. Al inicio, todos son poderosos juntos, funcionan como una asociación. Cada uno tiene sus papeles a seguir. Moon Jo es el líder, es quien elige a quién matar y el que ejecuta la decisión. La casera es la encargada de atraer víctimas mediante el anuncio de la renta de cuartos y de preparar la carne después de una muerte, mientras que los gemelos y el pervertido son quienes ocultan los cuerpos en las montañas. Esta dinámica deja de funcionar cuando Jong Woo llega al edificio, pues Moon Jo se obsesiona con convertirlo en alguien como ellos y comienza a cansarse de los demás. Los conflictos se hacen más persistentes. Al final, es Jong Woo quien se apropia del poder de esa asociación.

El drama surcoreano *Extraños del infierno* muestra la violenta naturaleza humana. Está el grupo de asesinos seriales que vive en la pensión.

Se conocen sus métodos y sus costumbres excéntricas, como comer carne humana. Ellos disfrutan quitarles la vida a las personas, verlas sufrir y acecharlas hasta la locura. Son así desde el inicio, o por lo menos no se explica desde cuándo o cómo comenzaron. Su instinto es matar y no hay razón que lo cause. En cuanto a Moon Jo, se trata del soberano, pero no sigue el ideal, como lo explica Mbembe. Es adaptativo, sigue las reglas sociales establecidas con las que se rigen los humanos, todo con el objetivo de integrarse y no levantar sospecha alguna, aunque dentro de la residencia hace cumplir sus reglas y no sigue las de alguien más. Moon Jo no tiene un detonante de violencia, o por lo menos no lo manifiesta en la serie como tal, pues aparenta serenidad y control porque está convencido de que lo que hace es arte y busca crear su obra perfecta, que termina siendo Jong Woo, un asesino que no sabe que es un asesino.

Jong Woo es el ejemplo de que el ser humano nace agresivo y la cultura y la sociedad influyen para que la violencia se muestre o se oculte. Las exigencias constantes, como respetar y hacer lo que sus superiores le ordenen, lleva su paciencia al límite. Las dificultades económicas que enfrenta, la violencia militar a la que fue sometido y el acoso que sufre en la pensión lo modifican para que termine haciendo lo que Moon Jo tanto esperaba: convertirse en un asesino con soberanía para matar. Él se convierte en dos personas diferentes: en el hospital sigue mostrándose como era antes de conocer a Moon Jo, pero al estar escribiendo su novela se percibe en sus ojos un mal que se alojó y se hizo más grande. Es la obra maestra que tanto buscaba crear Moon Jo. Estarán juntos para siempre, aunque Jong Woo lo haya matado, pues se incrustó en su mente y, al estarlo, podrá escapar de la Policía con mayor facilidad y adaptarse a la sociedad sin levantar sospecha.

Jong Woo se da cuenta “... de que el infierno no era la pensión ni esta empresa, era la gente que me rodeaba” (Lee, 2019). Pensaba que su infierno eran la empresa y la residencia y por eso sufría tanto al estar ahí, pero al final comprende que las personas y la sociedad son el infierno porque sus comentarios y costumbres fueron los detonantes que contribuyeron

a que se transformara en lo que tanto temía. Esa frase que Jong Woo dice muestra la violencia del mal absoluto, presente en las personas y en la cultura. El inicio de su ruina fue mudarse a ese edificio.

## REFERENCIAS

- BBC News Mundo. (17 de octubre de 2022). BTS: la exitosa banda de K-pop deja los escenarios para prestar servicio militar en Corea del Sur. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-63293205>
- Byung Chul, H. (2017). *Topología de la violencia*. Herder.
- Chang Hee, L. (2019). *Strangers from Hell*. Corea del Sur: OCN.
- García, Laura. (12 de febrero de 2020). “Hallyu, el fenómeno cultural surcoreano más allá del K-pop”. *Ciencia Joven*. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://ciencia.unam.mx/leer/953/en-ciencia-joven-hallyu-el-fenomeno-cultural-coreano-mas-alla-del-k-pop>
- Korean Cultural Center. (s.f.). Sobre Corea. <https://spain.korean-culture.org/es/144/korea/46>
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.
- Ostrosky, F. (2011). *Mentes asesinas. La violencia en tu cerebro*. Quinto Sol.
- Página12. (21 de septiembre de 2022). Netflix: la serie surcoreana que busca reemplazar a *El juego del calamar* es la historia de una abogada brillante y autista. <https://www.pagina12.com.ar/483803-netflix-la-serie-surcoreana-que-busca-reemplazar-a-el-juego->
- Prandi, M. (3 de julio de 2017). Claves para pensar la violencia. Entrevista a José Sanmartín Esplugues. *Letra Urbana al borde del olvido*, (36). <https://letraurbana.com/articulos/claves-para-pensar-la-violencia-entrevista-a-jose-sanmartin-esplugues/>
- Pérez Porto, J. y Gardey, A. (11 de agosto de 2022). Decadencia – Qué es, evolución, definición y concepto. *Definición de*. <https://definicion.de/decadencia/>
- Sanmartín, J. (2013). *La violencia y sus claves*. Ariel.



## 21. La novela gráfica *From Hell* y la muerte de los símbolos de femineidad

Diana Isis del Hoyo Cortés

### EL IMAGINARIO PARA GILBERT DURAND

En la teoría de *Las estructuras antropológicas del imaginario* (1981), Gilbert Durand plantea dos estructuras de imágenes donde categoriza diferentes agrupaciones de símbolos. El primero, el Régimen Diurno de la imagen, es el régimen de lo heroico y de la antítesis. Este régimen se compone de los temas de la lucha del héroe; del guerrero contra el monstruo, del bien contra el mal. La antítesis en el Régimen Diurno implica la confrontación, ya que se busca un orden y un acercamiento a la eternidad, donde la mortalidad y todo lo que implique cambio es algo que aterroriza las motivaciones heroicas de la búsqueda de gloria, traducido en una articulación negativa contra el monstruo y las caras del tiempo: Cronos y Tánatos.

Para sustentar la idea del imaginario a través de la importancia del simbolismo de las imágenes, Gilbert Durand afirma que la concepción general de Gaston Bachelard sobre el simbolismo imaginario es necesaria porque explica que la imaginación es un dinamismo organizador y lo hace un factor de homogeneidad en el tema de la representación (Durand, 2004, p. 34).

Para él, la clasificación de los símbolos y el estudio concreto del simbolismo debe internarse en la antropología, específicamente en lo que llama

proyecto antropológico: “el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social” (Durand, 2004, p. 43).

La metodología que utiliza Durand en *Las estructuras antropológicas del imaginario* (1981) une diferentes vertientes para esclarecer de dónde vienen las imágenes originarias mitológicas y recapitula todas las expresiones simbólicas de la humanidad, generando una gramática de lo imaginario, donde la imagen explica la noción de esquema y encuentra una relación de las imágenes posturales del cuerpo con las representaciones simbólicas. Su base se fundamenta en: 1) el estructuralismo antropológico de Levi Strauss, 2) la fenomenología poética de Bachelard, 3) la reflexología de Becheret (la noción de la relación del entorno y cómo influye en nuestras imágenes mentales) y 4) la teoría jungiana de la arquetipología.

Esta teoría se sostiene en taxonomizar el mito en dos grandes regímenes de imágenes antagónicas: Diurno y Nocturno. Establece un ordenamiento y clasificación de las imágenes en estructuras, según los reflejos dominantes de los seres humanos: postural, nutricional y sexual, y realiza un isotopismo psicológico y psicosocial de los símbolos, agrupándolos en tres grandes tipos de estructuras arquetípicas: 1) Esquizomorfos o heroicas, 2) Sintéticas o Dramáticas y 3) Místicas o antifráscas.

Por esta razón, el Régimen Diurno de la imagen resulta el esquema donde la novela gráfica de *From Hell*, de Alan Moore y Eddie Campbell, que relata y recrea los asesinatos cometidos en Whitechapel, Inglaterra (1888), a manos del mítico personaje de Jack el Destripador, puede exhibirse bajo el análisis simbólico de un régimen donde la demencia de Gull, el protagonista, se convierte en una búsqueda de trascendencia de los símbolos masculinos y la dominancia de un sistema patriarcal, como la monarquía británica, que justifica la sangre femenina derramada de sus víctimas.

La narración de la novela reprocha la pobreza y suciedad de su época. Los actantes, en este caso el asesino, La Corona y la masonería, buscan el mismo fin de conservar su *status quo*, y no dudan en ver en la femineidad

de las prostitutas a la suciedad, la debilidad y la amenaza al sistema patriarcal que constituye su autonomía de poder. Ven sus muertes como un medio justificado. Una visión que se puede trasladar a nuestra modernidad en cuanto a cómo los feminicidios son minimizados ante sistemas corruptos que encubren a los asesinos y que culpan a las víctimas en un ciclo que no parece tener fin.

Dentro del Régimen Diurno se encuentra un miedo a los símbolos de lo femenino, constituidos dentro de símbolos nictomorfos; el agua negra, la sangre menstrual, la cabellera y los lazos, todas imágenes que remiten al movimiento, lo irrevocable, las ataduras y la temporalidad, enemigos de la lucha y búsqueda del héroe y la inmortalidad. La dominación patriarcal se convierte en la sombra que engulle a lo femenino. *From Hell* reescribe un hecho histórico que a la vez revive mitos y figuras que conforman la pesadilla del Londres victoriano, y el mito de Jack se presenta como el inevitable repetir de la dominación sobre la mujer.

#### ALAN MOORE Y *FROM HELL*: REESCRITURA HISTÓRICA

Nacido en Northampton, Inglaterra, el 18 de noviembre de 1953, Moore es un escritor y guionista británico en el medio del cómic, reconocido por ser de los autores que influyeron en el reconocimiento de la novela gráfica a partir de los años 80. Ello provocó que, junto con la ayuda de otros guionistas como Frank Miller y Neil Adams, se permitiera a los autores obtener una contribución monetaria justa de las principales editoriales para las que trabajaron.

Moore se distingue por ser un autor rodeado de diferentes polémicas, que van desde la crítica a los sistemas imperialistas, resentimiento a la comercialización lucrativa de su obra, la imposición de su ideología anarquista hasta trastocar ciertas convencionalidades de los géneros mediante el uso de la violencia gráfica y sexualidad explícita.

Muchos trabajos que lo catapultaron a la fama tienen que ver con retomar personajes olvidados o destinados a la cancelación de sus series.

Por ejemplo, la serie regular de *Swamp Thing* (1971) comenzó a ser aclamada y reconocida cuando él intervino y la reinventó a partir del número 20 de su serialización. La obra se abordó a través de asuntos sociales y medioambientales que le ocurrían al personaje Alec Holland, destinado a volverse un monstruo vegetal en los pantanos de Luisiana.

También fue el responsable de la creación de John Constantine —introducido por primera vez en *Swamp Thing*—, protagonista de una de las series más largas y polémicas del sello Vértigo, *Hellblazer* (1988), que se enfoca en demonios y temas de exorcismo, y cuyo personaje principal es un antihéroe que exalta el nihilismo y las tendencias amorales de la juventud británica de la década de 1980, todo con tintes de sátira política en sus historias. Este personaje pasó por varios autores, como Garth Ennis, Warren Ellis, Grant Morrison, Neil Gaiman, Peter Milligan, y el principal, Jamie Delano, que lo consolidaron como una de las mayores figuras en el género fantástico de detectives.

Las obras de su autoría recalcan y exploran con mayor profundidad su ideología anarquista, y los aspectos que replantean las directrices del medio del cómic desde sus inicios. Son mayormente conocidas por sus adaptaciones cinematográficas y se han introducido como referentes para el cambio de tono y temas dentro del medio. Por ejemplo, *V de Venganza* (1980) plantea una batalla entre la ideología anárquica y el fascismo, criticando a la sociedad de control y al totalitarismo.

*Watchmen* (1986), en cambio, deconstruye en su totalidad la imagen del superhéroe tradicional junto con sus atributos morales. Se centra en lo patético y desalienante de la figura del héroe y en una visión del mundo donde no se puede hacer nada para cambiar el caos ni los sistemas sociales que propagan la violencia y la injusticia. Los personajes se encuentran mal psicológicamente y se toman la justicia por su propia mano, sin saber en qué desencadenarán sus acciones. Otras obras suyas también son *Promethea* (1999), *The league of extraordinary gentlemen* (1999) y *Batman: The Killing Joke* (1988).

*From Hell* (1991), por su parte, es el proyecto de Moore más ambicioso en cuanto al trabajo de investigación que requirió durante los 10 años de su realización, llevada a mano junto al dibujante Eddie Campbell. En concreto, relata los asesinatos acontecidos en Whitechapel, Inglaterra, durante 1888 a manos de Jack el Destripador.

Según Moore, nace como un proyecto en el que quería ahondar en el asesinato y cómo atañía a una de las experiencias más extremas del ser, pero terminó siendo una de las adaptaciones más exhaustivas de un hecho histórico representado en el medio del cómic.

El protagonista de la novela es el Destripador (al menos en la ficción de la obra), el doctor William Withey Gull, nacido en Colchester el 31 de diciembre de 1816. Un reconocido cirujano de la época que, si bien, históricamente está descalificado como sospechoso al tener una edad ya avanzada para físicamente poder cometer los asesinatos, el autor lo toma para ahondar en la francmasonería, ya que la pertenencia de Gull a la organización era algo que se sospechaba, aunque la misma masonería lo haya negado.

La novela de Moore y Campbell se basa en el estudio de Stephen Knigh, *Jack the Ripper: The Final Solution* (1976), que a su vez se basa en el artículo de Thomas E. A. Stowell, *Jack the Ripper: A Solution?* (1970), donde desarrolla una teoría conspirativa que involucra a la francmasonería, la aristocracia médica, y a la Familia Real británica que trata de encubrir un escándalo ocasionado por el matrimonio del príncipe Eddy –Alberto Víctor de Clarence (1864)–, con Annie Crook, dependiente de una tienda, a través del asesinato de las prostitutas, quienes amenazaron con revelar el hecho a cambio de satisfacer sus necesidades económicas. En consecuencia, Jack recibe la solicitud de matarlas por medio de las órdenes que, a su vez, la masonería recibe de la Corona.

## IMPOSICIÓN PATRIARCAL DE LA CORONA

La obra de Moore retrata la realidad de las mujeres en una sociedad patriarcal. En el libro *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*, Marcela Lagarde, explica la imposición del patriarcado en el imaginario social: “En cada época, las sociedades hegemónicas imponen y trasladan sus modelos de organización genérica a las sociedades bajo su influencia a través de procesos de conquista, colonización e imperialización” (Lagarde, 1996, p. 50).

La importancia de *From Hell* radica en sus múltiples críticas, desde la pobreza y enfermedad, tanto reales como simbólicas, hasta la misoginia y crueldad de una sociedad donde las mujeres asesinadas, debido a su ocupación como prostitutas, fueron víctimas de un sistema retrógrado, que las objetiviza y desecha: “El orden patriarcal es un orden de propiedad social y privada de las mujeres a través de la apropiación, posesión, usufructo y desecho de sus cuerpos vividos” (Lagarde, 1996, p. 62).

En la obra, la imposición patriarcal se encuentra en el sistema monárquico de la Corona británica, las posiciones de poder que otorga la masonería, y la condición de las mujeres, cuya sexualidad las convierte en objetos que sirven al placer sexual de los hombres.

La sexualidad es una de las experiencias a través de las cuales los hombres se apropian de manera personal y directa de las mujeres y en que genéricamente se constituyen en propietarios de la sexualidad de las mujeres y de las mujeres mismas; es un espacio de relación íntima y directa que instala la dependencia y la dominación (Lagarde, 1996, p. 59).

William Gull ve en su femineidad la suciedad y la inferioridad que deben ser dominadas o destruidas. Él y el sistema patriarcal no pueden verse amenazados, y los asesinatos se convierten en un símbolo de la derrota femenina ante la Corona, que es sinónimo de una organización social predominantemente masculina.

## LONDRES Y LA DESTRUCCIÓN DE LOS SÍMBOLOS DE FEMINEIDAD

El capítulo cuarto de *From Hell*, “¿Qué exige de ti el Señor?”, es una declaración de intenciones. Se sitúa en el punto de la obra donde se descubre el matrimonio secreto del príncipe Eddy y la dependienta de la tienda Annie Crock. La reina Victoria, por petición del príncipe, no descarga toda la ira de la familia real en la mujer implicada, pero le solicitan a Gull que le practique una lobotomía y sea tratada como una paciente mental.

El fruto del escandaloso matrimonio, una hija llamada Alice Margaret, queda al cuidado de Marie Kelly, una de las prostitutas. Tras cuatro meses de no encontrar a la madre o alguien que la cuide, la lleva con Walter Sickert, pintor y amigo del príncipe que ayudó a encubrir el escándalo, dejándola con él para que al menos la entregue a los familiares de Annie.

Después de esto, sucede una visita a un bar donde Marie y otras compañeras de oficio se reúnen y platican sobre sus dificultades, sobre todo de la presión ejercida por grupos criminales que les prometen su protección a costa de que les paguen por ello, y de no hacerlo, pagar con sus vidas. Este factor las lleva a realizar un intento de chantaje, y utilizan la información que Marie sabe del príncipe, esperando que la reina les pague por su silencio. Esto resulta en una ofensa imperdonable, y la Corona decide usar nuevamente a Gull para asesinarlas.

Este capítulo muestra su intención con un recorrido arquitectónico por Londres, donde William Gull, emocionado por su nuevo propósito, junto con su cochero Netley, pasean por los lugares más importantes del corazón de Londres. Repasan los símbolos y mitos que erigieron la masculinidad dominante en sus edificios y obeliscos de formas fálicas, altares al Sol, a la masculinidad y a la razón, que se impusieron sobre los sueños de lo femenino y las divinidades lunares: “Lo más importante de la historia de Londres no está escrito con palabras. Está escrito en piedra, en nombres de lugares y en asociaciones. Allí donde resuena el tenue eco de las ruinas de nuestra sangrienta historia” (Moore, 2013, p. 93).

En el Régimen Diurno de la imagen, lo primero que abarca Las caras del tiempo, son los símbolos teriomorfos (representaciones de animales), ya que el miedo a la muerte en este esquema nace del arquetipo del caos, articulado en miedo hacia el cambio como primera experiencia del tiempo, y reflejado en la violencia que manifiesta la fuga rápida o la cabalgata fúnebre o infernal (Durand, 2004, p. 78), representado aquí en el caballo como símbolo de las tinieblas y el infierno.

**Figura 1.** Fragmento de novela gráfica *From Hell*



**Fuente:** *From Hell*. (4) 2-3. 2013.

En la novela, el carruaje conducido por el caballo se presenta como la imagen recurrente de la llegada de Gull. En este capítulo, abarca las primeras escenas y anuncia la inevitable decisión tomada por el protagonista. Todo el recorrido por Londres implica la valorización negativa del movimiento en este régimen, y expresa el horror y el infierno que termina por crear Gull. Durand menciona que, en algunas culturas, como las del folclor anglosajón, soñar con caballos siempre es signo de muerte cercana, y por eso, en muchos casos, se relaciona con el mal y la muerte (Durand, 2004, p. 79). Por eso, la imagen del caballo y el carruaje se vuelven el anuncio de los asesinatos que están por acontecer, anuncian la llegada del Destripador y se convierten en el primer símbolo y preámbulo de la muerte de la femineidad en la novela.

A su vez, la imagen del carruaje y el caballo siempre se ve mezclada con la arquitectura de los edificios, que para Gull representan una forma fálica y son altares al Sol y a la masculinidad, acentuando la tensión que

precede la muerte de cada mujer. En este punto también se resalta la sensación de inferioridad ante una perspectiva verticalizante dada por la altura y la imposición de las iglesias de Londres: “Aquí está la iglesia más impactante de Hawksmoor; aquella en la que su credo de “Terror y Magnificencia” queda más patente. La tiranía de sus líneas esclaviza las calles circundantes, siempre a su sombra” (Moore, 2013, p. 116).

**Figura 2.** Fragmento de la novela gráfica *From Hell*



**Fuente:** *From Hell* (9) 40. 2013.

Esto realza la lucha de la simbolización de lo masculino y solar contra las imágenes lunares de lo femenino. La relación que encuentra Gull entre su encomienda y su adentramiento en el significado de un Londres construido sobre el culto y la sangre de las diosas lunares es casi un acto poético con el que puede reescribir la historia a través de sus sangrientos actos, y lo termina de fundamentar bajo el significado de la Catedral de San Pablo. Tanto Gull como Moore explican que en el año 610 el cristiano converso Etelberto de Kent destruyó el santuario de Diana y refundó el culto cristiano en él (Moore, 2013, p. 530), debido a que en la visita de Pablo a Éfeso sus adoradores lo humillaron.<sup>1</sup> Posteriormente, en 1081, los normandos lo hicieron arder y lo reconstruyeron como catedral. Bajo este nuevo culto a la cristiandad, Cristo no sería más que una nueva forma del dios Sol, representado con un disco solar sobre la cabeza (Moore, 2013, p. 118):

Tras el gran incendio, Wren reconstruyó las cinco cadenas que rodean la cúpula, justo como los antiguos encadenaban las estatuas de sus dioses para retener su poder. Aquí yace encadenada Diana: el alma de la feminidad atada a una red de signos arcanos para que la mujer abandone sus vanos sueños de libertad... Y acepte que sólo existe para reflejar eternamente el cruel esplendor masculino del Padre Sol (Moore, 2013, p. 119).

La dominación patriarcal se convierte en la sombra que engulle a lo femenino. *From Hell* reescribe un hecho histórico, a la vez que revive mitos y figuras que conforman la pesadilla del Londres victoriano, y el mito de Jack se presenta como el inevitable repetir de la dominación sobre la mujer:

En el ámbito simbólico la posición jerárquica subordinada de las mujeres y su colocación en el ámbito de la naturaleza frente a los hombres

---

<sup>1</sup> Mencionado en la Biblia.

supraordinados y colocados en la sociedad y en la historia, hace que las mujeres tengan como marca social, cultural y de identidad una naturaleza subhumana frente a los hombres, que aparecen así magnificados como los humanos (Lagarde, 1996, p. 54).

Una imposición patriarcal en la que Gull cree fervientemente que sus acciones son un deber a cumplir con la Corona y magnifican el gran cometido de su vida por lograr gloria y eternidad.

En una parte del capítulo, se ve Polly, la segunda víctima, mientras busca dinero para pagar el costo de un albergue y tener donde dormir, pero se le ve andar en dirección opuesta al sentido de orientación de lectura occidental de las viñetas, en el cual se mueve Gull, junto a una narración que corre a su favor, acercándose de esta manera a su terrible final.

**Figura 3.** Fragmento de novela gráfica *From Hell*



**Fuente:** *From Hell* (5) 22-23. 2013.

Así parecen ser dos fuerzas simbólicas que se oponen y se enfrentan. Sólo que, lamentablemente, las figuras femeninas están por ser atraídas a la fatalidad de una historia ya escrita en sangre hace muchísimos años. Porque Jack opera en un sistema y en un momento donde los sucesos, no sólo de él, sino de siglos atrás, surgen nuevamente, y donde ellas son ahora el sacrificio; "El poder femenino y desquiciado de la luna debe ser contenido en la jaula de los soles masculinos ... Debemos reforzar los antiguos símbolos ... Porque si no pereceremos en los altares de Diana,



la noche y a todas sus valorizaciones negativas. Según el folclor, el atardecer y la medianoche solían atraer a los animales maléficos o a los monstruos infernales quienes poseían los cuerpos y las almas (Durand, 2004, p. 95).

El bramido y el grito, símbolos del ruido, nacen del isomorfismo de las tinieblas, resultado mismo de la negrura, porque, según Bachelard citado por Durand (2004, p. 96), la noche es amplificadora de ruido (resonancia) y toda infinidad de movimientos nacen de la inmensidad de las tinieblas. La valorización negativa de las figuras femeninas nace de ese aspecto.

Según Durand (2004, p. 100), en el Régimen Diurno, el simbolismo del agua, por su movimiento, tiene un valor tenebroso. El agua se presenta como figura del tiempo irrevocable, una expresión del espanto por el devenir; también en forma de lágrimas, que reflejan la desesperación y la tristeza. Lo anterior conduce al tema de Ofelia ahogada y al terror que ocasiona el movimiento de su cabellera en el agua negra y hostil. No es la imagen del pelo lo que suscita la imagen del agua corriente, sino su movimiento; la onda es la animación íntima del agua (Durand, 2004, p. 103).

El agua, en su isomorfismo, relaciona a la onda y la femineidad en una constelación nefasta y da paso a la figura de una mujer de las tinieblas. En *From Hell*, se observa esta valorización negativa en Artemisa/Diana como la diosa lunar, nocturna y temible. Ella transfigura a Acteón en un ciervo por verla desnuda durante su aseo, para darle caza y que sea despedazado: “Resume la terimorfia en su aspecto devorador; agua profunda, cabellera, aseo femenino, gritos, dramatización negativa, todo envuelto en una atmósfera de terror y catástrofe” (Durand, 2004, p. 105).

Durand explica que el simbolismo lunar está ligado a las aguas porque su arquetipo es menstrual y muchas mitologías confunden las aguas y la luna con una misma divinidad. También las aguas están sometidas al flujo lunar y, al ser germinativas, se unen al gran símbolo agrario que es la luna (Durand, 2004, p. 105) y, por esa razón, se vuelven una feminización de las diosas: Artemisa, Hécate, Anaitís o Freyja.

La evocación del agua negra como sangre trae consigo la reminiscencia de la mortalidad humana, ya que implica el misterio del líquido que

fluye en las venas y se escapa con la vida por las heridas de la piel: “Lo que constituye la irremediable femineidad del agua es que la liquidez es el elemento mismo de la menstruación” (Durand, 2004, p. 105). Por eso, el simbolismo de la sangre menstrual existe en relación con las epifanías de la muerte lunar.

En los pueblos estudiados por Durand, la sangre es tabú. En el *Levítico*, se enseña que la sangre menstrual es impura,<sup>2</sup> convirtiéndose en la potencia de principal prohibición e indicio de la creación de la vida. La expresión del ciclo menstrual le concede a la sangre una valorización temporal que trae consigo la imagen de la femineidad como primer reloj humano (Durand, 2004, p. 105).

Por esta razón, las diosas lunares deben ser destruidas en la obra, sea simbólicamente o a través de la sangre de las prostitutas. El simbolismo lunar está unido a la femineidad, a la temporalidad y a la muerte, el cual amenaza a la búsqueda de Gull por dar eternidad a sus propósitos, cimentados bajo los valores de la lucha del héroe.

**Figura 5.** Fragmento de la novela gráfica *From Hell*



**Fuente:** *From Hell* (8) 38, 2013.

<sup>2</sup> Uno de los libros bíblicos del Antiguo Testamento sataniza la sangre menstrual y el consumo de la carne con sangre, ya que el alma de la carne está en la sangre.

El tercer gran aspecto de la angustia humana de la temporalidad es el tema de la caída, símbolo catamorfo que se representa en el temor al coito y la vagina como un terror al abismo. Lo que incomoda de las víctimas en *From Hell* no es necesariamente su femineidad, sino su profesión; el hecho de que ejerzan la prostitución exagera negativamente su sexualidad.

El nacimiento del bebé se asocia a la primera experiencia de la caída y se une a los símbolos de las tinieblas y la agitación por los movimientos bruscos que sufre en el vientre de la madre y el miedo que produce. La caída trae consigo la imagen del abismo y el tema del castigo, ya que la muerte es su resultado directo. Por lo tanto, la feminización termina por representar la caída moral en la constelación de las aguas sombrías y la sangre. La serpiente, responsable de la caída, resulta ser un animal lunar que hace que la mujer sea responsable del pecado o la falta original.

El abismo y la caída se eufemizan en la carne sexual y digestiva, ya que, según Freud, la gula está ligada al sexo en una relación entre ambas, donde lo bucal remite a los símbolos del animal devorador, por medio de la imagen de Eva al mordisquear la manzana. Esto tiene como antítesis una imagen en la que el vegetarianismo está ligado a la castidad. Lo que hace que el humano sea consciente de su desnudez es la matanza del animal, al comerlo y vestir sus pieles. La caída, ahora con relación al pecado, se simboliza por la carne, ya sea la que se come o la carne sexual (como tentación). El isomorfismo de la caída termina por constituir el simbolismo nefasto de la feminización y el vientre se eufemiza en la imagen del abismo.

La angustia del ser humano ante la muerte y el tiempo se duplica ante la inquietud moral de la carne sexual (Durand, 2004, p. 122). Esto hace que simbolismos, como el de la cloaca y el laberinto, se vuelvan una metáfora de imágenes digestivas y anales; “El intestino es una cloaca viviente que alcanza la imagen del Dragón mítico y devorador” (Durand, 2004, p. 123). El simbolismo carnal termina por centrarse en el tubo digestivo que lo conecta con el intimismo corporal. El isomorfismo de la boca dentada, el ano y el sexo femenino se sobrecargan de un traumatismo sádico: en una imagen de la interioridad tenebrosa y sangrienta del cuerpo.

El destripamiento que sufren las víctimas en la novela recobra importancia; es una relación digestiva y sexual de sus vientres que Jack busca destruir, con intención de un simbolismo purificador. El asesino priva de la vida, de la actividad sexual y arranca una parte íntima de sus cuerpos. La relación de imágenes del abismo queda anulada y, como se observa en la siguiente viñeta, la última víctima sufre la mutilación de sus senos, en una total destrucción de su feminidad:

**Figura 6.** Fragmento de la novela gráfica *From Hell*



**Fuente:** *From Hell* (10) 18, 2013.

Esta víctima se convierte en un cadáver desechable, sin vida, sin seducción. El vientre como imagen del abismo y los senos como un atributo sexual y seductor son despojados y arrebatados para borrar por siempre el aspecto femenino que no deja de reflejar en estas mujeres a

las diosas lunares. Ese aspecto del vientre, digestivo y sexual, se anula en la destrucción del abismo y el reflejo de las tinieblas. El hecho de que sean prostitutas, duplica la imagen de una doble repugnancia. Gull entiende que su misión es eliminar dicha suciedad. En su doble moral, la de la abstinencia y castidad que él representa, halla la justificación para asesinar a mujeres que son símbolo de una sexualidad sucia y excesiva:

La carne, ese animal que vive en nosotros, siempre retrotrae la meditación del tiempo. Y cuando la muerte y el tiempo sean rechazados o combatidos en nombre de un deseo polémico de eternidad, la carne en todas sus formas, especialmente la carne menstrual que es la femineidad, será temida y reprobada como partidaria secreta de la temporalidad y la muerte (Durand, 2004, p. 125).

El héroe del Régimen Diurno huye de las seducciones femeninas y rechaza el simbolismo nefasto de la feminización reflejada en el agua negra y la sombra de la sangre menstrual, que coincide con la muerte del astro lunar y cuya epifanía trae el temor al tiempo y al cambio.

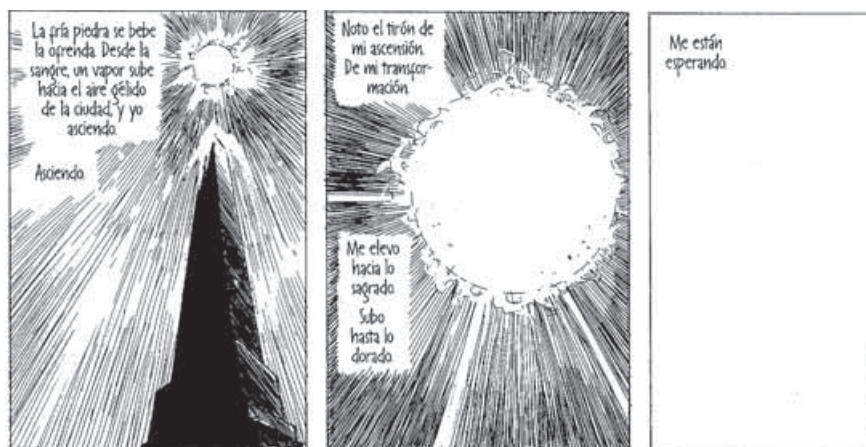
## ASCENSIÓN

Las armas del héroe usadas para combatir la amenaza nocturna y al destino corresponden con la segunda estructura del Régimen Diurno: el cetro y la espada, símbolos de la noción de poder. Este esquema se adentra en la lucha directa para enfrentar a los símbolos tenebrosos y reafirmar una virilidad del destino para separarse de la traidora femineidad.

El cetro y la espada son los símbolos ascensionales por excelencia y representan el esquema de las “metáforas axiomáticas”, en las cuales toda verticalización de las imágenes otorga un valor ascensional y de elevación (espiritual). Como ya se observó en el cuarto capítulo de *From Hell*, los edificios e iglesias contemplan esa verticalidad en un sentido de dominación, pero aquí también se agrega un nuevo significado, al relacionar las imágenes con los símbolos rituales usados para alcanzar el cielo.

Estos símbolos son una metáfora de una escala levantada contra el tiempo y la muerte, antítesis del tema de la caída. Por el contrario, las imágenes del abismo, lo tenebroso, la tumba, la cloaca y el laberinto, buscan eliminarse al enfrentarse con las aquellas celestes y del dorado Sol. En la novela, la ascensión metafórica que consigue Gull se presenta en un esquema vertical e iluminado cuando, en un ataque final de delirio del protagonista, se observa cómo toma la forma de un obelisco, figura vertical que alcanza la iluminación:

**Figura 7.** Fragmento de la novela gráfica *From Hell*



**Fuente:** *From Hell* (14) 22, 2013.

Bajo este esquema, el primer simbolismo en relación es el del pájaro, cuyas imágenes son las de vuelo solar y del ala como tema ascensional por excelencia. La obra juega con el nombre de Gull, que significa gaviota. Estas aves sobrevuelan Londres en momentos aleatorios, perpetuando su presencia. En otro momento de su ascensión, él se percibe también como un ave que alcanza al sol y la luz. Según Desoille citado por Durand: “Toda representación psíquica de la imagen del vuelo es inductora de una virtud moral y de una elevación espiritual” (Durand, 2004, p. 139). Más

que la imagen del ave, el ala es lo que concede la pureza de este símbolo y le otorga el primer tema de poder: el vuelo.

**Figura 8.** Fragmento de la novela gráfica *From Hell*



**Fuente:** *From Hell* (14) 18, 2013.

Estos aspectos conforman al símbolo solar en la categoría de los símbolos espectaculares de este esquema, los cuales representan la luz que se opone a las tinieblas. Este isomorfismo une la ascensión a la luz en imágenes de horizontes luminosos, donde predominan los colores del Régimen Diurno, celestes y dorados. Lo celestial y luminoso son reflejo de las divinidades, como ocurre con Faro, dios del agua, que representa lo solar, lo puro, lo blanco, lo real y lo vertical. La relación entre el pájaro y el sol puede rastrearse hasta los egipcios, por ejemplo, con el dios Ra, cuya cabeza es de halcón, o con Atum, llamado “el gran fénix”. Esto se refleja en la obra cuando, nuevamente en su delirio, Gull comienza a transformarse y a reflejarse como un dios Sol. Su disociación de la realidad llega a tal punto que su cabeza se presenta como un astro de luz flotante que observa, omnipotente, eventos del futuro y pasado. Simbólicamente,

Gull comienza a alcanzar una ascensión luminosa que el sol valoriza de manera positiva.

El segundo símbolo de trascendencia se muestra en el aspecto de la mirada, asociado al ojo como objeto de la visión y la luz. Durand explica que el ojo y la mirada están ligados a la trascendencia. En algunas mitologías universales, la unión entre ambos es evidente: para los fueguinos y samoyedas el sol se considera el ojo de Dios; entre los griegos Helios es el ojo de Zeus; o el ojo de Ra en Egipto, que tiene la fuerza de someter a sus enemigos. Asimismo, en el psicoanálisis se considera que el superyó es el ojo del Padre u ojo del Rey (Dios). El aspecto del ojo/mirada se une al isomorfismo del Sol uraniano, donde la visión es inductora de clarividencia y rectitud moral, y en la obra. Gull logra tener una visión clara de sus objetivos al observar el fuego de una chimenea. Alan Moore menciona: “Algunas veces, tras consumir un determinado crimen, el asesino en serie parece adquirir la sensación de haber finalizado su obra; como si finalmente hubiera completado un programa de asesinatos que le hubiera permitido alcanzar la extraña catarsis emocional que había estado buscando” (Moore, 2013, p. 549).

**Figura 9.** Fragmento de la novela gráfica *From Hell*



**Fuente:** *From Hell* (10) 13, 2013. *From Hell* (10) 28, 2013. Composición propia.

La visión se intercala entre imágenes de sangre derramada, un sol negro eclipsado (maléfico y devorador) y la mirada de Jack ante el cuerpo

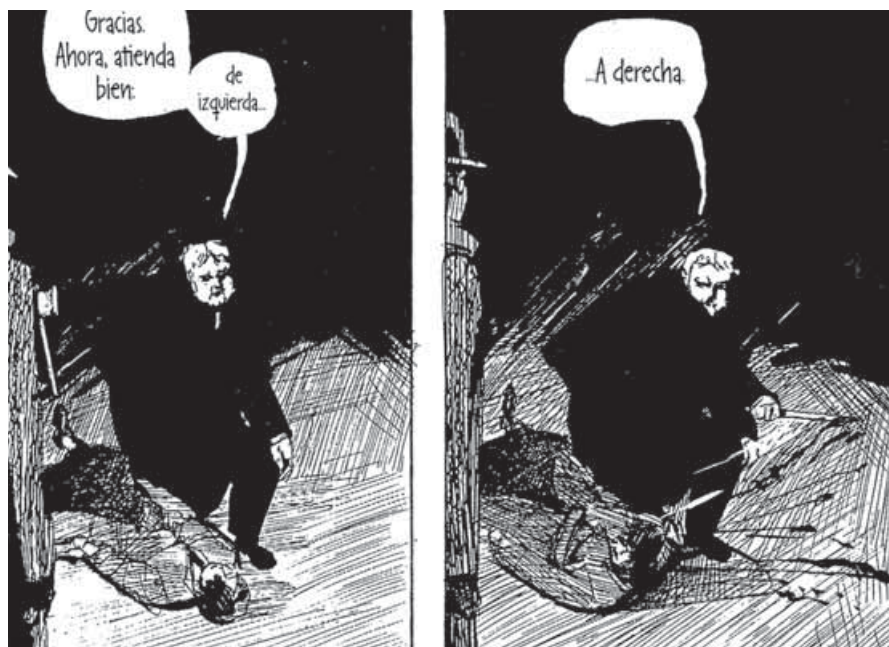
cercenado. Finaliza con otras viñetas donde, al terminar de asesinar, contempla las llamas del fuego de la chimenea mientras entra a un estado absoluto de contemplación.

## SIMBOLOGÍA MASÓNICA EN LA ESCENA DEL CRIMEN

El Régimen Diurno trata los símbolos diairéticos o de confrontación. El tema de la ascensión ya se ha enfrentado al de la caída y el de la luz, a las tinieblas. La luz se convierte en espada y la ascensión logra pisotear al adversario vencido, con lo que queda definida la figura heroica del luchador contra las tinieblas y el abismo. Por ello, el héroe solar se analiza como el guerrero violento que es y cómo va en contra del destino. Lo que importa para él son las hazañas, sus armas de trascendencia son la flecha, el cetro de justicia, la espada o el hacha, todas herramientas verticales que reafirman la virilidad y masculinidad del héroe en el isomorfismo de la trascendencia. Estas armas cortantes entran en el esquema de la separación del bien y del mal, con un simbolismo diairético que refuerza una alusión sexual que da al héroe un sentimiento de potencia, gracias a su sexualidad varonil, lo que completa el simbolismo de las armas erguidas y alzadas.

Para Diel, “las armas simbolizan la fuerza de espiritualización y de sublimación” (Durand, 2004, p. 167). El armamento del héroe suele ser símbolo de potencia y pureza. Desde la mitología, la espada del héroe adquiere un significado apolíneo, ya que Apolo resulta ser el héroe solar por excelencia, el que atraviesa con sus flechas a la serpiente Pitón y logra purificar el mal. Por tal razón, Durand prefiere clasificar las armas en un mismo esquema psíquico de una división brutal, donde se separan los objetos de su parte deforme o hay una penetración por perforación.

**Figura 10.** Fragmento de la novela gráfica *From Hell*



**Fuente:** *From Hell* (7) 32, 2013.

La contradicción de la espada purificadora usada con violencia es permisible porque el instrumento del héroe, puro y ejemplar, se usa para ir en contra de la muerte y del tiempo, manifestado en el Dragón devorador (que resume todos los aspectos del Régimen Nocturno); monstruo antediluviano, bestia del trueno, furor del agua y propagador de muerte (Durand, 2004, p. 101).

Para Jack el Destripador esto no es diferente, William Gull se asume como héroe de su encomienda cuya meta es ascender, porque las prácticas ascensionales son tácticas de trascendencia y purificación (Durand, 2004, p. 175). El primer arquetipo de purificación, la espada, es usada para los ritos de corte y separación, representados en sus propias armas, el cuchillo y el bisturí. Usados bajo esa idea de limpiar aquella amenaza

que afecta a la Corona y a Londres, “La espada minimizada en cuchillo representa un papel discreto donde se encuentran las primeras técnicas de purificación”. (Durand, 2004, p. 176). Gull las utiliza de manera ceremoniosa, porque su uso corresponde a servir a un rito, y en su caso, a los ritos masónicos. Cuando asfixia a su primera víctima, se observa cómo la ubican en el piso de la calle para proceder al “ritual”, cuya intención es cortarle el cuello de izquierda a derecha, como hicieron los tres rivales de Hiram Abif, fundador de la masonería. Después del destripamiento, Gull afirma ver el interior de su cuerpo lleno de luz, en este simbolismo donde la visión contempla una imagen de purificación durante sus delirios como asesino.

Gull desea ofrecer un ritual a los dioses solares, y es al final del capítulo cuarto donde se halla una explicación. Después de terminar el recorrido en los puntos importantes donde se cometerán los asesinatos, se revela que la unión de los puntos de la ubicación de ellos corresponde con el pentagrama o la estrella de cinco puntos usada por la masonería, como representación solar, porque, para Gull, “La magia no es más que voluntad humana canalizada por una metodología que incluye el Ritual, la Oración, y el Sacrificio” (Moore, 2013, p. 115). La historia sangrienta de Londres, la sumisión de lo femenino y la purificación se logran mediante el ritual que otorga el filo del cuchillo y el derramamiento de sangre sobre el pentagrama, en una idea general donde esta figura busca encarcelar la esencia femenina sobre el símbolo solar.

Dentro del isomorfismo de las imágenes de purificación, el símbolo del fuego también está presente en la obra. El fuego purificador adquiere su valor positivo por la relación psicológica que tiene con la flecha ígnea y con el golpe celeste y llameante constituido por el rayo (Durand, 2004, p. 179). Según Piganiol, “La incineración corresponde a la trascendencia de una esencia; la inmortalidad del alma” (Durand, 2004, p. 179), e incluso Bachelard reconoce una ambivalencia del fuego, porque el “fuego espiritual” se diferencia del que se encuentra sexualmente valorizado, el cual tiene una intención de purificar y dar luz. El fuego purificador se

relaciona con la prolongación de la luz debido a su uso en la incineración indoeuropea, la cual lo vuelve un fuego celestial y lo liga a las constelaciones solares.

**Figura 11.** Fragmento de la novela gráfica *From Hell*



**Fuente:** *From Hell* (4) 36, 2013.

Por estos motivos, la última acción del protagonista de *From Hell*, al terminar sus asesinatos, consiste en extirpar el corazón de la víctima y lanzarla al fuego, mientras observa lentamente y con perplejidad el poder de las llamas. Y, aunque se puede interpretar bajo el esquema de purificación, al dar por terminado su enorme ritual de sacrificio de las diosas lunares, también está presente que este hecho se relaciona con rituales masónicos. Alan Moore puntualiza que este incoherente ritual se basa en lo expuesto por Stephen Knight, en *JTR: The final solution* (1976), donde la incineración del corazón y la dispersión de las cenizas al viento, visto en las últimas viñetas del capítulo, corresponde con prácticas masónicas fidedignas (Moore, 2013, p. 548), y se menciona en el juramento masón para la conservación de sus rituales y secretos.

Al final, esta constelación de imágenes de luz, la espada reducida a cuchillo y la búsqueda de purificación, conforman la figura de Gull como héroe solar. Y aunque su muerte física sucumbe a la enfermedad mental y en un lugar inmundado, su objetivo de eternidad se concreta en el estado de demencia que es propio de este primer Régimen Diurno.

**Figura 12.** Fragmento de la novela gráfica *From Hell*



**Fuente:** *From Hell* (10) 27, 2013.

## FROM HELL EN LA ÉPOCA ACTUAL

En la actualidad, los asesinatos de Jack el Destripador se pueden traducir en feminicidios, una violencia dirigida a eliminar a las mujeres por el hecho de estar determinadas por su sexualidad. La obra de Alan Moore y Eddie Campbell tiene la intención de que el realismo no genere morbo ante las escenas violentas, sino que busca producir un verdadero terror.

William Gull no es un héroe, para la obra es un simple títere de la Corona, y su enfermedad mental no justifica sus actos, siendo en realidad parte de la enfermedad del sistema patriarcal en el que está inscrito. Darle protagonismo por primera vez tiene el propósito de ya no tocar el mito de Jack como una figura misteriosa, adentrándose en los aspectos sociales, políticos e incluso psicológicos de su época, y entender por qué se cree que la muerte de las víctimas estaba justificada por la profesión que ejercían.

Los personajes femeninos, auténticas víctimas históricas, son mujeres reales que padecen y sienten. La obra busca contar sus historias y padecimientos de manera fidedigna. Lamentablemente, sus destinos están sujetos a un sistema del que no tienen control. El planteamiento de que su muerte ya está escrita en la sangre de las diosas lunares que llenaron la sangre de Londres, es una repetición histórica que aún sucede: “Los hombres como género tienen asegurado el dominio en el mundo y las mujeres como género tienen asignado el cautiverio” (Lagarde, 1996, p. 55).

La realidad que plantea *From Hell* es la de un sistema que culpa a las víctimas de sus actos. En su caso, la pobreza las condiciona a vender sexo por dinero para sobrevivir, y al final sus muertes son usadas para explotar el caos mediático de los medios de comunicación para su propio beneficio. Para colmo, es un sistema que defiende y oculta al culpable: “Entre las mujeres contemporáneas hay una variedad de historias y cursos de vida y experiencias que es posible imaginarlas casi como una síntesis de diversidad genérica concentrada en el tiempo” (Lagarde, 1996, p. 161).

## REFERENCIAS

- Delano, J. (2019). *Hellblazer: Pecados originales*. Editorial Televisa.
- Durand, G. (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Fondo de Cultura Económica.
- Knight, S. (1982). *Jack the Ripper: The Final Solution*. Harper Collins Publishers.
- Lagarde, M. (1996). *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Horas y Horas.
- Moore, A. (2012). *Saga of The Swamp Thing Book One*. DC Comics.
- Moore, A. (2013). *From Hell*. Editorial Planeta.
- Moore, A. (2013). *From Hell Companion*. Editorial Planeta.
- Moore, A. (2016). *Batman Noir: The Killing Joke*. Editorial Televisa.
- Moore, A. (2016). *The League of Extraordinary Gentleman Vol.1*. Editorial Planeta.
- Moore, A. (2016). *Promethea Libro 1*. Editorial Televisa.
- Moore, A. (2016). *Watchmen*. Editorial Televisa.
- Moore, A. (2018). *V For Vendetta*. Editorial Televisa.
- Stowell, T. E. A. (1970). Jack the Ripper – A Solution? *The Criminologist* (5) 40-51.



## 22. Violencia y anarquía como alienación y liberación del individuo contemporáneo en *V de Venganza*

Juan Andrés González Soto

### INTRODUCCIÓN: LA DISTOPÍA COMO PROTESTA

La idea germinante para *V de Venganza* se remonta a un boceto que Alan Moore dispuso en 1975. La idea era sencilla: un revolucionario llamado The Doll (su rostro estaba recubierto de maquillaje teatral) se oponía a un estado totalitario futurista. El planteamiento evolucionó con los años; el miedo por una posible catástrofe nuclear bajo el mandato del Partido Conservador y Unionista del Reino Unido, y su hipotética permanencia para la década de 1980, impulsó al autor a darle matices sociopolíticos más palpables a la obra. Se asentó un régimen fascista con modelos distópicos orwellianos de control y vigilancia, que reprime a las minorías (homosexuales, afrodescendientes, judíos, entre otras), en aras de la supremacía inglesa, esto sobre el marco de un accidente nuclear que afectó a la mayor parte de Eurasia: surge así el partido de extrema derecha Fuego Nórdico.

El personaje principal, V, fue invención de David Lloyd, quien retomó la figura de Guy Fawkes<sup>1</sup> (Guy Fawkes y el atentado contra el parlamento de Londres. National Geographic, recuperado el 18 de octubre) para la concepción facial del antihéroe. Los creadores entendieron el trasfondo de la “Conspiración de la pólvora” como una suerte de manifestación política en contra de la hegemonía protestante inglesa. El conspirador, de ser una mera inspiración física, pasó a formar el símbolo de revolución necesario que se contrapondría al sistema distópico ya planteado. Así sería la génesis de la obra, que empezó a publicarse en 1982 en la revista *Warrior*.

La formulación del planteamiento distópico al que se enfrenta el individuo revolucionario es una convergencia de múltiples influencias que Alan Moore enumeró en su epílogo al capítulo final de la serie, entre las que destacan “Orwell, Huxley, *Judge Dredd* ... *Fahrenheit 451*. La atmósfera de los filmes británicos de la Segunda Guerra Mundial” (Moore y Lloyd, 2018, p. 372). Estos modelos tienen en común la representación distópica de la sociedad como una forma de plasmar la paulatina represión social e individual tras el periodo de guerras, que trajo consigo el temor a una etapa dominada por el poder bélico nuclear.

La distopía se dispuso como una producción literaria dominante, ya no como forma de liberación del miedo casi inherente en Europa, sino como medio de protesta ante los desaciertos diplomáticos entre los participantes de la Guerra Fría y los países más afectados por la guerra. La utopía, como género que abstraía los deseos sociales de perfección y unidad, se pierde o se diluye en las nuevas consideraciones que acaecieron: se originaron nuevos productos, más violentos y conscientes. Francisco Pulgarín ya habla de un “descrédito de las utopías” como representación social en el siglo xx. Dice:

<sup>1</sup> Descubierto en las Cámaras de los Lores a primera hora del 5 noviembre de 1605 gracias a una carta anónima que recibió Lord Monteagle, cuñado de uno de los trece conspiradores involucrados, que lo instaba a no asistir a la apertura del Parlamento el 5 de noviembre. La carta le fue mostrada al Rey Jacobo I, quien ordenó una investigación, encontrando así al conspirador católico. Fue torturado hasta confesar el 9 de noviembre, y ejecutado el 31 de enero de 1606..

El siglo xx, con sus dos guerras mundiales y el abrumador avance tecnológico, representó el descrédito de las Utopías. El veinte es el siglo de la desesperanza. Durante su transcurso, los individuos acogieron la bandera del pesimismo, comprendiendo que soñar mundos perfectos era imposible ... Desde ese momento las Utopías sólo podrían ser antiutopías... (2004, pp. 15-17).

El individuo del siglo xx se deslinda de las ilusiones de la utopía para realizar un género que proteste ante las inseguridades políticas y sociales, que llene su vacío existencial con lo jerarquizado, con lo violento, lo que reprende su ser: utiliza las maneras políticas de su cotidianidad para protestarlas. Nace la distopía como género consciente.

El miedo interno de las naciones creó una forma de regir las actitudes sociales, donde la manipulación del individuo y el control de las masas se tornó más discreto; la violencia ya no es representada desde la dominación física, sino desde el control comercializado de orden capitalista y la vigilancia casi penitenciaria. Hannah Arendt estableció estos nuevos modelos de violencia con base en las producciones modernas de la tecnología que las naciones ponderan por encima del conflicto; es una violencia de disposición “racional” basada en los medios de producción:

La verdadera sustancia de la acción violenta es regida por la categoría medios-fin cuya principal característica, aplicada a los asuntos humanos, ha sido siempre la de que el fin está siempre en peligro de verse superado por los medios a los que justifica y que son necesarios para alcanzarlo. Como la finalidad de la acción humana, a diferencia del fin de los bienes fabricados, nunca puede ser fiablemente prevista, los medios utilizados para lograr objetivos políticos son más a menudo que lo contrario, de importancia mayor para el mundo futuro que los objetivos propuestos (Arendt, 1970, p. 6).

Lo que *V de Venganza* plasma (ya como modelo distópico concretizado) es la violencia sosegada que prioriza el dominio desde modelos más

contemporáneos, desde la capitalización de los medios dispuestos al individuo, su control jerarquizado.

## LA VIOLENCIA COMO ALIENACIÓN DEL INDIVIDUO

Orwell propuso un sistema de control de masas e individuos basado en la observación visual y sonora, en la limitación de productos de consumo, la sistematización de las jornadas laborales, el adoctrinamiento por medio del símbolo y el eslogan, así como en el control de los medios y productos culturales. Estas medidas, para ser arraigadas al sujeto como preceptos estrictamente condicionales, deben estar representados desde la humanización y la implementación urbana: el Gran Hermano, que funciona tanto como ente específico y como conjunción de los elementos mencionados que normalizan el orden social a través de la propaganda sociopolítica, que haga perdurar la credibilidad diplomática del Ingsoc.<sup>2</sup>

En su sistema urbano, Orwell representa la figura simbólica del Gran Hermano bajo el eslogan: “El Gran Hermano te vigila” (Orwell, 2010, p. 5-6). Asume, así, la repetición de la doctrina totalitaria como una forma del orden disciplinar. A su vez, las telepantallas establecen la inexistencia del individuo libre y privado (sus circunstancias de privacidad), pues cualquier acción realizada dentro de la urbe es monitoreada para prevenir subversiones.

La violencia, en el siglo xx, se privatiza y se recluye, además de que empieza a “interiorizarse”, como postularía Byung-Chul Han (2013, pp. 1-3, I, 1-6), modelo que se concreta en la contemporaneidad. Orwell comprendió el proceso de castigo secreto que se iba implementando, y lo

<sup>2</sup> El “ingsoc” o “Socing” es la abreviación del partido totalitario que rige en Oceanía, llamada “Socialismo Inglés”. Orwell, en su presentación, narra: “El Hermano Mayor vela por ti”, decía el eslogan mientras los ojos oscuros miraban directamente a los de Winston. En la calle, otro cartel rasgado por una esquina aleteaba al viento, cubriendo y descubriendo alternativamente la palabra ‘Socing’” (Orwell, 2010, pp. 11-12). Esto retrata la sistematización repetitiva que sigue el autor para mostrar la interiorización del régimen.

representó con el ente físico Thinkpol (Orwell, 2010, p. 11), o policía del pensamiento. Encargada, dentro de la obra, de castigar todo detrimento ideológico en contra del partido. La Thinkpol busca y reprende los llamados “crímenes de pensamiento”, que intentan minimizar (por parte del partido revolucionario) las ideas que la hegemonía del Ingsoc arraiga al inconsciente colectivo.

El asecho de este ente también funge como una representación física del partido en pro de arraigar su doctrina, de interiorizarla socialmente (la Thinkpol es la idea física ordenada de la violencia interior que el individuo concibe). Aquellos que son apresados, se les envía a la habitación 101, espacio de tortura y adoctrinamiento oculto a modo de campo de concentración en el que los individuos son castigados a través de sus miedos primordiales; este método de castigo interior, privado, en oposición al castigo como espectáculo de los siglos XVII y XVIII, representó el desarrollo capitalista de orden urbano: la violencia ya no tiene sitio en las zonas centrales de los suburbios, sino fuera de ésta, pierde su espacio de exhibición (Han, 2013, p. 4). El individuo ya no comparte su dolor, le pertenece a él, por lo que lo hace interior.

Estos procesos parecen ya intrínsecos en la sociedad de concepción orwelliana, muestran una separación del castigo violento del ojo público, como dice Han:

En vez de mostrarse con ostentación, la violencia se esconde pudorosa. Aún así, sigue ejerciéndose, aunque no se exponga públicamente. No llama la atención. Carece de cualquier lenguaje o simbología ... Se ejecuta como un exterminio sordo y mudo (Han, 2013, p. 4).

El proceso de castigo se privatiza, y su orden jerárquico es el de reinsertar en la sociedad, ya no el de demostrar el poder social de la clase dominante. El proceso, aunque sin la desaparición total del castigo violento, sí se vuelve incorporal, como diría Foucault (1981, p. 13). La violencia, por tanto, se funda de manera interior en el individuo.

Alan Moore y David Lloyd, siguiendo estas bases orwellianas, concibieron el partido Fuego Nórdico como un sistema político corruptamente personificado. El Gran Hermano es suplantado por Destino y sus ramificaciones o departamentos: Voz, Dedo, Nariz y Oreja. Cada departamento cumple una tarea jerarquizada dentro del orden social. La Voz<sup>3</sup> es la encargada de la propaganda radiofónica, una de las bases principales que mantienen al partido, pues la información sólo se transmite desde este medio, información ya sesgada que permite el control transparente de los datos; representa así a las *fake news* y a lo que Han llamó el “cansancio de la información”, exceso de información a racimos que el individuo recibe; individuo con una capacidad analítica atrofiada, incapaz de discernir entre lo esencial y lo “no-esencial” (Han, 2013, p. 4).

El Dedo es el departamento policial que mantiene el orden colectivo, funcionan como la Thinkpol orwelliana, además de encargarse de suprimir minorías y personas que trabajan fuera de la ley (aunque éste último motivo varía, ya que la corrupción rige al departamento). La Nariz es el equipo de investigación, encargados de encontrar a V tras el ataque terrorista al Parlamento y a Old Bailey; otra de sus tareas esenciales es recopilar la información personal de todos los habitantes del país (datos civiles y datos personales fuera de la legislación jurídica). La Oreja es el cuerpo de espionaje auditivo, es el primer ente encargado de transmitir la información a los departamentos de campo sobre posibles insubordinaciones; trabajan las 24 horas de la semana escuchando y recopilando información vital, y junto con Destino, a manos de Adam Susan, el líder del partido, funcionan como las telepantallas de Orwell; Destino es una súper computadora de vigilancia visual que controla, además, todos los sistemas eléctricos del país. Es el núcleo del partido, que ejerce la vigilancia y control orwellianos.

<sup>3</sup> El ente físico que da vida a la voz, Lewis Prothero, fue un antiguo guardia del Campo de Reasentamiento Larkhill, donde se experimentaba con seres humanos de minorías, (Moore y Lloyd, 2018, pp. 34-41).

Si la entidad política está sistematizada, lo está la violencia que ésta ejerce. El poder ya no se manifiesta como la posibilidad de la muerte de un individuo, sino como la capacidad disciplinaria de todo estamento social (Han, 2014, p. 2-4). Esto resulta en que la violencia intimada a cada individuo genera, por tanto, una vigilancia naturalizada; bajo todos estos elementos ya intrínsecos en la sociedad distópica de *V de Venganza*, la vigilancia se siente como una forma de libertad, tal como sucede en el modelo orwelliano. Han dice al respecto:

El *Big Brother* benthamiano es invisible, pero omnipresente en la cabeza de los reclusos. Lo han interiorizado. En el panóptico digital nadie se siente realmente vigilado o amenazado. De ahí que el término “Estado vigilante” no sea apropiado para caracterizar el panóptico digital. En éste uno se siente libre. Precisamente esta libertad sentida, que está ausente en el Estado vigilante de Orwell, es un problema (2014, p. 39).

Una sociedad alienada genera individuos alienados, que naturalizan sus circunstancias totalitaristas. Ocurre, sin embargo, un fenómeno contrario al de la violencia íntima. La vigilancia se hace visible y consciente en cuanto las estructuras que la propician siguen el modelo panóptico de Bentham (Foucault, 1981, p. 152). Este modelo arquitectónico automatiza el poder en virtud de ser consciente, estable y visible. Se abandona el calabozo para jerarquizar el espacio, en contraposición a la violencia, que abandona el espectáculo para adquirir la privacidad. Destino es un panóptico digital que todo lo ve, en su estado eterno e infranqueable; la disposición arquitectónica se amalgama a los nuevos sistemas digitales. Ya no es necesaria la torre, ya no es necesario el esfuerzo humano, porque la digitalización de Destino es omnipresente para sí misma, para su función. Así, el ejercer del poder es más inmediato y seguro, porque la interiorización de este estado de función sempiterno en la sociedad hace que éste sea consciente, por ende, pasivo.

Los espacios de reclusión están también jerarquizados, sistematizados y, como consecuencia, interiorizados como lugares de castigo y rehabilitación. Pasamos de la estadía involuntaria del calabozo, las plazas como centro de tortura y espectáculo, a las prisiones regidas por la vigilancia y la reinserción. Hay, sin embargo, una diferenciación en los espacios penitenciarios de los modelos distópicos planteados. En 1984, el castigo es secreto e individual; se trabaja con el miedo subjetivizado bajo la omnipotencia de un partido que todo lo sabe, no permite digresiones y parece siempre efectivo. Es infalible en su calidad de grotesco.

En *V de Venganza*, en cambio, los espacios reformatorios siguen fielmente el modelo implementado por los nazis: concentración de minorías obligadas a trabajos forzados, además de la exterminación por medio de cámaras de gas y hornos crematorios<sup>4</sup> (Topf y Sons. Builders of the Auschwitz Ovens, recuperado el 30 de octubre de 2022).

En la obra, el partido Fuego Nórdico daba tres funciones principales a los Campos de Reasentamiento, como aquí son llamados (siguiendo esta filosofía social de reinserción, en este caso selectiva): el primero era contener a las minorías que se oponían ideológica, religiosa y genéticamente a la supremacía inglesa (afrodescendientes, judíos, homosexuales, y cualquier postura en contra de la extrema derecha); la segunda función fue la experimentación con individuos a partir del uso de hormonas, llevadas a cabo por la Doctora Delia Surridge (dicha experimentación dio origen a V, y la posterior caída del régimen). La tercera función de los campos era incinerar los cuerpos de los prisioneros que ya no tuvieran fines investigativos, vivos o muertos, o que ya no pudieran ejercer la mano de obra. Las experimentaciones exitosas constituirían el modelo reinsertivo, pero

<sup>4</sup> Ya en 1939, Topf und Söhne había creado un prototipo de horno fijo con la capacidad de incinerar varios cuerpos al mismo tiempo, pedido por el partido nacionalsocialista para lidiar con el tifus. El éxito del horno propició la creación de más de 60 de éstos en los diferentes campos de concentración alemanes.

éstas no se dieron exceptuando a V, que no conforma la concepción reformatoria del partido en cuanto no funge para él. Sobre los espacios reformativos, Foucault diría:

Entre el delito y el regreso al derecho y a la virtud, la prisión constituirá un “espacio entre dos mundos”, un lugar para las transformaciones individuales que restituirán al Estado los súbditos que había perdido. Aparato para modificar a los individuos que Hanway llama un “reformatorio” ... El encarcelamiento, con fines de transformación del alma y de la conducta, hace su entrada en el sistema de las leyes civiles (1981, pp. 93-94).

Es esta “transformación del alma” la que aliena a los entes encerrados, lo que se puede pensar, en el mundo cotidiano, como el restablecimiento de valores afines a los moldes sociocapitalistas. En la distopía, lo que aliena destruye la individualidad, pues el encerrado no es un criminal, sino que forma parte de las minorías reprimidas y obligadas estrictamente a cambiar. Como esclava, la minoría tiene un valor utilitarista para el sistema; se le violenta, se experimenta con ella en beneficio de la sociedad que la controla. Como individuo, tiene un valor social de utilidad, pero como ente libre, es mutilado del mundo, como plantearía Achille Mbembe (2011, p. 33). Esta utilidad social justifica, dentro del orden jerárquico, la violencia ante estos colectivos minorizados. El politólogo diría a esto, utilizando los modelos foucaultianos:

El racismo es ... ante todo, una tecnología que permite ejercer el ejercicio del biopoder ... En la economía del biopoder, la función del racismo consiste en regular la distribución de la muerte y en hacer posibles las funciones mortíferas del estado. Es ... la “condición de aceptabilidad de la matanza” (2013, pp. 22-23).

Es clara la facultad racista del sistema distópico en *V de Venganza*, porque Moore justifica así históricamente la violencia infundada dentro de una soberanía totalitaria. El colectivo violentado de forma social es el que conforma la minoría, el que interioriza esta violencia y el que, en su

incapacidad de escapar, de enfrentar y actuar, es utilizado como medio del conjunto soberano, como herramienta del sujeto endriago que hace uso de la violencia como herramienta de empoderamiento capital –en palabras de Sayak Valencia, la violencia del sujeto endriago funciona como herramienta y como producto de consumo, y en diversos nichos de mercado, adquiere una facultad de empoderamiento distópico (2010, pp. 90-91).

A diferencia de la obra de Orwell, en la que su sistema es infalible y no da cabida a la subversión, en *V de Venganza* se explora justamente las posibilidades del individuo de utilizar el sistema y la violencia a su favor, para rebelarse y restablecer un orden más natural, donde no existen imposiciones.

## ANARQUÍA Y SEPARACIÓN DE LOS ÓRDENES SOCIALES

Si el individuo interioriza la violencia y la vigilancia como un proceso cotidiano, se produce una desrealización de sí mismo (Han, 2016, p. 46) en los ámbitos laboral, social y psicológico. Estos procesos de interiorización son dados por el totalitarismo del sistema, cuando éste hace parte de la vida del individuo la violencia pasiva y la vigilancia arraigada. Sin embargo, en las distopías parecen surgir respuestas a la sistematización de la vida que desembocan en los mismos resultados. Por ejemplo, un individuo que parece tener ciertas nociones de libertad y revolución contra el sistema que se le impuso, es reformado y reinsertado. La libertad se pierde porque el sistema es infalible, la consciencia es destruida y el individuo es alienado.

En *V de Venganza*, a pesar de que los individuos tienen naturalizada su dominación, parecen ser conscientes de que, en efecto, están siendo controlados. La consciencia del pensamiento no está delimitada, pero sí lo está la consciencia de la acción. Esta cuasi libertad de conciencia trastorna la sociedad distópica en un ente fatal. Han señala que: “El dominio se consume en el momento en que coincide con la libertad. Esta

sensación de libertad resulta fatídica en la medida en que vuelve imposible toda resistencia, toda revolución” (2016, p. 50).

Por eso V representa la excepción a la norma narrativa. No sólo es deliberadamente consciente, también es proactivo. Capaz de discernir el estado de violencia y vigilancia del sistema, actúa para sí mismo y, como consecuencia, sus actos revolucionarios repercuten socialmente. Sabe que debe ejercer la violencia para contrarrestarla. Han ya había establecido este sistema de coerción en las civilizaciones arcaicas: la violencia se intenta combatir oponiéndole una contraviolencia (Han, 2013, p. 16). La contraviolencia es la respuesta, la toma de postura ante las acciones que establecen, en el individuo o grupo, una actitud defensiva: ejercemos la violencia para no ser violentados. Buscamos un posicionamiento más alto al del otro para prevenir. V responde con violencia para ser libre, para permanecer libre y para liberar, es por eso que su acto individual conlleva una causa generalizada.

La ideología anarquista tras el acto de libertad en V es la que determina su repercusión sociopolítica. Su metodología no es justa: castiga a los implicados en el régimen porque, en su soporte, denuestran la concepción del individuo. Lleva a flote actos terroristas porque son los que lo ponen en la mira y hacen que el partido lo considere en su papel de amenaza. Una de las escenas más simbólicas, y que demuestran la ideología del personaje, se da en el capítulo titulado “Versiones”, en la que V, a modo de representación teatral, tiene un diálogo con la estatua de Old Bailey que simboliza la justicia. Ocurre un divorcio metafórico donde el personaje plasma su nuevo “amorío” con la Anarquía, pues la Justicia traicionó los ideales que éste tenía al engañarlo con el partido de Adam Susan, para posteriormente explotar dicho monumento. El acto violento del terrorismo se sincretiza con el deslinde individual de una ideología que parece obsoleta, en un sistema donde pragmáticamente no tiene cabida.

La violencia que ejerce V puede dividirse en dos niveles: el primero es el que ejerce a modo de contraviolencia, a modo de venganza. Su liberación consiste en la destrucción paulatina de aquello que lo condicionó;

el segundo nivel es el de la consecuencia colectivizada, porque los actos terroristas, en una sociedad que interioriza la violencia, repercuten más hondamente. Este segundo nivel es, por lo tanto, una ramificación del primer nivel, de sus circunstancias incipientes.

Podemos hablar de una ideología anarcoindividualista en V. La concepción que propone Émile Armand sobre el anarquismo individualista puede ayudar a contextualizar sus bases ideológicas:

... el anarquista individualista es igualmente negador de autoridad y de explotación, bajo sus diferentes y numerosas formas, odiando y despreciando a la vez todo cuanto mantiene el dolor humano y le impide proseguir su mayor liberación sin descanso ni fatiga ... consiste, pues, en una actividad intelectual que se extiende a todos los dominios del saber, tratando de resolver en beneficio del individuo conscientemente ácrata los problemas concretos de las manifestaciones de la vida ... la tendencia es suscitar en los individuos el mayor conocimiento, en el sentido de experimentar, demostrar y asimilar el antiautoritarismo en las diferentes etapas de la actividad humana: ética, intelectual, social y económicamente. Y en la resolución personal, anarquista, de los problemas que plantean las manifestaciones de la vida en general (1911, p. 26).

El individuo que sigue esta ideología es consciente de las posibilidades como ente pensante y social; esta consciencia le permite ser capaz de trastocar la inconsciencia del otro. Actuar en sí mismo le permite actuar en los demás. El discernimiento de V, su antiautoritarismo, es dado, irónicamente, por la autoridad. Él también tiene un espacio, pero éste funciona como antítesis del panóptico digital, de la prisión reinsertiva: la Galería de las Sombras, en la que se alimenta de libros y productos culturales que se suponían eliminados. Su régimen espacial propicia la libertad, la culturalidad y la revolución. Pero es sólo de él; habita allí solo, por ende, se autoforma. No entrega esta cultura al colectivo porque éstos han

interiorizado la inexistencia de otros medios que no sean los impuestos. V libera con la acción de su venganza.

Hay un momento en la obra, sin embargo, en el que V libera de manera consciente. Es necesario hablar de Evey Hammond como el personaje, en primera instancia, manipulado, víctima del Estado totalitario que es acogido y violentamente “liberado”. En los capítulos 9 al 13 del segundo libro titulado *El cabaret del vicio*, V dramatiza el Campo de Reasentamiento Larkhill del que escapó, e introduce a Evey en él. La chica es torturada física y psicológicamente por V, mientras simula ser del partido Fuego Nórdico. Evey es obligada a interiorizar la violencia de la prisión; naturaliza su estado de violentada, y el espacio íntimo en ella, se vuelve parte de su orden cotidiano: “Conozco cada centímetro de esta celda. Esta celda conoce cada centímetro de mí. Excepto uno” (Moore y LLoyd, 2018, p. 220). El proceso de liberación que hace V consiste en simular su propio proceso, su propia tortura psicológica, que dio como consecuencia una acción catártica: el estado de consciencia, el individuo libre. Evey comprende el valor de su individualidad, en la que reside la capacidad posterior de restaurar la libertad colectivizada.

A pesar de esto, se debe considerar que el individuo libre no nace del otro, nace del estado de consciencia que genera la desinteriorización de la violencia del Estado totalitario: nace cuando es capaz de la acción. V nace de este proceso al desarraigarse de la naturalización que se le imponía en el Campo de Reasentamiento; Evey renace de la simulación de este proceso. Existe un tercer ejemplo, incluso más esclarecedor en cuanto que el individuo forma parte del mismo sistema totalitario: el de Eric Finch, miembro de La Nariz. Encargado principal de la búsqueda de V, Eric Finch entra en un estado de duda (que se puede asumir como un nivel intermedio entre la interiorización de la vigilancia y la libertad) en el que conoce una parte de los eventos que se dieron en el Campo de Reasentamiento. En cierto punto del libro 3, titulado *La tierra de Haz-Tu-Voluntad*, Eric Finch va al Campo de Reasentamiento en Larkhill para rememorar, a través de una droga alucinógena, los mismos eventos que

vivió V, eventos que fueron acción del partido al que sirve. El proceso se invierte. El no es víctima de ningún efecto violento, es víctima de la violencia que sí se ejerció, ya no a minorías: a seres humanos. Como resultado, se libera.

Con estos tres ejemplos ya asentados, no se pretende suponer que lo que propicia la liberación de un individuo o colectivo es el sistema totalitario; éste sólo lo revela, quizá, como la única posibilidad de coerción. La libertad del ente es dada por la violencia desde ambas perspectivas (violentador y violentado). Es la acción violenta que, en minorías y en colectivos oprimidos ha fungido históricamente como grito de conciencia. El primer nivel de violencia es el de reprimir; el segundo, el de rebelar. La muerte y los distintos factores de su consecuencia son resultado del acto de violentar y contraviolar: de alienar y de liberar.

## CONCLUSIÓN

La violencia contemporánea parece carecer de la acción revolucionaria por parte del individuo, mientras que la institucionalización de ésta produce violencia más discreta, que recibimos desde el consumo, desde la normalización de los productos culturales. La violencia en el consumo de productos es parte intrínseca de la humanidad. Han establece que:

En la Modernidad, la violencia toma una forma psíquica, psicológica, interior. Adopta formas de interioridad psíquica. Las energías destructivas no son objeto de una descarga afectiva inmediata, sino que se elaboran psíquicamente (Han, 2013, p. 6).

Vivimos en la era ya no del panóptico urbanizado, sino en la época del panóptico digital, que es más terrible. En cuanto fundamos la vida contemporánea en los sistemas digitales, trasladamos ahí nuestra vida e información (más por necesidad social que por voluntad digitalizante).

Conscientes o no del autoritarismo, el individuo contemporáneo tiene poca acción por ejercer contra el nuevo sistema de violencia y vigilancia, porque el porvenir se funda en la digitalización social. No significa que no debamos ser conscientes de nosotros; justamente esta libertad que nos es permitida bajo la consciencia de los sistemas de control nos brinda un poder que quizá no llegue a la jerarquización digital, pero sí se mantiene en el orden físico. La violencia totalitaria y la violencia sagrada producen individuos contraviolentos, no de acción (mayoritariamente) pero sí de una consciencia que nos permite desinteriorizar estos órdenes. Somos propietarios de nosotros, como arguyó Stirner:

Yo soy el propietario de mi poder, y lo soy cuando me sé Único. En el Único, el poseedor vuelve a la nada creadora de la que ha salido. Todo ser superior a Mí, sea Dios o sea el Hombre, se debilita ante el sentimiento de mi unicidad, y palidece al sol de esa consciencia (1844, p. 267).

La violencia de la acción libertaria concientiza, desinhibe, es desalienante. Este es el valor primordial de *V de Venganza*: postular al individuo libre y contraviolento como el soporte coercitivo de la libertad colectivizada frente a las hegemonías que imperan en nuestra época.

## REFERENCIAS

- Arendt, H. (28 de octubre de 2015). Sobre la violencia. *Ebookelo*. <https://ww2.ebookelo.com/ebook/25950/sobre-la-violencia>
- Armand, É. (30 de mayo de 2022). El anarquismo individualista. *Ebookelo*. <https://ww2.ebookelo.com/ebook/2564/el-anarquismo-individualista>
- Foucault, M. (1981). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- Han, B-C. (24 de agosto de 2016). Topología de la violencia. *Ebookelo*. <https://ww2.ebookelo.com/ebook/29854/topologia-de-la-violencia>
- Han, B-C. (20 de diciembre de 2016). Psicopolítica. *Ebookelo*. <https://ww2.ebookelo.com/ebook/23466/psicopolitica>

- Han, B-C. (26 de octubre de 2017). La expulsión de lo distinto. *Ebookelo*. <https://ww2.ebookelo.com/ebook/40365/la-expulsion-de-lo-distinto>
- Han, B-C. (19 de abril de 2023). En el enjambre. *Ebookelo*. <https://ww2.ebookelo.com/ebook/23463/en-el-enjambre>
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Editorial Melusina.
- Moore, A. y D. Lloyd. (2018). *V de Venganza*. Vértigo Editorial.
- Orwell, G. (2010). 1984. Editorial Época.
- Pulgarin, F. (01 de enero de 2004). Gran hermano: la utopía final. *Palimpsestvs*, (4). <https://revistas.unal.edu.co/index.php/palimpsestvs/article/view/8021>
- Sharpe, J. (30 de enero de 2023). Guy Fawkes y el atentado contra el parlamento de Londres. *National Geographic*. [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/guy-fawkes-y-el-atentado-contr-a-el-parlamento-de-londres\\_13427#google\\_vignette](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/guy-fawkes-y-el-atentado-contr-a-el-parlamento-de-londres_13427#google_vignette)
- Stirner, M. (15 de abril de 2021). El único y su propiedad. *Ebookelo*. <https://ww2.ebookelo.com/ebook/57273/el-unico-y-su-propiedad>
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Editorial Melusina.

# Semblanzas

## COORDINADORES

MACEDO RODRÍGUEZ, ALFONSO

Doctor en Humanidades (Literatura) por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNI) nivel I. Sus líneas de investigación se concentran en la narrativa argentina de los siglos xx y xxi, la narrativa mexicana de los siglos xx y xxi y la intertextualidad en la literatura y las series de televisión. Es autor de *La ficción en Juan José Saer y Ricardo Piglia. Lecturas contra el colonialismo y la industria cultural* (UAM-I/ Ediciones del Lirio, Biblioteca de Signos, Ciudad de México, 2021) y de diversos artículos de investigación, capítulos de libro y notas críticas sobre la obra de Ricardo Piglia, Juan José Saer, Enrique Serna, Alberto Chimal, Manuel Puig, José Emilio Pacheco, Juan José Arreola, Sergio Pitol, Alfonso Reyes, Julio Cortázar, el ensayo hispanoamericano y las historietas *La Argentina en pedazos* y *Alucinaciones latinoamericanas* en diversas revistas nacionales e internacionales (*Anclajes*; *Cuarenta Naipes*. *Revista de Cultura y Literatura*; *Valenciana*. *Estudios de Filosofía y Letras*; *Latinoamérica*. *Revista de Estudios Latinoamericanos*; *Rassegna Iberistica*; *CROLAR. Critical Reviews on Latin American Research*; *Signos literarios*, etc.). Es profesor-investigador en la Licenciatura en Letras Hispánicas y en la línea Teoría Literaria

del Posgrado en Humanidades del Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.

VILCHIS FRAUSTRO, JOSÉ CARLOS

Doctor en Humanidades (Literatura) por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, maestro en Letras Españolas por la Universidad Nacional Autónoma de México y licenciado en Letras Hispánicas por la UAM-I. Pertenece al SNII nivel I. Desarrolla investigación filológica en literatura hispánica medieval, de modelos narratológicos y culturales, así como de estructuras del imaginario con énfasis en la semiología literaria y la intertextualidad. Coordinador asociado del libro *Dictaduras y Humanidades* (Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2023), también es autor de la novela *Desmodus, el vampiro* (Terracota, 2012). Ha colaborado en capítulos de libro y escrito artículos en revistas especializadas nacionales e internacionales (*Medievalia*, *La Corónica*, *Boletín de Literatura Oral*, *Acta Poética*). Es profesor-investigador del Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México en las academias de Cultura Científico Humanística y Creación Literaria. Coordina el Grupo Interdisciplinario de Investigación en Humanidades (número 114 del CHYCS, UACM) y dirige el proyecto *Bases de datos LatinSendebay y Neuronúmero* (UACM/SS/23001/INT).

ALVARADO HERNÁNDEZ ROJAS, VERÓNICA

Maestra en Filosofía (Estética) por la Universidad Nacional Autónoma de México. Realizó la licenciatura en Filosofía en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa y el master en Estudios y Gestión de Arte Contemporáneo en la Cámara de Toledo, España. Actualmente estudia el Doctorado en Artes en el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Sus líneas de investigación se centran en estética, política y educación, artes escénicas contemporáneas y política de los cuerpos.

Ha publicado diversos artículos en torno al tema, entre los más recientes: “Estética -política de los cuerpos escénicos” en *El (poder del) cuerpo en escena* (AMIT y CUT, UNAM, 2023); “Cartografía de las artes escénicas contemporáneas en México: política de los espacios emancipados” en *La Necesidad de una pausa. Ensayos sobre el estado actual de las artes escénicas y la música en México* (UNAM, 2021); “Filosofía y Teatro: el discurso sobre el cuerpo”, en *AMIT Poéticas escénicas en tiempos contingentes* (Universidad Autónoma de Querétaro, noviembre de 2021). Es profesora-investigadora de tiempo completo de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México en la Academia de Filosofía e Historia de las Ideas.

## SOBRE LAS AUTORAS Y AUTORES

ALVARADO HERNÁNDEZ ROJAS, VERÓNICA  
Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM)

CASTILLO RIVAS, LÍDICE YANELI  
Unidad Académica de Letras/ Unidad Académica de Docencia Superior  
Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ)

DOMÍNGUEZ MIRANDA, CLAUDIA MARIBEL  
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (UAM-I)

ENCISO ARREDONDO, JESSICA NAYELI  
Universidad La Salle Pachuca

ESTRELLA, MARÍA  
Universidad Nacional de Mar del Plata

ESPINO HERNÁNDEZ, VÍCTOR HUGO

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México  
(UNAM)

FÉLIX PICHARDO, ANA LILIA

Doctoranda del programa de Historia de la Universidad Federal de Santa  
Catarina, Brasil

GARAY RODRÍGUEZ, LUÍS MARIO

Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ)

GONZÁLEZ, LIZBETH N.

Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ)

GONZÁLEZ SOTO, JUAN ANDRÉS

Unidad Académica de Letras, Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ)

GUTIÉRREZ ROCHA, JOSÉ LUÍS

Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM)

DEL HOYO CORTÉS, DIANA ÍSIS

Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ)

LOERA RAMÍREZ, ALFREDO

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad  
Veracruzana (UV)

MACEDO RODRÍGUEZ, ALFONSO

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (UAM-I)

MACÍAS BERUMEN, JUAN CARLOS

Unidad Académica de Docencia Superior, Universidad Autónoma de  
Zacatecas (UAZ)

PÉREZ SÁNCHEZ, SALVADOR

Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa (UAM-I)

QUINTANAR HARO, ADOLFO

Universidad de Guanajuato (UG)

Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ)

RAMOS ÁLVAREZ, KARINA

Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ)

RÍOS BADILLO, MARCO ANTONIO

Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ)

RIVERA BARRERA, MIGUEL ÁNGEL

Unidad Académica de Letras, Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ)

SWIDERSKI, LILIANA

Centro de Letras Hispánicas (CELEHIS) y Centro Interdisciplinario de  
Estudios Europeos (CIESE) de la Universidad Nacional de Mar del Plata,  
Argentina

VILCHIS FRAUSTRO, JOSÉ CARLOS

Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM)



# Índice

|                                                                                                      |   |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|
| Introducción                                                                                         | 7 |
| <i>José Carlos Vilchis Fraustro, Alfonso Macedo Rodríguez,<br/>Verónica Alvarado Hernández Rojas</i> |   |

## PRIMERA PARTE

### REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA EN LA LITERATURA

|                                                                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Necroficciones (desde América Latina): representaciones<br>de la muerte en el siglo XXI                                | 21  |
| <i>José Carlos Vilchis Fraustro</i>                                                                                       |     |
| 2. Construcción y lectura bifronte de la necroescritura en la obra<br>de Fernanda Melchor                                 | 51  |
| <i>Claudia Maribel Domínguez Miranda</i>                                                                                  |     |
| 3. <i>El asalto</i> , representaciones de la biomáquina                                                                   | 71  |
| <i>Ana Lilia Félix Pichardo</i>                                                                                           |     |
| 4. <i>Io sono con te. Storia di Brigitte</i> de Melania Mazzucco: refugiados,<br>mundos de muerte y resistencia colectiva | 89  |
| <i>Liliana Swiderski</i>                                                                                                  |     |
| 5. La violencia y la (re)creación del monstruo en <i>Nada que ver con<br/>otra historia</i> de Griselda Gambaro           | 111 |
| <i>María Estrella</i>                                                                                                     |     |

|                                                                                                                                                                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 6. Dramaturgias fronterizas: necroficciones en resistencia.<br>La negación de la vida en <i>Ilegala</i> de Virginia Hernández<br><i>Verónica Alvarado Hernández Rojas</i>                                                                          | 127 |
| 7. <i>Chicas muertas</i> de Selva Almada, en el entrecruce de géneros<br><i>Alfonso Macedo Rodríguez</i>                                                                                                                                           | 141 |
| 8. <i>Guerra en el Paraíso</i> de Carlos Montemayor y la necropolítica del<br>Estado mexicano<br><i>Alfredo Loera Ramírez</i>                                                                                                                      | 159 |
| 9. ¿En qué se parecen los gallos a los seres humanos? La violencia en<br>“Subasta” de María Fernanda Ampuero<br><i>Adolfo Quintanar Haro</i>                                                                                                       | 179 |
| 10. El necropoder de la nota roja y la corporeidad grotesca como<br>espacio de resistencia en “La vida real” de Eduardo Antonio Parra<br><i>Salvador Pérez Sánchez</i>                                                                             | 195 |
| 11. Del gaucho del siglo XIX a la china del siglo XXI: violencia sistémica,<br>sistemática y aprendizajes en el cruce de la llanura en <i>Las aventuras<br/>de la China Iron</i> de Gabriela Cabezón Cámara<br><i>Lidise Yaneli Castillo Rivas</i> | 213 |
| 12. Violencia clínica, una mirada presente en los relatos “Hegel y yo”<br>y “Cama 11” de José Revueltas<br><i>Miguel Ángel Rivera Barrera</i>                                                                                                      | 233 |
| 13. “El error del ciego”: lucidez y violencia en un relato de necroficción<br><i>Víctor Hugo Espino Hernández</i>                                                                                                                                  | 253 |

SEGUNDA PARTE

REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA MÁS ALLÁ DE LAS LETRAS:  
CINE, TELEVISIÓN, *STREAMING* Y NOVELA GRÁFICA

|                                                                                                                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 14. El sonido del perdón: gritos y luego silencio. La muerte moral, estética y política en la animación contemporánea<br><i>José Luis Gutiérrez Rocha</i>       | 271 |
| 15. La violencia, el biopoder y la muerte en el anime <i>Devilman: Crybaby</i><br><i>Luis Mario Garay Rodríguez</i>                                             | 307 |
| 16. La recepción de la violencia representada como protesta en <i>El eterno silencio</i><br><i>Lizabeth N. González</i>                                         | 327 |
| 17. El gánster en sus propias palabras: la necroficción en primera persona en los filmes <i>Casino</i> y <i>Goodfellas</i><br><i>Juan Carlos Macías Berumen</i> | 345 |
| 18. <i>Maniac</i> , la razón de la violencia<br><i>Marco Antonio Ríos</i>                                                                                       | 371 |
| 19. <i>Estamos muertos: lo estamos</i><br><i>Jessica Nayeli Enciso Arredondo</i>                                                                                | 387 |
| 20. La decadencia en <i>Extraños del infierno</i> : acecho, violencia y muerte<br><i>Karina Ramos Álvarez</i>                                                   | 401 |
| 21. La novela gráfica <i>From Hell</i> y la muerte de los símbolos de femineidad<br><i>Diana Isis del Hoyo Cortés</i>                                           | 417 |

|                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 22. Violencia y anarquía como alienación y liberación del individuo contemporáneo en <i>V de Venganza</i> | 445 |
| <i>Juan Andrés González Soto</i>                                                                          |     |
| Semblanzas                                                                                                | 461 |

Surgido a partir de la *necropolítica* de Achille Mbembe, el concepto de *necroficciones*, que constituye el eje central de este libro, invita a reflexionar teórica y críticamente sobre las formas actuales de la violencia y la muerte en expresiones artísticas y de entretenimiento. Con esta propuesta, 22 autores —provenientes de distintas disciplinas— problematizan el retrato de la violencia plasmado en ficciones y relatos, y muestran la importancia de estudiar los fenómenos sociales de producción y consumo culturales contemporáneos. El objetivo final es que, al analizar estas manifestaciones, se pueda comprender cómo se percibe la violencia en la sociedad y cómo ello, a su vez, contribuye a la normalización de comportamientos agresivos. Los mensajes revisados provienen de la literatura, el teatro, la novela gráfica, el cine, la televisión y el *streaming*. Dada esta multiplicidad formal, los enfoques utilizados por los especialistas para aproximarse a estos fenómenos también son variados: desde los estudios literarios y la filosofía hasta el análisis cultural y el del discurso audiovisual.



GOBIERNO DE  
MÉXICO



CONAHCYT  
CONSEJO NACIONAL DE HUMANIDADES  
CIENCIAS Y TECNOLOGÍAS



FONDO  
DE CULTURA  
ECONÓMICA