
VIOLENCIA, ANTROPOLOGÍA Y ARTE: CUESTIONANDO LO INEVITABLE DE LA VIOLENCIA HUMANA

*Violence, Anthropology, and Art: Questioning
the Inescapability of Human Violence*

David Ramos Castro

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
antropologiyarte@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0002-9708-2465>

Recibido: 31 de diciembre de 2024

Aceptado: 23 de septiembre de 2025

DOI: <https://doi.org/10.14422/ryf.vol289.i1467.y2025.003>

RESUMEN: El artículo discute el tópico de la inevitabilidad de la violencia humana. Lo hace a partir del debate de la antropología biológica y sociocultural, así como del análisis de dos casos etnográficos (uno en Timor Oriental en 2007, y otro en México en 2020) que muestran cómo la creación artística puede encarar situaciones concretas de violencia para darles una respuesta alternativa y no violenta. Esto destaca la importancia que tienen los aspectos históricos y contextuales para pensar en la relación mediada, y no determinada, del ser humano con la acción violenta, pero también nos ofrece una prueba de que el arte, además de un medio de expresión, supone un ámbito de comprensión y resistencia ante la idea de un destino violento inexorable. A la luz de los casos analizados, el artículo concluye retomando la discusión entre la antropología biológica y la sociocultural.

PALABRAS CLAVE: antropología, evolución, cultura, violencia, arte, México, narcocultura.

ABSTRACT: The article discusses the topic of the inevitability of human violence. It does so grounded on the debate in biological and sociocultural anthropology, as well as the analysis of two ethnographic cases (one in East Timor in 2007 and another in Mexico in 2020) that show how artistic creation can face specific situations of violence to provide an alternative, and nonviolent response. This highlights the importance of historical and contextual aspects in thinking about the mediated, rather than determined, relationship between human beings and violent action, but also offers us proof that art, in addition to being a means of expression, is a sphere of understanding and resistance to the idea of an inexorable violent destiny. According to the cases analyzed, the article concludes by returning to the discussion between biological and sociocultural anthropology.

KEYWORDS: anthropology, evolution, culture, violence, art, Mexico, narco-culture.

1. INTRODUCCIÓN¹

Sería iluso, cuando no cínico, negar que la violencia está hoy muy presente en nuestras vidas y que parece incluso haber intensificado sus actos y representaciones en los últimos decenios. Las guerras y los genocidios actuales son tal vez los ejemplos más notorios de un repertorio de acciones violentas que nos causan estupor, vergüenza y desánimo, pero no son desde luego los únicos. A ellos debemos añadir masacres, secuestros, desapariciones, desplazamientos forzados, desigualdad, desempleo o el maltrato a millares de migrantes en varios lugares del mundo, presas de nuevos discursos xenófobos y ultranacionalistas cuyo auge desacredita a las democracias liberales desde hace lustros. Por si esto fuera poco, parte de la violencia que nos aturde es simultáneamente empleada para alimentar una industria mediática que vive a su costa y que se afana en fabricar espectáculo con todo aquello que sirva para abastecer a un mercado del entretenimiento cada vez más voraz, sensacionalista e indiferente a toda ética². Como resultado, la violencia se expande en toda suerte de direcciones, que van de la política a la economía, y de la sociedad, a la cultura.

El tema atormenta a Occidente desde hace siglos. Prueba de ello son la noción de *polemos* en Heráclito, la *hybris* en la tragedia ática, la *Politeia* platónica (véase el diálogo entre Sócrates y Trasímaco), los denuestos a la残酷 de los espectáculos romanos (incluidas las censuras de los Padres de la Iglesia) o la oposición posterior entre el *hombre lobo* de Hobbes y el *bon sauvage* rousseauiano. El pensamiento occidental contemporáneo siguió luego tratando la violencia desde otros ángulos: la lucha de clases, la huelga y la emancipación (Sorel, 1978), las formas de socialización (Simmel, 2014), el derecho (Benjamin, 2001) o la distinción entre el poder y la fuerza (Arendt, 2006). Más recientemente, se ha planteado también su relación con la historia (Muchembled, 2010), la violencia organizada (Malešević, 2017) o la guerra en el contexto de la modernidad (Joas, 2005, p. 51). Cualesquiera de estos casos sugieren una pregunta sobre el nexo entre la violencia y nuestra *humanidad* (Laplantine, 2010), pregunta a la que todavía algunos responden asegurando que somos violentos por *naturaleza*.

¹ Este artículo ha sido elaborado gracias a una beca SECIHTI (Mexico), dentro del proyecto posdoctoral "Filosofía, ciudad y tecno ciencia: un análisis hermenéutico y crítico de la experiencia".

² El pensador Eduardo Subirats sintetizó los riesgos presentes de una época, que él llama "de destrucción", en un elenco variado de violencias surgidas del despliegue tecnoindustrial (que incluye amenazas nucleares y riesgos ecocidas), la agresividad económica y la actividad *imagocida* de los medios masivos (Subirats, 2014, p. 132).

Este artículo parte, en cambio, de dos preguntas que apuntan en una dirección contraria a esa hipótesis de la violencia innata y a la de la consecuente y oscura inevitabilidad de nuestro comportamiento violento. La primera: ¿qué pasa, entonces, con aquellos actos que nada tienen que ver con la acción violenta? Y la segunda: ¿por qué habríamos de supeditar tales actos a la indemostrada prevalencia de dicha acción? Ambos interrogantes perfilan el objetivo general del texto, el cual rebate que existe un consenso acerca de la violencia como rasgo de nuestra naturaleza, apoyándose para ello en la discusión antropológica de sus líneas biológica y sociocultural, y analizando luego dos casos extraídos de mi propia experiencia etnográfica que muestran el papel desempeñado por el simbolismo artístico para resistir a la violencia y formular, al mismo tiempo, una interpretación social y cultural que exprese los conflictos profundos de un lugar y un contexto concretos.

1.1. *Violencia y antropología*

Cuando tratamos el tema de la violencia humana, nos damos cuenta inmediatamente de que nos estamos refiriendo a un conjunto heterogéneo de acciones, atinentes tanto a la vida de los individuos particulares como de los grupos. En el cuadro de la violencia actual, es fácil comprobar que esta situación se repite en todos los casos que entremezclan —como en otros episodios del pasado— disputas territoriales y conflictos étnicos; loas nacionales e identidades religiosas o de otra índole; dramas personales y amenazas militares, o ambiciones desmesuradas de poder y reivindicaciones de justicia y de paz. Con razón han dicho Scheppe-Hughes y Bourgois (2004) que la violencia no es un fenómeno fácil de definir. Pero a esa dificultad del carácter plural de las acciones violentas se añade otra de tipo conceptual: el uso, ora indistinto (Lorenz, 2005; Wilson, 1991), ora diferenciado (Thorpe, 1980; Lee, 2019), de las nociones de agresión y violencia, o la similar falta de consenso existente a la hora de explicitar qué entendemos por innato³.

Con todo, tampoco debemos obviar las propuestas parciales pero complementarias que han intentado proporcionarnos indicios para pensar en la violencia desde un punto de vista analítico, destacando ángulos como la coacción física y psíquica contra uno mismo o los demás; el impedimento

³ Por ejemplo, para el etólogo Nikolaas Tinbergen, parte de las pautas consideradas innatas "pueden contener elementos que en una etapa más temprana se desarrollaron en interacción con el ambiente" (Tinbergen, 1985, p. 183).

para la realización plena del individuo según su potencial de desarrollo (Galtung, 1969); la producción de terror, sufrimiento y desplazamiento, junto con la muerte o el expolio y la destrucción de objetos (Héritier, 2005, citado en Frigolé, 2021), o la privación, los daños psicológicos, el infradesarrollo y la muerte causados por el uso de la fuerza física (WHO, 2002). En lugar de esos marcos generales, otros autores han preferido fijarse en expresiones violentas más particulares y referirse, de esta manera, a una violencia estructural (Galtung, 1969; Farmer, 2009; Graeber, 2012), cultural (Galtung, 1990), simbólica (Bourdieu, 2002), o conectar las violencias locales con los contextos glocales (Robertson, 1995).

Pese a que Weber (2002) considera que los etnólogos no mostraron inicialmente un gran interés por la violencia, Accomazzo (2012) muestra cómo, desde finales del siglo XIX (o sea, desde los orígenes de la antropología como disciplina científica) hasta nuestros días, la antropología se ocupó temáticamente de la violencia o de algún derivado suyo, como la guerra. En este sentido, y a pesar de toda la vaguedad de nociones como la de lo innato, debemos admitir que la investigación sobre el comportamiento agresivo en los animales fue clave para desarrollar una discusión antropológica acerca del papel que desempeña la violencia en el seno de los grupos humanos. En esa larga historia, la oposición entre la antropología biológica y la sociocultural ha sido clara, y permanece aún hoy parcialmente vigente con sendos enfoques que, por desgracia, no siempre discuten entre sí ni elaboran interpretaciones integrales.

Lo que solemos retener de esa oposición es que los antropólogos biológicos se decantaron por explicaciones basadas en el cariz innato de la agresividad humana —como también hizo Freud (1980) desde un punto de vista psicosocial—, basándose para ello en la evolución y afirmando que “la violencia es una de las herramientas que ha cumplido una función evolutiva de ayudar a las especies a sobrevivir y prosperar” (Accomazzo, 2012, pp. 538-539), mientras que sus colegas socioculturales consideraron que ni la guerra ni las luchas podían explicarse por la biología o el determinismo sociológico, sino por el dinamismo de las invenciones culturales (Mead, 1940). Andando el tiempo, la corriente culturalista se alejó aún más de la lectura biologicista de sus colegas, proponiendo que la coevolución entre biología y cultura había implicado la “desprogramación de los imperativos genéticos” y una reorganización “de las funciones biológicas en una diversidad de formas culturales” (Sahlins, 2025, p. 181).

Aunque etólogos, primatólogos y antropólogos coincidían en señalar que la violencia humana, tendente a una cruel destrucción del otro, era insólita en el resto de los animales, diferían en sus respectivos modos de abordar dicha observación. A pesar de que fueron enfoques etológicos los que sirvieron para que autores como Konrad Lorenz o Robert Ardrey certificaran por analogía la innata agresividad del primate humano, no existía un consenso sobre aspectos particulares del debate (ya cité el ejemplo del significado de lo innato), y menos aún con la interpretación que hacían algunos antropólogos de los nuevos datos que surgían, los cuales les permitían argumentar en favor de tesis contrarias al innatismo de la violencia (Montagu *et al.*, 1970; Genovés, 1968, 1991, 2011)⁴. Considerar la violencia como un destino inexorable para nuestra especie parecía más la justificación ideológica de ciertos credos y modos de vida (Fromm, 1973; Sapolsky, 2007) que una certeza que la ciencia pudiera dar por demostrada⁵. El desfase entre los objetivos evolutivos típicos, como la pareja, la comida y el refugio, y las finalidades humanas de la agresividad, que podían ser políticas, económicas o ideológicas (McKeena, 1981), dejaba un vasto espacio para la mediación cultural y abogaba por una unión biocultural que ayudara a comprender mejor los sistemas humanos observables.

La *Declaración de Sevilla sobre la violencia* (UNESCO, 1991), que congregó a investigadores de varios países y disciplinas, como la etología, la antropología biológica, la neurobiología, la psicología, la psiquiatría y la sociología, fue en esa dirección. En sus conclusiones, los participantes sostuvieron que no existían bases biológicas y hereditarias del comportamiento que pudieran argüirse para respaldar la guerra. Uno de sus principales impulsores lo repetiría pocos años después en México, durante el Coloquio Internacional sobre la Violencia organizado en la UNAM por el filósofo exiliado hispano-mexicano Aldolfo Sánchez Vázquez (Genovés, 1998). Por su parte, de Waal (1992), aun partidario del espíritu de la declaración, expresó algunas reticencias con ciertas conclusiones del informe relativas al nexo entre biología y violencia (Evet-Tzur, 2017). A su entender, era preciso buscar una biología que reconociera la importancia de la coexistencia pacífica y que no se fijara

⁴ Algo parecido sucedió con las tesis sociobiológicas, que fueron criticadas posteriormente por Lewontin (2009 [1984]) desde la biología, y por Sahlins (1990), desde la antropología cultural.

⁵ Para Erich Fromm, ese carácter ideológico es sinónimo de impotencia social. En sus palabras: "This theory of an innate aggressiveness easily becomes an ideology that helps to soothe the fear of what is to happen and to rationalize the sense of impotence" (Fromm, 1973, p. 2).

solamente en los rasgos competitivos, pero que al mismo tiempo no olvidara los valiosos conocimientos evolutivos atesorados. Una tesis que reencontraremos en el antropólogo Agustín Fuentes, quien ve necesario reunir la teoría ecológica y evolutiva con los datos extraídos de la etnografía y la arqueología (Fuentes, 2004, p. 711).

La crítica que formula el antropólogo estadounidense de origen español apunta al mal uso que se hace de la teoría evolutiva cuando sólo se emplea para defender el supuesto papel adaptativo y consustancial de la agresividad humana, pues ello reduce la vida a una incesante escena de competición por el éxito genético. El también primatólogo destaca, en este sentido, la complejidad que encierra el desarrollo evolutivo, el cual torna absurdo, por ejemplo, pensar en los cambios de un organismo y su medio separándolos, al mismo tiempo, de la propia relación que los mantiene unidos (Ingold, 2013); de paso, nos recuerda la importancia de los procesos que son modelados por la variación, la colaboración y la flexibilidad, todos ellos infravalorados u omitidos “en favor de una atención exclusiva dedicada a las estrategias potenciales para maximizar la adaptación individual, bajo paradigmas selectivos específicos” (Fuentes, 2004, p. 713).

Esta crítica, al igual que la propuesta de una fértil unión entre evolución, etnografía y arqueología, nos permite traer a colación la monumental obra de Graeber y Wengrow (2021), que, justamente con el apoyo de datos arqueológicos y etnográficos, argumenta en contra de las limitaciones de nuestra imaginación social a la hora de pensar en las formas de organización política pasadas y futuras. Tal como demuestran los autores, existe una abundante cantidad de hallazgos que rebaten el modo habitual con que cierta modernidad occidental concibió cosas como la desigualdad, la jerarquía o la violencia. Si durante milenios los seres humanos dieron prueba de una gran imaginación para llevar a cabo la organización social de sus vidas con formas versátiles, su versión occidental se estancó a partir del siglo XVII en clasificaciones que, entre otras cosas, proyectaron una imagen distorsionada de la violencia, traduciendo como absoluta una concepción que, en cambio, se había originado en un contexto histórico relativo. Tanto la tesis de Hobbes como la de Rousseau, aun opuestas, eran a estos efectos igualmente erradas.

A partir de los años 80, la antropología de la violencia modificó su ruta, acentuando más su preocupación por ese carácter mediado, situado e histórico de la violencia humana (Robben, 2016) que por cuestiones que la remitían a un sustrato biológico y explicaban su génesis ciñéndose en exclusiva

a su función y utilidad adaptativas (Scheper-Hughes y Bourgois, 2004). Los significados y expresiones ritualizadas de la violencia debían ser ahora protagonicos (Whitehead, 2004). Este cambio obligó a la disciplina a plantear cuestiones éticas que hasta entonces ésta había pasado por alto y que la encaraban con su propia complicidad en la violencia colonial (Kuper, 1973; Cavalli Sforza, 2007). El tipo de compromiso del antropólogo sociocultural, que no aparecía necesariamente en su homólogo biológico, cuyo saber podía permanecer más fácilmente alejado de las hirientes situaciones que el terreno imponía al etnógrafo en su inmersión vital, debía convertirlo ahora en un testigo de cargo que denunciara el dolor provocado por la violencia, aunque evitando ceder al morbo de su exhibición pornográfica (Scheper-Hughes y Bourgois, 2004), cosa a veces difícil en un mercado saturado por esa visibilidad espectacular de la violencia a la que me referí antes, y que ha acabado también afectando al mundo académico (Ferrández, 2011, p. 220).

Sin embargo, para la filósofa Michela Marzano, esa metáfora de la pornografía ya no era del todo operativa ni precisa, pues no lograba dar cuenta de la tenebrosa espectacularidad que presentaba ahora la muerte violenta cuando se propagaba por internet a través de horribles imágenes que aseguraban ser el reflejo de una violencia tan cruel como real. Así las cosas, ya no era suficiente con pensar en la ambigua relación que mantenían la ficción y la realidad en la pornografía, pensaba Marzano, sino que ahora había que contar con "la violencia real y el horror extremo puestos al alcance de todos los usuarios potenciales de la Red" (Marzano, 2010, p. 11). La descomunal cantidad de imágenes que circulaban exhibiendo las peores atrocidades que un ser humano podía infiligr a otro hacían más acuciante la pregunta sobre la violencia y su relación con la naturaleza o devenir humanos. Si queríamos buscar una respuesta en la creación artística, debíamos comenzar por separarla del espectáculo, pues no se trataba, en el caso del arte, de estimular sensaciones de cualquier tipo, sino de realizar una experiencia cultural fide digna a partir de una reflexión integral sobre la vida.

2. ARTE Y VIOLENCIA EN DOS CASOS ETNOGRÁFICOS

Llegados aquí, no conviene perder de vista la pregunta inicial que hacíamos sobre los actos humanos que se muestran ajenos a la acción violenta. Sólo así podrá entenderse la pertinencia que tiene incluir en ellos a la creación artística. Aun cuando aceptásemos provisionalmente la hipótesis de una

violencia inherente a los animales humanos, el valor mismo que tendría tal confirmación quedaría relativizado por las múltiples respuestas que seguirían apuntando a la opción de una vía distinta, y dentro de las cuales las que brinda el arte juegan un incomparable papel. Con esto en mente, analizaré en lo que sigue dos casos que conjugan violencia y arte, extraídos de mis propias experiencias etnográficas. El primero rememora un breve trabajo de campo realizado en Timor Oriental en 2007 en una escuela de arte, mientras que el segundo parte de una obra de teatro de la que tuve noticia en México en 2020, país en el que hago observaciones desde ese mismo año.

Aunque se trate de dos casos distintos, alejados entre sí por el tiempo, el espacio y el tipo de arte al que se refieren, ambos coinciden, sin embargo, en su visión del horror como expresión de violencia extrema y en su intento de conjurar sus daños por medios creativos. Los dos nos instan, pues, a reconocer en el arte una potestad mucho mayor que la de una mera producción de obras estéticas: la de proporcionar una experiencia sensible y reflexiva que dé a la vida personal la posibilidad de recrearse con la fuerza de una obra.

Los dos casos son el resultado de sendos acercamientos etnográficos y de la aplicación del método comparativo. Sobre lo primero, y amén de las lecturas hechas, he seguido los pasos habituales, apoyándome en observaciones *in situ*, conversaciones informales y entrevistas semiestructuradas que, para los casos que comento, se realizaron tanto con integrantes de la escuela timorense como con dos actrices, el director y el autor de la obra teatral mexicana. Sobre lo segundo, la comparación nos permite destacar la importancia que tiene la condición situada y multidimensional de la violencia a la hora de desarrollar una discusión como la de este artículo. Con todo, quisiera añadir que ninguna precisión metodológica puede asegurar que una experiencia etnográfica, que de por sí tiene mucho de efímero y singular, al sintonizar con el drama de una vida que transcurre sin regreso, sea íntegramente repetible.

2.1. *Vida y arte en una escuela timorense (un recuerdo)*

Arte Moris era una escuela de arte que se había creado en Timor Oriental en 2003, después de que sus fundadores, los artistas suizos Luca y Gabriela Gansser, hubieran visitado el país por primera vez dos años antes. Tras aquella visita, pensaron que la juventud timorense había quedado expuesta a los embates de una violencia que había durado demasiados años, y que acu-

mulaba aún más daños. Años y daños. Aquello les pareció que justificaba la creación de un proyecto artístico y social: la escuela sería el resultado.

Ubicada en la carretera Comoro de Dili, capital del país, Arte Moris era una iniciativa muy atípica de cooperación para el desarrollo, que centraba sus esfuerzos pedagógicos en la capacidad catártica del arte como vía para superar los traumas de la violencia, sobre todo la infligida durante veinticinco años de cruel ocupación indonesia. En tetum, *moris* es un término relacionado con lo vital, y que podríamos traducir como 'vida', 'vivencia', 'vivo', o como el soplo esencial que anima el vivir. Arte Moris significaba, pues, un arte de lo vivo o destinado a la vida, y aunque su mención se asociaba en la ciudad con la escuela, aquella referencia atesoraba a la vez toda la riqueza metafórica contenida en un arte vital que intentaba luchar contra las heridas causadas por la violencia.

A mi llegada a la escuela en 2007, me encontré con un imponente recinto amurallado de época indonesia donde parecían congregarse las voces acumuladas de los últimos treinta años de historia del país. Una mezcla de antigua soledad y ruina suscitó en mí una melancolía de origen impreciso, como si debiera aprender que los mundos, antes de poder hablarse, mostraban una remota capacidad para comunicarse por medio de una conciencia de sus pérdidas y del dolor que también los había generado. A mi alrededor, había pinturas de colores vivos, pancartas con mensajes para mí intraducibles, un mural con el rostro de Bob Marley e inquietantes instalaciones que llenaban el espacio con enigmáticas figuras compuestas por materiales reciclados: hierros, cascós, y hasta minas antipersonales que recodificaban las huellas de la destrucción.

Instalada primero en un pequeño local privado en Quintal Ki'ik, a partir de 2004 la escuela se mudó al antiguo Museo Etnológico de época indonesia. Arte Moris vivió en ese tiempo un proceso de maduración que le había permitido abrir otra escuela en la provincia de Baucau. Para ello, había reorganizado su dinámica con el fin de satisfacer las necesidades internas de la escuela y de responder a los encargos hechos principalmente por algunos organismos de cooperación. La actividad de Arte Moris se completaba con las colaboraciones que realizaba esporádicamente con el grupo de teatro Bibi Bulak, el cual, a pesar de desarrollar entonces sus actividades internas en la parcela cedida a Luca y Gabriela, contaba con una independencia tanto a nivel legal como administrativo.

2.2. *Horror paintings* o la estructura contra el sentido

Aunque la intención de Arte Moris en 2007 era llegar en el futuro a transferir la dirección de la escuela a sus miembros locales, las cosas no eran tan sencillas. Las actividades del centro entre el 2003 y el 2007 revelaban su dependencia de la cooperación internacional, situación ésta que suponía un conflicto con la idea fundacional del proyecto y que lo obligaba a adaptarse a un modelo de desarrollo, y sobre todo a su gestión, que venía impuesto por los organismos que aportaban el capital necesario para su supervivencia. La paradoja de Arte Moris estribaba en una doble dependencia: a los fundadores, que aún dirigían en gran medida su funcionamiento; y a los recursos y su gestión, que provenían de la cooperación y su impositivo modelo de desarrollo. Pero ese conflicto se agudizaba con otro que nacía de su dinámica interna, y que ponía en contacto a la escuela con las contradicciones globales del mercado del arte y con los límites de la solidaridad.

Como ya comenté, el propósito de Arte Moris consistía en emplear la creación artística con fines terapéuticos que ayudaran a sus estudiantes a superar los traumas psicológicos que les había causado la larga violencia en el país. Eso implicaba animarlos a expresar en sus obras todo aquello que llevasen adentro y a liberarse de lo que eventualmente pudiera atormentarlos. Un digno pero complicado anhelo que se veía entorpecido tanto por la dependencia de la escuela a los compradores externos como por las características de un consumo artístico que se regía por criterios estéticos y comerciales de una índole muy diferente. Dentro de los debates que presencie en la escuela, me interesaron en particular los que discutían la producción de unos escabrosos cuadros que Gabriela Gansser solía llamar *horror paintings*.

Las "pinturas del horror" eran creaciones que mostraban con total crudeza escenas de violaciones, cuerpos decapitados, cabezas ensartadas en el ramaje y animales acechantes, todo ello envuelto en atmósferas de colores apagados y junglas tomadas por la penumbra. Aquellas composiciones suscitaban una división de opiniones entre los miembros de la escuela. Unos las criticaban porque consideraban que no permitían superar los traumas, al encargarse de reproducir morbosamente aquellas espantosas secuencias; otros, en cambio, las rechazaban con base en la necesidad material de la escuela (que hacía inevitable cierta negociación con el carácter comercial) y conforme a los gustos típicos de los compradores extranjeros. Una vez, Gabriela levantó un *tais*⁶ tradicional con una de aquellas lúgubres pinturas

⁶ Se refiere a un tejido tradicional timorense de gran importancia cultural.

estampadas y la mostró a los demás. En ella aparecía una casa sagrada, conocida como *uma lulik*, y varios cocodrilos en la base, animales relacionados simbólicamente con el país. Entonces, preguntó: “¿Quién va a poner esto en su salón?”.

Así, el asunto de las “pinturas del horror” enfrentaba a la escuela a una disyuntiva entre su supervivencia material y la fidelidad que debía a su objetivo fundacional. Era una situación harto conocida en el mercado del arte, pero que ahora se introducía en la escuela por medio de las retóricas y prácticas que permanecían ligadas a la cooperación para el desarrollo. En aquel momento, la ganancia obtenida por la venta de los cuadros dejaba la mitad para la escuela, pero dicho reparto formulaba la pregunta de si eso justificaba limitar la libertad expresiva de los alumnos, cuando ésta era una meta crucial del objetivo pedagógico de Arte Moris. La escuela vivía en la tenue frontera de esa duda. Algunos pintores intentaron pintar menos *horror paintings*, aunque en su defensa aducían que aquella violencia también era parte de Timor, como me dijo uno de ellos en cierta ocasión. La semántica moral que solían aplicar a la lectura de sus cuadros veía la *fealdad* en los actos que mostraban, no tanto en la representación que servía para denunciarlos.

3. MÉXICO VIOLENTADO

Algo similar sucede con muchas de las obras que abordan la atroz violencia que desangra a México desde hace años⁷. En 1910, el norteamericano John Kenneth Turner sacó a la luz la obra titulada *Méjico bárbaro*, un largo reportaje en forma de libro en el que el periodista denunciaba la terrible violencia que sufría la población indígena y pobre del país con el gobierno de Porfirio Díaz. El calificativo de bárbaro no dejaba de resultar irónico, pues al mismo tiempo el porfiriato se caracterizó por un afrancesamiento de las élites y un positivismo de la época que acentuaba las distinciones evolucionistas entre salvajismo, barbarie y civilización, las mismas que, curiosamente volverían a emplearse durante la Revolución Mexicana, que acabaría con la dictadura

⁷ Recientemente, se ha generado una polémica en el país, luego de la prohibición que algunos estados han hecho de los narcocorridos, por considerarlos una apología del crimen. Los críticos de la medida se preguntan si se trata realmente de una medida contra la violencia o si sólo es un intento de suplantar la violencia del crimen organizado por la del Estado.

porfirista, para presentar a los zapatistas como un atajo de bárbaros (Romero, 2023).

Un México muy diferente era el que aparecía en la canción del moreliano Chucho Monge, *Méjico lindo y querido*, popularizada mundialmente por la voz de Jorge Negrete y que aún hoy constituye un himno popular para los mexicanos. Sin embargo, las estampas bucólicas y sentimentales de la composición de Monge, que coincidían con buenos años del país bajo el mandato del general Lázaro Cárdenas, ocultaban otra realidad que Juan Rulfo retrataría literariamente en el decenio siguiente, y Elena Garro, a inicios de los años 60. Tanto *El llano en llamas* como *Pedro Páramo* y *Los recuerdos del porvenir* daban cuenta de un país donde los indígenas seguían padeciendo y los pueblos se hallaban a expensas de la corrupción política y los abusos de un ejército atrabiliario. Tras el México bárbaro de Turner y el México lindo de Monge, lo que quedaba era el México violentado de nuestros días.

Es indudable que todo Estado-nación se ha erigido con sangre y secretos crímenes que se ocultan bajo llave. También en el caso mexicano la violencia había formado parte de su historia desde mucho antes de llegar a constituirse como país independiente y moderno. Pero, aunque la violencia no fuera una novedad y prosiguiese un camino que acumulaba sin solución de continuidad agresiones desde la Colonia, la independencia, el porfiriato, la Revolución, la Guerra Cristera o los sucesivos gobiernos autoritarios del PRI, un cambio significativo se produjo a partir de la década del 80 y la conversión neoliberal del país (Lomnitz, 2016). México iniciaba una transformación general —política, económica y sociocultural— que desembocaría en la paulatina erosión de las clases medias y la búsqueda de acciones ilegales de supervivencia, sobre todo el tráfico de drogas.

En los últimos decenios, la violencia se ha vuelto casi omnipresente⁸ como consecuencia de una lucha estructural (Galtung, 1969; Farmer, 2009; Graeber, 2012) que se vio fortalecida por la llamada “guerra contra el narco”, declarada por el presidente Felipe Calderón en 2006, la cual esparció la violencia por todo el país, y especialmente en Michoacán (Lomnitz, 2016; Gledhill, 2015; Frigolé, 2021). El malestar que produce saber que nuevos cuerpos y fosas comunes son hallados a diario en varios de los 32 estados mexicanos, leer sobre desapariciones, tiroteos y homicidios, o conocer que

⁸ Un día de 2022, me percaté en una reunión familiar de que casi todas las conversaciones acababan hablando del narco o aludiendo a actos violentos que solíamos relacionar con el crimen organizado.

varias autoridades gobiernan coludidas con las actividades delictivas de los cárteles, produce efectos particulares que, al mismo tiempo que abaten, inducen una especie de alucinado sopor con el que nos vamos habituando a lo inaceptable. Para el psiquiatra Juan Manuel Quijada, es una reacción normal del cerebro ante la continua exposición a la violencia (González, 2022); pero, desde una perspectiva diferente, tal recuento de atrocidades no puede interpretarse más que como una anormalidad social y cultural.

Piccato (2022), que recorre toda esa pluralidad de violencias en el caso mexicano, advierte de la dificultad que entraña definir un término tan vago y polisémico, algo en lo que coincide Frigolé (2021), quien por eso analiza la violencia en el país distinguiendo varios tipos: la perpetrada por el crimen organizado, la que ataca a mujeres, periodistas, miembros del colectivo LGBTI y pueblos originarios, y aquella que lo asola con millares de desaparecidos. Si bien el antropólogo indaga en cada uno de estos tipos recurriendo a una nutrida muestra de informaciones periodísticas, no desatiende las conexiones transversales —sean visibles o no— que existen entre ellos, y que los unen entre sí. Por su parte, Maldonado (2013) enfatiza la dimensión regional de la violencia, tomándola como un medio para entender mejor la génesis histórica de las prácticas violentas en territorios como el michoacano, mientras que Menéndez (2012) hace hincapié en la importancia de su dimensión simbólica.

3.1. *Almas en llamas*

Precisamente, ese cariz simbólico es el que habita la obra de teatro *Ánima Sola*, que leí en Morelia durante el 2020, luego de saber que se había representado ocho años antes en esa misma ciudad, capital del estado de Michoacán. Escrita por el mexicano Alejandro Román, la pieza trata el escabroso tema de los feminicidios. Lo hace desgranando las historias de vida de Adriana, Erika y Carmen, tres mujeres que, luego de ser secuestradas, fueron brutalmente asesinadas y descuartizadas en Tijuana, Guerrero y Chihuahua. Para la composición de la obra, el autor se basó en dos casos reales y en otro que era resultado de la síntesis de varios feminicidios igualmente ocurridos. El director de teatro Fernando Ortiz Rojas, impactado por la lectura de la pieza, decidió llevarla a escena en 2012, justo cuando el estado todavía sufría las terribles consecuencias del fuego cruzado desatado por la falsa “guerra contra el narco” que decía librarse el gobierno.

El título de la obra resultaba ya revelador, pues *Ánima Sola* hacía referencia a un alma en pena que nos hace evocar la iconografía de las ánimas del Purgatorio cuya representación se hizo muy popular en la imaginería virreinal de Nueva España durante el siglo XVI, alcanzando su apogeo en los dos siglos siguientes (Lomnitz, 2005; Álvarez, 2018). Pero mientras que las almas del Purgatorio eran varias, la imagen del Ánima Sola mostraba a una única mujer con gesto suplicante y envuelta en llamas. Su figura se ha asociado con María Celestina Abdégano, mítico personaje que habría sido condenado al tormento eterno tras haberse negado a paliar la sed de Jesús en el Gólgota. Alejandro Román la había descubierto al pasar por un puesto de santeros. “Le pregunté a la hierbera cómo se llamaba. Se me quedó mirando a los ojos y me dijo con voz cavernosa: ¡Ánima Sola!”. De hecho, se trataba de una representación igualmente común en la santería, pero que en México también estaba presente en algunas iglesias católicas.

La religiosidad híbrida de esa figura sintonizaba bien con las conflictivas dualidades que atraviesan a la sociedad mexicana, expresadas culturalmente por medio de metáforas como la de esa infeliz alma atormentada. Son tensiones que han producido un imaginario histórico rico y cambiante, pero marcado por antítesis en cuyas oposiciones se comunican espacios sociales fundamentales pero opuestos: lo masculino y lo femenino, el Estado y la Iglesia, la religión y la política, la legalidad y la ilegalidad, lo visible y lo invisible o, en última instancia, la vida y la muerte. Muchas escenas lo sugieren, como las banderas nacionales mexicanas que aparecen en las iglesias de algunos estados durante el mes patrio de septiembre; el festejo de las almas de los difuntos celebrado en noviembre, las vivas peticiones a la Virgen de Guadalupe que piden por el país en las multitudinarias peregrinaciones de diciembre, o el contraste de todo ello con la proliferación de formas contrarias y negativas que aparecen vinculadas a la muerte, como la de la Santa Muerte, cuyo culto suele asociarse, al menos en parte, con la delincuencia y el crimen organizado.

En todos estos casos, advertimos una articulación social que moviliza ámbitos sociales distintos, y muchas veces opuestos, recurriendo para ello a modelos metafóricos de orden cultural. La tensión entre la política y la religión ofrece acaso el mejor ejemplo al respecto, pues en su interior se dirimen conflictos que ataúnen a diferentes y fundamentales capas de la vida social, tales como lo legal, lo ilegal y lo paralegal; la nación, el Estado y la Iglesia, o las ideas de vida y muerte que tan importantes han resultado en la construcción simbólica que los mexicanos han hecho de sí mismos a lo largo del

tiempo (Bartra, 2021). Es la recombinación de esos elementos, bajo pautas de inversión semántica, la que hace que hoy venga a cuento hablar de una soberanía negativa y una teología política del crimen organizado (Lomnitz, 2023). Pero también la oposición entre lo femenino y lo masculino aflora aquí como un lugar fundamental en la manifestación de tales tensiones. A ella debemos que las mujeres sean celebradas como madres o exhibidas como objetos que se ofrecen al deseo masculino; aduladas como reinas o secuestradas, violadas y asesinadas impunemente. En este sentido, las mujeres de *Ánima sola* “son mujeres que ya están muertas, narrando su vida. Son ánimas que cuentan su pena”, me explicaba su autor.

3.2. *El silencio de los zapatos*

Aquellas almas en pena se situaban en un escenario a medio camino entre el teatro y la vida, lo visible y lo invisible. Una violencia real, a menudo visibilizada mediáticamente, convivía con una invisibilidad y un silencio que suspendía todas las preguntas importantes y las dejaba sin responder. Así se habían creado “zonas de silencio”, esto es: “regiones donde el peligro y la violencia han callado a los medios y sólo queda el rumor como vía de acceso a lo que sucede” (Lomnitz, 2023). Mientras cada mañana Google detectaba mis patrones de búsqueda y me enviaba toda clase de noticias relacionadas con la violencia en México, me embargaba una creciente inquietud al reparar en que todas ellas apenas componían un mórbido recuento de atrocidades que ni informaban ni aclaraban nada en realidad. Al hablar del *horrorismo*, Cavarero (2009) recuerda que el horror, relacionado con los vocablos griegos *horreo* y *phrisso*, “denota principalmente un estado de parálisis que encuentra refuerzo en el petrificarse de quien se congela” (p. 23). Una inmovilidad que también sentimos al pensar que la violencia social responde a fuerzas invisibles y silenciosas que nos rebasan y sobre las que nada podemos hacer.

Para llevar a escena el horror retratado por la obra, el director había concebido un espacio completamente oscuro donde las tres mujeres, con la ayuda de unas pequeñas linternas, iluminaban intermitentemente distintas partes de su cuerpo mientras cada una relataba su propia historia. La invisibilidad corporal daba paso, así, a la sola visión de sus fragmentos, entre los que sobresalían los pies desnudos. Era una forma de transmitir el horror de los cuerpos reales, brutalmente desmembrados. Fernando, el director, me contó algo extraño que se repetía en casos de muertes violentas: los zapatos siempre se salían de los pies y quedaban abandonados. Los zapatos se con-

vertían, entonces, en poderosas metáforas escénicas capaces de expresar la violenta e irreparable pérdida de una vida, pero asimismo unían la tragedia con la horripilante parálisis del país, resumida en aquella humilde y solitaria ruina, abandonada, vacía y quieta⁹.

3.3. Dar voz al horror, salir de la narcocultura

Las historias de Adriana, Carmen y Erika eran relatos diferentes unidos por algunos temas que traspasaban al individuo y lo vinculaban con aspectos históricos y culturales más amplios, como la familia, el amor posesivo, los recuerdos de la infancia o el deterioro del campo a causa de la violencia ejercida por los caciques locales, entre otros. Pero aquel camino de historias reales que eran llevadas a escena significaba, asimismo, el lugar de una verdadera encarnación de la experiencia. En este sentido, Whitehead (2004) escribió que, "para llegar a definir apropiadamente la violencia, debemos superar la antropología de la identidad y embarcarnos en una antropología de la experiencia para la cual los significados individuales, las emociones y las prácticas corporales son esenciales" (p. 2).

Eva, una de las actrices y encargada de la dirección de actores, vio al inicio muy difícil que la obra se pudiera realizar, pues había que garantizar la veracidad teatral y, al mismo tiempo, que las atrocidades narradas no afectasen psicológicamente a quienes actuaban. Sin embargo, las experiencias con que las actrices comenzaron a preparar sus personajes hicieron que poco a poco cambiara de parecer y que su percepción cotidiana del tema también se viera modificada. Eva recordaba, por ejemplo, el impacto que le había causado a una de sus compañeras el ver una escena callejera en la que una jauría perseguía a una perra en celo. Aquella violenta escena le provocó una profunda conmoción.

Laura, otra de las actrices, también admitía que el proceso de preparación del personaje había resultado "muy rico pero muy triste", incluso "escalofriante". Se dio cuenta cuando fue a Ciudad Juárez a representar otra obra y descubrió todas las nuevas cruces que se habían colocado en la ciudad en nombre de las mujeres asesinadas. De pronto, se vio a sí misma reviviendo el proceso de creación escénica de *Ánima Sola*. En aquella ocasión, además,

⁹ La metáfora también se vio en Sinaloa en agosto de 2025 para denunciar las desapariciones (Salas, 2025).

la compañía había trabado amistad con una joven artista visual juarense. La muchacha desapareció al año siguiente y, poco después, hallaron su cuerpo. "Dentro de la tragedia, la encontraron", decía Laura, sabiendo que sus palabras eran delatoras de una descomposición social (Valenzuela, 2012). Laura, de hecho, no había olvidado cómo la muchacha se había ido a su casa aquella noche tras negarse a pernoctar en el lugar donde se encontraban todos reunidos. Era algo tarde, pero ella quería levantarse temprano al día siguiente: "El pesar que te queda: ¡si te hubiera convencido!".

La representación también había puesto en evidencia los miedos ocultos. La propia Eva reconocía que aquél era un tema contradictorio: "Sí, lo tienes como medio asimilado, o también un poco, como sociedad, medio callado. ¿No? O sea, está ahí, pero si no lo tocamos, mejor". Por su parte, el director me contó lo ocurrido con una compañera a la que pidió que escribiera la presentación de la obra. Tras asistir a un ensayo general, la mujer le dijo que no intentase contactarla, pues ni iba a escribir el texto ni quería saber nada más de aquel asunto. Algunos días más tarde, se disculpó con el director y le explicó que, antes de llegar al teatro, había visto a lo lejos cómo dos hombres disparaban a una mujer que iba en una camioneta de transporte público (conocida como combi) y la mataban. Eso la había puesto muy nerviosa. Al final, escribió el texto, pero con la condición de que no apareciese su nombre.

Ahora bien, el horror que mostraba la obra no sólo se traducía en un pánico paralizante, sino que también motivaba una reacción de recuerdo, coraje y respeto. Una poderosa energía surgió de ella a partir de una acción inicialmente fortuita e improvisada que realizaron las actrices, y que luego se fue convirtiendo en un acto repetido de carácter ritual. Antes de cada función, las tres encendían una veladora, un objeto de gran valor simbólico en México, y dedicaban su interpretación a las mujeres asesinadas que la obra rescataba del olvido. Juntas, se quedaban en silencio unos instantes mientras pensaban no en el personaje, sino en todas las mujeres reales que habían sufrido aquel martirio. Era una manifestación íntima, pero que en realidad condensaba la experiencia de aquellas tres mujeres y actrices al dejarse habitar corporalmente por un dolor social compartido.

De manera original, Frigolé (2021) había recobrado en su libro sobre la violencia en México dos conceptos de Albert. O. Hirschman que aparecían en *Salida, voz y lealtad* (1977). Frente a la opción de escapar de una situación o de mantenerse al margen, cabía la posibilidad de levantar la voz y rebelarse

contra ella. Con su pequeño ritual, las actrices de *Ánima Sola* tomaban ese segundo camino, arremetiendo contra la invisibilidad y la mudez características de la parálisis inducida por una violencia devenida en horror. "Yo creo que es una metáfora el que tengamos un país lleno de personas descuartizadas. Siento que hay una sociedad fragmentada cabronamente", expresaba Fernando Ortiz. Una escalofriante asociación que hacía pensar de nuevo en el tejido social rasgado de México (Lomnitz, 2022), pero también en la cobertura más universal y criminal del patriarcado (Segato, 2003), ante cuya violenta realidad la obra se levantaba como un lugar ritualizado desde donde la voz podía forjar un significado individual (como el que descubrieron las actrices en su homenaje a las *áimas solas* que las habitaban) y motivar, a la vez, una fuerza de resistencia sociocultural.

Dada su resistencia, *Ánima Sola* se erigía como una creación contraria a la llamada narcocultura (Mainhold, 2012; Rincón, 2013; Becerra, 2018). En vez de aceptar la supuesta autonomía cultural del mundo del narcotráfico como una realidad evidente, justificándola en los elementos simbólicos que la constituían, la obra convertía el horror de la violencia perpetrada contra las mujeres en una crítica feroz a un mundo de hombres conformado con arreglo a criterios de posesión, territorialidad y poder, que no se cansaba de exhibir la relación "entre capital y muerte, entre acumulación y concentración desreguladas y el sacrificio de mujeres pobres, morenas, mestizas, devoradas por la hendidura donde se articulan economía monetaria y economía simbólica, control de recursos y poder de muerte" (Segato, 2004, p. 2). Retomando los conceptos de *salida* y *voz* de Hirschman, aplicados por Frigolé a situaciones de violencia, se podría decir que la obra lograba reunirlos y rehabilitarlos, activando, por un lado, una voz de resistencia al horror, y, por el otro, ideando una salida de la narcocultura, espacio más ideológico que cultural.

Estas reservas con respecto a la asumida existencia de la narcocultura coincidían con la crítica que realizaba Correa (2012) a la noción, al considerar problemático que se pueda hablar de una cultura allí donde sólo imperan "la incertidumbre y la negación de la vida" como componentes principales de la existencia. "Si la cultura no permite mínimamente una posibilidad material de asir la vida en cuanto constituida por la memoria histórica, la energía fugaz del presente y la esperanza, la cultura aparece como una endeble construcción que ante el más mínimo viento podría desmoronarse" (p. 129). Partiendo de la irónica crítica de Zavala (2018), podríamos decir que, si los carteles del narcotráfico no existen, mucho menos existe

una cultura en forma de narcocultura, salvo si la tomamos con ejemplo de “violencia cultural” (Galtung, 1990).

Hasta hoy, la narcocultura se ha limitado principalmente a crear una imagen comercial del narcotráfico que ha convertido a algunos de sus líderes en íconos de una ideología de riqueza, poder y muerte. Resulta por ello sorprendente que muchos de los autores que reconocen la unión entre narcocultura y capitalismo neoliberal (Mainhold, 2012; Rincón, 2013; Reguillo, 2021; Valenzuela, 2023), no planteen la posibilidad de que, precisamente por tal relación, el narco no sea propiamente una cultura, sino una ideología *glocal*, una propiedad del capitalismo cuyo revestimiento cultural resulta tan cínico como criminal. Además de expresión de una “edad de destrucción” (Subirats, 2014), el narco representa, en este sentido, la integración dentro de un “transhumanismo planetario” controlado por el capital del entretenimiento y la tecnología (González, 2017).

El arqueólogo e historiador Eduardo Matos Moctezuma se ha referido en una entrevista a la violencia *mexica*, destacando que todos aquellos que pretenden relacionarla con la violencia actual en México sólo muestran su ignorancia (David, 2022). No obstante, Villoro (2020) establece un símil entre la violencia sacrificial prehispánica y la violencia actual que azota al país, pero no para ceder a una comparación mecánica, determinista y, efectivamente, ignara, sino para reafirmar el sentido de aquélla y el sinsentido de ésta. Cabe argumentar, sin embargo, que el sinsentido del que habla Villoro no sea tal, sino una forma siniestra de sentido que prescinda de gran parte de los seres humanos, siguiendo esa lógica inhumana del capital que ha consentido, en última instancia, convertir el cariz religioso del capitalismo (Benjamin, 2014) en un sistema axiológico que invierte la preponderancia de la vida hasta someterla a las exigencias celebradas por la muerte.

Por otra parte, en ese mismo artículo Villoro alude a la lucha territorial que llevan a cabo los grupos delincuenciales del narcotráfico en su avance contra sus adversarios, sean éstos otros grupos competidores, el ejército, la policía o los gobiernos estatales y federal. Una alusión que bien puede recordar el interés de etólogos y primatólogos por la agresividad que anida en ciertas pugnas animales por el espacio, y que me permite concluir retormando a la primera parte del artículo.

4. CONCLUSIONES

La historia de la violencia y del horror que desencadena cuenta, en efecto, con un variado y tenebroso catálogo de batallas territoriales que han querido usarse como base ideológica para justificar guerras, genocidios y tropelías diversas cometidas contra poblaciones enteras e inocentes. De ahí que sea absurdo rechazar la importancia que tiene esa lucha por el territorio a la hora de hacer un análisis antropológico de la violencia. No obstante, aunque esa reiteración histórica haya despejado el camino para que el tópico del innatismo de la violencia humana, y de la razón perentoria que proporciona a la guerra, se haya instalado como una idea común que muchas veces damos por demostrada, lo cierto es que no existe un total acuerdo sobre el lazo que une a la violencia con la filogénesis de nuestra especie. Sólo simplificando mucho las cosas, y eliminando preguntas como las que han guiado este artículo, puede defenderse lo contrario. No se trata, por tanto, de hacer una declaración personal contra la violencia y la guerra, sino de cuestionar una creencia cuyos defensores han camuflado de certeza universal.

Aceptar una explicación biológica o sociobiológica de la violencia implicaría centrarse sólo en razones evolutivas basadas en criterios de adaptación y reproducción genética exitosa, algo que relegaría porciones enteras de la realidad humana, como el altruismo o los comportamientos colaborativos destinados a realizar un bien común o a proteger a los individuos más vulnerables. Los defensores de la violencia innata deberían explicar por qué no habríamos de considerar entonces tales acciones como partes igualmente ínsitas de nuestra naturaleza. Además, si la adaptación bastase para dar cuenta de las formas concretas de la violencia, tendríamos que resignarnos a aceptar que cualquier situación que nos tocara vivir nos obligase a adaptarnos a ella sin rechistar. Pero ¿es eso lo que realmente ocurre? ¿Cabe en verdad adaptarse a cualquier situación? Quienes rechazan la violencia en todo el mundo, y a quienes sería absurdo considerar simplemente como una mayoría de inadaptados, muestran que no. La respuesta tiene que venir de otra parte. El caso de la razón territorial vuelve a servirnos aquí de referente, aunque dándole en este caso un sentido distinto al habitual.

En efecto, las luchas territoriales han sido frecuentes en la historia y, por eso, han parecido promisorias para que algunas personas funden en ellas una teoría de la violencia innata y heredada que, entre otras cosas, justifique la guerra. Pero la verdad es que tales luchas no son inevitables, pues no se limitan a la búsqueda de un necesario espacio vital, sino que forman parte

de modos de existencia que lo que hacen es producir y reproducir ciertos valores y significados para la vida o para la muerte. En el caso timorense, muchos de los jóvenes de Arte Moris eran víctimas de una violencia que había surgido de situaciones invasivas continuas (primero la portuguesa, y luego la indonesia) y que nada tenían que ver con tendencias genéticas, sino más bien con ideas culturales y decisiones político-militares. Lo mismo podría decirse de la “guerra contra el narco” en México, que supuso una deriva local de los intereses trasnacionales ligados al tráfico de drogas y una vía para reproducir el capitalismo de otra manera en un país que llevaba más de veinte años adaptándose al modelo neoliberal y a sus engendros, como la llamada narcocultura.

Esa dualidad es la que casa bien con una concepción cínica del mundo propia del capitalismo actual, según lo ha señalado la antropóloga Paula Sibilia, que promociona el horror mientras lo aleja de sus gustos estéticos, tal como mostraba ya el conflicto de las “pinturas del horror”; pero también es la que promueve un simplismo adaptativo que acaba sacrificando toda vida loable en aras de una vida simplemente adaptable, pero carente de energía para concebir y luchar por una existencia mejor. Los cuadros de Arte Moris y la obra *Ánima Sola* se oponían a ese cinismo. Lo hacían denunciando el horror y poniendo al descubierto las violencias disimuladas de la cooperación, con su concepción ideológica del desarrollo; de los *mecenas* del arte *solidario*, reacios a decorar sus casas con la terrible realidad de los países violentados; y de las acciones socioculturales que definían a un México contradictorio, el cual se consagraba a la Morenita guadalupana al mismo tiempo que celebraba las criminales loas a la narcocultura.

Ante casos semejantes, de nada sirve una antropología que plantee la violencia como el horizonte inevitable de una especie belicosa. Evidentemente, tampoco se trata de ocultar el sol con un dedo, pues sus violentos rayos persistirán, amenazándonos con dejarnos ciegos; pero la violencia que muestra la historia es la que, al mismo tiempo, nos enseña que casi nada resulta inevitable en lo que la alienta. Así, la violencia, aun cuando esté presente y sea persistente, se entiende mejor como respuesta a complejos escenarios existenciales donde agresiones que escapan a nuestro control coexisten, al mismo tiempo, con la voluntad que muestran los seres humanos de acatarla o de conjurarla, que a una mera orden genética. Ello aboga por una antropología que simplifique menos las cosas y no deseche la vital importancia evolutiva de las acciones colaborativas —y constructivas— entre humanos. Una antropología biosocial y sociocultural que, en resumidas cuentas, no

confunda el conflicto con el reflejo de una violencia innata y guerrera, destinada a la destrucción; ni lo innato, con un destino abocado a insensibilizarnos y adaptarnos al horror de una残酷 aniquiladora. Si, hasta ahora, la violencia no hubiera sido más la excepción que la regla, probablemente nos habríamos extinguido hace tiempo.

Referencias

- Accomazzo, S (2012). Anthropology of violence: Historical and current theories, concepts, and debates in physical and socio-cultural anthropology. *Journal of Human Behavior in the Social Environment*, 22(5), 535-552. <https://doi.org/10.1080/10911359.2011.598727>
- Álvarez Gasca, D. E. (2018). *Iconografía virreinal*. Universidad de Guanajuato.
- Arendt, H. [1969] 2006. *Sobre la violencia*. Alianza Editorial.
- Bartra, R. [1987] (2021). *La jaula de la melancolía*. Debolsillo.
- Becerra Romero, A. T. (2018). Investigación documental sobre la narcocultura como objeto de estudio en México. *Culturales*, 6, 1-36. <https://doi.org/10.22234/recu.20180601.e349>
- Benjamin, W. [1972] 2001. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus.
- Benjamin, W. [1921] (2014). *El capitalismo como religión, seguido de Fragmento teológico-político*. La Llama Ediciones.
- Bourdieu, P. (2002). *La domination masculine*. Éditions du Seuil.
- Cavalli Sforza, L. (2007). *La evolución de la cultura*. Anagrama.
- Cavarero, A. (2009). *Horroso: narrando la violencia contemporánea*. Anthropos.
- Correa Ortiz, Didier. (2012). Narc Deco: ética y estética del narcotráfico. *Analecta política*, 2(3), 127-140.
- David, L. (23 de noviembre, 2022). Asociar la violencia actual en México con los antiguos sacrificios humanos es una muestra de ignorancia. CTXT. <https://ctxt.es/es/20221101/Politica/41358/eduardo-matos-moctezuma-liliana-david-intervista-mexico-princesa-de-asturias-archeologia-historia.htm>
- de Waal, F. (1992). Aggression as a Well-integrated Part of Primate Social Relationships: A Critique of the Seville Statement on Violence. En J. Silverberg and J. P. Gray (eds.), *Aggression and Peacefulness in Humans and Other Primates* (37-56). Oxford University Press.
- Evet-Tzur, E. (2017). Seville statement on violence. En *The SAGE Encyclopedia of War: Social Science Perspectives*, 4, 1541-1542, <https://doi.org/10.4135/9781483359878>.

- Farmer, P. (2009). On Suffering and Structural Violence: A View from Below. *Race/Ethnicity: Multidisciplinary Global Contexts*, 3(1), 11-28.
- Ferrández, F. (2011). *Etnografías contemporáneas: anclajes, métodos y claves para el futuro*. Anthropos.
- Freud, S. [1932] (1980). Dos cartas de Einstein y Freud sobre los hombres y la guerra. *Relaciones Internacionales*, 1(1), 123-132.
- Frigolé Reixach, J. (2021). *La violencia en México: una aproximación antropológica a través de la prensa*. CSIC.
- From, E. (1973). *The Anatomy of Human Destructiveness*. Holt, Rinehart and Winston.
- Fuentes, A. (2004). It's Not All Sex and Violence: Integrated Anthropology and the Role of Cooperation and Social Complexity in Human Evolution. *American Anthropologist*, 106(4), 710-718, <https://doi.org/10.1525/aa.2004.106.4.710>
- Galtung, J. (1969). Peace, and Peace Research. *Journal of Peace Research*, 6(3), 167-191.
- Galtung, J. (1990). Cultural Violence. *Journal of Peace Research*, 27(3), 291-305.
- Genovés, S. (1968). *El hombre entre la guerra y la paz*. Labor.
- Genovés, S. (1991). *Expedición a la violencia*. Fondo de Cultura Económica.
- Genovés, S. (1998). Las ciencias ante la violencia. En A.S. Vázquez, (ed.). *El mundo de la violencia* (297-307), FCE.
- Genovés, S. (2011). La agresión y la violencia "innatas". *Anales De Antropología*, 9. <https://doi.org/10.22201/iia.24486221e.1972.0.23095>
- Gledhill, J. (2015). *La nueva guerra contra los pobres*. Bellaterra.
- González Díaz, M. (27 de abril, 2022). Violencia en México: "Cuando vives durante años en una violencia constante, uno empieza a dejar de verla o a normalizarla como manera de defensa". BBC. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-61173421>
- González Rodríguez (2014). *Campo de guerra*. Anagrama.
- Graeber, D. y Wengrow, D. (2021). *The Dawn of Everything: A New History of Humanity*. Penguin.
- Graeber, D. (2012). Dead zones of the imagination: on violence, bureaucracy, and interpretive labor. The 2006 Malinowski Memorial Lecture. *HAU: Journal of ethnographic theory*, 2(2), 105-128.
- Héritier, F. (2005). Réflexions pour nourrir la réflexion. En Françoise Héritier, *De la violence I, Séminaire de Françoise Héritier* (11-53), Odile Jacob.
- Hirschman, A. O. (1977). *Salida, voz y lealtad*. Fondo de Cultura Económica.
- Ingold, T. (2013). *Marcher avec les dragons*. Zones Sensibles.
- Joas, H. (2005). *Guerra y modernidad: estudios sobre la historia de la violencia en el siglo XX*. Paidós.

- Kuper, A. (1973). *Antropología y antropólogos. La escuela británica (1922-1972)*. Anagrama.
- Laplantine, F. (2010). *El sujeto: ensayo de antropología política*. Bellaterra.
- Lee, B. X. (2019). *Violence: An Interdisciplinary Approach to Causes, Consequences, and Cures*. Wiley Blackwell.
- Lewontin, R. C., Rose, R. & Kamin, L. J. [1984] (2009). *No está en los genes: racismo, genética e ideología*. Drakontos Bolsillo.
- Lomnitz, C. (2005). *La idea de la muerte en México*. Fondo de Cultura Económica.
- Lomnitz, C. (2016). *La nación desdibujada: México en trece ensayos*. Malpaso.
- Lomnitz, C. (2022). *El tejido social rasgado*. El Colegio Nacional.
- Lomnitz, C. (2023). *Para una teología política del crimen organizado*. El Colegio Nacional.
- Lomnitz, C. (1 de junio, 2023). Zacatecas: la zona del silencio. *Nexos*. <https://www.nexos.com.mx/?p=73327>
- Lorenz, K. [1963] (2005). *Sobre la agresión: el pretendido mal*. Siglo XXI.
- Mainhold, G. (2012). Capos, reinas y santos: la narcocultura en México. *iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico*, año 2(3), 64-96.
- Maldonado Aranda, S. (2013). Despejando caminos inseguros: itinerarios de una investigación sobre la violencia en México. *Alteridades*, 24(47), 63-76.
- Malešević, S. (2017). *The Rise of Organised Brutality: a Historical Sociology of Violence*. Cambridge University Press.
- Marzano M. (2010). *La muerte como espectáculo*. Tusquets.
- McKeena, J. (1981). Primate Aggression and Evolution: An Overview of Sociobiological and Anthropological Perspectives. *Bulletin of the AAPL*, 11(2), 105-130.
- Mead, M. [1940] 1990. Warfare is Only an Invention, Not a Biological Necessity. In *The Dolphin Reader* (415-421). Ed. Douglas Hunt.
- Menéndez, E. L. (2012). Violencias en México: las explicaciones y las ausencias. *Alteridades*, 22(43), 177-192.
- Montagu *et al.*, (1970). *Hombre y agresión*. Kairós.
- Muchembled, R. (2010). *Una historia de la violencia: del final de la Edad Media a la actualidad*. Paidós.
- Piccato, P. (2022). *Historia mínima de la violencia en México*. El Colegio de México.
- Reguillo, R. (2021). *Necromáquina: cuando morir no es suficiente*. NED.
- Rincón, O. (2013). Todos llevamos un narco adentro: un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad. *Matrizes*, 7(2), 1-33.
- Robertson, R. (1995). Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity. En M. Featherstone, S. Lash y R. Robertson (eds.). *Global Modernities* (25-54).

- Robben, A. C. G. M. (2016). Rethinking the Anthropology of Violence for the Twenty-First Century: From Practice to Mediation. *Conflict and Society*, 2(1), 1-3. <https://doi.org/10.3167/arcs.2016.020101>
- Romero Raya, Z. de J. (2023). *El bárbaro moderno. La representación del zapatismo en la prensa político-satírica de la Ciudad de México (1911-1914)*. El Colegio de Michoacán.
- Sahlins, M. [1976] (1990). *Uso y abuso de la biología*. Siglo XXI.
- Sahlins, M. [2008] (2025). *La ilusión occidental de la naturaleza humana*. Virus.
- Salas, C. (2025, 30 de agosto). Un camino de zapatos vacíos visibiliza la crisis de desaparecidos en Sinaloa. *Infobae*. <https://www.infobae.com/mexico/2025/08/30/un-camino-de-zapatos-vacios-visibiliza-la-crisis-de-desaparecidos-en-sinaloa/>
- Sapolsky, R. M. (2007). Prólogo. En D. P. Fry, *Beyond war: The human potential for peace* (pp. ix-xi). Oxford University Press.
- Segato, R. L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Segato, R. (2004). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Tinta limón Ediciones.
- Sheper-Hughes, N. y Bourgois, Ph. (2004). Introduction: Making Sense of Violence. En Nancy Sheper-Hughes y Philippe Bourgois (eds.). *Violence in War and Peace: An Anthology* (1-27). Blackwell.
- Simmel, G. [1908] 2014. *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. Fondo de Cultura Económica.
- Sorel, G. [1907] 1978. *Reflexiones sobre la violencia*. La Pléyade.
- Subirats, E. (2014). *Deconstrucciones hispánicas*. EDAF.
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. (1991). *Seville statement on violence: Preparing the ground for the constructing of peace*. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000094314>
- Thorpe, W. H. (1980). *Naturaleza animal y naturaleza humana*. Alianza Editorial.
- Tinbergen, N. [1968] (1985). Guerra y paz en los animales y el hombre. En H. Friedrich. (ed.). *Hombre y animal* (165-189). Orbis.
- Valenzuela Arce, J.M. (2012). *Sed de mal: feminicidios, jóvenes y exclusión social*. El Colegio de la Frontera Norte y Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Valenzuela Arce, J.M. (2023). *Corridos tumbados: béticos ya somos, béticos morimos*. NED.
- Villoro, L. (30 de julio, 2020). La tierra en préstamo: una gramática de la violencia en México. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/es/2020/07/30/espanol/opinion/aztecas-violencia-narco-amlo.html>

- Weber, C. (2002) La fonction de la violence dans les sociétés primitives selon les écrits de Pierre Clastres. *Les Champs de Mars*, 2(12), 61-83.
- Whitehead, N.L. (2004). Rethinking Anthropology of Violence. *Anthropology Today*, 20(5), 1-2, <https://doi.org/10.1111/j.0268-540X.2004.00291.x>
- Wilson, E.O. [1979] (1991). *Sobre la naturaleza humana*. FCE.
- World Health Organization. (2002). *World report on violence and health*. <https://apps.who.int/iris/handle/10665/42495>
- Zavala, O. (2018). *Los cárteles no existen: narcotráfico y cultura en México*. Malpaso.