

*Entre víctimas y victimarios... desollar, enmascarar,
encarar¹*

Iván Ruiz

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ABSTRACT

This article questions a predominant narrative promoted by the Mexican State since 2006 with the war it held against different drug trafficking groups, which is the categorical opposition between victims and victimizers. Those categories deal with the connotations of pain and horror they embody, respectively. The aim is to revisit the dynamic processes between the unimaginable and the openness to the imaginable. To do so, we will analyse a number of fragments of two documentary films: *La libertad del diablo* by Everardo González (2017) and *Soles negros* by Julien Elie (2018). Here we explore the symbolic processes of dealing with the recent violence in this country.

Keywords: victimization, documentary, violence, imagination, drug trafficking.

Este artículo cuestiona una narrativa predominante promovida por el Estado mexicano desde el conflicto bélico que sostuvo con diferentes grupos de narcotraficantes desde 2006: la oposición categórica entre víctimas y victimarios, con las connotaciones de dolor y horror que ellas encarnan respectivamente. Revisita los procesos dinámicos entre lo inimaginable y la apertura a lo imaginable a partir del análisis de fragmentos de dos largometrajes documentales: *La libertad del diablo* de Everardo González (2017) y *Soles negros* de Julien Elie (2018); en ellos se indagan los procesos simbólicos de encarar la violencia reciente de este país.

Palabras clave: victimización, documental, violencia, imaginación, narcotráfico.

¹ El presente ensayo es el resultado parcial del proyecto de investigación: “Nota roja y arte contemporáneo: producción y reacomodo de archivos desde la imaginación civil”, desarrollado en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM entre 2017 y 2020.

Desollar

- VOZ EN OFF: ¿qué cambió en ti la primera vez que tuviste que matar a un niño?
- SICARIO: lo que cambió primero fue mi cara... y fue mi cara, o sea, se me llenó de remordimiento [...] podría haber sido yo ese niño o alguno de mis hermanos.

La libertad del diablo (Everardo González, 2017)

- MARIO VERGARA: Yo quisiera ser Superman. Superman tiene muchos poderes, incluso ve con sus rayos infrarrojos lo que hay debajo de la tierra o lo que está de aquel lado. Nosotros no tenemos rayos infrarrojos. La única tecnología que tenemos es un pico, una pala, un machete, una barreta.

Soles negros (Julien Elie, 2018)

Así como se refiere metafóricamente a la violencia como un tumor expandido en casi todo el país de México durante los últimos catorce años, las imágenes que dan cuenta de ella se han desarrollado como una epidemia (audio)visual: instantáneas tomadas desde diferentes dispositivos móviles, fotografías de prensa y documentales, videos de baja y alta calidad, largometrajes con una investigación de largo aliento o sitios web infectados y propagadores de *imágenes pobres* (Steyerl, 2008)² alojados en lo profundo de la web. Contrario a las operaciones de limpieza de imágenes y de testimonios como las descritas por Georges Didi-Huberman en los campos de exterminio judío³, aquí y ahora la sobreabundancia de imágenes violentas parece reciclarse y alimentarse desde su propia matriz, sin expectativa alguna de cesar su condición virulenta; sin embargo, hay un punto en común entre estos dos episodios que condensan una violencia histórica particular. El neologismo *desimaginar* empleado por Didi-Huberman (2004) está referido, en el primer caso, a una operación de asepsia de la memoria, por ello que cuatro fotografías de Auschwitz sobrevivan en el devenir de la historia refuta la condición de lo “inimaginable” (lo incapaz de ser imaginado, lo indecible y lo impensable) que dio forma a lo vivido en los campos

² Una *imagen pobre*: “es una copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución subestándar. Se deteriora al acelerarla. Es un fantasma de una imagen [...] La imagen pobre es una bastarda ilícita de quinta generación de una imagen original. Su genealogía es dudosa.” (Steyerl, 2008, pp. 33-34).

³ Este filósofo recupera el término “maquinaria de *desimaginación*”, propuesto por otros autores, para referirse al intento de las escuadras de protección nazis por destruir todas las pruebas testimoniales que dieran cuenta del horror vivido en los campos de exterminio. Por ello, el valor tan significativo de las cuatro fotografías recuperadas de Auschwitz por los propios judíos, ya que éstas son “cuatro refutaciones arrebatadas a un mundo que los nazis deseaban ofuscado: es decir, sin palabras ni imágenes” (Didi-Huberman, 2004, p. 39).

de concentración. Pero también la posibilidad de *desimaginar* es capaz de producir la aniquilación de la facultad que hace posible a la imaginación misma⁴. A diferencia de la asepsia que busca eliminar la putrefacción, la infección de las imágenes violentas busca debilitar la capacidad de *hacer imagen* o de *formar imágenes*, esto es, de generarlas y de hacerlas vivir en la contradictoria cultura visual que ha suscitado la violencia de Estado. Es en esta coincidencia — no histórica, sino estética⁵ — donde pongo sobre la mesa un caso espinoso que me permitirá avanzar hacia los dos objetos centrales de estudio de este artículo; se trata no del rostro desollado como tal, sino de la *figura del rostro desollado* de Julio César Mondragón, uno de los estudiantes de la Escuela Normal Rural “Raúl Isidro Burgos” de Ayotzinapa, en Guerrero, asesinado la madrugada del 27 de septiembre de 2014 por fuerzas armadas del Estado.

En un trabajo publicado previamente afirmé que la circulación de la imagen del cadáver desollado de este estudiante normalista constituyó un “perverso acto de donación visual”, en tanto ahí se encarnaba, literalmente, la descomposición generada por los diferentes bandos de sicarios al promover el uso de los cuerpos como mensajes sádicos (Ruiz, 2018, p. 357); se trata de una afirmación que, en el contexto del crimen organizado, ya había sido descrita desde años atrás por periodistas como John Gibler⁶ o Sergio González Rodríguez⁷. No obstante la evidencia de esta clase de construcción significativa, insistir en ella corrobora el sentido sacrificial de la víctima y su condición pasiva de estar “destinada al sacrificio”, según lo determina el origen del vocablo latino *victimia* referido a una persona o animal destinado al sacrificio religioso. De las diferentes fuentes orales provenientes de los compañeros normalistas de Mondragón quienes padecieron persecución e intento de asesinato por distintas

⁴ Remito aquí al sentido etimológico del término en tanto *facultad para tener imágenes mentales* o a “la capacidad de representarse, con mayor o menor riqueza o precisión, seres y cosas, de manera análoga a la percepción, por lo que hace aspecto sensorial del contenido, pero, a diferencia de ésta, la representación se obtiene por un proceso interior, subjetivo, sin excitación de órganos sensoriales” (Souriau, 1998, p. 670).

⁵ Si por *estética* entendemos “los hechos de la sensibilidad” (*aistheta*) para diferenciarlos de “los hechos del entendimiento” (*noeta*), según la tradición filosófica de donde surge esta disciplina (Souriau, 1998, p. 535).

⁶ “Los verdugos de este campo de muerte destruyen a cada persona dos veces. Primero aniquilan tu mundo; si tienes suerte, lo hacen con una ráfaga de balas. Pero después, cuando ya no estés, transformarán tu cuerpo: del de una persona al de un mensaje” (Gibler, 2017, p. 16).

⁷ “Recuerdo que en 2006 comenzaron a generalizarse las decapitaciones en México, signo mayúsculo del ascenso de la violencia del crimen organizado, el narcotráfico y su papel disolvente. El mismo contexto, confuso y propagandístico por parte del gobierno, ha impedido apreciar la dimensión justa de esa llamada a implantar la barbarie, la agresividad extrema de sembrar cuerpos decapitados, cabezas cercenadas, mutilaciones y descuartizamientos. Hay allí mensajes oblicuos” (González Rodríguez, 2009, p. 59)

fuerzas armadas la noche del 26 de septiembre de 2014 y la madrugada siguiente, reproduciré dos testimonios que reconstruyen la idea del sacrificio:

Estábamos parados en la esquina donde estaban los autobuses. Estaba platicando con mi compañero, ése al que le quitaron el rostro, y me empezó a platicar cómo había estado el problema, cómo se habían llevado a nuestros compañeros y todo eso. Él estaba muy desesperado, muy nervioso, asustado, la voz se le cortaba, así como que quería llorar pero a la vez, no sé, como que tenía miedo pues (Gibler, 2016, p. 116).

A las siete de la mañana nos reunieron a cinco compañeros y nos dijeron ‘compañeros, queremos que sean fuertes, tenemos una imagen muy fea, muy horrible, queremos que nos den su punto de vista’. Muestran la fotografía y vemos al compañero Julio César Mondragón, al que le decíamos el Chilango. Estaba desollado y sin ojos... [...] A él le quitaron el rostro, lo desfiguraron. Nosotros nos quedamos nada más así como en shock, nos traumamos, la verdad (Gibler, 2016, p. 176).

A través de estos testimonios se dibuja una idea muy precisa del contenido sacrificial de la víctima y del efecto que la violencia sobre su cuerpo ejerció en sus compañeros a través de la mediación fotográfica (en este caso, a través de una instantánea de baja calidad que pronto se viralizó en las redes sociales). Mondragón fue víctima de una violencia de Estado que lo catapultó como un ejemplo flagrante del dominio verbal y corporal de las fuerzas armadas durante los enfrentamientos de aquellos días aciagos (decían los perpetradores: “cállate, hijo de tu puta madre, te va a llevar la verga” o “se van a morir, pinches perros”). Si el cuerpo fallece, la imagen resucita la experiencia traumática del dolor, apelando con ello a un consenso en el sentimiento colectivo tanto de rabia e indignación como de compasión ante el sufrimiento.

La imagen del rostro desollado de Mondragón constituye, en efecto, el mensaje que el Estado promovió como una medida de escarnio y de lección ejemplar ante la sublevación normalista en consonancia con la vena comunista promovida en las escuelas rurales de este país⁸. Pero en este punto donde la imagen nos coloca en un horror extremo y paralizante (asociado, por supuesto, a

⁸ “En los diversos murales que adornan las normales rurales del país, es común encontrar la insignia de la hoz y el martillo. Este símbolo comunista que representa la unidad entre campesinos y obreros empezó a recorrer el mundo poco después del triunfo de la Revolución Rusa. Las paredes de varias de las normales rurales lucen también imágenes de filósofos revolucionarios, como Carlos Marx, Federico Engels, Vladimir Lenin y Rosa Luxemburgo. La Federación de Estudiantes Campesinos Socialistas de México, organización estudiantil que agrupa las sociedades de alumnos de las normales rurales, reivindica principios ideológicos marxistas-leninistas” (Padilla, 2017).

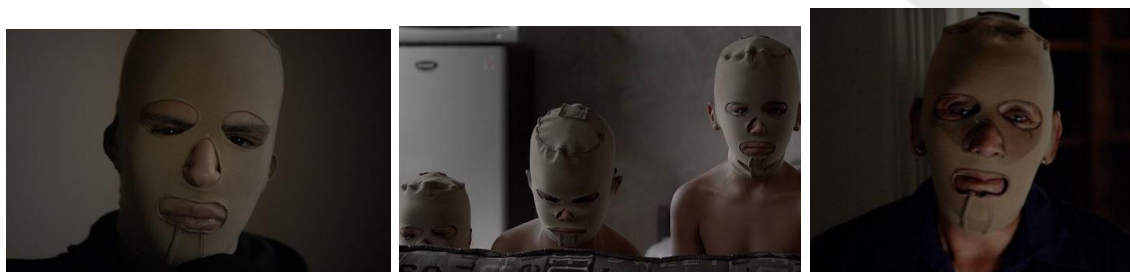
lo indescriptible y a lo indecible) podemos preguntarnos si es posible activar la agencia de la figura de la víctima, esto es, su capacidad para relacionarse de forma activa con diversas subjetividades y corporalidades sin que éstas reduzcan su emergencia al contenido sacrificial. Como lo explica Isabel Piper Shafir, y para el caso específico de las dictaduras latinoamericanas del siglo XX, “no todos los afectados por la violencia se sintieron cómodos con este apelativo. Para quienes fueron perseguidos por sus posiciones políticas, por las acciones que realizaron y por las luchas en las que participaron, ser calificados como víctimas aparece como una negación de dichas opciones y prácticas” (Vinyes, 2018, p. 495). Sabemos, por el testimonio mediado de uno de sus compañeros, que en el transcurso de las balaceras Mondragón pensaba en cosas distintas a la ideología promovida por la escuela rural normal que, de hecho, los llevó esa tarde a secuestrar tres camiones de pasajeros para participar en la marcha conmemorativa de la matanza estudiantil del 2 de octubre de 1968 en la ciudad de México: “Me comentaba pues que al siguiente día él se iba a ir a su casa porque no quería arriesgar su vida. Él pensaba en su familia, en su esposa, su hija que es lo que le importaba más” (Gibler, 2016, p. 117). Por ello es que la agencia no se atribuye al cadáver desollado como tal, sino a la mediación anónima proveniente de la instantánea fotográfica.

No es relevante, en este sentido, la autoría de la imagen, pero sí la gama de efectos que ésta suscitó a través de su pronta viralización; particularmente, en la posibilidad de que más allá de una visión confrontada entre *víctima* y *victimario*, abyección e indiferencia, vida y muerte, la imagen en su condición activa sea capaz de “romper con una visión esencialista y homogeneizante de la categoría, para desarrollar una perspectiva compleja que reconozca sus múltiples sentidos, la diversidad de situaciones y sujetos a los que alude, y que logre despojarla de la connotación sacrificial” (Piper Shafir en Vinyes, 2018, p. 498). Es entonces bajo estas nuevas coordenadas que también podemos pensar la figura del rostro desollado del estudiante normalista como un elemento activo de la resistencia y la potencia de la enunciación disidente. Con distancia crítica, dos largometrajes documentales — ambos con diferentes estrategias de abordaje de la violencia en México —, me han hecho pensar en esta posibilidad; esto es, en atravesar la encarnación del sufrimiento de las víctimas de la violencia en México hacia un lugar donde las tinieblas no necesariamente reinan.

Enmascarar

A diferencia de otros dispositivos de narración en torno a las víctimas de la violencia de Estado, el primer rasgo a destacar en el largometraje documental *La libertad del diablo* (México, 2017), dirigido por Everardo González, es el montaje

de palabras e imágenes provenientes de dos puntos de vista opuestos; por un lado, el de las víctimas en el sentido que las definió la Asamblea General de la ONU en 1985⁹, y por otro el de los victimarios, en este caso, compuesto por testimonios de sicarios, ex-sicarios y desertores del Ejército Mexicano. Destaca, efectivamente, la conjunción de estas dos perspectivas (algo inusual en tanto en el abordaje de la violencia el punto de vista generalmente se decanta hacia las víctimas), y el hecho de visibilizar a los victimarios, aunque esto último se realice bajo el encubrimiento de una máscara que busca ocultar su identidad facial. Pero esta estrategia es horizontal y se realiza tanto para víctimas como para victimarios, incluidas mujeres, hombres, niñas y niños por igual. Cubrir el rostro es una estrategia bien conocida en el ámbito legal, particularmente cuando se pretende proteger la identidad de los testigos; ya sea por medio de una entrevista dando la espalda, bajando la nitidez de la imagen, pixeleando el rostro o deformando el registro de la voz. En *La libertad del diablo* el recurso de ocultamiento facial parece más sencillo pero es simbólicamente más complejo: semejante a un pasamontañas (asociado, en este país, al levantamiento zapatista de 1994 y a su líder icónico el Subcomandante Marcos), las máscaras de estas personas se aproximan más a las de un jugador de lucha libre aunque unificadas en un solo color. Se trata de máscaras *color piel* en donde se observan los orificios por donde los órganos pueden percibir el exterior: los ojos, la nariz, los labios y los oídos, y también los puntos manuales que unen al rostro con el cráneo [Fig. 1].



1. Stills de *La libertad del diablo* (México, 2017), dirigida por Everardo González

A lo largo del documental, vemos estos rostros cubiertos con una máscara-piel que, o bien se funde con la piel misma de los testigos y absorbe las lágrimas

⁹ “Se entenderá por ‘víctimas’ las personas que, individual o colectivamente, hayan sufrido daños, inclusive lesiones físicas o mentales, sufrimiento emocional, pérdida financiera o menoscabo sustancial de los derechos fundamentales, como consecuencia de acciones u omisiones que violen la legislación penal vigente en los Estados Miembros, incluida la que proscribe el abuso de poder” (Declaración sobre los principios fundamentales de justicia para las víctimas de delitos y del abuso de poder, 1985).

que brotan de los ojos de las víctimas en el momento de narrar la aparición o desaparición de sus seres queridos; o bien pareciera estar dispuesta para ser arrancada de un momento a otro, pues se trata — según testimonio del propio director — de una cubierta utilizada en las cirugías plásticas. En este sentido, es muy probable pensar que este recurso simbólico en el documental (una licencia poética poco usual en este género cinematográfico) alude de algún modo al método de desolladura que padeció el cuerpo del estudiante normalista Julio Cesar Mondragón descrito en el apartado anterior, pero también a otros métodos de extracción de órganos vitales como lo son los ojos mismos o diferentes partes del cuerpo, mismos que con frecuencia realizan los sicarios previo a la exposición pública del cadáver. En todo caso, como lo afirma uno de los sicarios en su testimonio para el documental, la cara es lo que “cambia primero” al momento de matar pues en el rostro se cristaliza una gama de sentimientos que aglutina la compasión, el odio y el resentimiento, por recuperar tres tipos de emociones descritas por víctimas o victimarios en los procesos de desaparición, tortura, muerte, aparición sin vida y duelo. Por estas razones, sería desafortunado reducir el empleo de la máscara a un mero recurso de protección de identidad por el inminente peligro que representa “dar la cara” frente a una violencia localizada geográficamente y bajo condiciones particulares como la pobreza extrema, la ausencia de autoridad y el dominio de terrenos fértiles — por parte de células criminales — para la producción agrícola y la explotación de recursos naturales. La eficacia simbólica se encuentra definitivamente en otro lado.

Al inicio del documental se formula una cita paisajística casi explícita a un proyecto fotográfico *sui generis* elaborado en un momento histórico particular: la serie *Tus pasos se perdieron con el paisaje* (2006-2010) de la autoría de Fernando Brito, realizada en los suburbios de uno de los epicentros más violentos durante el sexenio del ex-presidente Felipe Calderón: Culiacán, Sinaloa. En el documental cinematográfico se observa un cadáver maniatado y bocabajo, con la cabeza cubierta por un plástico negro, enmarcado en un paisaje boscoso y sereno, en lo que se podría adivinar como un atardecer, en una toma abierta [Fig. 2]. En la serie fotográfica — producida con evidente antelación — la toma es semejante en cuanto a la iconografía del cadáver y en los elementos que progresivamente darían una fuerte identidad estética al proyecto: una tensión entre la atmósfera calma y el cadáver expuesto como un desecho [Fig. 3]. No es relevante aquí preguntarse sobre la primacía de la autoría o las derivaciones de la cita como homenaje o parodia, pues en todo caso las formas de “producción” de la violencia del narcotráfico crearon una determinada tipología y una pedagogía del horror *comunes* en los cuerpos de las víctimas susceptibles de ser reelaboradas por medios tan próximos como la fotografía y el cine. Como lo formulé en un trabajo previo, el *impasse* que produjo *Tus pasos se perdieron con el paisaje* “reside

precisamente en esta novedosa forma de conectar lo intolerable con el paisaje urbano, creando así la aparición de un sentido insólito” (Ruiz, 2017, p. 68)¹⁰. En este mismo tenor, en *La libertad del diablo* la cita fotográfica anticipa una nueva forma de conexión entre lo tolerable y lo intolerable de la violencia ahí testificada, por ello la máscara común en su manufactura — más que ocultar y segregar entre *unos* y *otros*, víctimas y victimarios — abre la posibilidad de que una misma persona pueda ocupar ambas posiciones, desdibujando con ello el relato blanco y negro entre buenos y malos que alimentó el Estado en su denominada “guerra contra el narcotráfico”.



2. Still de *La libertad del diablo* (México, 2017), dirigida por Everardo González



3. Fernando Brito. De la serie *Tus pasos se perdieron con el paisaje*, 2006-2010

Cuando el entrevistador en *voz en off* pregunta a una de las víctimas sobre el momento en el que secuestraron a su madre, ella apunta con precisión que uno de los jóvenes “agarraba su arma como muy fuerte pero a la misma vez como con miedo [...] sus ojos como que están en el lugar pero a la misma vez no están”, y más adelante detalla: “pues las voces que yo recuerdo eran como pues eran puras malas palabras, como queriendo mostrar hacer sentir temor pero a la misma vez como que ellos tenían temor también, su voz como temblorosa, nerviosos”. Por su parte, cuando se interroga a un joven sicario sobre si pediría perdón o no a sus víctimas, él sostiene con firmeza: “Sí, con todo el corazón sí, pedirle perdón a todas las familias que he hecho el daño, un perdón sincero, así, sincero”. Como lo he afirmado previamente, en este documental es particularmente significativo el montaje de perspectivas entre víctimas y victimarios, pues como lo afirman Daniela Rea y Pablo Ferri: “La mayor parte de estas historias —y esa mayor parte

¹⁰ “Brito es uno de los casos más radicales de una subversión fotoperiodística que ha cimbrado la narrativa del horror cuyo origen es la guerra contra el narcotráfico fabricada por el gobierno. Mientras el grueso de los fotoperiodistas reprodujo con lujo de detalle la violencia expresiva en torno a los miles de cadáveres-desecho en el paisaje urbano, este fotógrafo —junto con Guillermo Arias, Alfredo estrella, Mauricio Palos, Pedro Pardo, Jorge Serratos, entre otros— ha bloqueado el horror continuo con un fotoperiodismo que propongo denominar, más que pictórico, *iconoclasta*” (Ruiz, 2017, p. 68).

es una mayoría abrumadora— ha sido contada desde la memoria y el dolor de las víctimas” (2019, p. 20); por ello, en su investigación de largo aliento que tuvo dos dispositivos de salida (el sitio web *Cadena de mando* y posteriormente el libro *La tropa*), ellos sostienen: “Nosotros queríamos contar la mirada de los victimarios” (*ibidem*).

Por investigaciones periodísticas de alto riesgo como ésta, tenemos conocimiento de la gama profusa de emociones que significa alistarse en el Ejército Mexicano, a tal punto de constatar que “a veces era notorio cómo el orgullo que una vez sintieron se había transformado en puro rencor hacia la institución” (2019, p. 24), o bien, como lo hace explícito el testimonio en primera persona de un soldado: “Nosotros somos un arma, soy un arma de guerra. Una pieza clave para enfrentar una guerra. Y en una guerra, es normal que las personas mueran. Y si son los otros, los *enemigos*, mejor” (2019, p. 69). Los límites de la normalidad, los sentimientos extremos de compasión y odio, la necesidad de perdón o el remordimiento mismo por matar no provienen de una condición natural sino de una construcción de intersubjetividades, capaz o no de ser reconfigurada.

Encarar

Peritos forenses que no se encuentran acreditados y que han aprendido esta especialidad médica a fuerza de la desaparición de uno o más miembros de su propia familia. Personas —en su mayoría, mujeres— que se organizan por cuenta propia para realizar rastreos en terrenos de diferentes extensiones en donde un informante les ha comentado previamente, y de forma confidencial, sobre la existencia de osamentas y de fosas comunes. En Xalapa el colectivo denominado *El Solecito* fue fundado por Lucy Díaz Genao el 3 de agosto de 2016, cuando comenzaron los rastreos en el traspatio del Recinto Portuario en el estado de Veracruz y donde descubrieron casi trescientos cadáveres y alrededor de 139 fosas; dos años antes, en Los Mochis, Sinaloa, el periodista (hoy asesinado) Javier Valdez denominó *Las rastreadoras de El Fuerte* a otro colectivo de mujeres liderado por Mirna Nereida Medina, quienes tienen un registro aproximado de 140 personas desaparecidas en aquella entidad del norte del país. Ante la ineficacia de las autoridades estatales y federales, su objetivo común es encontrar con sus propias manos los huesos o los restos de los cadáveres — sus familiares, idóneamente — que son previamente ejecutados y enterrados de forma clandestina; en algunos casos, con conocimiento de las propias autoridades. Si algo ha dejado en claro la propagación de la violencia en diferentes estados del país es la figura que ha surgido en paralelo al de la complicidad entre el Estado y el narcotráfico; me refiero al de la emergencia de un *activismo de cuerpo entero*, del

cual los grupos de rastreadoras anteriormente citados son un ejemplo claro de su elocuencia en los procesos de desaparición forzada¹¹. Más que un activismo basado únicamente en el poder discursivo de las acciones (su forma de interpelar el marco legal a través de sus reclamos en tanto víctimas de violencia de Estado), hay una puesta en escena del cuerpo que las sitúa ante una clase de emergencia performática. Son ellas mismas quienes organizan la logística de sus rastreos, quienes toman las palas, los picos y otras herramientas para olfatear el terreno y comenzar la perforación de la tierra cuando tienen un indicio, ya sea osamenta o bien otro tipo de resto. La forma en la que deben aprender a desplazarse y a protegerse en campo abierto, a distinguir entre huesos animales y humanos, a observar los agujeros ya presentes o a restablecer las coordenadas espacio-temporales entre el cadáver, la tierra y la fosa (por ejemplo, suponer el tiempo que la osamenta ha permanecido ahí) producen una forma de conocimiento de la desaparición de personas y una metodología de trabajo que, por supuesto, abreva de la ciencia forense pero también de una memoria colectiva en torno a la historia misma de la desaparición forzada en este país.

En *Soles negros* (Canadá, 2018), su segundo documental, el cineasta canadiense Julien Elie dedica uno de los seis capítulos de su extenso largometraje al colectivo *El Solecito*, y lo titula, literalmente, “Bajo tierra”. Junto con el último capítulo (“El país de los desaparecidos”), lo documentado aquí es particularmente significativo para proponer relaciones intersubjetivas, más que entre víctimas y victimarios, entre materialidades y memorias en pugna. Como lo ha explicado en diferentes medios de comunicación (IMCINE, 2020), Elie guarda una fijación con el libro pionero de investigación sobre los feminicidios en México; me refiero a *Huesos en el desierto*, de Sergio González Rodríguez publicado en 2002. Al inicio de su documental, una voz en off hace hincapié precisamente en una de las metáforas más recurrentes de la violencia

¹¹ Aunque con la ola de feminicidios en los años noventa, en Ciudad Juárez, emergieron activistas como Norma Andrade, maestra normalista cuya hija fue desaparecida el 14 de febrero de 2001, con solo dieciocho años de edad. En el documental *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas* (México, 2006), la cineasta Alejandra Sánchez compagina el archivo de este feminicidio y recupera enunciaciones potentes de esta maestra, como aquella que fue enunciada en la ciudad de México en una concentración ante los medios: “No tengo nada que perder; me mataron a mi hija, se me murió mi esposo. No estoy dando un paso atrás; mientras yo no vea resultados, mientras yo no vea a todos esos funcionarios corruptos en la cárcel o destituidos, yo no voy a ver una solución a esto [...]. Nosotras hemos gritado hasta el cansancio el nombre de esos funcionarios corruptos [...]. ¡Yo digo Alejandro Castro Valles! ¡Yo digo Jaime Gurrola! ¡Yo digo Francisco Barrios! ¡Yo digo también Francisco Molina Ruiz! ¡Yo digo Patricio Martínez! ¡Yo digo Suly Ponce! porque ella me lo prometió ante el cadáver de mi hija —al asesino— y ella cómodamente cuando la descubrió se burló porque había una chica más. ¿Qué creen que yo sentí cuando la vi riéndose, destapando la cara de mi hija?” (Ruiz, 2017, pp. 93-94).

desencadenada por el Estado: este país es una gran fosa común y el olor a muerte — la descomposición corporal — está presente. Es inevitable no asociar la contundencia de esta metáfora a la abyección y al horror presente en los cuerpos torturados, aniquilados y enterrados de forma clandestina. En este sentido, no habría una gran distancia entre lo que en su momento fue una violencia de género localizada geográficamente y portadora de marcadores raciales específicos (en su mayoría adolescentes morenas, de extracto humilde y sin arraigo familiar en Ciudad Juárez salvo su trabajo en la industria de la maquila) y un cáncer que, como una metástasis, se ha diseminado por casi todo el país. Esos huesos ya no son exclusivos del desierto, ni de las adolescentes que son utilizadas como un trofeo sexual desechable; esos huesos son de miles de desaparecidos de diferentes sexos, edades y procedencias, aunque siga prevaleciendo una condición económica baja como factor común. Al momento de vincular casos tan particulares, y por ello disímiles, entre feminicidios y desaparición forzada (incluidas las diferencias entre feminicidios en Ciudad Juárez y en Ecatepec en el estado de México), la habilidad documental de Elie consiste en subvertir el sentido abyecto de la materialidad (los huesos de osamentas reducidos a meros desechos) y en mostrar su potencia simbólica. Los huesos conectan una violencia histórica de este país (los cientos de desaparecidos durante la guerra sucia en los años setenta) con una violencia presente (recordemos cómo la búsqueda de los 43 estudiantes normalistas “destapó”, en las fosas comunes, a esa otra violencia de Estado), pero además los huesos — incluso en su condición fúnebre — constituyen la materialidad más próxima al cuerpo desaparecido. Es en los huesos donde la subjetividad de las víctimas se puede restituir, donde el proceso de búsqueda puede ser concluido para dar lugar al trabajo de recomposición. En el documental de Elie, Lucy Díaz Genao, fundadora y directora de *El Solecito*, lo explica con estas palabras tras su primer rastreo: “Sentí mucho respeto por esos huesos; sentí mucha... mucha digamos luz que finalmente ellos ya no se iban a quedar ahí. Sentí ese tipo de satisfacción de que, creyeron que los íbamos a dejar aquí, y no se van a quedar aquí ustedes. Ustedes se van con sus familias, se van con la gente que los ama”.

Para concluir

He tratado de mostrar, en primera instancia, cómo se puede activar la agencia de la víctima a través de un auténtico *tour de force*: una imagen abyecta como la del rostro desollado de un joven normalista pareciera estar condenada a un determinado abismo de las imágenes, un lugar evidentemente profundo e imponente donde es mejor no asomarse y guardar distancia, cerrando los ojos o de forma más sencilla omitiendo ese campo visual pues se trata de una suerte de

limbo. Pero es precisamente, convocando sus desgarramientos y contradicciones (Didi-Huberman, 2012, p. 10), que su condición de imagen ardiente permite ligar esa ausencia de rostro — esa materialidad de la dermis expuesta — con otras vidas que lo reclaman y en tal medida lo ligan a un proceso intersubjetivo mucho más complejo que al del escarnio sufrido en su cuerpo que parecería marcar su “fin”. Pero el fin es el comienzo o la apertura hacia otro horizonte, donde la frontera entre vida y muerte es mucho más difusa (es la idea de que un hijo muerto ya no regresa pero se sigue luchando por justicia), y esto comienza con la captura de la *imagen pobre* del cadáver desollado y su pronta viralización en diferentes redes y medios de comunicación. La mediación de la *snapshot* es clave en el proceso de subversión de la víctima en tanto ella comienza a tejer una red de subjetividades y corporalidades heterogéneas que preparan la antesala de lo que con anterioridad he denominado *activismo de cuerpo entero*, donde en el proceso de reclamo de justicia y — en el caso de los 43 normalistas desaparecidos — de aparición con vida reconfigura y dota de un dinamismo a las otras consideradas víctimas pasivas.

Con su propio lenguaje, pero fundamentalmente con una idea radicalmente distinta de las víctimas de Estado de este país, los fragmentos analizados de los dos documentales — *La libertad del diablo* y *Soles negros* — nos permiten observar cómo el proceso antes descrito proveniente de una imagen pobre es potenciado desde recursos simbólicos y estrategias artísticas que no son recurrentes en los largometrajes documentales. En el primer caso, he analizado con más detalle el empleo de la máscara color piel que, más allá de ocultar la identidad de los personajes, abre la posibilidad de pensar en *lo común* y en *lo desplazable* entre las figuras de víctimas y victimarios, subrayando con ello más que el dolor y el horror, la profusa gama de emociones y sentimientos — muchos de ellos contradictorios — que envuelven los crímenes cometidos por el narcotráfico. En el segundo documental, su director nos ofrece las condiciones para pensar en un marco mucho más complejo que el de la escena del crimen o el de la zona liminal de no estar ni vivo ni muerto, pues la violencia que rodea a todo el filme no es sólo corporal y de Estado, sino en muchos casos, una violencia de lenguaje. En este sentido, el poder testimonial es rotundo: al hacer hablar a familiares de víctimas o a activistas emerge la posibilidad de reacomodar los afectos frente a una parálisis traducida en indiferencia; en este sentido *Soles negros* se presenta como un incómodo pero necesario retrato de época de un país que no puede eludir su descomposición social pero tampoco sumarse a ella.

Para finalizar, me gustaría subrayar que en el marco de la violencia propagada por el narcotráfico, las redes sociales, los medios de comunicación y, solapada evidentemente por el Estado, el paso de lo *inimaginable* (asociado a lo que es incapaz de ser imaginado) a lo *imaginable* (su restitución), tiene que ver

con la posibilidad de restituir a la imaginación en tanto “creadora de imágenes” a través de una intersección entre su carácter subjetivo e introspectivo (lo que llamamos “imágenes mentales”) y su su condición de percepción referida a la excitación de órganos sensoriales. Según Souriau, esto debe ser *denominado imaginación creadora* (1998, p. 670) y está ligado estrictamente al ámbito de la estética pues es un atributo del carácter propio del artista. No discutiré aquí las limitaciones de la estética a lo que tradicionalmente se ha denominado “arte”, pues precisamente he tratado de demostrar cómo la violencia trabaja con la imaginación en un marco mucho más amplio que corresponde a una cultura visual profusa y de límites bastante difusos entre fronteras. Por el contrario, la fuga de imágenes pobres y de series fotográficas a largometrajes documentales, las acciones performáticas y testimonios orales marginales que son reelaborados por el lenguaje cinematográfico son una muestra fehaciente de cómo se pueden subvertir narrativas hegemónicas como la que el narcotráfico y el Estado han elaborado sobre las víctimas de la violencia en este país.

Bibliografía

- ASAMBLEA GENERAL DE LA ONU. *Declaración sobre los principios fundamentales de justicia para las víctimas de delitos y del abuso de poder*, 1985. Recurso en línea: <http://ordenjuridico.gob.mx/TraInt/Derechos%20Humanos/INST%2028.pdf>. (Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2019).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Arde la imagen*. México, Serieve, Fundación Televisa, 2012.
- GIBLER, John. *Morir en México. Terror de Estado y mercados de la muerte en la guerra contra el narco*. Madrid, laovejaroja, 2017.
- GIBLER, John. *Una historia oral de la infamia. Los ataques contra normalistas de Ayotzinapa*. México, Gribaljo, sur+, 2016.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio. *El hombre sin cabeza*. México, Anagrama, 2009.
- IMCINE. “Soles negros de Julien Elie: la cartografía del horror mexicano”, imcine.gob.mx/soles-negros-de-julien-elie-la-cartografia-del-horror-mexicano/ (Fecha de consulta: 15 de enero de 2020).
- PADILLA, Tanalís. “Las normales rurales y el legado socialista”, *La Jornada*, 17 de octubre de 2017, <https://www.jornada.com.mx/2017/10/17/per-normales.html> (Fecha de consulta: 15 de enero de 2020).
- REA, Daniela, Pablo FERRI, Mónica GONZÁLEZ ISLAS. *La tropa. Por qué mata un soldado*. México: Aguilar, 2019.

RUIZ, Iván. "Esquelas y necrologías visuales" en MAYER FOULKES, Benjamín (ed.) *Los cuerpos de la imagen*. México, 17, Instituto de Estudios Críticos (colección diecisiete, 8), Centro de la Imagen, 2018.

RUIZ, Iván. *Docufricción. Prácticas artísticas en un México convulso*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2017.

SOURIAU, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid, Akal, 1998.

STEYERL, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja negra editora, 2008.

VINYES, Ricard (dir). *Diccionario de la memoria colectiva*. Madrid: Gedisa, 2018.

Filmografía

SÁNCHEZ Alejandra y CORDERO, José Antonio Cordero. *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas*. México, 2006.

GONZÁLEZ, Everardo. *La libertad del diablo*. México, 2017.

ELIE, Julien. *Soles negros*. Canadá, 2018.

Iván Ruiz

Investigador de tiempo completo, en el área de arte contemporáneo, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Doctor en historia del arte por la misma institución; Sistema Nacional de Investigadores (SNI, nivel 1). Su campo de especialidad es la fotografía contemporánea y los cruces entre literatura y artes visuales. Ha publicado dos libros de autoría individual y más de cuarenta artículos especializados.

Contacto: soldadero@gmail.com

Recibido: 29/12/2019

Aceptado: 31/05/2020