

Las mil muertes del cuerpo. Iconografías del crimen, estéticas del miedo en el México narco

MARÍA TORRES MARTÍNEZ

Universidad Autónoma de Madrid y Universidad de las Américas de Puebla

Fecha de recepción: 1 de abril de 2013

Fecha de aceptación: 4 de julio de 2013

Fecha de publicación: 1 de septiembre de 2013

Revista Historia Autónoma, 3 (2013), pp. 157-179. ISSN: 2254-8726

Resumen: Desde el 2006 los escenarios mexicanos se han visto inundados por un creciente exceso de violencia. Desde que comenzase la llamada *guerra contra el narcotráfico*, declarada por el expresidente Felipe Calderón en su toma de poder del 6 de diciembre de 2006, y se iniciara una campaña de militarización del país, se habla de más de 88.000 muertos y 20.000 desaparecidos¹. Durante este periodo hemos asistido, a su vez, a la emergencia de un nuevo régimen de producción visual marcado por una violencia extrema desde el que se ha proyectado una nueva y monstruosa dimensión de la corporalidad, la del cuerpo roto o desmembrado, la cual ha logrado instalarse hondamente en las estructuras de los imaginarios del cuerpo.

Palabras clave: Cuerpo, imagen, violencia, narcotráfico.

Abstract: Since 2006, Mexican social scene has been flooded with an increasing excess of violence. Since former President Calderon declared the *War against Drugs* and a military campaign was displayed all over the country, it is said that over 88,000 people have been assassinated and 20,000 have been missing. In this period, a new regime of visual production determined by extreme violence has emerged simultaneously. The result was a new hideous dimension of corporality, the dismembered or broken body, which seems to have invaded the imaginaries of body.

Keywords: Body, image, violence, narcotraffic.

¹ *Proceso*, 2 de junio de 2012. «<http://www.proceso.com.mx/?p=309572>» [Consultado el 15 de octubre de 2012].

Introducción: días de sangre y plomo

“Baja la voz, mira de soslayo a una pareja sentada en una mesa vecina y suelta la pregunta:

-¿Le han contado lo que pasó en una peluquería de Culiacán?

-¿Dónde?

-En una peluquería de Culiacán, en el Estado de Sinaloa...

El peluquero está atendiendo a una clienta habitual. Una segunda mujer aguarda su turno hojeando una revista. La clienta se queja en la peluquería de lo que todo el mundo se queja en México. «Los narcos ya no sólo se matan entre ellos». En su loca carrera por el control de las plazas, en sus enfrentamientos casi diarios con el Ejército, ya no les importa que caigan inocentes...

-Aquí ya no se puede vivir —se queja la clienta ante su peluquero—, ni siquiera podemos dejar que nuestros hijos jueguen en la calle. Y todo por culpa del maldito narco...

Es en ese momento cuando la segunda mujer, que ha permanecido en silencio todo el tiempo, levanta la mirada y dice una palabra, una sola, dirigiéndose al peluquero:

-Rápela.

El hombre, asustado, intenta mediar, pero la orden repetida es muy clara. Sobre todo porque viene subrayada por una pistola que la mujer acaba de sacar del bolso.

-Rápela.

Sólo cuando se cerciora de que el peluquero ya ha empezado a cumplir su orden, la desconocida se levanta y se dirige a la puerta. Antes de marcharse, encara a la mujer y le advierte:

-Y no se ponga peluca. Que si se la pone, la mato”².

Así comenzaba el relato de un *México salvaje bajo el terror del narco* firmado por el corresponsal español Pablo Ordaz en el dominical del periódico *El País* el 28 de septiembre de 2008. Y así se reproducirían las escenas y brotarían los discursos en torno a las violencias acontecidas en los últimos años en este país convulso.

En efecto, la violencia y el poder del narcotráfico en las calles, la corrupción y el miedo son una realidad cotidiana para muchos mexicanos, especialmente en los estados norteros del país. No obstante, la población vive una guerra muy diferente al encender la televisión, al leer los periódicos o al conectarse a Internet. Esta es la guerra paralela de las imágenes, una guerra donde es posible escamotear la realidad —precisamente mostrando una representación de la misma— y desplegar las más diversas estrategias de resignificación social³.

Desde esta intuición, y a modo de hipótesis general, se construye esta reflexión. Las imágenes han tomado poco a poco la forma de una iconografía del crimen capaz de encarnar las más terribles estéticas del miedo: bestiarios de nuestra época, genealogías minuciosas y retratos preciosistas de la abyección y del horror. Bajo una gramática de

² Ordaz, Pablo, “México Salvaje. Bajo el terror del narco”, en *El País*, 28 de septiembre de 2008.

³ Marzo, Jorge Luis, “Introducción al efecto barroco”, en Catálogo de la exposición *El efecto barroco*, Barcelona, CCCB, 2010.

cuerpos desmembrados, obscenamente retratados en las imágenes de los medios de comunicación, se articula todo un discurso de lo barroco y lo excesivo en torno a la violencia que aparece, a su vez, enraizado en cierta noción de identidad de lo mexicano.

El presente trabajo surge con el fin de reflexionar en torno a estas nuevas narrativas visuales y formas de representación de una violencia extrema que ha venido reproduciéndose en el marco de las llamadas nuevas guerras o "conflictos de baja intensidad" y que han terminado por desbordar los límites de la representación y de la visualidad colapsando así eso que llamamos *régimen escópico de la modernidad*.

Tomaré como objeto de estudio un corpus de imágenes de extrema violencia vinculada al narcotráfico producido durante el sexenio del ex presidente de la República Felipe Calderón entre los años 2006 y 2012, en su mayoría difundidas por los principales medios de comunicación mexicanos: la revista semanal *Proceso* y los diarios *Universal*, *Milenio* y *Reforma*. Asimismo tomo algunos ejemplos surgidos en ámbitos no institucionales: imágenes tomadas por testigos y paseantes difundidas en Internet; fotografía documental y producción visual artística. Objetivo: examinar el conjunto de *visiones del exceso* que esta sociedad produce, tratando de desentrañar las espesas redes de significación de las imágenes, así como sus efectos y sus afectos.

1. Visiones del exceso

En los últimos años los estudios culturales han dado cuenta de una época o de una cultura con cierta tendencia a experimentar los excesos. Este *exceso*, en tanto que superación de un límite, dibuja una geografía exterior; un espacio de *excepción*, inestable y convulso, que se configura al *otro lado*, en el *afuera* de un sistema dado. En la cultura occidental contemporánea este es un *exceso endógeno*, "genéticamente interno"⁴: una proyección metastásica al exterior que tiene lugar desde el interior mismo, a través de las brechas abiertas por *fuerzas centrífugas* que operan en sus confines.

Este carácter excesivo e hiperbólico contamina los comportamientos sociales, económicos y políticos y se expande desde el arte hasta los medios de masas transformando profundamente las formas de representación. Así, el exceso puede aparecer "representado como contenido" o estar presente, desde una perspectiva formal, en la propia "estructura de representación"⁵ reflejando comportamientos, conductas y realidades que rebasan toda idea de límite.

Poco a poco, las formas y las estructuras discursivas que se derivan de estos regímenes excesivos de "imaginería"⁶ han ido condicionando una especie de "*phatos*

⁴ Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 75.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Utilizo este término en el sentido en que lo hace Gerard Imbert en su libro *Los escenarios de la violencia*, Barcelona, Icaria, 1992, para referirse, a un tiempo, a la noción de *imagen* y de lo *imaginario*.

cultural del exceso” que ha llegado a instalarse como una “nueva normalidad”⁷. Esto es especialmente visible en el contexto actual mexicano donde el exceso toma la forma de violencias extremas, y su “nueva normalidad” —esa presencia sistemática de la muerte violenta en la vida cotidiana, esa “ausencia de días sin muertos”⁸— no puede sino registrarse como *síntoma*, como *fractura* de un sistema de poder en transformación.

La investigadora mexicana Ileana Diéguez desarrolla una reflexión en torno a los sistemas de representación que se ponen en marcha a través de los *comportamientos performativos* de determinados grupos de poder, quienes utilizan el cuerpo del *otro* como superficie de inscripción y la exposición pública de sus fragmentos —en el espacio público y en los medios de comunicación a través de la difusión masiva de imágenes de los cuerpos— como dispositivo de producción de *iconografías del miedo*. Esto es lo que la antropóloga colombiana Elsa Blair ha dado en llamar “teatralizaciones del exceso”⁹.

En una construcción espectacular del sufrimiento y del dolor, la imagen a mostrar evidencia una *mise-en scène* configurada como *naturaleza muerta* donde la disposición de las partes y los fragmentos del cuerpo determinan el significado de las imágenes. Una escena que, como afirma Diéguez, insiste en recordarnos “la inevitable temporalidad de la *physis* —*memento mori*—”¹⁰, poniendo de manifiesto la fragilidad del cuerpo.

Este escenario de excesos —en sus cruces de realidad, representación y forma— evoca una brutalidad sin cálculo, libre, que da paso a la emergencia del caos y del desorden donde, como sostiene Wolfgang Sofsky, “la creatividad de la bestialidad humana no encuentra trabas y las leyes de la economía de la acción quedan suspendidas”¹¹. Todos los límites quedan derogados para dar paso al “show de la sangre”¹².

En este espacio en el que todo está permitido y todo es posible —ya sea en lo real, en lo imaginario o lo simbólico— y en el que la norma se aplica a la excepción *retirándose* de ella, se dan las condiciones para realizar de forma estable la *excepción*. Giorgio Agamben advierte del peligro de estos *estados* en los que la excepción se convierte en regla dando paso a situaciones límite en las que las fuerzas de la violencia se confunden con las fuerzas del orden —independientemente del orden que sea—, y donde lo amenazante —*unheimlich*— se muestra familiar —*heimlich*—. Así, la vida del ciudadano, como sucede en México bajo el influjo de un “gobierno paralelo” que mantiene una soberanía

⁷ Diéguez, Ileana, “Neobarroco violento. Performatividades del exceso”, en *Revista Aletria*, vol. 21, 1 (2011), p. 78.

⁸ Véase como ejemplo un artículo del periódico *El economista.mex* publicado en noviembre de 2011 que titula: “Récord en Juárez, se cumplen 65 horas sin homicidios”. <http://eleconomista.com.mx/seguridad-publica/2011/11/21/record-juarez-se-cumplen-65-horas-sin-homicidios> [Consultado el 1 de mayo de 2012].

⁹ Este concepto ha sido sugerido por Elsa Blair en su libro *Muertes violentas: la teatralización del exceso*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2004.

¹⁰ Diéguez, Ileana, *Neobarroco violento... op. cit.*, p. 80.

¹¹ Sofsky, Wolfgang, *Tratado sobre la violencia*, Madrid, ABADA, 2006, pp. 180-181.

¹² En el texto, Diéguez hace referencia a un artículo publicado en el semanario *Proceso*, 16 de agosto de 2010, titulado “Nuevo Laredo: El show de la sangre”. <http://www.proceso.com.mx/?p=102640> [Consultado el 1 de mayo de 2012].

compartida¹³, se convierte en *nuda vida*, es decir, “vida insacrificable y a la que sin embargo puede darse muerte impunemente”¹⁴.

El *homo sacer* se encuentra, pues, atrapado en esta *excepcionalidad* en la que se ve expuesto a la mayor de las violencias físicas, simbólicas y de la visión. El sacrificio humano de *vidas sagradas* adopta así la forma de un *gasto monumental de la sociedad*. Por su parte, los escenarios de la violencia revelan en este desquiciamiento embriagador componentes representacionales asentados en la descomposición y el horror. Las visiones que esta puesta en escena produce son precisamente *visiones del exceso*, donde las manipulaciones del cuerpo y del cadáver cumplen una función aleccionadora en tanto signos que desbordan la visión e instauran una *pedagogía del horror*, un *imperio del miedo*.

La estrategia de escenificar, representar y configurar un espacio en el que desplegar imaginarios del crimen, según Diéguez, se ha vuelto recurrente en la articulación de estas guerras de “baja intensidad” y de estos estados de excepción que encierran y legitiman todo tipo de violencias, hasta el extremo de promover una cultura visual apoyada en un sistema de representaciones que pone en cuestión las formas consensuadas¹⁵. El arte de castigar debe apoyarse en toda una tecnología de la representación, nos dice Foucault. El miedo se vuelve así familiar, cercano, inminente¹⁶. En el marco de esta nueva visualidad se ha ido imponiendo, además, una nueva dimensión de la corporalidad:

“Una dimensión corporal que va más allá de la verticalidad que define nuestra condición activa, más allá incluso de la horizontalidad que alude a un cuerpo en descanso, enfermedad o muerte y a un lugar para el «aquí yace». Los cuerpos desmembrados son desde hace cuatro años la nueva representación de una degradada condición humana. El cuerpo ex/puesto es apenas reconocible, la reducción a un montón de carne. Esta corporalidad diseminada, despedazada, ha ido implicando la emergencia de performatividades y teatralidades —lo que hay para ver— determinadas por el exceso —«ir más allá»— y la hiperbolización del horror”¹⁷.

Los *teatros de los poderes* imponen los marcos de percepción y de interpretación desplegando toda una tecnología de la representación en la que el cuerpo roto parece ser “el icono por excelencia de estos espacios y de este tiempo”¹⁸.

Ahora bien, estas representaciones contemporáneas del horror —ciudades dislocadas por cortes y bloqueos con vehículos robados llenos de cuerpos, cadáveres desmembrados colgados de puentes viales, cabezas expuestas en enrejados de edificios institucionales

¹³ Término utilizado en un reportaje titulado “Un gobierno paralelo, objetivo de Los Zetas”, publicado en la revista *Proceso*, 31 de marzo de 2012. Puede verse un extracto del artículo online en «<http://www.proceso.com.mx/?p=302954>» [Consultado el 1 de mayo de 2012].

¹⁴ Agamben, Giorgio, *Homo sacer. El poder soberano y la vida nuda*, Valencia, Pre-textos, 1998, p. 108.

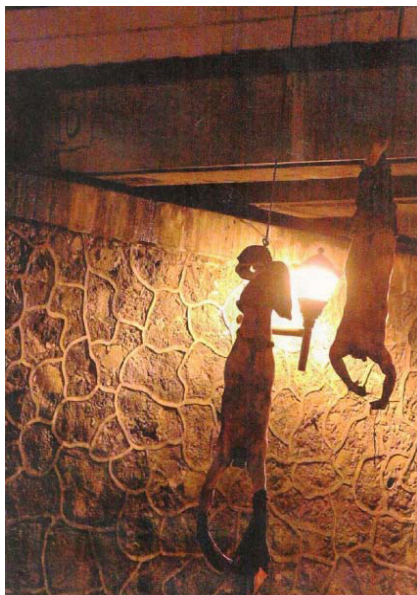
¹⁵ *Ibidem*, p. 81.

¹⁶ Imbert, Gerard, *Los escenarios de la violencia*, Barcelona, Icaria Editores, 1992, p. 215.

¹⁷ Diéguez, Ileana, *Neobarroco violento... op. cit.*, p. 78.

¹⁸ *Ibidem*.

o lanzadas al espacio público [fig. 1]— han logrado alcanzar su condición mediática y espectacular a través de la producción *monumental* de todo un corpus de imágenes que, a modo de “maquinaria de la visión”¹⁹, se despliega y penetra en los imaginarios sociales a través de la tecnología y los medios de comunicación configurando iconografías preciosistas del crimen y del horror.



A



B



C

Figura 1a. Cuerpos amorfos. Figuras monstruosas. Autopista del Sol México-Acapulco. Fuente: *Proceso*, 5 de junio 2011. Figura 1b. Acapulco, Guerrero, 20 de abril. “Para que aprendan a respetar”. Fuente: *La Jornada*, 21 de abril 2006. Figura 1c. Morelia, Michoacán. Fuente: *El Universal*, 7 de septiembre de 2006.

¹⁹ Este término hace alusión a la “Máquina de Visión” de Virilio.

Y es precisamente en esta dimensión mediática del “martirio y los excesos de la carne” donde se opera una fractura; donde se pone en marcha una gramática barroca del exceso instalada en las formas que opera como artificio, como lenguaje de segundo grado del que se derivan efectos y afectos²⁰. Se trata pues de un orden de representación visual espectacular, escénico, repleto de construcciones hiperbólicas y dislocadas; un barroco, en suma, capaz de imponer una cultura del miedo y de la catástrofe atravesada por visiones cegadoras. Esto es lo que el historiador de arte peruano Gustavo Buntinx ha definido como un “desborde sensorial” que, trasladado al ámbito de las estéticas sociales, impone la visión de las atrocidades practicadas sobre los cuerpos y va condicionando “una sensibilidad que emerge de entre los estragos de la violencia”²¹.

Así, el exceso en cuanto representación formal es capaz de poner en circulación lo que algunos han definido como *efectos de realidad*: escenarios capaces de incidir de forma directa en la percepción de la realidad o, incluso, en la realidad misma. La imagen construye y significa su propio escenario de realidad que es, antes que nada, formal. De ahí la importancia de su poder simbólico para presentar realidades y tejer determinados *discursos icónicos*.

Esta violencia formal del medio, en efecto, determina en gran medida los marcos de percepción e interpretación de las realidades circundantes. Así, son también las propias narrativas visuales de la violencia las que contribuyen, con sus encuadres parciales y sus ángulos deformados, a borrar los rostros de las víctimas, a omitir todo signo de identidad que los vincula a una determinada cultura, operando una suerte de cosificación e invisibilización de estas [fig. 2]. Aquí los cuerpos se ven doblemente sometidos —en el acto físico y en el de su exposición pública, especialmente a través de las imágenes de prensa— a una violencia que los humilla y profana, les estigmatiza, les borra la identidad en todos los rasgos donde reside su singularidad. Asimismo, la excesiva proliferación en los medios de imágenes de cuerpos sin rostro martirizados, repetidas hasta la saciedad bajo sus infinitas formas y sus ínfimas variaciones y sometidas, en su difusión diaria, a la velocidad impuesta por el devenir vertiginoso de la actualidad, favorece a la trivialización y la desacralización de este tipo de muertes y obstaculiza, si no impide por completo, toda forma de reflexión crítica.



Figura 2. Encuadres sin rostro. Imágenes extraídas de Ovalle, Lilian Paola, “Imágenes abyectas e invisibilización de las víctimas. Narrativas visuales de la violencia en México”, *El Cotidiano*, 164, (2010).

²⁰ Buci-Glucksmann, Christine, “La manera o el nacimiento de la estética”, en Buci-Glucksmann, Christine y Francisco Jarauta (eds.), *Barroco y neobarroco*, Madrid, Ediciones Círculo, 1993, p. 25.

²¹ Buntinx, Gustavo, *Lo impuro y lo contaminado. Pulsiones (neo)barrocas en las rutas de MICROMUSEO (“al fondo hay sitio”)*, citado en *Ibidem*.

El exceso formal de las imágenes juega a su vez con una sobreexposición de la realidad que colapsa el espacio de la representación²². Se produce entonces una saturación de imágenes y de signos que terminan por desplazar al referente —lo real— para instalarse en un espacio en el que todo parece funcionar y decidirse desde la opción *narco*. Este término, hondamente enraizado en la producción de estas imagerías del crimen, lo absorbe todo, borra toda precisión o matiz posible, estigmatiza a víctimas y verdugos confundiendo los roles. Las cabezas y los cuerpos de la violencia son diversos pero se funden en una morfología siniestra y unicorporal en la que toda posibilidad de análisis se vuelve confusa y extremadamente compleja. Ese cuerpo informe y difuso que parece estar en todas partes y en ninguna es, según Elsa Blair, el verdadero “icono de terror”.

Llegar a comprender los mecanismos de esta gran máquina de la visión, en su producción delirante de imágenes contagiosas, implicaría un nivel de análisis inabarcable en este ensayo. No obstante, considero que se vincula con una cierta cultura de la *excrecencia* basada en un régimen de sobresaturación, de sobrepuja de signos y transgresiones sin fin: una especie de “potlatch” mediático, según lo ha definido Gerard Imbert²³.

No hay duda de que los hechos sociales se encuentran estrechamente ligados a los procesos simbólicos tanto como lo están de los políticos, los económicos y los culturales. Al igual que Marcel Mauss definía el derroche de riquezas que impone el *potlatch* como una forma de intercambio simbólico en el que el don apela a un *contradón*, Imbert traslada esta idea al tema de la representación: a un exceso de violencia real le corresponde, en el ámbito de lo imaginario, un exceso de violencia representado así como una proliferación excesiva de representaciones. Esta violencia excedentaria, este *más allá* de la violencia, es objeto de un *potlatch visual*: el exceso es derrochado inútilmente a fin de deslumbrar y desbordar la mirada, de humillar y desafiar al entendimiento y la razón; es consumado y consumido socialmente a través de su representación en imágenes. Como si de un ritual se tratase, el *contradón*, ese gesto de opulencia y de rivalidad que devuelve con usura, es articulado mediante la producción de una imagería del crimen que trata de anular el gesto real, de devolver la brutalidad en visiones gloriosas y cegadoras del exceso, remitiendo a las pasiones colectivas, al *pathos* social cristalizado en un imaginario del miedo²⁴.

El regodeo y el deleite formal de estas iconografías del crimen se manifiesta como signo de un lujo y un despilfarro escandaloso. Un gasto monumental, en suma, encarnado en esta *máquina de visión* que absorbe —como afirmara Bataille— cierto *excedente* de la sociedad e ilumina, en una nueva *Metafísica de la Luz*, ese carácter arcaico e intensamente derrochador de la humanidad que insta a “darse a sí misma una imagen en la que reconocer el esplendor que le pertenece”²⁵. Esplendor en imágenes comparable de algún modo al

²² Baudrillard, Jean, citado en Imbert, Gerard, *Los escenarios de la violencia... op. cit.*, p. 140.

²³ Imbert, Gerard, “Violencia e imaginarios sociales en el cine actual”, en *Versión*, 18 (2006), p. 30.

²⁴ Imbert, Gerard, *Los escenarios de la violencia... op. cit.*, p. 17.

²⁵ Bataille, Georges, *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987, p. 159.

de las producciones monumentales religiosas de otras épocas, cuyo sentido último, más elevado a priori que el de las cosas útiles, es el de la producción espectacular de cosas sagradas mediante su sustracción de un orden de las cosas determinado por el uso servil.

Fundado en este caso sobre un esplendor ruinoso, las imágenes del horror se proyectan en un espacio del exceso que es barroco. Un espacio que es, como afirma Sarduy evocando cierto espíritu batailleano, el de la superabundancia y el desperdicio²⁶. En él, se pone en marcha una maquinaria de grandes escenografías articuladas sobre la función hiper²⁷ en las que el límite entre realidad y representación tiende a diluirse. Véanse aquí solo dos ejemplos: el primero, una secuencia que reproduce algunas escenas de una decapitación en la que se utilizan los métodos más atroces y rudimentarios de suplicio con instrumentos como el hacha, el mazo, el marro o el cuchillo, todos ellos artefactos que operan como dispositivos escénicos del horror [fig. 3]. El segundo ejemplo proyecta la imagen de una crucifixión, la de un cuerpo brutalmente torturado y desollado en vida y expuesto a la vista de todos en un puente céntrico de la ciudad de Tépica, Nayarit [fig. 4]. Ambas escenas, veladas por el sucio barniz de la ficción que imprime el medio fotográfico, revelan un componente escénico aterrador, catártico y desbordante que desata los más temibles y oscuros imaginarios. Imágenes incendiarias, más vinculadas a la mitología y al *drama* que a cualquier realidad cercana, que despliegan complejas escenografías y coreografías de cuerpos capaces de aniquilar la mirada y repeler la reflexión.



Figura 3. Secuencia video sesión de tortura real. Fuente: *Proceso*, 5 de junio de 2011.

²⁶ Sarduy, Severo, “Barroco y Neobarroco”, en Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, México, Fondo de cultura económica, 1987, p. 1401.

²⁷ Imbert, Gerard, *Los escenarios de la violencia... op. cit.*, p. 214.



Figura 4. Tepic, Nayarit. Fuente: El Blog del Narco. «<http://www.blogdelnarco.com/2011/04/siguen-macabros-hallazgos-en-nayarit.html>» [Consultado el 15 de abril de 2013].

Para Serge Gruzinski, la imagen contemporánea instaaura una presencia que satura lo cotidiano y se impone

“como realidad única y obsesionante. Como la imagen barroca, también ella retransmite un orden visual y social, infunde modelos de comportamiento y de creencias, se anticipa en el campo visual a las evoluciones que aún no han dado lugar siquiera a elaboraciones conceptuales o discursivas. Pues bien, al inculcar una imagen estandarizada y omnipresente que remitía sin cesar a otras imágenes, el dispositivo barroco ya ofrecía el camino a las políticas, a los dispositivos y a los efectos de la imagen de hoy; aunque sólo fuera por su función homogeneizadora y su obsesión universalizante, pero también por la instauración de un nexo singular con la imagen que la convertía en el apoyo de una surrealidad en que se hundía la mirada, que suprimía la distancia del prototipo al reflejo, borrando las condiciones de su producción”²⁸.

Y es que, en efecto, lo *barroco* suspende la significación en un “real irreal” capaz de articular imágenes de lo irrepresentable²⁹. Parece encarnar el poder del olvido, la ruina como alegoría del presente.

Aquí el exceso se impone como condición de posibilidad de una proliferación desenfrenada de imágenes del horror, pero también aparece como negación de esta condición. Los excesos de la visión, vinculados a un intenso proceso de iconización del discurso social que ha ido vaciando el escenario de lo político, han desembocado en un proceso inflacionario que se traduce en la fractura simbólica de las estructuras

²⁸ Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner*, México, Fondo de cultura económica, 1990, pp. 213-214.

²⁹ Buci-Glucksmann, Christine, “La manera o el nacimiento de la estética”, en Buci-Glucksmann, Christine y Francisco Jarauta (eds.), *Barroco y neobarroco... op. cit.*, p. 23.

comunicativas de las imágenes y desencadena un proceso de *desrealización* o *ficcionalización* de la realidad que, sin embargo, cultiva el peligro, juega con la catástrofe y reinyecta el miedo en los imaginarios³⁰. En este sentido, considero que esta operación política de *desrealización* se ha articulado, en parte, desde las formas actuales del barroco.

A través de este barroco dislocado la realidad pierde sentido de *realidad*. Esta aparece cubierta por una pátina de ficción que reduce nuestra *densidad óptica* del mundo y nos vuelve incapaces de penetrar críticamente en la profundidad real de esos horrores, así como de articular discursos críticos que trasciendan las representaciones hegemónicas.

El exceso de realidad provoca así su negación, su sustracción de lo real. Es un exceso que la vuelve improbable³¹. Se produce entonces una pérdida o devaluación del sentido comunicativo del signo visual que genera una crisis de credibilidad de este y, por ende, una fractura que impide que la violencia real se pueda nombrar. En el imperio de las imágenes un exceso de realidad se parece mucho a una falta de realidad³². Y es que, como dijo un político mexicano, “el escenario es el lugar perfecto para ocultar el cadáver”³³.

Así, la sociedad mexicana, atravesada por un “una gran máquina de producir visiones sin mirada”³⁴, expresa plenamente la crisis en la que ha entrado la posmodernidad: crisis social, existencial, de superproducción, pero también crisis de representación³⁵ y, sobre todo, crisis de la visión.

2. Construir el cuerpo

Si la fotografía se convierte en algo tan horrible ante un cadáver, decía Barthes, es porque certifica que el cadáver es algo viviente *en tanto que cadáver*: “es la imagen viviente de una cosa muerta”³⁶. La violencia de mostrar tiene su germen en esta afirmación; radica en la imposición de una visión que no puede rechazarse ni transformarse, que llena a la fuerza la vista de esa cosa *exorbitante* que es del orden de lo monstruoso: la visión de un cuerpo *incorruptible* —al menos en su nueva condición de imagen icónica— petrificado en el horror. Los mensajes dejados tras la ejecución de estas muertes no se agotan, por tanto, en los códigos cifrados sobre el espacio físico y real donde suceden, sino que continúan sobre los cuerpos inmortalizados a través de las imágenes.

El cuerpo se halla así en una posición central en el análisis de este régimen de imagería: es lugar de representación y superficie de inscripción de los signos del horror,

³⁰ *Ibidem*, p. 223.

³¹ Blair, Elsa, *Muertes violentas... op. cit.*, p. 23.

³² De Souza, Santos, citado en *Ibidem*, p. 6.

³³ Citado en Marzo, Jorge Luis, *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*, Buenos Aires, Katz Editores, 2010, p. 16.

³⁴ Imbert, Gerard, *Los escenarios de la violencia... op. cit.*, p. 215.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 33.

un espacio profundamente significado, especialmente en lo que se refiere a su ruptura física y simbólica, aquel “desmembramiento emblemático” del que hablara Benjamin. Las manipulaciones sobre los cuerpos, sobre los cadáveres, dan lugar a una transformación de la morfología humana, a una alteración definitiva del orden del cuerpo³⁷ y de las cosas. Parece que, cuando la muerte física no es suficiente, es posible ejecutar *otras muertes* sobre el cuerpo para hacer de él objeto de un espectáculo capaz de trastocar el orden subjetivo de la percepción y de la representación. A partir de ese momento, se tornará posible la construcción visual, *imaginal* y mítica de una nueva corporalidad que opera en el nivel simbólico de lo social: la del cuerpo desmembrado o cuerpo roto.

“Por todas partes buscábamos el cuerpo y en ningún sitio lo encontrábamos”, dice Michel De Certeau³⁸. “El análisis no revela sino fragmentos y acciones”: descubre cabezas, pies, brazos o fragmentos que se recomponen en una imagen, pero uno nunca encuentra el cuerpo [fig. 5]. Y es que, para De Certeau, “el cuerpo es algo mítico”. Aquello que lo constituye no es sino una “simbolización sociohistórica” característica de cada grupo. Cada cuerpo se erige como un *teatro de operaciones*, un escenario en el que toman forma y se significan aquellas acciones que prevalecen en una sociedad en un momento histórico concreto. Se torna posible entonces definir corporalidades en función de determinadas configuraciones y codificaciones sociales relativas a los registros más fundamentales del cuerpo.



Figura 5. Fragmentos de cuerpos. Fuente: número especial de *Proceso* “35 años de fotoperiodismo, 1976-2011”.

³⁷ Uribe, María Victoria, *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo del terror en Colombia*, Bogotá, Norma, 2004.

³⁸ De Certeau, Michel, “Historias de cuerpos (entrevista)”, en *Historia y grafía*, 9 (1997), pp. 205-216.

El conjunto a la vez codificado y mutable que constituye este cuerpo es inaprensible; pueden captarse fragmentos, “realizaciones particulares”, pero el cuerpo en su totalidad nunca puede estar presente. Las imágenes asumirán entonces la función de reconstruir esas corporalidades fragmentadas, diseminadas, deshechas; y de cartografiarlas y delimitarlas a fin de devolver a la sociedad la unidad de un cuerpo. Estos “sucedáneos” productores de cuerpos serán lo que De Certeau ha definido como “ficciones de cuerpos”, simulacros corporales. De forma análoga que los *ejemplos* en una gramática, las imágenes tienen “la doble función de representar el cuerpo por medio de citas —extractos representativos— y de fijarlo según unas normas con la ayuda de modelos”³⁹. Frente al acto de destruir el cuerpo de las violencias reales, sus representaciones visuales llevan a cabo el acto mítico y afirmativo de “hacer un cuerpo”⁴⁰: cuerpo desmembrado, cuerpo mítico.

Las transformaciones violentas del cuerpo y sus representaciones escénicas en el contexto del narcotráfico en México ofrecen un interminable repertorio de cuerpos, de *modelos*: ojos fuera de sus cuencas, cabezas acomodadas en hieleras o dispuestas entre las manos sobre el cuerpo decapitado —al modo de San Dionisio—, cuerpos *acéfalos*, cuerpos decapitados con una cabeza de *marrano* superpuesta en el cuello, genitales cercenados y recolocados en las aberturas del cuerpo, senos y pezones arrancados con los dientes, vísceras sacadas al exterior, montones de carne humana arrojada, cuerpos sin piel... Todas ellas transformaciones brutales del cuerpo humano. Una redistribución de las partes y una recomposición *contranatura* que lo vuelven irreconocible, inconmensurable e indefinible como cuerpo y como individuo. Tiene lugar entonces, como describe el artista colombiano Alejandro Restrepo evocando la etapa de violencia de los años cincuenta en Colombia, una “una recomposición del cuerpo que produce un efecto de volcamiento en aquél que sostiene la mirada”⁴¹. Transgresión violenta que opera un desbordamiento extático, una locura de ver en la que se pierde el sentido.

La violencia se inscribe brutalmente sobre los cuerpos. Si el cuerpo ausente, desaparecido, inauguró una nueva corporalidad en el contexto de las dictaduras y las guerras sucias latinoamericanas en los setenta, la figura del desmembrado se ha ido imponiendo desde los tiempos de La Violencia colombiana hasta instalarse plenamente en los actuales escenarios mexicanos y centroamericanos. El propósito, según Diéguez,

“no es sólo matar sino ejecutar un ritual de exterminio que sirva a otros como evidencia aleccionadora. La visión de un cuerpo mutilado o reducido a pedazos es aterradora porque amenaza la integridad e indivisibilidad del ser, y expone la fragilidad de la materia humana”⁴².

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Esta idea es tomada de Restrepo, José Alejandro, *Cuerpo Gramatical. Cuerpo, arte y violencia*, Bogotá, Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2006, p. 19.

⁴¹ *Ibidem*, p. 19.

⁴² Diéguez, Ileana, *Neobarroco violento... op. cit.*, p. 84.

De estos cuerpos derramados, cercenados hasta el exceso, emerge una *voluntad furiosa* de enseñar, de *hacer ver* a fuerza de “dispositivos escénicos”, a fuerza de imágenes del exceso que desbordan el marco y las superficies propiamente representacionales. Dispositivos que recuerdan fácilmente a eso que Sarduy llamó el “efecto barroco”.

El cuerpo es aquí el “espacio gramatical”⁴³ donde se escribe lo visible y lo legible, pero también la escena de un *sinsentido* abismal y embriagador, el lugar de expulsión y de excreción de sentido. Cuerpo ejemplarizante, memoria corporal. Pero también *cuerpo roto* que, construido a partir de fragmentos o partes de cuerpos desmembrados, se convierte en “máquina barroca”⁴⁴, entidad máximamente artificial, puro artificio *imaginal* de un barroco productor de nuevas representaciones de la corporeidad. Y es que, como afirmara Leibniz, “la fuerza plástica está en la máquina”⁴⁵: máquina que ejercita el goce de ver y de mostrar; máquina de la visión, en suma, que proyecta *cuerpos barrocos* a partir de sus fragmentos emblemáticos.

Como la exquisita iconografía barroca de los santos cristianos, estas imágenes nos ofrecen muy generosamente sus cuerpos [fig. 6, compárese con fig. 4]. En ellas, escribe Restrepo, se exponen

“topografías y topologías de huecos y vacíos, orificios y cavidades que se inscriben en una circulación exterior/interior, envuelto/envolvente: un rico teatro de entradas y salidas, decía De Certeau”⁴⁶.



Figura 6. San Bartolomé. S. XVII. Iglesia de Santa Clara la Real, Tunja. Fuente: Restrepo, José Alejandro, *Cuerpo Gramatical... op. cit.*

⁴³ Restrepo, José Alejandro, *Cuerpo Gramatical... op. cit.*, p. 21.

⁴⁴ Deleuze, Gilles, *El pliegue*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 17. Deleuze escribe sobre esta idea de *máquinas barrocas*: “En efecto, nuestros mecanismos están compuestos de partes que no son máquinas a su vez, mientras que el organismo está infinitamente maquinado, máquina en la que todas las partes o piezas son máquinas, sólo «transformada por diferentes pliegues que ella recibe». Así pues, las fuerzas plásticas son mucho más maquinicas que mecánicas, y permiten definir máquinas barrocas”.

⁴⁵ Leibniz, Gottfried Wilhelm von, *Lettre à Lady Masham*, citado en *Ibidem*, p. 17.

⁴⁶ Restrepo, José Alejandro, *Cuerpo Gramatical... op. cit.*, p. 26.

La figura del desmembrado o del desollado se nos presenta como un cuerpo artificial y brutal donde el corte y la fractura abren paso a la negatividad. El cuerpo humano, *lleno de carne*, se encuentra abierto al exterior exhibiendo la fragilidad y la falla violenta de su funcionamiento orgánico. En un *delirio virtual de la carne*, montones de pedazos y de fragmentos se acumulan en nuestros imaginarios del cuerpo [fig. 7]. Como en aquellas montañas goyescas de *muertos recogidos* en los *Desastres de la guerra*, se erige de nuevo el cuerpo desmembrado, roto, amontonado, siempre inscrito en esa ambigüedad de lo abyecto [fig. 8]. En el desorden de los fragmentos del cuerpo, el principal elemento ambiguo es el de la figura de la víctima. En estas imágenes uno se enfrenta a la visión de un cuerpo indeterminado, deshecho, un cuerpo grotesco, uno de tantos. La condición humana se pierde, se desdibuja en el horror y la víctima desaparece. De estos nuevos usos de la carne y del cuerpo emergen, incluso, imágenes fantasmáticas de sus tejidos internos, a menudo imaginados, intuitos, pero rara vez expuestos bajo la luz de una nítida visión: blanda, pegajosa, adherida hondamente debajo de la piel, la grasa del cuerpo —la *manteca*— aparece visible como deshecho, como suciedad, subvirtiendo el orden natural a modo de reverso abyecto de la superficie del cuerpo.



7



8

Figura 7. Cuatro cuerpos descuartizados y esparcidos frente a un instituto de secundaria en Chilpancingo, Guerrero, 10 de diciembre de 2009. Bajo los fragmentos, un narcomensaje advierte: “...vengan a recoger su puta basura”. Fuente: *Procesofoto*, 10 de diciembre 2009. Figura 8. Matanza de doce policías federales el 13 julio de 2009 en Michoacán. Fuente: número especial de Proceso “35 años de fotoperiodismo, 1976-2011”.

Para expresar la ruptura del cuerpo operada en el Barroco, De Certeau evoca un bello mito medieval en el que el cuerpo es representado por un árbol invertido de raíces celestes y follaje terrestre. Por arriba, el árbol es uno solo, por abajo es múltiple y plural:

“La ruptura sería el corte del tronco. La simbología se aísla –representación abstracta– o se disuelve –creencia dudosa–. Reducido a su porción terrestre, el árbol se derrama por el suelo, cabellera desplegada, en elementos desunidos y diseminados. En lo sucesivo, con estos fragmentos expuestos a manera de léxico, con este vocabulario corporal de cabezas, de corazones, de vientres, o de manos, puede formarse un número indefinido de cuerpos. Son posibles un millar de combinaciones. Son *cuerpos barrocos* (...). Con piezas separadas, se producen ficciones de cuerpos de acuerdo con un modelo mecánico que reemplaza la antigua simbología”⁴⁷.

Retornan así esas “escenas de horror y de martirio” en las que se regodea el drama barroco; vuelven los cuerpos desmembrados expuestos en los espectáculos públicos de suplicio o linchamiento. Se pone en marcha la construcción de un discurso donde los fragmentos o pedazos corporales, en tanto objetos de representación, son desmontados, arrancados de su orden natural y social. Como dictara la emblemática ortodoxa, lo orgánico debe ser despedazado a fin de leer así en sus fragmentos el significado verdadero, escritural⁴⁸. ¿Y dónde podía representarse esta ley, se preguntaba Benjamin, mejor que en el cuerpo del hombre que abandona su *physis* convencional —dotada de consciencia— para repartirla por las múltiples regiones del significado?⁴⁹ En su profunda reflexión sobre el Barroco volcada en su escrito *El origen del drama barroco alemán*, Benjamin enfatiza el “desmembramiento emblemático” como dispositivo de representación de los martirios cristianos. Solo el fragmento, en cuanto alegoría y ruina, puede representar el sufrimiento y la muerte de los pasajes barrocos: “Entero, el cuerpo humano no puede formar parte de un icono simbólico, pero una parte del cuerpo se presta a la constitución de dicho icono”⁵⁰.

El poder comunicativo y retórico que se asigna a la imagen en el Barroco, ese *predicar a los ojos y hacer ver para hacer creer*, mide su eficacia en el poder de afectar al receptor precisamente mediante esa fuerza convocante del objeto emblemático. De ahí, la Retórica a Herenio:

“Debemos construir imágenes de tal suerte que puedan adherirse a la memoria por muy largo tiempo. Y obraremos de este modo si establecemos las similitudes más sorprendentes que sea posible; si logramos construir imágenes que no sean corrientes o vagas sino activas; si le atribuimos excepcional belleza o fealdad singular”⁵¹.

Las visiones de los fragmentos de cuerpos desmembrados vienen hoy a encarnar estos propósitos de nuevo. La fotografía, como el emblema, halla su verdad “con la condición de trocear el cuerpo”, afirma Barthes⁵². Pero esta vez es la descomposición y la

⁴⁷ De Certeau, Michel, “Historias de cuerpos”... *op. cit.* (El subrayado es mío).

⁴⁸ Benjamin, Walter, *El origen del Trauerspiel alemán*, Madrid, ABADA, 2012, p. 222.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 222.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 222.

⁵¹ Citado en Restrepo, José Alejandro, *Cuerpo Gramatical*... *op. cit.*, p. 24.

⁵² Barthes, Roland, *La cámara Lúcida*... *op. cit.*, p. 115.

dispersión del sentido los que evocan esa fascinación por el fragmento.

La veneración de los fragmentos corporales se muestra así como una constante que de una u otra forma ha trascendido hasta nuestros días. En México, una colección prolija de relicarios con órganos y miembros corporales⁵³ nos da una muestra de ello [fig. 9]. No hay duda de que en la época contemporánea las reliquias todavía ocupan un lugar privilegiado en la producción de imaginarios, aunque con significaciones y connotaciones bien distintas. Incluso en el ámbito de la producción artística contemporánea es posible rastrear este interés. Por ejemplo, el colectivo de artistas mexicanos SEMEFO —al que perteneció la artista Teresa Margolles antes de su disolución en 1998— ha reunido, a modo de relicario, una serie de prendas de vestir con los restos de sangre de personas asesinadas en su *Estudio de ropa de cadáveres* (1997) [fig. 10]. Si bien esta pieza se nos presenta en forma de reliquia, su reflexión parece plantear, más bien, la muerte como lugar de todo límite, rastreando los restos de vida en el horizonte de la muerte entendida como descomposición. También la propia Margolles, en su pieza *Lengua* (2000), reflexiona en torno a la cosificación y comercialización del cuerpo humano⁵⁴ utilizando la lengua del cadáver de un adolescente asesinado, que ella misma compra a la familia, cercena y conserva para exponerla a modo de reliquia en su exposición de la Ace Gallery de Nueva York [fig. 11].

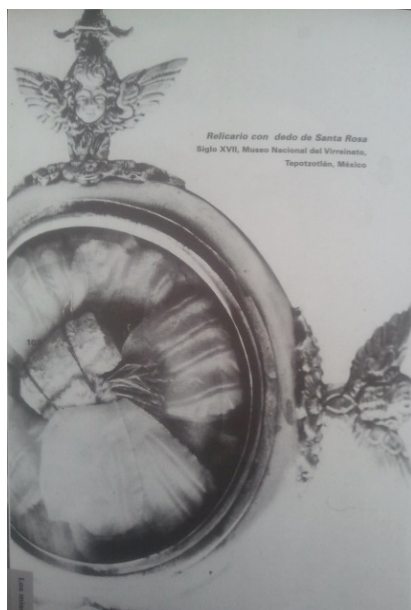
Pero más allá de las posibles prácticas artísticas, es posible encontrar ejemplos de realidad que toman forma entre la memoria y el olvido, la historia y el presente, convocando los más siniestros imaginarios vinculados al culto y la veneración de fragmentos corporales. Me refiero, en primer lugar, a la práctica ampliamente extendida entre los narcotraficantes de abandonar en lugares públicos cabezas, órganos corporales o pedazos de cuerpos dentro de una caja, una valija o una hielera [fig. 12]. Véase a modo de ejemplo el hallazgo, en abril de 2012, de dos hieleras con cuatro corazones de cerdo en su interior abandonadas en los baños de un hospital de Cuernavaca⁵⁵. Asimismo, los numerosos hallazgos de cráneos humanos —en diferentes fases de descomposición— en distintos lugares de la ciudad o en pleno desierto han dado lugar a la formación de todo un motivo iconográfico, el de la cabeza decapitada y portátil dentro de una caja, cuya producción rica y prolija inunda este régimen de visiones del exceso [figs. 13 y 14]. Y es que, como afirma Ileana Diéguez, “la calavera que alimentaba las *vanitas* barrocas, observada por Benjamin como una alegoría por excelencia de la historia y el devenir humano, es en la cultura mexicana una compleja metáfora que reaparece con cargas semánticas muy diversas”⁵⁶.

⁵³ Véase Ruiz Guadalajara, Juan Carlos, “El cuerpo, la muerte y lo sagrado en la Nueva España del siglo XVII: un caso inconcluso en Pátzcuaro, 1631”, en *Relaciones, Revista de El Colegio de Michoacán*, vol. 24, 94 (2003), pp. 121-122.

⁵⁴ Fusco, Coco, “La insoportable pesadez de los seres: El Arte en México después de NAFTA / The Unbearable Weightiness of Beings: Art in Mexico After Nafta”, en *Atlántica*, 29 (2001), p. 20.

⁵⁵ Véase artículo de *Proceso*, 23 de abril de 2012. «<http://www.proceso.com.mx/?p=305202>» [Consultado el 15 de mayo de 2012].

⁵⁶ Diéguez, Ileana, “Neobarroco Violento...” *op. cit.*, p. 83.



9



10

Figura 9. Relicario con dedo de Santa Rosa (siglo XVII), Museo Nacional de Virreinato, Tepotzotlán, México. Fuente: Restrepo, José Alejandro, *Cuerpo Gramatical... op. cit.*

Figura 10. SEMEFO. Estudio de ropa de cadáveres, 1997. Fuente: Museo Global, Departamento de arte. UACJ. «http://docentes2.uacj.mx/fgomez/museoglobal/ART_PG/S/semefo.htm» [Consultado el 15 de abril de 2013].

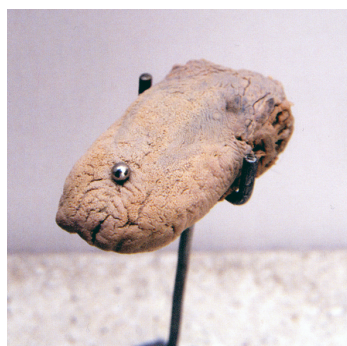


Figura 11. Lengua, Teresa Margolles. Fuente: Museo Global, Departamento de arte. UACJ. «http://docentes2.uacj.mx/fgomez/museoglobal/ART_PG/M/margolles.htm» [Consultado el 15 de abril de 2013].

Figura 12a. 4 de mayo de 2010, Escuela Normal de Sinaloa, Culiacán. Hielera precintada en cuyo interior se encontró una cabeza de cerdo junto con sus vísceras. Fuente: Proceso, 6 de junio de 2010. Figura 12b. 28 de julio de 2010, Ciudad Juárez, Chihuahua. Las hieleras se han convertido en los últimos años en un símbolo profundamente significado y atemorizador, un emblema central en las iconografías del crimen. Fuente: EFE, 29 de julio de 2010. «<http://www.que.es/ultimas-noticias/sucesos/201007292205-hallan-tres-cadaveres-mutilados-decapitados.html>» [Consultado el 15 de abril de 2013].



12B

11



13

Figura 13. Cráneo humano con una perforación en la parte superior producida por un “tiro de gracia”, es decir, un disparo de bala en la cabeza que provoca una muerte inmediata y sin dolor. Fuente: Ovalle, Lilian Paola, “Imágenes abyectas...” *op. cit.*



14

Figura 14. Cabezas decapitadas abandonadas en una concurrida calle de Tijuana en 2008. Fuente: Ovalle, Lilian Paola, “Imágenes abyectas...” *op. cit.*

Parece que en México el cadáver sigue representando una metáfora que permite a su sociedad mirarse al espejo⁵⁷. Los cuerpos troceados que inundan en la actualidad la visión de la sociedad mexicana se proyectan, a través de un sistema de espejos instalado en las entrañas de esa monstruosa maquinaria de la visión, en la figura de un solo cuerpo mítico, el cuerpo desmembrado, devuelto a la sociedad a modo de *espejo de espejos*. Así, esta máquina barroca transforma, en una operación alquímica, lo físico en lo social fabricando imágenes de la sociedad con fragmentos de cuerpos.

Más allá de la emblemática convencional, esta *imagería* de cuerpos desmembrados guía la construcción de un tipo de *cadáver exquisito* mediante el análisis y la organización *performativa* de las partes del cuerpo. Así lo indica Alejandro Restrepo⁵⁸ que, evocando una metáfora de Giordano Bruno, describe esta nueva corporalidad a modo de “cuerpo gramatical” en el que cada fragmento sugiere un significado alegórico complejo. Y es que, al fin y al cabo, “no hay nada más verbal que los excesos de la carne”, dice Klossowski⁵⁹ refiriéndose a los excesos verbales de Sade.

Benjamin nos hablaba también de una poética organizada en torno a las partes o fragmentos del cuerpo humano presente ya en las primeras poesías fúnebres de Lohenstein. Poética rastreable en el *Trauerspiel* o drama barroco, donde “las partes singulares de los cuerpos se van enumerando en disección anatómica, con complacencia inequívoca en la crueldad”⁶⁰. También las cantatas barrocas como *Membra Jesu Nostrae* —los miembros de Jesús— del compositor Dietrich Buxtehude reproducen este esquema a la manera de un

⁵⁷ Ruiz Guadalajara, Juan Carlos, “El cuerpo, la muerte...” *op. cit.*, p. 122.

⁵⁸ Restrepo, José Alejandro, *Cuerpo Gramatical...* *op. cit.*, pp. 28-29. Restrepo hace referencia al libro de Giordano, Bruno, *Mundo, magia, memoria*, Madrid, Taurus, 1973.

⁵⁹ Klossowski, Pierre, *Tan funesto deseo*, Madrid, Taurus, 1980, p. 95.

⁶⁰ Stachel, John, citado en Benjamin, Walter, *El origen del Trauerspiel...* *op. cit.*, p. 224.

cuerpo gramatical que organiza, separa, ordena y distribuye.

De manera similar, este régimen de la visión opera una suerte de reconstrucción mítica del cuerpo a partir de la reorganización gramatical de sus fragmentos: cabeza, senos, ojos, lengua, orejas, miembros, testículos, *manteca*, carne, piel. Este cuerpo es el espacio gramatical donde se establecen conexiones y choques, resonancias y disonancias entre representaciones y ordenaciones gramaticales de los fragmentos del cuerpo, entre el ritual y la alegoría⁶¹: un atlas iconográfico e iconológico de vecindades y discontinuidades capaz de evocar las arquitecturas imaginales de la historia en el tiempo presente, estructuras míticas que no son sino capas de niebla espesa que empañan las visiones de un nuevo exceso.

Un cuerpo gramatical que fabrica, desde la historia, ficciones reguladoras del presente imaginando conexiones entre el cuerpo mítico y el cuerpo histórico. Y es que, al fin y al cabo, la historia es una cuestión de gramática, como afirmaba san Agustín. Ambas aceptan el sentido y la lógica del lenguaje, un sistema de significados y significantes y una organización temporal así como un principio de subjetivación⁶². También para De Certeau, la historia construye cuerpos simulados que poseen al mismo tiempo un valor narrativo y un valor representativo, ambos transmitidos por medio de la escritura o del texto histórico. Estos simulacros son capaces de invertir el carácter inalcanzable del cuerpo dotándole, mediante imágenes, de una objetivación ficticia que lo eleva a una posición hegemónica, canónica.

“La Historia es, a fin de cuentas, la historia del lugar fantasmático por excelencia, es decir, el cuerpo humano”, dice Barthes⁶³. El cuerpo aparece así atrapado en un cruce de caminos entre el mito de la imagen, la historia y la violencia, donde las acciones y las figuras míticas de la historia conspiran para reconstruir el mito a partir de un sistema particular de relaciones gramaticales.

El cuerpo que comparece ante nuestros ojos no es la suma de las partes, ni la reconstrucción anatómica de estas. Es un cuerpo mítico, presente, rabiosamente singular, matérico, capaz de convocar por medio de su estructura alegórica los imaginarios del espectador *con el fin de la revelación de la catástrofe*. Su fisicidad, su corporalidad, aún a través de los fragmentos y las partes de cuerpos que lo componen, se torna única e indivisible. Viene a encarnar la figura monstruosa de un solo cuerpo: el cuerpo informe, el cuerpo desmembrado. Esta es en efecto la operación barroca por excelencia. Aquí se concreta el sentido de esa división infinita de las partes, de ese pliegue sin fin de las formas:

⁶¹ *Ibidem*, p. 224.

⁶² *Ibidem*, p. 224.

⁶³ Barthes, Roland, *Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del College de France*, México, Siglo XXI, 1982, p. 148.

"La división del continuo no debe ser considerada como la de la arena en granos, sino como la de una hoja de papel o la de una túnica en pliegues, de tal manera que puede haber en ella una infinidad de pliegues, unos más pequeños que otros, sin que el cuerpo se disocie nunca en puntos o mínimos"⁶⁴.

En adelante, será imposible ver los fragmentos y no ver el *cuerpo*. Cuerpo fragmentado en su condición de mito.

3. Conclusiones

Al escribir estas últimas líneas me doy cuenta de que quedan en mí más dudas que certezas. Los signos de interrogación apenas han echado a rodar. No obstante, en este breve recorrido por las iconografías del crimen en el México contemporáneo he apuntado ciertos conceptos, ciertas ideas, que lejos de pretender alcanzar un estatus de verdad o de hecho probado, espejean momentos fugaces de un relato hondamente dislocado: *jirones del tiempo* que juegan a iluminar, solo por un instante, los bastidores de este artificioso escenario.

En primer lugar he partido de la idea de *exceso* con el fin de redefinir un cierto espíritu de los tiempos que parece impregnar muchos de los fenómenos sociales, económicos, políticos y culturales de gran parte de las sociedades occidentales. Este espíritu excesivo aparece como la condición de posibilidad de las nuevas formas de violencia así como de sus representaciones visuales, a las que he llamado *visiones del exceso*. Ese México actual del narcotráfico y de la violencia desmedida viene a encarnar estos imaginarios del exceso tejidos fundamentalmente sobre determinadas representaciones de la violencia capaces de desbordar, con su obscenidad y su violencia formal, la mirada y el entendimiento de aquel que se ve forzado a mirar. Por otro lado, me he referido a los *excesos de la visión* en tanto que operaciones de carácter formal que permean las imágenes de extrema violencia. Es aquí donde es posible introducir la noción de un *barroco* que opera sobre las formas generando un desbordamiento de la mirada, una locura del ver y del mostrar que parece conducir a la ceguera más absoluta.

Por otro lado, he esbozado el análisis de algunas imágenes a fin de aproximarme a las formas y los mecanismos de representación de este régimen de imaginaria. El análisis se ha abordado desde la perspectiva del cuerpo por ser esta superficie de inscripción privilegiada de estas violencias. Así, he tratado de iluminar algunas posibles relaciones entre las formas y los cuerpos del barroco y estas iconografías del crimen, tratando de evocar, a la manera en que lo describe Gruzinsky, los imaginarios nacidos en el cruce de las subjetividades y de las interpretaciones, en la conjunción de las sensibilidades del presente y de las percepciones del pasado⁶⁵. He privilegiado esta vez lo imaginario frente

⁶⁴ Leibniz, Gottfried Wilhelm von, citado en Deleuze, Gilles, *El pliegue... op. cit.*, p. 14.

⁶⁵ Gruzinski, Serge, *La Guerra de las imágenes... op. cit.*, p. 14.

a un análisis sistemático de las imágenes, de su contexto y sus condiciones de producción, a fin de evitar perder de vista esa realidad que solo existe en la interacción, a menudo frágil e inestable, de las imágenes⁶⁶.

Así, en este recorrido he tratado de mostrar la forma en que la imagen somete y transfigura, traduce y legitima un cierto orden social y un relato de poder. La imagen en el México contemporáneo, con sus violencias y sus excesos, es, por encima de todas las cosas, “un campo de batalla, un terreno donde dirimir realidades”⁶⁷. Es el motor del discurso político y, por tanto, motor de realidad; un terreno de conflicto en el que se despliegan las relaciones entre la política y la poética de las imágenes.

En y a través de la imagen, afirma Marzo⁶⁸, se han puesto en marcha sistemas políticos de administración de la memoria capaces de efectuar una reescritura interesada de la realidad social, de los estados de excepción y de violencia que vive el país. Las imágenes que afloran día a día en los medios de comunicación, ya sean institucionales o no, han terminado siendo en gran medida el *repositorio de los relatos oficiales*. La llamada “espectacularización de la política”, afirma Remo Bodei, es el efecto más claro de la voluntad y de la necesidad de *hacer creer*⁶⁹. Una afirmación que en el contexto mexicano parece especialmente acertada. Y es que no hay duda de que el poder proviene en gran medida de la gestión de la imagen. La representación visual parece ser, pues, un medio adecuado para administrar la memoria y reescribir relatos de realidad. Una memoria que borra los muertos, su identidad, su dignidad y su honor; que ensombrece las causas y transforma las situaciones de violencia, de excepción, de pobreza y de descomposición social en una realidad confusa e impenetrable.

Acaso, se pregunta Marzo, ¿no es la cultura barroca precisamente el ejercicio de desvincular un determinado sentido de las formas culturales de los fondos sociales que la generan? ¿No es el barroco el arte de la amnesia y de la disociación?

En efecto, también la política barroca contemporánea que atraviesa las imágenes de violencia en México parece perfilarse como el arte de la amnesia, como ejercicio de desmemoria y de disociación. Los imaginarios barrocos actuales practican, como describe Gruzinski, “la descontextualización y el reaprovechamiento, la desestructuración y la reestructuración de los lenguajes, la imbricación de lo vivido y de la ficción”⁷⁰. La imagen es sometida a un desdoblamiento inusual: por un lado, aparece como mecanismo de violencia y, por el otro, como “artilugio desarticulador de conflictos”. Así, en las violentas iconografías del crimen contemporáneo van a tratar de conjugarse dos necesidades: “transmutar violencias y construir consenso”.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 14.

⁶⁷ Marzo, Jorge Luis, *La memoria administrada. El barroco y lo hispano...op. cit.*, p. 322.

⁶⁸ Marzo, Jorge Luis, *La memoria administrada. El barroco y lo hispano...op. cit.*, pp. 285-286.

⁶⁹ Bodei, Remo, “El lince y la jibia: observación y cifra en los saberes barrocos”, en Buci-Glucksmann, Christine y Francisco Jarauta (eds.), *Barroco y neobarroco... op. cit.*, p. 62.

⁷⁰ Gruzinski, Serge, *La Guerra de las imágenes... op. cit.*, p. 214.

No obstante, las imágenes no permiten una interpretación simple e inequívoca, no representan símbolos y emblemas de poder y de control social cerrado y único sino que, a la manera que Benjamin imaginaba, están más abiertas, se ofrecen constantemente rehusando significados únicos⁷¹. De ahí, su enorme poder mutable.

Las iconografías del crimen en el *México narco* encarnan, en su violencia soberana y desmedida, la amnesia de la realidad presente y evocan, al tiempo, imaginarios de un pasado mítico. "Mostrar para ocultar, embellecer para embriagar", dice Marzo. Entre tanto, en los arrabales de ese escenario repleto de cadáveres hay una multitud de realidades sin foco aún por transitar.

⁷¹ *Ibidem*, p. 211.