

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

LA FRONTERA ENTRE MÉXICO Y ESTADOS UNIDOS: VIOLENCIAS E IMAGINACIÓN CULTURAL

N. 20/2022 ENRIQUE ANDRADE, ED.



K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

LA FRONTERA ENTRE MÉXICO Y ESTADOS UNIDOS: VIOLENCIAS E IMAGINACIÓN CULTURAL

Coord. Enrique Andrade Martínez

- La frontera entre México y Estados Unidos: violencias e imaginación cultural** 5-22
Enrique Andrade Martínez
- Espacio, identidad y violencia en *Sueños de frontera*** 23-37
Diego Ernesto Parra Sánchez
- Tren con destino al otro lado: representación de la migración y las violencias fronterizas en *El viaje de los cantores*** 39-58
Tamara Shlykova Yanchina
- Migración y frontera: una topografía circular de la violencia fronteriza. Una mirada sobre la obra de Cristian Pineda** 59-79
Pascale Naveau
- La libertad del Diablo*: una etnografía visual de la violencia contemporánea en la frontera norte de México** 81-105
Ana Cornide y Paola Díaz

Imagen de portada:

US-Mexico border Death Monument, de Tomás Castelazo

© Tomas Castelazo, www.tomascastelazo.com / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

LA LIBERTAD DEL DIABLO: UNA ETNOGRAFÍA VISUAL DE LA VIOLENCIA EN MÉXICO Y SUS FRONTERAS

La libertad del diablo: A Visual Ethnography of Contemporary Violence in Mexico's northern border

ANA CORNIDE
Universidad de Arizona (EEUU)

cornide@arizona.edu

<http://orcid.org/0000-0001-9271-3670>

Recibido: 8 de junio de 2020

Aceptado: 13 de marzo de 2021

PAOLA DÍAZ

Corporación para la Investigación en Violencia y Democracia (Chile)

French Collaborative Institute on Migration (Francia)

paola.diaz@ehess.fr

<http://orcid.org/0000-0002-3606-516X>

<https://doi.org/10.7203/KAM.20.24356>

N. 20 (2022): 81-105. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: Este artículo presenta un análisis del largometraje documental *La libertad del diablo* (México, 2017) de Everardo González basado en teorías de la imagen, del afecto y del espacio público. En *La libertad del diablo*, el director entrevista a víctimas y victimarios de la guerra gubernamental contra el narcotráfico, a lo largo y ancho del territorio mexicano pero privilegiando los paisajes de la frontera norte de México, específicamente el desierto de Chihuahua. Cada entrevistado(a) aparece con una máscara que sólo deja ver ojos y labios, mientras relata el secuestro y la desaparición de un ser querido o su participación en la desaparición, ejecución o tortura de personas. Planteamos que este dispositivo fílmico, a través de las máscaras que ocultan los rostros, muestra cómo la violencia desafilia y genera un espacio de la desaparición del lazo social y humano. Sin embargo, al mismo tiempo, estas máscaras, al dejar ver ojos-miradas y labios-palabras, pueden hacer un llamado ético a crear un testimonio y un público-testigo del sufrimiento y del horror. Así este documental tiene el potencial de transformarse en imagen, toda vez que se genera una triada en movimiento entre lo que se muestra, el público-testigo que ejerce una mirada y las significaciones compartidas que genera. De tal modo documentales como éste participan de movimientos anti-necropolíticos.

PALABRAS CLAVE: víctimas y victimarios, espacio de desaparición, máscara, rostro, paisaje.

ABSTRACT: This article analyzes the documentary film *La Libertad del diablo* (Mexico, 2017), by Everardo González, based on theories of image, affect and public space. In *La libertad del diablo*, the director interviews victims and perpetrators of the government's war against drug trafficking throughout the Mexican territory but favoring the landscapes of the northern border of Mexico, specifically the Chihuahua desert. Each interviewee appears wearing a mask that only reveals eyes and lips while recounting the kidnapping and disappearance of a loved one or their participation in the disappearance, execution, or torture of people. We propose that this film device uses the masks that hide the faces, showing how violence disaffiliates and generates a space for the disappearance of the social and human bond. However, at the same time, these masks, by revealing eyes-looks and lips-words, can make an ethical call to create a testimony and a public witness of suffering and horror. Thus, this documentary has the potential to become an image since a moving triad is generated between what is shown, the public witness who exercises a gaze and the shared meanings that it generates. In this way, documentaries like this participate in anti-necropolitical movements.

KEYWORDS: victim and perpetrators, space of disappearance, mask, landscape.

¿Qué es lo que desaparece con las y los desaparecidos en la frontera norte de México? Y ¿cómo representar la violencia extrema sin banalizarla o convertirla en una mercancía fácilmente consumible? El largometraje documental *La libertad del diablo*¹ (México, 2017), dirigida por Everardo González, constituye un dispositivo que nos permite reflexionar sobre estas dos interrogantes fundamentales para un país donde la violencia y el miedo se han transformado en parte de la vida cotidiana, pero no por eso menos dolorosa y dramática.

La libertad del diablo organiza un dispositivo de investigación donde el director entrevista tanto a víctimas como victimarios de la guerra gubernamental contra el narcotráfico, a lo largo y ancho del territorio mexicano pero privilegiando los paisajes de la frontera norte de México, específicamente el desierto de Chihuahua, tanto Ciudad Juárez como el pueblo de Guadalupe. Cada entrevistada o entrevistado aparece ante la cámara con una máscara color beige -de las que se usan en los servicios hospitalarios para las personas que han sufrido quemaduras graves- que sólo deja ver ojos, labios, nariz y orejas, mientras relata el secuestro y la desaparición de un ser querido o su participación en la desaparición, ejecución o tortura de personas.

A través de un análisis socio-semiótico de este documental y apoyándonos en nuestros trabajos de terreno en la frontera norte de México entre 2017 y 2019 (Sonora-Arizona) en este artículo sostenemos que este dispositivo fílmico, a través de las máscaras que ocultan los rostros muestra cómo la violencia separa o desafilia, provocando la desaparición del lazo social y humano, es decir, la desaparición del rostro social. Al mismo tiempo estas máscaras, al dejar ver ojos-miradas y labios-palabras, permiten reconocer la fisonomía individual de los entrevistados, constituyendo así un dispositivo estético que crea una interpelación al espectador desde la experiencia encarnada de la violencia y más allá de la sideración. Una interpelación entendida como un llamado a cuestionar y cuestionarse, *in fine*, a responsabilizarse².

Así, planteamos que lo que también desaparece, con las desapariciones de más de 100.000 personas en México (CNB, 2022), desde que se dio inicio a la “guerra contra las drogas” en 2006, es la capacidad de hacer comunidad y crear un espacio de común

¹ *La libertad del diablo* recibió el premio Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas al Mejor largometraje documental en el 2018, y tres premios iberoamericanos de Cine Fénix en el 2017: Mejor largometraje documental, Mejor fotografía de documental y Mejor música.

² Los análisis que se han realizado sobre *La libertad del diablo*, en su mayoría, son estudios comparados, no monográficos (Alcalá, 2021; Hernández, 2022; Méndez, 2020; Ruíz, 2020). Destacamos el trabajo de Iván Ruíz que analiza la eficacia simbólica del enmascaramiento de víctimas y victimarios así como el montaje de sus testimonios en la construcción de intersubjetividades que rompen con la categoría esencialista de víctima. Sin embargo, el estudio de Ruíz, al igual que los otros antes mencionados, no se centran únicamente en este documental. Nuestro ensayo analiza en profundidad este documental desde una perspectiva semiótica y socio-antropológica.

humanidad. En este contexto donde los lazos sociales se desmoronan y el miedo controla la expresión y la movilidad, desde el arte, se crean respuestas a la deshumanización y a los modos capitalistas de producción y consumo de la violencia. Dentro de ellas se sitúan una serie de producciones audiovisuales que proponen una alternativa representacional, dentro de las que situamos *La libertad del diablo*.

En la primera parte del artículo presentamos el marco socio-político general en el que se basa, se crea y se difunde este documental. Analizamos luego la propuesta representacional de *La libertad del diablo*, desde teorías de la imagen (Mondzain y Desanti), del afecto (Ahmed, Rivera Garza y Whigham) y del espacio público (Arendt) para mostrar de qué manera se simboliza la desaparición del lazo social y su posible reemergencia a través del dispositivo fílmico mediante el empleo de estrategias de intensificación de los modos de la sensibilidad afectiva. El ocultamiento de víctimas y victimarios detrás de una máscara, la horizontalidad de sus testimonios, así como su localización en el paisaje visual y sonoro mexicano ofrece al espectador una relación diferente con los efectos del trauma colectivo, generado por una guerra cuyas víctimas mayoritarias son civiles desarmados. Por último, argumentamos que *La libertad del diablo* forma parte de un corpus de producciones artísticas contemporáneas mexicanas que constituyen lo que, con Rosana Reguillo (2021), llamaremos una contra-máquina necropolítica.

GUERRA EN TIEMPOS DE PAZ

El contexto en que se crea y produce el documental *La libertad del diablo* es lo que hoy se conoce como “guerra contra el narcotráfico”, “guerra contra las drogas” o “guerra contra la narcoviolencia”. El inicio de esta guerra suele identificarse con un operativo militar de gran envergadura desplegado en Tierras Calientes, en el estado de Michoacán, en diciembre de 2006, bajo el gobierno del presidente Felipe Calderón (2006-2012). A partir de ese momento se implementaron una serie de operativos conjuntos (entre militares, marina y policías), llamados de “alto impacto”, por parte del poder ejecutivo federal, varios de los cuales se desplegaron en los estados fronterizos del norte del país; primero en Baja California, Chihuahua, Coahuila, y luego en Tamaulipas y Nuevo León (Escalante, 2013), zonas donde se realizaron varias de las entrevistas de este documental.

La fuerza militar ya había sido utilizada en México desde 1977 en el combate contra el narcotráfico, sin embargo, la militarización no había sido tan intensa ni sostenida en el tiempo. La retórica gubernamental, desde 2006 y la de los gobiernos siguientes³, para

³ La llamada “guerra contra el narcotráfico” se inicia de manera sostenida con el gobierno de Felipe Calderón, del Partido de Acción Nacional (PAN), de derechas (2006-2012), aunque anteriormente también hubo operativos militares, como el operativo México Seguro de 2005 bajo la presidencia de Vicente Fox (2000-2006). El gobierno de Enrique Peña Nieto (2012-2018) del tradicional Partido Revolucionario

justificar la militarización de las políticas de seguridad, ha sido el combate contra el narcotráfico y/o las drogas. Sin embargo, después de más de una década de intervención militar, el tráfico de drogas no parece haber disminuido (Atuesta, 2018) pero la violencia, en sus múltiples formas, ha aumentado, contando más de 300.000 asesinatos entre 2006 y 2021 (INEGI, 2021); más de 100.000 personas desaparecidas entre 2006 y 2022 (CNB, 2022) y más de 3.000 feminicidios entre 2015 y 2019 (Datacívica, 2021). Si bien existe un sub-registro importante de casos, estas cifras reflejan el carácter masivo de la violencia y constituyen una medida para visualizar la magnitud de un fenómeno nunca antes alcanzada en México en tiempos de paz.

México inició un periodo de transición democrática el 2000, cuando tras más de setenta años con un solo partido en el gobierno, el PRI, asume la presidencia un miembro del PAN. La no alternancia política no impidió que México fuese reconocido como un país democrático y como un socio comercial por el concierto internacional de naciones. Esta transición sucede seis años después de la firma del Tratado de libre comercio de América del Norte (TLCAN) entre Estados Unidos, México y Canadá que, hasta hoy en día tiene consecuencias para la población mexicana que vivía de la agricultura, pauperizando a comunidades campesinas e indígenas, aumentando las desigualdades y la pobreza y potenciando la migración forzada interna e internacional (García y Gaspar, 2019).

En este contexto de brechas sociales y raciales, estudios sobre esta “guerra contra las drogas” han subrayado dos aspectos que nos interesan para nuestro análisis. El primero es su caracterización como un *capitalismo anti-drogas* (Paley, 2018), estableciendo una relación entre la acción bélica del estado-criminal, la acumulación de capital y la *adueñación* de territorios, en especial en el sector extractivo y energético (Correa-Cabrera, 2020). Esto es lo que sucede en pueblos como Guadalupe, a 50 km de Ciudad Juárez, donde la violencia ha desplazado a casi toda su población.

El segundo aspecto es la relación entre la precarización de la población, en especial los jóvenes de familias pobres y su reclutamiento -voluntario o forzado- en las filas del crimen organizado como “proletarios del narco”, es decir, como aquellos cuya fuerza de trabajo es su cuerpo y su vida, transformados en victimarios profesionales de enemigos difusos, dado que la guerra por capitales y territorios ha extendido la categoría de *matables* a una amplia gama de seres humanos (López & Gillespie, 2015; Reguillo, 2021).

Institucional (PRI) continuó con la “guerra” iniciada por su predecesor y el actual presidente, Andrés Manuel López Obrador (2018-2024), del partido de izquierda MORENA llegó a la presidencia con la promesa de cambiar los modelos de lucha contra el narcotráfico; sin embargo, la violencia ha continuado en aumento.

La violencia extrema es la forma en la que el narcocapitalismo, funcionando como una narcomáquina, resuelve conflictos. También es la forma en la que se crea trabajo para los jóvenes que dependen de mercados ilícitos, entre ellos el sicariato, para ganarse la vida.

Junto a la fabricación sistémica de la muerte y la desaparición, hay una producción industrial, mediática y espectacular de la misma. Bajo los sexenios de Calderón (2006-2012), Peña Nieto (2012-2018) y hasta la actualidad, los medios de comunicación masiva y la industria cultural mexicana e internacional han multiplicado y difundido la violencia. Baste con nombrar algunos ejemplos, como la serie *Narcos* en Netflix o, en registro local, los titulares del *Blog del Narco* que apunta como “entradas populares” algunas como “Escalofriante video: sicarios decapitan a un hombre vivo de manera brutal, le cortaron la cabeza” o “Video horrible donde sicarios lo golpean en la cara con su propia pierna recién arrancada” entre otra lista de horrores.

Ante la mediatización exclusivamente comercial y altamente alienante de la violencia, en estos años se da también una exploración de los creadores mexicanos de los límites de la estética en su relación con la violencia, desde el realismo documental hasta la abstracción.

REPRESENTACIONES DE LO IRREPRESENTABLE

El actual régimen que combina la soberanía calculada⁴ con la necropolítica⁵ -amalgama de política y guerra- ha invadido la forma en la que aprehendemos y representamos nuestros campos de experiencia. La violencia ejercida en el territorio mexicano y fronterizo escapa tanto al icono como a la narrativa; es irremediabilmente indexical. Se presenta como un campo de pistas sueltas que difícilmente pueden encajar en una secuencia lógica o una explicación general de las cosas. Es sobre todo una violencia sin sujeto, la manifestación material de un ámbito (i)legal, difuso, que nadie puede adjudicarse y del que nadie se responsabiliza. La desaparición es la forma emblemática que

4 Tomamos el término de Irmgard Emmelhainz para definir las distintas zonas socioeconómicas, impulsadas por la producción global y los mercados financieros: “Proyectos como las Zonas de Procesamiento de Exportaciones, las Ciudades Rurales y las Casas Geo, como también los desarrollos habitacionales concebidos para sectores más afluentes de la población, son laboratorios sociales que normalizan la violencia inherente a estos espacios determinando los términos de subjetividad, sobrevivencia y calidad de vida de sus ciudadanos.” (Emmelhainz, 2016: 87)

5 Tomamos el término de Achille Mbembe para definir “La expresión más actual de soberanía” que “reside, en gran medida, en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir. Hacer morir o dejar vivir constituye, por tanto, los límites de la soberanía, sus principales atributos. La soberanía consiste en ejercer un control sobre la mortalidad y definir la vida como el despliegue y la manifestación del poder.” (Mbembe, 2011: 19)

adopta esta violencia precisamente porque no deja huellas o si las deja éstas son difícilmente rastreables. De tal suerte, ocupar y actuar en un espacio común, junto a los otros, es decir, crear lo público (Arendt, 2003) se vuelve casi imposible allí donde el Estado no sólo no protege, sino que muchas veces es actor de la violencia y la impunidad, como en Guadalupe, pueblo fantasma de donde huyó el 70% de sus habitantes, donde las calles se vaciaron y sólo quedan los vestigios de la guerra, donde “sólo los ladridos de los perros resuenan más que el sonido de sus habitantes” (Pineda, 2018). Un espacio público fantasmagórico.

A este Estado que rescinde su relación con el cuidado del cuerpo de sus constituyentes Cristina Rivera Garza (2015) lo llama el *Estado sin entrañas*: “En su indiferencia y descuido, en su noción instrumental de lo político e incluso de lo público, el *Estado sin entrañas* produjo así el cuerpo desentrañado: esos pedazos de torsos, esas piernas y esos pies, ese interior que se vuelve exterior, colgando. (...) De ahí la urgencia estética de decir, en el más básico y también en el más desencajado de los lenguajes, “esto me duele” (Rivera Garza, 2015:14).

Siguiendo los mandatos éticos señalados por Rivera Garza, acerca de cómo activar “el potencial crítico y utópico del lenguaje”, denunciar, propagar la indignación, y de hacer colectivo el duelo, desde el arte se representa la violencia, al tiempo que se transmite la irrepresentabilidad del trauma, se cuestionan los modos dominantes de representación que exponen el sufrimiento de los otros como un espectáculo y se hace un llamado a la responsabilidad ético-política del espectador.

En esta línea, dentro del corpus de trabajos artísticos críticos destacan, entre otros: en poesía *Antígona González* (2012) de Sara Uribe y *El libro centroamericano de los muertos* (2018) de Balam Rodrigo ; en narrativa, *Las tierras arrasadas* (2016) de Emiliano Monge; en las artes plásticas, las instalaciones de Teresa Margolles, y, en el campo de las artes visuales, destaca el desarrollo de un nuevo lenguaje documental que hace uso de la economía afectiva de la imagen y habla de la violencia desplazándola de la imagen, frente al régimen cultural violento. Dentro de esta corriente, podemos subrayar *El velador* (Natalia Almada, 2011), *Tempestad* (Tatiana Huevo, 2016), *Soles Negros* (Julien Elie, 2018), *El guardián de la memoria* (Marcela Arteaga, 2019), o *Cuando cierro los ojos* (Sergio Blanco Martín, 2019). En todos ellos, el sufrimiento, como signo contemporáneo, se hace visible a través de una serie de mediaciones visuales en las que emerge el problema de su reconocimiento. Este nuevo lenguaje documental responde al discurso oficial, inaugurado por el gobierno de Calderón, de la denominada “guerra contra el narco” que caracteriza a las víctimas de la violencia como criminales, y afirma la inevitabilidad de la pérdida de vidas civiles como consecuencia colateral. Mientras el discurso oficial preserva y legitima la guerra, este nuevo lenguaje documental constituye un esfuerzo por nombrar

lo innombrable, enfocándose en los traumas y afectos colectivos producidos por la violencia. En esta constelación de representaciones contemporáneas de la violencia, producidas al mismo tiempo en que ésta se despliega y (re)produce en México, situamos *La libertad del diablo* (Everardo González, 2017).

La libertad del diablo surge dentro del contexto que hemos descrito, uno de desintegración social y política, donde el Estado no protege o desprotege a su población a la vez que cuida de los intereses económicos de algunos, insertos en un capitalismo global. En este documental existe un reconocimiento implícito y colectivo de que no hay Estado al que recurrir y menos un Estado de derecho. Este mismo contexto crea las condiciones para que se activen estrategias alternativas que re-imaginan y recuperan una precaria forma de comunidad. Haciendo uso de los aspectos psicológicos de la economía afectiva de la imagen, la intensificación de los modos de sensibilidad afectiva, así como del montaje de entrevistas y testimonios de víctimas y victimarios, el documental crea una relación afectiva con la problemática de la impunidad como política de Estado en el México de las primeras décadas del siglo XXI, a partir del surgimiento de dos agencias: la de todos los afectados y la del espectador.

LA LIBERTAD DEL DIABLO



Figura 1: Cartel de *La libertad del diablo*

El documental, de una hora y catorce minutos, se estructura casi en su totalidad por medio de entrevistas. En un espacio interior, casi vacío, los entrevistados miran direc-

tamente a la cámara y contestan preguntas. Everardo González opta por entrevistar a familiares de desaparecidos, jóvenes sicarios, policías y militares. Actores todos que desde diferentes posiciones están o se encuentran insertos, pese a ellos mismos, en una economía general de la violencia. El interior de las casas donde se realizan las entrevistas funciona como un “espacio de aparición”, en palabras de Hannah Arendt, donde distintas formas de dolor son reconocidas y amplificadas.

El documental alterna tomas exteriores de la geografía mexicana, principalmente del norte de México y el Valle de Juárez, y tomas interiores. Las primeras son paisajes naturales o urbanos y cuerpos de personas vivas o muertas. Un bosque bajo la neblina donde yace el cuerpo de un hombre, imágenes del desierto de Chihuahua donde posan personas armadas con las conocidas AK47 llamadas, en lenguaje popular, “cuernos de chivo”, un carro en llamas en un lugar indeterminado o un llano despoblado.



Figura 2: Fotograma de *La libertad del diablo* (México, 2017)

Las tomas interiores corresponden, por un lado, a la intimidad del hogar: una mujer tendida en la cama de un cuarto, un hombre mutilado mirando la televisión, una familia completa sentada mirando a la cámara. Por otro lado, a las entrevistas, que no muestran un lugar interior e iteran entre entrevistas con víctimas y entrevistas con victimarios sin ponerlos nunca en un mismo espacio, ni de diálogo ni de confrontación y sin jamás ver al entrevistador. Se construye así un espacio polifónico de tres voces que se alternan: la del entrevistador sin rostro, y las de víctimas y victimarios bajo las máscaras.

El documental abre con el testimonio de una voz en off asociada a la imagen de un cadáver boca abajo tirado en el suelo, con las manos atadas y una bolsa de basura en la cabeza⁶. Un cadáver expuesto que puede ocupar ambas posiciones, víctima y victimario. Y la voz afirma: “No puedo pensar en esas personas como mis iguales, en esas condiciones, en esos momentos. (...) Y sin embargo, seguimos siendo de la misma especie” (00:56-02:41). Un testimonio sobre la desintegración social causada por la guerra.

⁶ Iván Ruíz (2020) identifica este fotograma como una cita paisajística al proyecto fotográfico de Fernando Brito *Tus pasos se perdieron con el paisaje* (2006-1010) con cadáveres expuestos en paisajes naturales de Culiacán, Sinaloa. Coincidimos con Ruíz que tanto las fotografías de Fernando Brito como la toma inicial del documental comparten la tensión entre la atmósfera calmada y el cadáver expuesto, así como el ocultamiento de la posicionalidad de víctima o victimario.



Figura 3: Fotograma de *La libertad del diablo* (México, 2017)

En la barbarie o en el *horrorismo* (Cavarero, 2009), no nos podemos hermanar y es así como el dispositivo de este documental, en tanto etnografía visual, muestra la voz de las víctimas y de los victimarios juntos -con las mismas máscaras- pero en dos universos separados. Como en el relato de Robert Antelme, en la llamada “marcha de la muerte”, conducida por los nazis para vaciar los campos de concentración. Aunque los SS trataron de convertir a los prisioneros en otra cosa que humanos, no lo lograron:

(...) no hay ambigüedad, seguimos siendo hombres, sólo acabaremos como hombres (...) una verdad que aparece aquí con toda su fuerza, en el límite de la naturaleza, aproximándonos a nuestros límites: no hay especies humanas, hay una especie humana (...) el poder del verdugo no puede ser otro que uno del hombre: el poder de muerte. Puede matar a un hombre, pero no puede convertirlo en otra cosa. (Antelme, 1957: 239-240. Nuestra traducción)

En México se ha documentado el esfuerzo cotidiano que realizan los familiares de las víctimas directas de la “guerra contra las drogas” para humanizar el cuerpo ultrajado y/o desaparecido de la persona amada, lo que en palabras de Cavarero significa restituir “la dignidad ontológica de una existencia que, desde el momento del nacimiento hasta el de la muerte, hace de cada uno un *alguien*” (Cavarero, 2009: II. Cursivas en el original). Las víctimas llegan a ser un “alguien” a partir de los actos humanizantes de sus familiares y el reconocimiento de su humanidad por aquellos que se solidarizan con los desaparecidos y masacrados de la guerra mexicana contemporánea. ¿Llegan o llegarían a ser *alguien* los victimarios que negando la humanidad de sus víctimas también se deshumanizan?

El documental interroga esta relación entre la humanización y la deshumanización que se juega a diario en la vida cotidiana de miles de mexicanos y mexicanas hoy en día, entre no poder hermanarse y constatar, a la vez, que víctimas y victimarios son de la

misma especie. Es lo que percibimos al entrevistar (entre 2020 y 2022) a un joven sicario de 21 años (que llamaremos Juan), que dice trabajar para un cartel desde los 14 años, cuando enuncia lo que para nosotros es una condensación de horrores (secuestrar, torturar, matar y hacer desaparecer) como parte de sus misiones cotidianas y a la vez nos pregunta cómo va la vida, la salud y cuelga aduciendo que lo llama su mamá para hacer un mandado (Cuaderno de campo, Paola Díaz, 2021).

En lo que sigue presentaremos un análisis socio-semiótico del documental interrogando las diferentes formas en que *La libertad del diablo* representa esta relación entre la imposible hermandad en la barbarie, que es lo que hemos llamado desaparición del lazo social, y el intento de reconstrucción de la comunión de/en una misma especie.

POLIFONÍA ASIMÉTRICA: LA VÍCTIMA, EL VICTIMARIO Y EL ENTREVISTADOR

El documental está organizado a partir de un dispositivo interaccional de entrevistas a víctimas y victimarios. La imagen del entrevistador nunca aparece ante la cámara; sólo escuchamos su voz mientras la cámara enfoca directamente al entrevistado, por lo que la interacción se configura a partir de las voces y no de las imágenes de la interacción. En el documental se muestran entrevistas con víctimas y victimarios sin que necesariamente se respete una alternancia simétrica. Esta estructura iterativa impide una simplificación y supone un cuestionamiento sin resolución final.

En las entrevistas la voz en off pregunta a las víctimas por los victimarios y a los victimarios por sus víctimas, como en el caso de dos hermanas jóvenes que perdieron a su madre cuando fue secuestrada por hombres armados. Everardo González pregunta: “¿Recuerdas alguno de los rostros (de los hombres armados) en particular?”. Una de las hermanas responde: “Era muy joven. Agarraba su arma muy fuerte, pero a la vez con miedo (...) Sus ojos, como que están en el lugar pero a la vez no están” (06:14-06:59).

Más adelante, en el documental, en una entrevista con un sicario, la voz en off pregunta: “¿Qué se siente? (matar a una persona)” y el sicario responde:

Ya no se siente nada (...) Ahí en ese trabajo no hay nada de compasión. Nada. La recompensa es el dinero. No es tu familia. Es una persona. No la conoces. Tú no sientes. ¿Por qué le vas a tener compasión? Y la recompensa ahí era el dinero. De 50,000 a 60,000 pesos⁷. Por sólo una persona. (20:39-21:52)

En la posición de entrevistador, la voz en off media una relación imposible entre una víctima y un victimario que no reconoce la humanidad de su víctima, donde la compa-

⁷ Entre 2,500 y 2,900 euros al cambio actual.

sión se intercambia por una recompensa; la vida de *alguien* por dinero. En su análisis sobre la vida cotidiana de genocidarios, Rechtman (2020) documenta la indiferencia del victimario para con la víctima. Como el entrevistado de Everardo González, los victimarios a los que refiere Rechtman se interesan por su propia vida cotidiana, en el trabajo de matar, y no en la víctima y su destino. En los casos analizados por Rechtman sobre el Holocausto, el genocidio en Cambodia, en Rwanda y muchos más, los genocidarios se preocupan por sus propias condiciones de trabajo: desde las ampollas en las manos, de tanto tirar del gatillo o de tanto usar un cuchillo para degollar a las víctimas, hasta el desgaste físico que les provoca deshacerse de los cuerpos. Todo ello sin visos de compasión ni de arrepentimiento. El joven sicario mexicano al que entrevistamos, Juan, tampoco se arrepiente. Refiriéndose a sus víctimas dice que “todos andaban chuecos”, es decir, no estaban en el recto camino, eran “contrarios” -de carteles enemigos- o había hecho algo reprobable como violar a una mujer. De tal manera el trabajo de Juan, para él, tiene rasgos de heroísmo dado que elimina a los que lo merecen.

Hacia el final del documental, la voz en off, en una posición de mediador, pregunta a víctimas y victimarios sobre la posibilidad de otorgar el perdón y de pedir perdón, tener o sentir compasión. Si bien muchos victimarios, como a los que refiere Rechman (2020) o el joven Juan, no muestran arrepentimiento ni compasión y no pedirían perdón por algo por lo que no sienten remordimiento, el documental muestra la posibilidad de que algunos no se perdonen a sí mismos por lo que han hecho y que otros pidan perdón, como dos de los sicarios entrevistados. El primero afirma: “No merezco compasión. Nunca he merecido compasión por lo que he hecho, jamás. Y si algún día me toca, pues me va a tocar. Voy a poner la misma cara que todos. No me puedo echar para atrás” (57:16-57: 34). El segundo, ante la pregunta de si sería capaz de pedir perdón, responde: “Sí, con todo el corazón, sí. Pediría perdón a todas las familias a las que he hecho daño. Un perdón sincero. De todo mi corazón, con todo mi ser” (59:27-59:51). A esta secuencia, le sigue otra donde, sin integrar la pregunta por el perdón, una de las hermanas que perdió a su madre responde: “No, ni perdón ni olvido. Para mí no tienen perdón ellos”. La voz en off pregunta entonces qué les daría justicia a lo que la hermana responde:

Yo creo que el castigar a los responsables. Y no nada más del caso de mi mamá sino de todos. Estamos todos agarrados de la misma mano. Somos muchas personas que estamos sufriendo. Yo creo que una de las cosas más importantes sería que castiguen a los responsables. (59:52-1:00:26)

Después, el montaje nos lleva a la respuesta de la madre a la pregunta sobre qué siente por los victimarios:

No pensé en venganza porque pues yo con mi fe que yo tengo, nada más

en esa ocasión que les di la cara, sentí compasión. Cuando no me daban la cara y que no levantaban su cara. Ellos con su cabeza agachada y cuando yo le levanté al muchacho la cara y le dije ven y dime por qué, él volvió a agachar la cabeza, pero no me dieron explicación. Y me dio compasión porque dicen que ellos no los mataron entonces haga de cuenta que es una compasión bien grande la que me dio por ellos. (1:02:02-1:02:52)

A través de la voz del entrevistador, como voz en off, en estas últimas secuencias del documental podemos reconstruir una suerte de diálogo entre dos mundos que sin embargo están completamente fracturados: un sicario que pide perdón, al que no se le otorga, y un sicario que dice no merecer compasión y por el que, sin embargo, se siente compasión. Son posiciones vitales y afectos que bifurcan sin encuentro posible, pero también múltiples posibilidades futuras que no llegan ni a consenso ni a reconciliación. El espectador/testigo se encuentra ante una polifonía asimétrica donde se marca una diferencia entre escuchar el testimonio de una víctima, que co-crea la escucha del espectador/testigo al que pretende transmitir una experiencia inenarrable y una responsabilidad compartida, y escuchar la entrevista a un victimario, en que explica o no sus actos y en que la escucha puede llegar a comprender la producción social del verdugo sin excusar sus actos. De este modo, el dispositivo de entrevista, así como el montaje de las mismas, no sólo conforma un espacio donde la voz de víctimas y victimarios es mediada por la voz del entrevistador, sino que es también una mediación que crea dos agencias: la de los afectados y la del espectador, quien genera una relación afectiva con la problemática de la desaparición, la impunidad y la colaboración entre funcionarios de seguridad del Estado y el crimen organizado.

PAISAJES, FANTASMAS Y AFECTOS



Figura 4: Fotograma de *La libertad del diablo* (México, 2017)

Sara Ahmed (2014), analiza el afecto a partir de lo relacional. De este modo, el afecto no se trata sólo de las emociones que existen en el cuerpo y la mente individuales sino de las emociones que surgen de las relaciones con otros, así como la intensidad en la manera de relacionarnos los unos con los otros. En *La libertad del diablo*, Everardo González construye una etnografía de la violencia en el México contemporáneo mediante una narrativa visual y sonora de las conexiones afectivas, temporales y espaciales entre los testimonios, la geografía, y los cuerpos que componen esta experiencia humana. La conexión entre los testimonios y su localización en el paisaje visual y sonoro ofrece al espectador una manera no consumista con los efectos de un trauma colectivo. El entramado de entrevistas, imágenes y sonidos que constituyen el documental funcionan como evidencia de una guerra, su impacto en el espacio, los afectos y los cuerpos.

Los paisajes del norte de México y de la frontera, especialmente del Valle de Juárez, que acompañan a los testimonios constituyen una experiencia sensible que da vida a las voces a partir de imágenes y sonido; esta zona desértica se ha transformado en un archivo de relatos y un depósito de cuerpos y de restos. En el documental, la geografía fronteriza está atravesada por un silencio donde sólo se escuchan susurros ahogados de personas abandonadas a sí misma, desprotegidas. Los testimonios y las entrevistas rompen este ciclo de silencio que condena a la comunidad a su desaparición. De este modo, la fotografía y el sonido⁸ crean un espacio donde las memorias del pasado reciente se

⁸ Por la *Libertad del diablo*, Quincas Moreiras, director de sonido del documental, recibió un premio Fénix en el 2017 y una nominación a los premios Ariel en el 2018 por mejor banda sonora original.

entrelazan con el presente de la geografía y el de los supervivientes.

Desde la primera voz que se oye en el documental, que como hemos indicado anteriormente es una voz en off, la memoria narrativa está ligada al lugar, al paisaje que guarda cuerpos, huesos y restos. La cinta abre con una escena en negro acompañada de una música inquietante y los sonidos de la noche. La oscuridad toma cuerpo en la palabra, un testimonio sin cuerpo: “Llegamos a un lugar en el campo. Me tiran. Y se oía el arroyo que corría a un lado. Y empezamos a subir un cerro hasta llegar a la fuente donde nace ese arroyo. Veo gente enloquecida. Chispas de locura, de barbarie total” (00:56-01:37). Esta separación entre la voz y la imagen crea la perspectiva de un espectro, un fantasma, de un desaparecido, al tiempo que estimula preguntas fundamentales sobre la relación entre la estética y las estrategias políticas de denuncia y visibilización: ¿Cómo representar la huella de una experiencia de dolor? ¿Cómo representar la ausencia, lo no nombrable, explicable, argumentable? ¿cómo significar la borradura del referente? En este sentido, desde su comienzo, el documental sitúa al desaparecido de la “guerra” como una figura que da cuenta del uso siniestro de lo espectral y su capitalización; en el sentido derridiano, la ontología mexicana estaría asediada por fantasmas⁹ y la geografía mexicana sería un espacio de *producción de lo fantasmático*, como aquello que no está ni presente ni ausente, ni vivo ni muerto: “el espíritu viene como (*re*) *aparecido*, figura a la vez como un muerto que regresa y como un fantasma cuyo esperado retorno se repite una y otra vez” (Derrida, 1995: 24. Cursivas en el original).

De este modo, a través del documental, observamos la compleja relación de sus habitantes con una geografía que esconde fosas y cuerpos, y su constante negociación al verse afectados diariamente por la muerte y los restos materiales de la violencia. Este vivir espectral, Shaylih Muehlmann (2020) lo articula como el siniestro (*uncanny*) mexicano: “cómo las personas experimentan el desvanecimiento de los límites necesarios para mantener un sentido de lo normal y familiar en sus vidas en un entorno incierto y precario de violencia e impunidad generalizadas” (Muehlmann, 2020: 331. Nuestra traducción).

⁹ El 7 de octubre de 2020, la Secretaría de Gobernación indicó que desde 2006 a la fecha hay un registro histórico de 77 mil 178 personas desaparecidas y 4 mil 92 fosas clandestinas de las cuales se han exhumado 6 mil 90 cuerpos. Al 26 de noviembre de 2021, último día de la visita del Comité de las Naciones Unidas contra la Desaparición forzada, 95,000 personas estaban registradas oficialmente como desaparecidas en México. El 15 de mayo 2022, México llegaba a las 100 mil personas desaparecidas. México también vive una grave crisis forense con más de 52 mil cuerpos no identificados de personas fallecidas. Proyecto de investigación *A dónde van los desaparecidos* (<https://adondevanlosdesaparecidos.org/>) Para un panorama etnográfico e histórico general de las desapariciones en México ver, Melenotte, 2021.



Figura 5: Fotograma de *La libertad del diablo* (México, 2017)

Freud define lo siniestro (*Unheimlich*)s como “aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (Freud, 1979: 2484) En lo siniestro, lo que aparece como extraño, es algo familiar que se presenta como extraño o amenazante por haber sido reprimido. Rossana Reguillo también incorpora en su análisis el concepto de “lo siniestro”:

Trato de bordear la explicación psicoanalista —que no es mi campo— para retener aquellos elementos que fui trabajando en mis etnografías, entrevistas, materiales de campo, imágenes, para analizar el como el tránsito de lo familiar, lo cercano, en algo imposible de mirar sin miedo a ser arrastrado, sin tener miedo de ser tragado por esas situaciones extremas que antes, “tiempo atrás”, me eran gratas, descifrables, cómodas. Planteo entonces que lo siniestro es además de un “tono afectivo”, como señala Freud, un sistema de cierre y apertura del horror de las violencias. Como cierre, lo siniestro, la experiencia de lo siniestro posibilita que las víctimas, los colectivos de búsqueda, el periodismo, la antropología situada, organismos no gubernamentales, artistas, obturen lo suficientemente la mirada, la percepción, frente a ese golpe de acontecimiento que llega de más, del que hablé en la crónica de los niños jugando a ser secuestradores. (Reguillo, 2022: 209)

De igual modo, las fosas clandestinas no son paisajes naturales; son paisajes que acumulan la evidencia de la violencia sobre los cuerpos. La desaparición forzada opera en una doble vertiente de desaparición y pérdida, produciendo desaparecidos y sobrevivientes.

No es casualidad que esta separación entre la voz y la imagen que crea la voz en off, en *La libertad del diablo*, sólo se utilice de nuevo en otro momento casi hacia el final del documental. La voz en off acompaña las imágenes de un cerro con los sonidos de la noche y se escucha:

“Hay mucho horror en las fosas. Ha habido cuerpos que los han quemado. Hay cuerpos que hemos encontrado con la boca abierta que nos dicen que los enterraban vivos. Sí hablan los huesos. Jamás me imaginé que eso podría ser cierto hasta que lo he vivido en 104 cuerpos. Siempre me he dicho ¿qué más le puedes hacer a un muerto si ya lo mataste?”. (53:59- 54:58)

Tras estas palabras el documental muestra el rostro enmascarado de quien habla:

“He estado hasta las 10 de la noche esperando recuperar cuerpos. Y veo las luces de la ciudad y me aterra más saber que nuestros familiares en algún momento a lo mejor estuvieron esperando que nosotros fuéramos a rescatarlos con vida porque son partes altas de la ciudad, donde están los cerros, ves todas las luces, escuchas los sonidos de los camiones que van vendiendo bolillos o nieves. Y me aterra más saber que llegamos muy tarde a rescatar a nuestros familiares”. (55:00 – 56:03)

Al entrelazar ambos testimonios mediante la misma estrategia comunicativa -la voz en off sobre el paisaje, el documental busca integrar la desaparición y la pérdida en su propia especificidad e inscripción biográfica y en sus efectos en el presente:

“Yo me he dicho que duele más tener a un familiar desaparecido que tener a un muerto. Un muerto sabes que murió. Van a pasar los días y ese dolor va a disminuir. Pero cuando tienes un familiar desaparecido, cada día que pasa, el dolor aumenta por no saber donde está. Y me digo si hubiéramos venido antes, a lo mejor no hubiera habido tanta gente enterrada”. (56:09 – 56:49)

Ante la falta de respuesta de las autoridades de seguridad pública son los familiares organizados en colectivos y Brigadas Nacionales de Búsqueda quienes, por sus propios medios, buscan en campos, cerros y otros terrenos. Ellos articulan prácticas y saberes situados, lo que Ileana Diéguez llama “pedagogías de búsqueda” (2021), en el contexto de la desposesión y la falta de protección de la vida. Una epistemología que se hace cuerpo en las/los que buscan colectivamente a sus desaparecidos, en los lazos que se crean y mantienen entre ellos y los que están ausentes, para devolver el valor a las vidas sacrificadas en el contexto necropolítico que hemos descrito.

Por otro lado, en *La libertad del diablo*, lo espectral invoca un sentido ético de justicia como lo argumentó Derrida en *Espectros de Marx* (1995). Bajo esta concepción, el

fantasma nos obliga a concebir un reclamo de justicia no limitada a una temporalidad específica, ni la del reclamo, ni la de lo acontecido, donde el compromiso no se adquiere únicamente con los desaparecidos, sino con aquellos que aún no están presentes, como una responsabilidad infinita, sin tiempo de prescripción:

Si me dispongo a hablar extensamente de fantasmas, de herencia y de generaciones, de generaciones de fantasmas, es decir, de ciertos otros que no están presentes, ni presentemente vivos, ni entre nosotros ni en nosotros ni fuera de nosotros, es en nombre de la *justicia*. (Derrida, 1995: 12. *Cursivas en el original*)

Los supervivientes forman parte de la tecnología de la desaparición, teniendo que desplazarse o esconderse mientras reclaman justicia. Así, después de la escena inicial, la música original inquietante, metálica y sombría ocupa el espacio negro y da lugar a la imagen de una joven enmarcada en una puerta con una máscara, también a modo de aparición, de espectro. Irrumpe entonces la voz en off del entrevistador, pidiéndole a la joven que enseñe las fotos de su madre desaparecida. La imagen funciona aquí como “la supervivencia fantasmática de una desaparición” (Didi-Huberman, 2008: 108). Sin embargo, ninguna imagen por sí misma ofrece restitución; sólo la memoria es capaz de hacer presente la ausencia: “Esta foto la conservo porque es la única que tengo donde ella me está cargando, cuando yo estaba chiquita. Y esta otra yo estoy aquí y estaba embarazada de mi hermana y era su baby shower” (03:40-04:12). La fuerza del afecto permite que se desplace el lugar del cuerpo del desaparecido al cuerpo de quien lo busca, que encarna la vivencia y el dolor de la pérdida. Como afirma Ileana Diéguez, se expone “el pasado de una presencia que ha sido vulnerada, de un cuerpo que ya no es visible, que ya no puede estar ante la mirada, ante nosotros y los otros” (2013: 32). El vacío se llena con las acciones de quienes lo denuncian y lo enuncian. El testimonio de los que buscan a sus desaparecidos pone en movimiento las memorias; éstas, moviéndose, afectan e impactan. Los ausentes vuelven así a circular afectiva y materialmente entre los vivos que habitan la misma ausencia de sentido que envuelve la desaparición. La falta de cadáver impide que el desaparecido se instale como un muerto, pero sí como un desaparecido susceptible de “aparecer”. Un desajuste que expresa en el documental un joven con dos hermanos desaparecidos que afirma: “Al principio me imaginaba a mis hermanos en los campos de cultivo de la droga añorando que los encuentren; también me los he imaginado en otro país; me los he imaginado inclusive con Dios. Pero donde siempre los veo es conmigo, a mi lado” (52:30-53:12). Dentro de este desajuste, la intensidad del afecto, generado a partir de la intimidad de la entrevista, hace posible la materialización de la ausencia. Everardo González se concentra en el cuerpo que está aquí y ahora, surcado por la ausencia, como medio de relación con los ausentes.

Es importante señalar que la violencia masiva tiene igualmente una fuerza afectiva que precede y sigue a la violencia física de la desaparición, la tortura y el asesinato. El montaje del documental se enfoca también en captar el impacto social y afectivo de la violencia masiva, lo que Kerry Whigham llama la “violencia resonante”, término con el que analiza cómo la violencia extrema sufrida por una comunidad durante un genocidio se mantiene en las estructuras emotivas del presente, mediando las experiencias con el espacio:

La violencia resonante no es sólo la energía afectiva que justifica la violencia genocida, también es el aspecto afectivo y residual de la violencia que continúa actuando después del genocidio o del acto violento. (...) Es la causa y el producto de una violencia social, experimentada por toda la sociedad. Inunda todo el espacio, moviéndose dentro y entre los cuerpos, sin dejar de actuar. No limita la experiencia con el mundo; lo media. (Whigham, 2022: 5. *La traducción es nuestra*)

Si desde una perspectiva etnográfica los testimonios ofrecen distintos patrones de desaparición, tortura, impunidad y colaboración entre los funcionarios de seguridad del Estado y el crimen organizado. Desde una perspectiva afectiva, los testimonios de víctimas y victimarios se entrelazan a lo largo del documental dando forma a la experiencia colectiva de vivir el trauma de la violencia. Son la materia afectiva que fluye a través del tejido social. Aunque cada historia es única, la edición polifónica de los testimonios crea una experiencia colectiva de la vida en un espacio de violencia generalizada en tiempos de “guerra”, que revela y media las conexiones de la intimidad afectiva y colectiva de los que están vivos, rodeados de muertos y desaparecidos. Estas narraciones son transmisiones de experiencias, que incluye afectos sobre la experiencia del trauma y sobre cómo las desapariciones y más generalmente la violencia afectan y continúan participando de la vida de sus familiares y sus victimarios. Un desertor del ejército mexicano afirma en *La libertad del diablo*: “No deseo mostrar mi rostro a las personas y deseo esconderme. Nunca toco el tema. Esto no es para mí un orgullo; decirlo. Es como destapar una cloaca llena de lo peor” (43:29-44:04), y un sicario confiesa: “Cuando uno está solo, y piensa lo que hizo. Se piensa mucho. Se te vienen las palabras y las lágrimas. Todo lo que te han dicho, desde que empezaste hasta donde terminaste. Y es así” (57:50-58:29).

De este modo, aunque este tipo de violencia impacta más directamente en los grupos victimizados, media las experiencias de todos los demás, incluyendo a los perpetradores y colaboradores. Esto implica un potencial transformador que pasa porque todos sean conscientes de cómo les impacta, como agresor o como víctima; siendo ambos de la misma especie. Si una política y una ética del duelo y de la representación de la pérdida dependen de cómo se sostiene lo que queda, entonces existe un imperativo ético de

prestar atención también a las estructuras de los sentimientos que, tras la atrocidad, dan forma a las vidas de víctimas y victimarios, vivos, muertos y desaparecidos.

LA FISONOMÍA POLISÉMICA DE MÉXICO

La relación entre pertenecer y ser de la misma especie y no poder hermanarse en la barbarie, se representa en el documental a través de la figura del *rostro*: el rostro cubierto de todas y todos las entrevistadas y entrevistados, el cambio en el rostro del sicario a partir de “su” primer muerto cuando se des-hermana de su víctima, el rostro del que no puede dar la cara frente a la madre de dos hijos desaparecidos y el rostro de esa misma madre, que en la escena final del documental, *da* la cara retirándose la máscara y mirando a la cámara.

La máscara color beige que portan todas las personas que aparecen en el documental, además de cumplir la función práctica de ocultar sus identidades por razones de seguridad, funciona como un artefacto representacional polisémico. Se podría haber asegurado el anonimato de estas personas de otra forma, como ya se ha hecho en otros documentales, como en el documental *El Sicario Room 164*; sin embargo, se elige usar la misma máscara para todas las personas, víctimas y victimarios. Una máscara que protege la identidad de los entrevistados y produce un sentido de extrañamiento en el espectador.



Figura 6: Fotograma de *La libertad del diablo* (México, 2017)

¿Qué reconocemos en estos rostros? En el documental el rostro no representa lo humano, sino la máscara. De este modo, los entrevistados se enmascaran para desenmascarar a la sociedad; la máscara funciona como una lupa, no como un ocultamiento. La máscara tiene el poder de representar a todos. Así, un sentido posible de esta homogenización de los rostros, bajo la misma máscara, es significar que, pese a todo, son de la misma especie. Sin embargo, al ocultar los rostros también se muestra la imposibilidad de dar la cara, de confrontarse en un mismo espacio común, de constituir un vínculo social y finalmente una comunidad política. Es en este sentido que avanzamos la hipótesis de

que, en México, con la desaparición masiva de personas, lo que también desaparece es lo que Arendt llama la *polis*:

Se trata del espacio de aparición en el más amplio sentido de la palabra, es decir, el espacio donde yo aparezco ante otros como otros aparecen ante mí, donde los hombres no existen meramente como otras cosas vivas o inanimadas, sino que hacen su aparición de manera explícita. (Arendt, 2003: 221).

Arendt distingue tres esferas de la condición humana, “trabajo”, “obra” y “acción”. El hombre (es decir, el ser humano) no sólo es un ser biológico que trabaja para cubrir sus necesidades vitales también crea “obras”, fabricaciones o artificios durables para hacer habitable el mundo. Pero más allá de trabajo y obra, el hombre es capaz de acción y palabra, capaz de crear una vida política, es decir, de iniciar algo nuevo en el mundo, de aparecer ante los otros y constituir un espacio público. En México hoy, este espacio de la aparición, donde el sujeto de la acción se revela, es visto y escuchado, ha sido, al menos en parte, remplazado por el *espacio de la desaparición*, donde es muy riesgoso “revelarse” ante los otros, donde la base común a partir de la cual se pueden emitir opiniones y diferencias, es decir, la verdad de hecho (Arendt, 1996) es difícilmente conocible, muchas veces censurada y donde a veces la vida depende de no saber, de no ver, de no escuchar y por supuesto de no revelar (Mondragón, 2022). Ello lo atestiguan los asesinatos de periodistas que han dicho y publicado la verdad sobre la violencia en curso en México, donde entre 2010 y 2022 se registró el asesinato de 79 reporteros, haciendo de México uno de los países, sin conflicto armado declarado, más peligrosos del mundo para la prensa (Reporteros sin Fronteras, 2022).

La máscara, que homogeniza los rostros bajo la condición humano-biológica de pertenecer a una misma especie, deja al descubierto ojos, boca, nariz y orejas, permitiendo que se interpele al espectador con los relatos, las miradas, la voz, pero también con el silencio. De hecho, cada uno de los testimonios del documental va acompañado de largos momentos de silencio, como cuando uno de los sicarios relata el asesinato de una familia completa incluidos los niños y se muestra una secuencia de personas enmascaradas en silencio mirando la cámara. Primero cuatro adultos y tres niños, luego tres niños y luego de una mujer con cuatro niños sentados en un sillón mirando a la cámara. O cuando una persona mira a la cámara, al espectador, y sólo se percibe su tristeza, a través de las lágrimas que mojan la máscara, cuando las hermanas se miran durante medio minuto, cuando una mujer respira con dificultad en el suelo con las manos a la espalda y otra mujer en su cama, en camisón de noche, mira a la cámara posando o una familia entera sentada en el sofá en silencio y un hombre cose en una maquiladora y otro mira la televisión, todos en silencio. Estos silencios afirman también indirectamente lo humano

en un contexto que vuelve la representación imposible. En palabras de Butler:

Para que la representación exprese entonces lo humano no sólo debe fracasar, sino que debe mostrar su fracaso. Hay algo irrepresentable que sin embargo tratamos de representar, y esta paradoja queda retenida en la representación. En este sentido, lo humano no se identifica con la representación, pero tampoco se identifica con lo irrepresentable. Se trata más bien de aquello que limita el éxito de cualquier práctica representativa. (Butler, 2006:180)

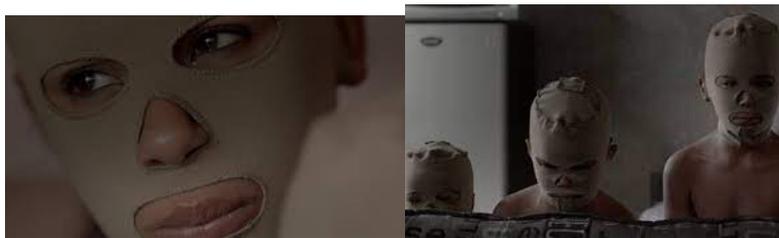


Figura 7 y figura 8: Fotograma de *La libertad del diablo* (México, 2017)

La interpelación de estos relatos, miradas, voces y silencios, en el documental refiere principalmente a la interpelación de las víctimas mostrando largas secuencias silenciosas de rostros mirando a la cámara, en especial de niños y una secuencia final donde la madre de los dos chicos desaparecidos se quita la máscara y mira a la cámara o nos mira a nosotros, los espectadores. Esta interpelación se puede asimilar a lo que Levinas denomina un *llamado* (2010), es decir, una confrontación *face à face* frente a la irreductible singularidad de un rostro que llama o que pide una respuesta urgente e inmediata, pero a la que, sin embargo, podemos responder o no, de la que podemos hacernos cargo o no, de la que podemos hacernos responsables o no. Esta confrontación directa con el otro, ya no es la reunión en un espacio público de aparición, que refiere a la acción y a la comunidad política. En el *frente a frente* con la singularidad irreductible del rostro del otro, en el caso de *La libertad del diablo*, el rostro de las víctimas y de las potenciales víctimas (los niños), estamos en lo que Levinas llama ética: una relación asimétrica, que no es la pluralidad de iguales, es decir de sujetos de derechos y deberes equiparables que pueden mostrarse mutuamente en el espacio público. Se trata de un espacio de una irreductible inconmensurabilidad.

En *La libertad del diablo* la ética del llamado y la política del espacio público común, se convierten en horizontes potencialmente performados en la constitución de una *imagen*. Constituir una imagen no es simplemente mirar imágenes ni consumirlas, como tan a menudo sucede con la mercantilización de la violencia. Una imagen, en palabras de Marie José Mondzain y de Jean Tousaint Desanti (2003) es un movimiento de sentido sin ontología, sin solidificaciones fijas. Un movimiento entre lo visible o lo que se

muestra (en este caso los ojos y los labios; sus miradas y sus voces), las significaciones posibles que se le otorgan a lo que se muestra y una mirada, es decir, la participación de un público (en este caso los espectadores del documental) como agente de mediación entre lo que se muestra y su significado: “En la imagen (...) se constituyen tres instancias, lo visible, lo invisible y la mirada que los pone en relación” (Mondzain, 2002: 33).

En la *Libertad del diablo* el rostro descubierto de la madre puede ser pensado como esta interpelación ética que hace un llamado y que es un grito. En la triada de la imagen, ese rostro que se muestra, que *da* la cara, es lo que se *da* a ver a un espectador/-a y que genera significaciones. De esta manera, podemos decir que el documental deviene imagen ya que se constituye un público que se siente interpelado y genera significaciones. Este público, de la triada de la imagen, es el testigo cuando los relatos de los entrevistados generan testimonio.

De tal suerte, las entrevistas del documental guardan el potencial de generar testimonio cuando se produce una circulación de sentido entre la persona que comparte su experiencia, el espectador(a) y las significaciones que circulan entre ellos. Esto es, cuando el espectador se transforma en testigo porque ha operado una transmisión de experiencia, en este caso de miedo, de dolor, de compasión, de deseos de justicia y de venganza. Por otra parte, al cubrir la cara de la persona que comparte el testimonio, se rompe la relación tradicional entre el/la que comparte y el testigo. Hay algo amenazante que se desvela humano en los ojos y la boca. Una amenaza permeable a toda la geografía afectiva de la interacción. Al tiempo, esto nos obliga a buscar la identidad del sujeto más allá del nombre y la fisonomía de la cara. Hay un contar y un recibir pero el testimonio se convierte en algo más allá del individuo que lo cuenta al extenderse a través de todos los rostros, los que hablan y los que no.

Si bien, en el documental, el *llamado* ético de los rostros enmascarados, se orienta del lado de las víctimas, también podríamos pensar que las máscaras y los silencios representan el potencial de mostrar el horror y la crueldad en el caso de los victimarios, evitando la espectacularización de la violencia. Aunque este no es un llamado ético como el de la víctima, en una sociedad en que se produce y reproduce un ejército de verdugos, mano de obra literalmente desechable (Reguillo, 2021), esta interpelación se convierte en una manera de representar esta desechabilidad humana sin necesariamente excusar los actos del que tortura, asesina y hace desaparecer. El documental interpela así a los espectadores que pueden (o no) devenir testigos, con las responsabilidades éticas y políticas que ello conlleva. La potencia del documental radica en su posibilidad de crear imagen conjugando el llamado ético con la posibilidad de hacer mundo común cuando el llamado (el rostro de la madre, por ejemplo) busca una respuesta (un público) y se generan significaciones que necesariamente son hechas de simbolizaciones y de lenguaje

común. Es lo que Desanti (2002) llama *ver juntos* (*voir ensemble*), que no es *ver lo mismo*, sino simbolizar, generar el gesto que pone en movimiento el sentido, es participar en el movimiento que hace imagen y así transformarse en un *nosotros*. Es a partir de esta triada de la imagen, que pone a distancia y en movimiento tres posiciones, que no se funden en una sola, que es posible mantener *algo* entre nosotros (un vacío, un intervalo, una distancia que permite el movimiento) y es de este modo que nos podemos transformar en un *nosotros* que se sostiene y que se mantiene. Es en este sentido que hemos comenzado este artículo avanzando la idea de que lo que desaparece con los y las desaparecidas es también el vínculo social. Es en este mismo sentido, que hemos afirmado que documentales como *La libertad del diablo*, pueden contribuir, desde el arte, a proponer caminos posibles para hilvanar lazos o intentar hacerlo.

CONCLUSIONES

La libertad del diablo presenta una propuesta ética y estética de simbolización posible del inenarrable dolor y horror, que cuestiona la reproducción naturalizada de la violencia. El largometraje documental habla de la violencia al tiempo que interroga la forma misma del documental en los límites del dolor, el duelo y el horror. En este sentido, su edición funciona fuera de las expectativas de los procesos de testimonio tradicional o de un registro periodístico de entrevistas a víctimas y victimarios. La elección de dejar a todos sus sujetos sin rostro y sin nombre, de cierta manera igualándolos, nos da cuenta del coste de la violencia en México durante las primeras décadas del siglo XXI y la desintegración social y política del país todavía en proceso, al tiempo que el montaje de voces, imágenes y sonidos funcionan como evidencia de “guerra” y una denuncia de su impacto en el espacio, los afectos y los cuerpos. Este entramado de voces son una manera de restitución, un proceso estético que representa la relación afectiva, polifónica y densamente estratificada entre la violencia y la posición en la que la viven los individuos, víctimas y victimarios, sus familias y sus comunidades.

Al utilizar el poder de afectar del documental, artefactos audiovisuales como *La libertad del diablo* abren la posibilidad de este *ver juntos* (*voir ensemble*) con el espectador, y en esa medida de devenir un dispositivo que responde tanto al discurso oficial de legitimización de la violencia como a la máquina necropolítica que genera la desaparición de personas, la desaparición de sus cuerpos y desaparición de un espacio público y de común humanidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, Sara (2014). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Alcalá Anguiano, Fabiola. “Coyunturas éticas y estéticas en el cine documental contemporáneo. Testimonios sobre la guerra contra el narcotráfico en México”. *Miguel Hernández Communication Journal*, 12 (2021): 105 -118.
- Amnesty Internacional (2015). *Un trato de indolencia. La respuesta del Estado frente a la Desaparición de Personas en México*. Amnesty International Publications.
- Antelme, Robert (1957). *L'espèce humaine*. Gallimard: Paris.
- Arendt, Hannah (2003). *La condición humana*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Arendt, Hannah (1996). *Entre pasado y futuro. Ocho ejercicios de reflexión política*. Barcelona: Península.
- Atuesta, Laura (2018). “Militarización de la lucha contra el narcotráfico: los operativos militares como estrategia para el combate del crimen organizado”. Atuesta, L.H. y Madrazo (eds.). *Las violencias. En busca de la política pública detrás de la guerra contra las drogas*. Ciudad de México: Editorial CIDE Coyuntura y Ensayo. ISBN: 99-132.
- Lajous, A. (2018). *Las violencias. En busca de la política pública detrás de la guerra contra las drogas*. Ciudad de México: Editorial CIDE Coyuntura y Ensayo.
- Butler, Judith. (2006). *Vida precaria*. Buenos Aires: Paidós.
- Cavareto, Adriana (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos.
- CNB-Comisión Nacional de Búsqueda (2022).
- Correa-Cabrera, Guadalupe (2020). “Carteles Inc. Paramilitarismo criminal, energía y la nueva “Guerra contra el Narco” en México”. *Confluenze. Rivista Di Studi Iberoamericani*, 12(2020): 43-55.
- Datacívica (2021). “Mi experiencia puede servir para que otras no tengan miedo”. Señales y estrategias para prevenir la violencia feminicida, Informe de investigación. México.
- Derrida, Jacques (1995). *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, Georges. (2003). *Images malgré tout*. Editions du Minuit: Paris.
- Diéguez, Iliana (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénicas.
- Diéguez, Iliana (2021). *Cuerpos liminales. La performatividad de la búsqueda*. Córdoba: DocumentA/Escénicas.
- Emmelhainz, Irmgard (2016). *La tiranía del sentido común*. México: Paradiso Editores.
- Escalante, Fernando. “Paisaje antes de la batalla. Notas sobre el contexto de la guerra contra las drogas en México”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. 58 (2013): 73-104.
- Freud, Sigmund. (1979) *Obras completas Vol. 17 (1917-19)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- García Zamora, Rodolfo y Gaspar Olvera, Selene (2019). “TLCAN, Crisis Agrícola, Empleo y Mi-

- gración internacional de México 1980-2016". Munck, Ronaldo y García Macías, Pascual (ed.) *Precarización laboral: ¿nuevas maneras de desigualdad y expulsiones globales en el mercado laboral del siglo XXI?* Concepción: Red de Pensamiento Decolonial: pp. 9-35.
- González, Everardo. *La Libertad del Diablo*. México: Artegios; Animal de Luz Films, 2017.
- Hernández Manrique, Adriana. "Las Paradojas de la desaparición en México: lugares, objetos y sujetos de la memoria". *Tercio Creciente*, 21 (2022) : 27-38.
- Instituto Nacional de Estadísticas - INEGI (2021).
- Kapchan, D. (2015). "Body". David Novak y Matt Sakakeeny (ed.). *Keywords in Sound*. Duke: Duke University Press: 33-44.
- Levinas, Emmanuel. (2010). *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. Paris: Kluwer Academic.
- López, Patricia J y Gillespie, Kathryn (2015). *Economies of death: economic logics of killable life and grievable death*. London: Routledge.
- Mbembe Achille (2011) *Necropolítica*. Madrid: Melusina.
- Melenotte, Sabrina, (ed.) (2021). *Mexique: une terre des disparu.e.s*. FMSH/IRD: Paris.
- Méndez Rangel, Abigail. "Documental y denuncia: modelos de mundo en *La libertad del diablo y Tempestad*". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* 25 (2020): 125-137.
- Mondragón-Celis, Agnes (2022). *Mediations of War: Formations of Statehood and Criminality in Mexico's "War on Drug Trafficking"*. PhD diss. University of Chicago.
- Mondzain, Marie José. (2003). *Voir ensemble. Autour de Jean- Toussaint Desanti*. Paris: Gallimard.
- Mondzain, Marie José. (2002). *L'image peut-elle tuer ?*, Paris: Bayard.
- Muehlmann, Shaylih. "Narco Uncanny." *Public Culture* 32 (2020): 327-348.
- Paley, Dawn Marie (2018). *Capitalismo antidrogas. Una guerra contra el pueblo*. México: Sociedad Comunitaria de Estudios Estratégicos y Libertad bajo palabra.
- Pineda, Gustavo. "Guadalupe, el "pueblo fantasma" en Chihuahua por las amenazas del narco" (2 abril 2018). CCNews.
- Reguillo, Rossana (2021). *Necromáquina. Cuando morir no es suficiente*. México: Iteso/Universidad Jesuita de Guadalajara.
- Rechtman, Richard (2020). *La vie ordinaire des génocidaires*. Editions du CNRS: Paris. Édition du Kindle.
- Reporteros sin Fronteras. (2022). Informe *Bajo Riesgo. Como superar las deficiencias de los programas de protección de periodistas en América Latina*. Reporteros sin Fronteras: París.
- Rivera Garza, Cristina. (2015). *Dolerse. Textos desde un país herido*. México: Surplus Ediciones.
- Ruíz, Iván. "Entre víctimas y victimarios... desollar, enmascarar, encarar!". *Confluenze. Rivista Di Studi Iberoamericani*, 12(2020): 29-42.