

Violencia fotogénica, fotográfica y fotografiable. La Mara Salvatrucha¹



Imagen 1. Un miembro de la Mara Salvatrucha con el nombre del grupo tatuado en la espalda, después de ser detenido por la DEA-estadounidense. Esta es la primera fotografía que aparece al teclear la palabra "mara" en el buscador Google. El primer link que aparece es la entrada a la enciclopedia en línea Wikipedia. Fuente: [http://es.wikipedia.org/wiki/Mara_Salvatrucha, [consultado el 28 de marzo de 2010].

Mara por marabunta, la hormiga salvaje que avanza en millares, depredando todo a su paso. Salvatrucha por salvadoreño trucho, vale decir astuto, despabilado. Irónico eufemismo para designar a uno de los 500 mil miembros de la Mara Salvatrucha (MS o MS-13), la pandilla más temida del mundo.²

En diversas inmersiones que he realizado en Internet me encuentro con el mismo tipo de noticias, blogs, páginas, y sobre todo con el mismo tipo de fotografías. Una y otra vez se

repite las mismas poses, individuales o de grupo, donde aparecen jóvenes con el torso desnudo y el cuerpo —a veces la cara— lleno de tinta negra de tatuajes. Su relación performática con la cámara indica agresión, retratos de jóvenes violentos, de mirada perdida, codificación a través de señas realizadas con las manos, códigos secretos. Los titulares y pies de foto que acompañan dichas imágenes claman palabras como "infierno", "violencia", "cultura de la violencia", "plaga", "escoria social", "muerte", "bandas delictivas", "bandas criminales", "pandillas", etcétera. O aparece un segundo tipo de fotografías con jóvenes amagados, esposados, encerrados en una cárcel, de cara al piso, muertos, destazados o decapitados.

A partir de estas observaciones me he propuesto explorar las relaciones que existen entre violencia y fotografía en el caso de las pandillas juveni-

¹ Las notas de prensa y las fotografías que se presentan a lo largo del artículo no están vinculadas; provienen de medios diferentes.

² "La maldición de las Maras", en revista *Caretas. Ilustración Peruana*, núm. 1925, 18 de mayo de 2006. Fuente: [<http://www.caretas.com.pe/Main.asp?T=3082&id=12&idE=672&ci-dSTo=123&idA=20214> [consultada el 27 de marzo de 2010].

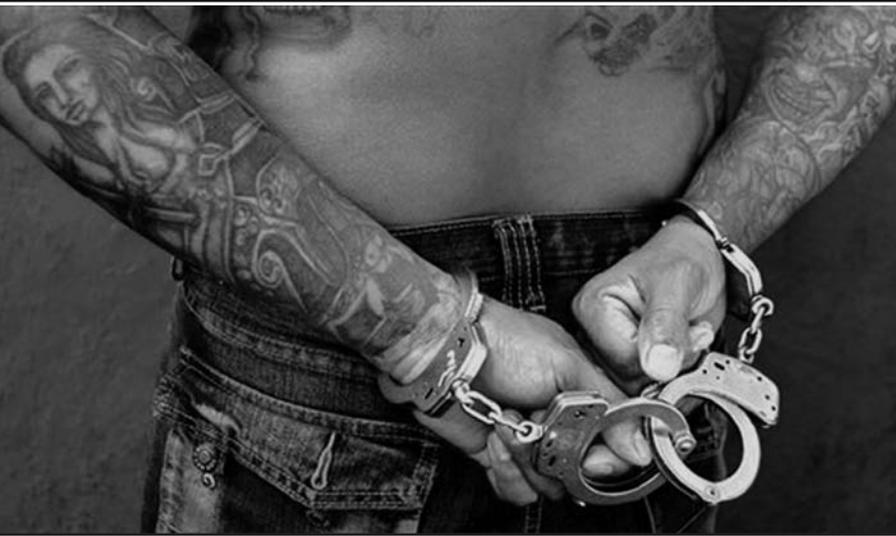


Imagen 2. Miembro de la mara, esposado de espaldas. Fuente: http://weblogs.clarin.com/sudaquia/archives/2007/02/de_reyertas_y_sudacas.html [consultado el 23 de marzo del 2010].

les conocidas como las maras, a través de estudiar la manera en que la fotografía contribuye a la construcción del fenómeno en su dimensión mediática y social por medio de su difusión por Internet.

Maras y violencia social. La violencia fotogénica

Las maras es un tema que cobra cada vez mayor importancia en la opinión pública y en los medios de comunicación de diversos países de América Latina (El Salvador, Honduras, Guatemala y México) y en parte de Estados Unidos. ¿Quiénes y qué son las maras; grupos delictivos, violentos; la nueva amenaza a la seguridad de los ciudadanos y de los gobiernos; un poder paralelo, surgido a partir de un quiebre institucional? Pocas son las respuestas que ofrecer en los medios informativos, la prensa escrita, la radio y la televisión.

Las maras son un grupo social con importante visibilidad en los medios de comunicación, pues diariamente circulan en la prensa escrita y en las noticias que deambulan en la red un sinnúmero de artículos y notas desde distintas latitudes. Al parecer hay un solo mensaje: maras es igual a muerte y violencia, y sobre todo es igual a miedo. En las maras, como construcción narrativa, se condensan los miedos sociales de un *otro* que es enemigo, de un otro violento.

A la respuesta sobre quiénes son las maras se antepone la idea de cómo acabar con ellos, cómo terminar con esa nueva amenaza social, con esa escoria que está

en el límite de lo social. La respuesta política ha sido la represión, las leyes de excepción, los encarcelamientos masivos. Un ejemplo contundente de la respuesta estatal ante este fenómeno son las leyes de excepción aplicadas en El Salvador, mejor conocidas como “leyes anti-maras” y el Plan Mano Dura (2003).³ No obstante, es necesario señalar que en la construcción de las respuestas sobre quiénes son las maras intervienen diversos actores sociales: los medios de comunicación, los discursos político-institucionales, el discurso académico y la voz aún incipiente de las organizaciones sociales (de derechos humanos y otras organizaciones de la sociedad civil). Además de los tres

primeros, Martel apunta que, en la construcción discursiva de las maras, es necesario incluir a los actores mismos: los mareros, en especial los líderes o aquellos identificados como tales, quienes tienen actitudes altamente performáticas ante la cámara y ante los periodistas.⁴ Estos líderes, muchos de ellos encarcelados, ofrecen entrevistas, posan ante la lente de periodistas ávidos de una nota en la que ese enemigo hable. Aquí la relación entre lo que dicen los medios acerca de las maras y lo que los mareros dicen de sí mismos, sobre sus vidas y prácticas, va tejiendo una historia, unos cuerpos, unas imágenes, y produciendo con ello imaginarios políticos y sociales sobre lo que son las maras.

Los discursos arriba señalados se empalman, se trasminan unos a otros, se complementan, y en ocasiones se enfrentan. No obstante, en los entramados discursivos siempre hay algunas enunciaciones y enunciadores que gozan de mayor peso y capacidad de acción.

³ Estas respuestas legales, policíacas y políticas han sido fuertemente cuestionadas por organismos de derechos humanos. Incluso la Suprema Corte de El Salvador consideró a la primera ley anti-maras como inconstitucional.

⁴ Roxana Martel Trigueros, “Maras salvadoreñas. Nuevas formas de espanto y de control social”, en José Manuel Valenzuela, Alfredo Nateras, Rossana Reguillo (coords.), *Las Maras. Identidades juveniles al límite*, México, UAM-Iztapalapa/El Colegio de la Frontera Norte, 2007, pp. 83-125. Martel realiza un análisis de las operaciones de estigmatización, en el caso específico de El Salvador en los tres ámbitos señalados: el discurso mediático, el político-institucional y el académico.



Aquella visión que se ha impuesto es la que categoriza y define a las maras como signo y síntoma de una violencia “satánica, irracional, inmoral, que debe ser erradicada”. Este ímpetu discursivo ha tenido como consecuencia una sobrevisibilización del fenómeno. Dicha operación produce, de acuerdo con Reguillo, una normalización, en tanto genera una suerte de exterioridad de la misma.

La sobreexposición discursiva y mediática a la que están expuestas las maras está aunada a un complejo más amplio, el de la violencia social, como lo apunta Reguillo:⁵

Las violencias terminan por ser dispositivo de reencantamiento del mundo por su potencia para ratificar que seguimos siendo víctimas de un “más allá de la institucionalidad”, donde fuerzas ingobernables y esenciales ejercen sus dominios pese a la conquista racional de los territorios de la civilización. Entonces las violencias, y de manera especial la narración de la violencias, despolitizan lo político, instauran el temor y el miedo como lazo societal [...]⁶

La autora prosigue con un análisis detallado sobre la manera en que la violencia se desarrolla en lo social, y sus efectos en los procesos de estigmatización: “los violentos son los *otros*, salvajes, primitivos, anómalos, portadores de una identidad deteriorada”.⁷ El *otro* Mara, aquel que lleva su signo en la piel, el tatuaje, claramente identificable por un conjunto de signos, de acciones, de discursos, de prácticas violentas. Sin embargo, se observa que la mara no conserva una identidad propia y autónoma, en la medida en que se le asocia fácilmente a otros grupos criminales relacionados con el problema de la violencia: narcotráfico, traficantes de armas y de personas, etcétera.

Reguillo traslada su argumento a las relaciones entre maras, violencia e ilegalidad. Las maras son, entonces, un contrapoder que desde la ilegitimidad de su violencia

genera su propia afirmación como grupo, frente al Estado y a la sociedad, la misma que los excluyó antes y después de su violencia. Apunta:

En otras palabras, la Mara opera bajo una lógica cultural y no bajo una óptica legal porque funda su propia legalidad, es decir, es portadora de poder paralegal que destroza la oposición binaria legal-ilegal. Lo que para la norma, la ley, o el sentido de lo permitido instalado, más o menos de manera generalizada, es Estado de excepción; en la Mara es cotidianidad.⁸

Vacíos de poder ocupados por la violencia ejercida por estos grupos conformados por jóvenes que no han tenido nunca nada y que solamente a través de la violencia, de la fuerza del terror y las armas logran hacerse un lugar en el espacio social, pudiendo ser vistos y temidos. Reguillo plantea abiertamente el carácter violento de las maras, la propia agresividad ejercida al interior de los grupos, a través de esquemas sumamente jerárquicos. De esta forma, la autora intenta alejarse de una posición romántica al mismo tiempo que expone el origen del grupo: la violencia social, la exclusión, la discriminación, la desigualdad, la historia social de América Latina. En forma coincidente, Monsiváis apunta críticamente:

¿Se trata en efecto de ‘identidades juveniles’?, [...] a los maras se les sataniza y ellos a sí mismos se demonizan, son una amenaza real y son la enorme banda que cruza Centroamérica en México en busca del Santo Grial, es el viaje que sigue, que es el recuerdo de las tragedias en su contra [...] y de las tragedias que ellos causan [...]⁹

Una forma en que esta alta exposición mediática, visual, textual, discursiva, imaginaria se condensa es en las imágenes que aportan el fotoperiodismo y los reportajes televisivos. Imágenes que se depositan en el

⁵ Rossana Reguillo, “Violencias y culturas en reconfiguración”, México, s/f, p. 4. Fuente: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/cpa/spring03/culturaypaz/reguillo.pdf> [consultado el 13 de agosto de 2008].

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibidem*, p. 5.

⁸ Rossana Reguillo, “La mara: contingencia y afiliación con el exceso (re-pensando los límites)”, en José Manuel Valenzuela, Alfredo Nateras, Rossana Reguillo (coords.), *op. cit.*, p. 317.

⁹ Carlos Monsiváis, “Los enigmas de la Mara Salvatrucha (Carta abierta en forma de epílogo)”, en José Manuel Valenzuela, Alfredo Nateras, Rossana Reguillo (coords.), *op. cit.*, pp. 322 y 333.



Imagen 3. Grupo de maras aprehendidos. Fuente: <http://www.casamerica.es/opinion-y-analisis-de-prensa/mexico-y-centroamerica/la-insoportable-inseguridad/maras> [consultado el 25 de marzo de 2010].

imaginario social, configuran opiniones, suscitan conversaciones cotidianas y, a su vez, refuerzan esta sobrevisibilización. En la medida que los medios de comunicación tienen un mayor desarrollo en Internet, en esa misma medida este medio electrónico permite una mayor interactividad, manipulación y reconfiguración de lo que ahí aparece, logrando que la circulación de las imágenes sea más intensa, casi trepidante. A través de la imagen se genera también un reencantamiento de la violencia, que diría se vuelve fotogénica y fotografiable. Esto implica la presencia de un importante consumo que estimula la producción de estas imágenes, y cada vez que las podemos ver y aceptar se tornan más fuertes, buscando un mayor impacto emocional; ¿qué puede ya sorprendernos?¹⁰

Lo fotográfico en el fenómeno de las maras

Volvamos a la fotografía, a cómo ésta construye narrativas, se apropia de la violencia y produce identidad. Decíamos que uno de los vehículos más eficaces de visibilización y sobrevisibilización, así como de la cons-

¹⁰ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Punto de lectura, 2005.

trucción de personajes, de imaginarios sobre el otro, es la imagen fotográfica, en particular la fotografía de prensa y la llamada fotografía documental,¹¹ ambas estrechamente ligadas. La sobreexposición y circulación de imágenes es sólo una parte del problema. Hay detrás de estos elementos una cuestión de fondo: la relación que ha establecido este género de fotografías con lo real. Ambas se han postulado bajo el signo de la verdad, con la pretensión de convertirse en documento, sustento o rastro de lo real. Sontag plantea que la fotografía es utilizada como constatación de lo real, de lo ya acontecido, de un *haber estado ahí*.¹² La fotografía, entendida en su sentido objetivista, intenta desvanecer la relación entre imagen y política; como reconoce esta autora: “La empresa fotográfica impulsa una fotografía de la conmoción; [...] la conmoción se ha convertido en la principal fuente de valor y estímulo del consumo. [...] La imagen como conmoción y como clisé son dos aspectos de la misma presencia.”¹³

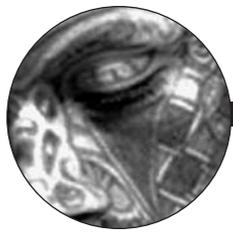
En ese sentido, la imagen del dolor, de la guerra, de la atrocidad en el mundo han sido factores decisivos en la construcción de la misma imagen fotográfica. Es la necesidad de lo directo, de la experiencia inmediata (cuyo máximo logro es la televisión), de una traducción de la realidad en imágenes para leerla, para acercarse a ella. Son este tipo de mediaciones mediáticas a través de las cuales nos relacionamos con el entorno próximo y lejano, con realidades inmediatas o históricas.

Según la persona informante a quien nos referimos al principio, los Panteras Negras buscaron y obtuvieron contactos con la dirigencia de la Mara Salvatrucha en el país. El propósito de estas reuniones se desconoce, pero esto puede tener dos interpretaciones. La primera es que quieren establecer alianzas para desarrollar actividades en

¹¹ Incluí diversos trabajos de fotógrafos que han hecho reportajes documentales y cuya circulación en la red es extensa, lo que me pareció pertinente en la medida en que se ha vuelto un tema sumamente socorrido entre el gremio fotográfico.

¹² Susan Sontag, *op. cit.*

¹³ *Ibidem*, pp. 32-33.



El Salvador; y la segunda, lo mismo pero en Estados Unidos. En todo caso, ambas son peligrosas.¹⁴

¡Casi 200 años han pasado desde la invención de la fotografía, 100 de ellos desde que la fotografía documental se volvió un género, y aún persigue la realidad, el momento, la objetividad! Aunque es necesario decir que la objetividad en la fotografía actual está ya matizada, ha sufrido sus derrotas. Ahora se concede la existencia de un punto de vista, incluso la posibilidad de una intención estética. No obstante, su recepción a nivel masivo sigue estando marcada por el lastre de objetivismo, de una suerte de función especular. Es así que la fotografía se erige como juez, en tanto constructora de realidades.

En discordancia con las opiniones expuestas arriba, José Antonio Rodríguez plantea que la manipulación y búsqueda del objetivismo no es lo escandalizante, sino las múltiples descontextualizaciones a que están sujetas las imágenes fotográficas, es decir, la manera en que estas operaciones contribuyen a una manipulación ideológica; todo ello también como resultado de una educación visual muy pobre, y de una recepción igualmente acrítica. De ahí que este autor señale:

¿No es mejor hacer una historia de representaciones — de necesidad de otras realidades, de usos acordes con lo que siquiera se necesita ver, de deseos impregnados en las imágenes, de construcciones ideológicas— antes que una historia tradicional que se queda en la utilización de las imágenes fotográficas como meros testimonios de sucesos dados?¹⁵

La fotografía opera ideológicamente en diversos niveles, construye narrativas, se sustenta en y fundamenta discursos, fija el sentido sobre los otros, a través del retrato, del cuerpo, de las situaciones y contextos en que se coloca a los sujetos, de las narraciones e imaginarios que produce.

¹⁴ Ernesto Rivas, “Panteras Negras en El Salvador”, *Laprensagrafía.com*, <http://www.laprensagrafía.com/opinion/1116800.asp> [consultado el 10 de agosto de 2008].

¹⁵ José Antonio Rodríguez, “Otras ilusiones: D’après une photographie”, en Ireri de la Peña (coord.), *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI, 2008, p. 89.

Los planteamientos de estos autores permiten establecer un vínculo entre la fotografía, la construcción de identidades y de discursos en el nivel micro y macrosocial. Las fotografías de maras comienzan a constituirse en un tópico muy frecuente de la fotografía de prensa y documental. Tan sólo basta un pequeño ejercicio de búsqueda en la red. Este experimento, aunado a un análisis crítico de los usos de la fotografía como soporte de un discurso, primero periodístico y luego social, me permitió establecer dos constantes. Por un lado, la imagen va aparejada de un soporte textual, intenta reforzar un discurso existente en el pie de foto, un discurso social en torno a las maras. Por otro lado, es interesante percibir la manera en que las imágenes circulan en la red, es decir, una misma imagen es replicada en *blogs*, grupos de discusión de diferentes motores de búsqueda (*Yahoo!*, *Google*), sitios de periódicos y revistas, agencias de prensa, etcétera. En el caso de algunos grupos de discusión la imagen va acompañada de un espacio para comentarios, convocando a escribir una opinión sobre las *maras*. Los comentarios en general tienden a la repetición de expresiones de exaltación, miedo o reprobación; una mezcla de experiencias personales, con frases oídas en los medios. No es muy difícil darse cuenta de las líneas argumentales de estas réplicas discursivas.

Comentarios de usuarios del portal de videos YOUTUBE, al documental de Discovery Chanel “Maras. Una amenaza regional”:

Crasho2000 (3 hours ago)

Atar, Torturar y Matar en Publico a los delincuentes para q escarmienten y Pilsen 2 veces antes d robar secuestrar o matar

ivan19nov (15 hours ago)

eso dice ahora pero si estuviera aki en el barrio estaría cagado del miedo, los cobardes se esconden al otro lado del mar jajajajajajajaja

xxxkomodxxx (2 days ago)

“ponganse a trabajar mierda. quieren que la sociedad actual los siga marginando?”

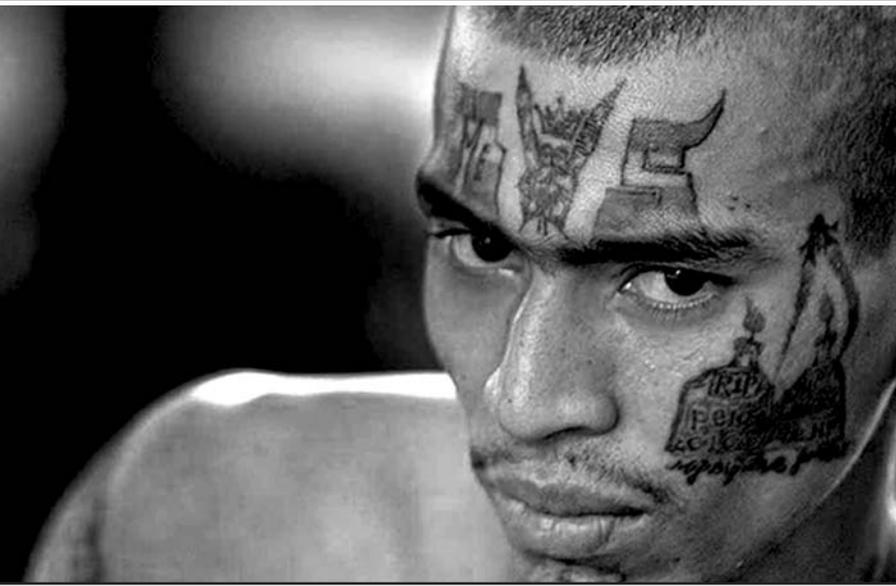


Imagen 4. Retrato de mara con rostro tatuado. Fuente: <http://hugooorell.wordpress.com/2008/06/18/pandillas-y-maras-en-centroamerica/> [consultado el 1 de abril de 2010].

*vamp2456 (5 days ago) -4
ms 13 for life my niggas fuck everyone else mara salvatrucha
hasta la muerte por la mara vivis por la mara moris ms13 4
life*

Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=cdcSfWZ9vjU>
[consultado el 29 de agosto de 2008].

De esta manera podemos observar que un mismo contenido es replicado varias veces en sitios muy diversos, lo cual implica una pérdida del contexto original de producción. En varios de estos sitios en Internet no aparece el autor de las fotografías, tampoco fuente ni contexto bajo el cual se realizó el trabajo. Estas fotografías son usadas para los temas más variados, desde su uso meramente decorativo hasta como ilustración de un artículo de opinión o de una entrada de un *blog* sobre fotografía en general, o sobre la labor del fotoperiodismo, o bien sobre la violencia social en América Latina. Es en este tipo de operaciones de descontextualización donde se produce una reducción de los significados asociados al trabajo documental. Aunque la complejidad aparece cuando estas fotografías son apropiadas por los internautas para hablar de temáticas que les interesan, para ofrecer otros contenidos y para permitir la circulación libre de las imágenes. De esta forma aparecen nuevas apropiaciones o usos de las imágenes,

lo cual habla de las capacidades de circulación de Internet, así como del raudal de imágenes que podemos ver, conocer, adquirir, y de nuevo circular.

En la reflexión sobre este tipo de imágenes, el hincapie se debe hacer también en el nivel de la recepción, ya que ahí es donde se consolidan las representaciones. Tal vez es en ese lugar donde debe hacerse un estudio a profundidad sobre los públicos de este tipo de fotografías, sobre la forma en que son apropiados estos contenidos escritos y visuales. La mayor parte de la prensa y otros medios tiene un mensaje casi único, pero las recepciones en la red son variadas, múltiples, violentas, rabiosas, repetitivas. Como señala Reguillo, el fenómeno en sí mismo atrae, convoca: “El poder de

seducción mediática de la Mara es ambiguo y quizás en ello radica su fuerza, su capacidad de convertirse en caja de resonancia para los múltiples malestares del siglo, de su proteica imagen para metaforizar temores difusos y localizar miedos concretos.”¹⁶ De ahí que sus recepciones se disparen numérica y afectivamente. ¿Estaremos en vía, como señala Martel,¹⁷ de construir un nuevo enemigo social?

La discusión sobre la identidad.

Lo fotografiable de las maras

Fotografía y estigma

En el plano de la imagen fotográfica la repetición no sólo se da en términos numéricos (una misma fotografía infinitamente circulada en la red), sino que en la revisión de muchas de ellas se observa una constante formal, compositiva y temática: cuerpos tatuados, rostros tatuados, cuerpos sin rostro, cuerpos abiertos, golpeados, muerte, cárcel. Esta exploración incipiente me condujo reflexionar sobre la existencia de un vínculo entre fotografía y estigma. Las maras representan esos grupos sociales que se mantienen en el límite de lo

¹⁶ Rossana Reguillo, “La mara: contingencia y afiliación con el exceso (re-pensando los límites)”, *op. cit.*, p. 322.

¹⁷ Roxana Martel, *op. cit.*



social, por lo que un indicativo de esa ubicación social y espacial reside en que la mayor parte de fotografías de maras son realizadas en los penales donde están ingresados estos jóvenes. La cárcel nuevamente aparece como espacio social que reproduce la estigmatización de aquellos que viven al interior de una celda. El estigma se produce en el interjuego de la fotografía, en la “relación entre la mirada y lo mirado”,¹⁸ como acontecimiento, como acto inmediato de atribución de sentido, y en el caso del estigma, en la asignación de un sentido unívoco a la identidad social del otro.

Un análisis semiótico de la fotografía de maras¹⁹ implicaría disertar sobre las posturas corporales, los tatuajes, sobre lo que nos dicen los cuerpos ahí fotografiados, lo signos que circulan en la foto, el contrato icónico, los elementos meramente compositivos, etcétera. Análisis que no es el tema de este ensayo. No obstante, una aproximación de antropología visual,²⁰ que se convierte en una observación de segundo orden, implica hablar de los subtextos de esas fotografías: sobre lo que nos dicen las imágenes de quien hizo la toma y de aquel que es fotografiado, de la relación que se despierta en el acto fotográfico, de la manera en que ese registro se inserta en discursos sociales de mayor alcance, así como de la manera en que la imagen es politizada o despolitizada, de las relaciones entre fotografía y verdad. Tal como propone Lizarazo, las imáge-

¹⁸ Diego Lizarazo, “El dolor de la luz. Una estética de la realidad”, en Ireri de la Peña (coord.), *op. cit.*, pp. 11-29.

¹⁹ Al referirme a la fotografía de maras no quiero dar a entender que hay una especie de subgénero emergiendo. Considero que es un tema en boga entre los fotógrafos documentales, ya que entraña la magia del instante fotográfico, de adentrarse en el peligro, en mundos vedados para el común de las personas. En ese sentido, la fotografía de maras se inserta dentro de esa fotografía de la conmoción de la que nos habla Sontag, de la fotografía del “dolor de los demás”, casi una especie de fotografía de guerra.

²⁰ Se puede señalar que en el ámbito de la antropología visual existen tres caminos desarrollados: el uso de la imagen como medio de descripción etnográfica; la utilización y reflexión en torno a medios audiovisuales como la televisión, y la atención dirigida a la cultura visual, en el sentido amplio de la investigación antropológica; Jay Ruby, “Los últimos 20 años de Antropología visual: una revisión crítica”, en *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 9, Santiago, junio de 2007, pp. 13-39. <http://www.antropologiavisual.cl/ruby.htm> [consultado el 13 de agosto de 2008].

nes deben pensarse en términos de actos y no sólo de mensaje-recepción. Ello posibilita adentrarse en los dos procesos insertos en la fotografía: su utilización discursiva y su interpretación.²¹ Debido a que la fotografía circula en registros diferentes, su utilización discursiva variará mucho de acuerdo con el contexto específico de presentación.

Identidad y estigma

La mara, como fenómeno social, suscita reflexiones en torno a un tema fundamental, que sigue siendo piedra de toque de la antropología latinoamericana, la identidad.²² Bajo el entendido de que en este fenómeno el problema de la identidad tiene al menos dos perspectivas: la identidad atribuida y la construida a través del estigma, es decir, de un nosotros externo hacia *otro* (las maras); y la identidad que, en juego con la anterior, se construye sobre el sí mismo.²³ Estos grupos tienen entre sus características una muy intensa adscripción identitaria, expresada en toda una serie de códigos de lealtad que vinculan a los individuos con el grupo, lo cual genera una identidad social con la que se presentan ante la sociedad. No obstante, su rasgo identitario no tiene un referente territorial fijo. Diversos autores establecen un vínculo histórico entre las pandillas de latinos en Estados Unidos, las pandillas de cholos y las maras actuales.²⁴ Las maras copian formas, códigos, conductas, vestimenta, símbolos de estas otras grupa-

²¹ *Ibidem*, p. 30.

²² Esta afirmación es discutible en la medida en que los debates posmodernos han cuestionado que se pueda hablar de identidad en términos clásicos, y que la antropología reivindique como su objeto de estudio estos campos en la medida en que se perciben como obsoletos ante fenómenos como la globalización y la deslocalización. No obstante, las maras como fenómeno ponen a debate las nuevas formas o replanteamientos que el concepto de identidad puede tener, en la medida en que se habla de grupos juveniles con una fuerte adscripción identitaria de grupo y cuyas acciones violentas están movilizadas en gran medida por esta adscripción o sentido de pertenencia. Al mismo tiempo plantean la discusión de lo territorial en términos de un éxodo, de un determinado desarraigo social y territorial; su rango de movilidad y de agrupación son de corte transnacional.

²³ Cfr. Roxana Martel, *op. cit.*

²⁴ Cfr. *ibidem* y José Manuel Valenzuela, “La mara es mi familia”, en José Manuel Valenzuela, Alfredo Nateras, Rossana Reguillo (coords.), *op. cit.*, pp. 33-61.



ciones. Se definen además con relación a los grupos rivales; dos son las maras más conocidas: la Mara Salvatrucha o MS13 y la M18. La definición es frente a una totalidad social, pero también frente a otro especular, otro similar, frente al cual es necesario reafirmar poder e identidad, lucha territorial, de espacio vital. “Es una guerra que no acaba [...]”, dice un marero de la M18 en un funeral de uno de sus *hommies*, en el documental *La Vida Loca*, del periodista Christian Poveda.

Otro de los elementos más importantes relacionado con la identidad social de las maras es su carácter estigmatizado. Esta última funciona por dos vías: interna y externa. La primera tiene que ver con los discursos que se formulan en torno a estas personas, su condición moral y social. La segunda vía, externa, se refiere a cómo esa estigmatización es apropiada y devuelta a la manera de un signo de identidad hacia fuera, la manera de pertenecer a través del estigma de la violencia. Los mareros serían esos desviados sociales de los que habla Erving Goffman:

[...] son quienes se considera comprometidos en cierto tipo de rechazo colectivo del orden social. Se les recibe como incapaces de utilizar las oportunidades de progreso existentes en diversos caminos aprobados por la sociedad; muestran un abierto desacato a sus superiores, así como carecen de piedad. Ello representa un fracaso en los esquemas motivacionales de la sociedad.²⁵

El estigma funge como un modo de relación entre diferentes actores sociales, en este caso entre los mareros y no mareros; entre policías y mareros, entre un marero de la MS13 y los de la MS18, etcétera. Para que exista esta polarización identitaria tienen que existir signos de identificación claros y concisos. Goffman apunta que en el momento en que se dan las interacciones cara a cara es cuando surge el estigma, “cuando *normales* y estigmatizados se encuentran frente a frente [...], son estos los momentos en que ambas partes deberán enfrentar directamente las causas y los efectos del estigma”.²⁶ Para que esta relación funcione es nece-

sario que la identidad social del estigmatizado se haya recubierto por completo del atributo que lo hace portador del estigma, lo cual contribuye a su deshumanización. Además, Goffman señala que uno de los tipos de estigma más poderoso es el que pasa por el cuerpo, así como los que se establecen por pertenencia a una clase social, o a una etnia determinada. El cuerpo del otro se vuelve signo y espejo de lo que es el otro, pero ese cuerpo está ya investido por el estigma; dice y habla a través de éste.

Los tatuajes hablan por los mareros, y los mareros usan sus cuerpos para defenderse, agruparse, distanciarse. Así, parto de la idea de que el cuerpo es el lugar por donde transitan las interacciones sociales, el lugar donde las relaciones de poder actúan en el nivel de una microfísica, tanto de las relaciones jerárquicas y autoritarias como en el nivel performático: “¿Cómo uso mi cuerpo para enfrentarme al otro, para producir una determinada reacción, para cerciorarme de que mi cuerpo diga lo que quiero decir de mí mismo?” El cuerpo convertido en tatuaje, el cuerpo que reivindica una acción, que le da sentido. Como señala Ortega, la peculiaridad del tatuaje como signo identitario reside en que es una “inscripción permanente. [...] ejerce una doble función significativa: por una parte contiene una historia y un sentido específico para el sujeto que la porta; por otra, al hacerse visible, transmite y añade información sobre la identidad del portador al entorno social”.²⁷

Siguiendo estos planteamientos, considero que el tatuaje se convierte en una forma de relacionarse con el otro, de presentarse y de encarar, al mismo tiempo, el estigma, desde el fundamento del mismo. En el tatuaje hay también sentido de orgullo al pertenecer a una u otra mara, a una *clica* específica. Los signos del cuerpo, los significados sólo pueden ser comprendidos por los mareros; para el resto, la semiótica del tatuaje resulta confusa, invariada, dice una sola cosa: MARA. A través del tatuaje hay una devolución del estigma, más cuerpo, más tatuaje. Como señala Ortega, el cuerpo se con-

²⁵ Irving Goffman, *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, p. 166.

²⁶ *Ibidem*, p. 24.

²⁷ María Abeyamí Ortega, “Los territorios del deseo. El tatuaje cholo como reflexión de las relaciones entre territorio, cuerpo, cultura, memoria e identidad en un contexto migrante”, tesis de licenciatura en Etnología, México, ENAH, 2004, p. 2.

vierte en territorio, “el cuerpo-territorio en texto”. El cuerpo, en su tatuamiento, se transforma en “un espacio poderoso para resguardar la identidad [...], frente a la exclusión, [...] frente al éxodo”.²⁸ Cuando el policía o el militar se acercan a un hombre o mujer tatuados inmediatamente hacen la asociación de significados, tatuaje-mara-delincuencia-violencia, una asociación que opera cabalmente. Cuando un marero se topa con otro, sus tatuajes los separan y los enfrentan, en un duelo de muerte. Ciertamente existen otras fuentes de identificación importantes, como la vestimenta, o un *slang* (“la vida loca”, “jainas”, “hommies”), códigos y señas con las manos, grafitis que demarcan territorios. Sin embargo, considero que desde el aspecto fotográfico el tatuaje es el signo más visible y recurrente.

De esta manera, se traza una cuadrícula de poder, de discursos (a la manera foucaultiana) entre maras, estigma, cuerpo, tatuaje y fotografía; una intrincada red de avasallamientos discursivos. La fotografía reproduce las inscripciones de la *epidermis*, alienta la identificación mediante la reproducción infinita de un rango reducido de imágenes. La fotografía, en su papel de generadora de estigmas, hace uso de su poder de huella. Como señala Lizarazo, “hay en ella una congelación del tiempo, una marca de realidad deviniendo, y nosotros aceptamos que representa la cosa”,²⁹ es decir, lo real. No se distingue entre realidad, teatralización y representación. Quien fotografía no repara en el recurso que imprime dramatismo a la foto, mientras que quien la interpreta desde la pantalla de una computadora o desde un periódico, no tiene muchas veces los elementos contextuales para dar sentido a lo que ve. Nos acercamos a ver estas fotografías con un *corpus* de pensamientos, ideas, sentido común; interpretamos lo que ahí observamos bajo ese contexto; nunca la mirada sobre la fotografía se establece fuera de lo social y sus discursos.

²⁸ *Idem.*

²⁹ Diego Lizarazo, *op. cit.*, p. 18.

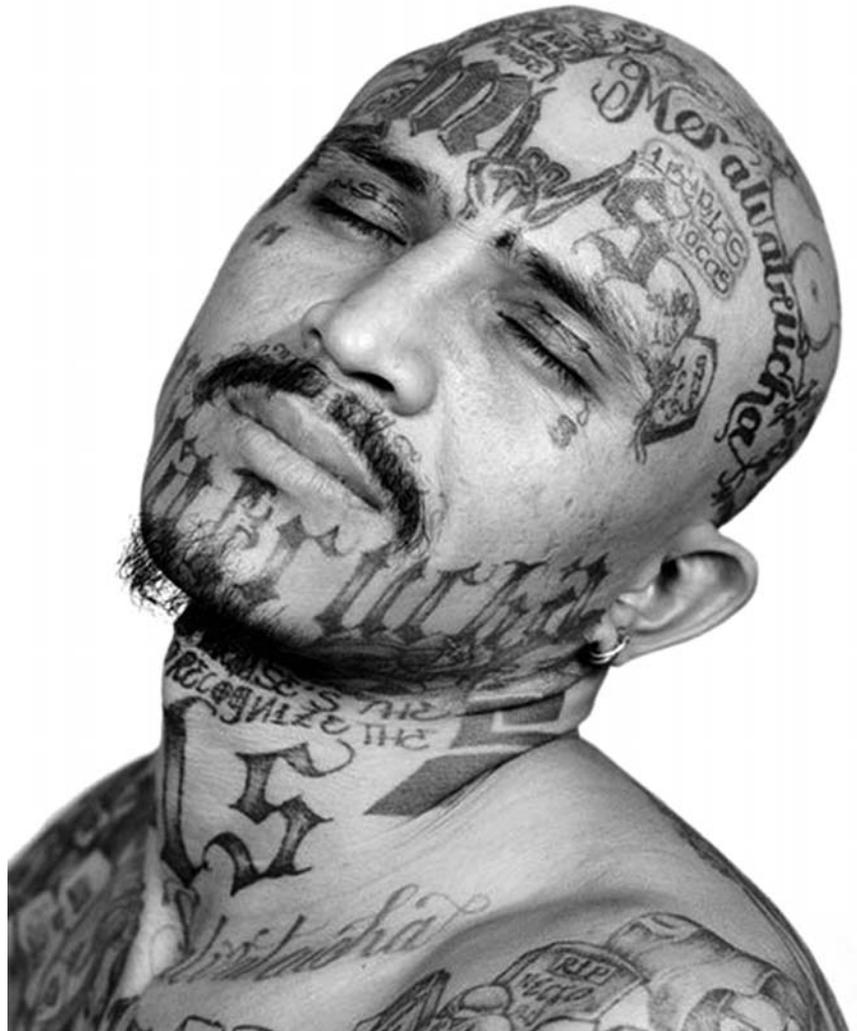


Imagen 5. © Isabel Muñoz, de la serie “Maras: la cultura de la violencia”, 2007. Fuente: <http://bajoelsignodelibra.blogspot.com/2009/04/maras-isabel-munoz.html> [consultado el 4 de abril de 2010].

Lo curioso reside en que no sólo la fotografía de prensa hace uso de sus poderes productivos, en términos de una sobrevisibilización, sino que la fotografía documental también lo hace. En esta última sección he insertado fotografías que responden a esta categoría, reportajes o ensayos fotográficos de corte documental, algunos de ellos, como el de Rodrigo Abd, producidos y circulados para agencias fotográficas y medios de comunicación. Una de las constantes de estos reportajes o ensayos fotográficos es la de haber sido realizados durante el periodo de 2005 a 2008, quizás el de mayor auge mediático de las maras. Los trabajos presentados utilizan diferentes estrategias y acercamientos; sin embargo,

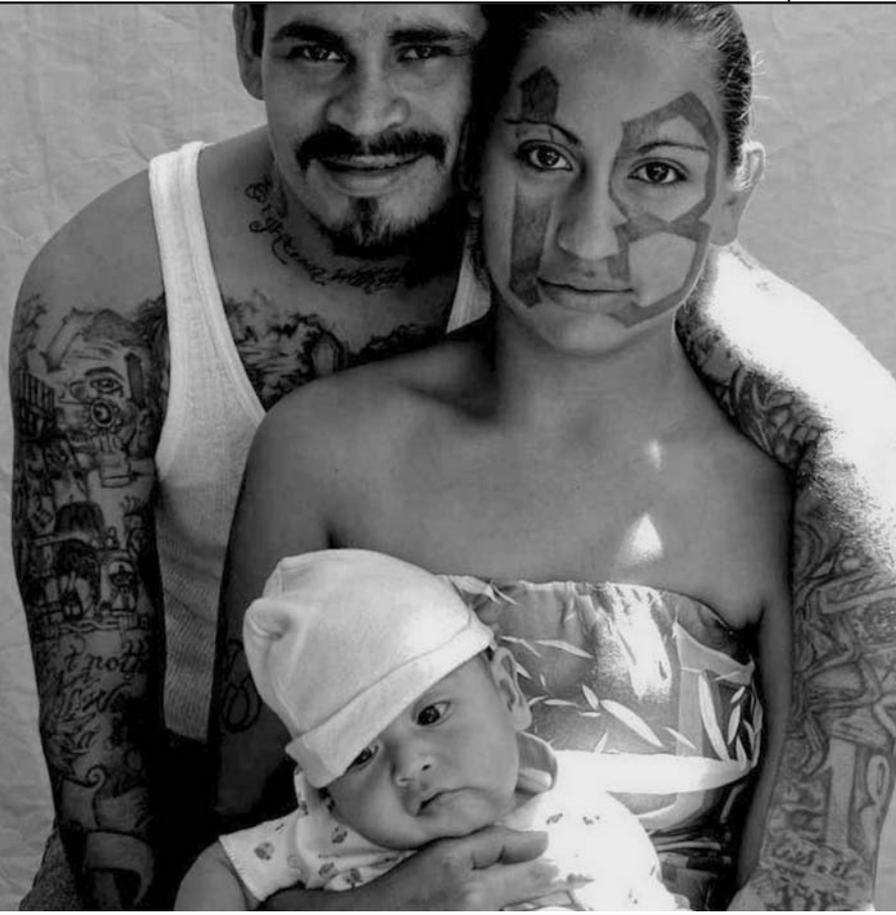


Imagen 6. © Christian Poveda, de la serie "La vida loca" (personajes del documental con el mismo nombre), 2008. Fuente: <http://jyanes.wordpress.com/2009/10/27/adios-a-willy-ronis-a-irving-penn-y-a-christian-poveda/> [consultado el 4 de abril de 2010].

en varios de ellos hay un enfoque muy fuerte en el tatuaje, ya sea a la manera de retrato, en los casos de Rodrigo Abd y de Christian Poveda, o de detalles de tatuajes, como se muestra en algunas de las fotografías de Isabel Muñoz.

No obstante, hay matices importantes en la manera en que diferentes fotógrafos de prensa o documentales se han aproximado a estos grupos. Un caso tal vez extremo de este tipo de fotografía lo constituye la serie de Isabel Muñoz que titula "Maras: la cultura de la violencia". En este proyecto la fotógrafa aborda el tema mediante retratos a mareros recluidos en un penal en El Salvador: hombres y mujeres en tomas de medio cuerpo, de cuerpo completo, retratos, detalles de partes corporales. El único contexto ofrecido al espectador está dado por los tatuajes, que dicen *eighteen*, *dieciocho*, *18*, *MS18*, la lágrima tatuada sobre el rostro. Una parte

de las fotografías son en blanco y negro, y tienen un formato de exhibición de gran tamaño. Todas las imágenes tienen en común que las poses adoptadas son coreografiadas por Isabel Muñoz bajo un fondo blanco o negro.

Un cuidado estricto de la toma, de la composición y de la técnica producen fotografías cuyo principal resultado es la estetización de los personajes. Una de las fotografías que resulta singular es aquella donde posa una mujer que sostiene una pistola con la mano derecha, al mismo tiempo que inclina ligeramente la cadera en un gesto corporal que puede interpretarse como sensual. Otras fotografías, tienen semejanza con las poses de pinturas y esculturas propias del cristianismo, es decir, con las posturas de como aparecen los santos redimidos, observándose un tratamiento visual atípico producto de la iluminación y de poses corporales no asociadas a la imagen común de los pandilleros. En otras fotografías se acentúan los estereotipos, ya que los mareros adoptan gestos faciales agresivos, o bien se recrean por medio de acercamientos a detalles de tatuajes en los que aparecen lo mismo el diablo, mujeres desnudas o la muerte.

Mientras que en algunas otras imágenes está presente la combinación signífica que más identifica a las maras: tatuaje y señales con las manos.

Otra parte de las fotografías de Isabel Muñoz son realizadas en las celdas, mientras que otras se asemejan a los típicos retratos familiares, donde sólo aparecen los mareros con sus hijos o hijas, madres o esposas. Ciertamente, en su trabajo fotográfico hay una efectividad en el mensaje y en el discurso, así como en la forma utilizada: ¿Cómo es que se puede mirar a los otros, de una manera poco común, representarlos dentro de la normalidad del lazo social a aquellos que son pensados como fuera de él? Sin embargo hay algo faltante, que no está presente: no existe una singularidad en los retratos, no hay sujeto. Lo que resta es una suerte de mirada acrítica, donde la realidad es producida y representada a través de su emergencia, de una manera estética, y es mediante esa operación que parte de la realidad es ocultada.

Este discurso que aparece en el trabajo de Muñoz se complementa con las declaraciones de la autora respecto de su trabajo y sus intenciones en el caso específico de esta serie. En entrevista con Elvia Narcia, la periodista valora tanto el estilo y corte de las fotografías como la valentía y arrojo de una artista para acercarse a sujetos peligrosos, y con ello a la violencia extrema encarnada en las maras. A continuación se reproduce un fragmento de la entrevista:³⁰

Elva Narcia: ¿Buscas de alguna manera ponerles corazón, mostrar su lado humano?

Isabel Muñoz: Yo no estoy poniéndoles nada; lo que estoy mostrando es lo que he visto, y he visto cómo las madres acarician a sus hijos y los hijos acarician a sus madres. He intentado retratar lo que ellos son.

Elva Narcia: ¿Y qué son?

Isabel Muñoz: Muchas veces me lo pregunto. Lo que he visto es que su dios es la muerte, su dios es el diablo. He hablado con mucha gente y yo no sé lo que son, pero para mí son seres humanos, y si hay alguna forma de reinsertarlos en la sociedad, hemos de hacerlo. Nosotros como sociedad debemos preguntarnos qué estamos haciendo para que existan estas tribus urbanas.

Elva Narcia: ¿No tuvieron temor a represalias?

Isabel Muñoz: La mayoría de ellos ya están identificados y fichados por el FBI, pero si el mostrar estas imágenes puede causar algún problema, no dudaría ni un momento en retirarlas.

Elva Narcia: ¿No se podrá entender esta obra como una apología de la violencia?

Isabel Muñoz: Desde luego yo espero que no; este es un trabajo fotográfico que solamente pretende mostrar lo que yo he visto.

Elva Narcia: ¿Cuál fue el “marero” que más te impresionó?



Imagen 7. © AP/Rodrigo Abd, de la serie documental “Pandillas juveniles en Guatemala”. Fuente: <http://donaldsweblog.blogspot.com/2009/05/ink.html> [consultada el 5 de abril de 2010].

Isabel Muñoz: Los que más me impresionaron son los que tenían la cara totalmente tatuada. Me impresionó porque es una forma de decir que ya perteneces tanto a la mara que ya ni tienes identidad.

Elva Narcia: ¿Y les preguntaste qué significan los tatuajes que llevan?

³⁰ Elva Narcia, “Maras: la cultura de la violencia”, entrevista a Isabel Muñoz, en *BBCMundo.com*, 2 de mayo de 2007, p. 1. Fuente: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/nesid_6615000/6615491.stm# [consultado el 12 de mayo de 2009].



Isabel Muñoz: Yo quise ser muy respetuosa y no quise preguntar. Preferí que me dijeran lo que ellos quisieran.

Lo expuesto por Muñoz se complementa con los dichos del curador encargado de la exposición de esta serie en la Casa de América en España, donde se refleja ese poder de atracción del que nos hablaba Reguillo: repulsión y fascinación, estigma y avidez por su representación fotográfica.

El comisario de la muestra, Publio López Mondejar, reconoció que tuvo dudas antes de aceptar el encargo al tratarse de un trabajo, de unas fotografías, que hablaban de lo más sombrío y peligroso del hombre. “Me inquietaban; es una violencia que amedrenta, más incluso que la terrorista, porque no tiene ninguna razón o sentido”.³¹

Las intersecciones que produce este trabajo son múltiples; las fotografías son exhibidas en galerías, hay una salida editorial de la serie, y además las imágenes son de las más circuladas en Internet, ya sea en páginas de noticias, sitios de diversa índole y *blogs*. Este amasijo de significados va conduciendo a una complejidad en términos no sólo del medio, sino de la interacción entre representaciones de las maras en diferentes canales de exhibición, la realidad cotidiana que viven estos jóvenes, las pandillas, así como la sociedad en que viven y actúan con diferentes grados de presencia o proximidad.

Frente a este acercamiento existen otros como el realizado por el fotoperiodista Christian Poveda, quien vivió por varios años en El Salvador y cuyo trabajo se centró en la MS18. Su serie titulada “Maras: la pandilla a flor de piel”,³² es uno de los primeros trabajos rela-

³¹ Declaración hecha por el curador de la exposición “Maras. La cultura de la violencia”, de Isabel Muñoz en la Casa de América en Madrid. EFE, Agencia, “La fotografía Isabel Muñoz se adentra en el infierno de las Maras Salvadoreñas”, en *elmundo.es*, 2007, <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/04/19/cultura/1176-997593.html> [consultado el 12 de mayo de 2009].

³² Christian Poveda, fotoperiodista franco-español, trabajó en El Salvador y Guatemala durante varios años. Montó un estudio fotográfico al interior de la prisión en San Salvador. Su trabajo se enfocó en integrantes de la MS18. Este reportaje apareció en el suplemento “Le Monde 2” del periódico francés *Le Monde*; Christian Poveda, “El Salvador: la pandilla a flor de piel”, en *Le Monde*, núm. 107, Suplemento “LeMonde 2”, 28 de febrero de

cionados con el tema de la maras. Junto a la fotografía de un marero preso aparece un recuadro, una suerte de ficha técnica, que ofrece al lector una descripción del personaje, su nombre, apodo, escolaridad y lugar de procedencia. A continuación se exponen los datos contenidos en uno de dichos recuadros:³³

Nombre: Edgar Mauricio Ramos Galdamez - Alias: “El Diablo”.

Fecha y lugar de nacimiento: 14-11-1976 en Santa Ana.

Nivel de estudios: Bachillerato.

Profesión: mecánico.

En América Central se les llama “maras”. Importadas de guetos hispanos de Los Ángeles, estas pandillas de jóvenes sembraron el terror en El Salvador, asfixiado por dos años de guerra civil. Retratos de las dos principales bandas rivales, miembros de la Mara Salvatrucha y de la MS18, que libran una lucha sin objetivo y sin misericordia

Un segundo trabajo de Poveda es el filme documental *La Vida Loca*, en el que se trata con mayor profundidad la vida de una célula de pandilleros de la MS18 en el barrio marginado La Campanera, en San Salvador. Dicho trabajo no sólo muestra la vida interna de las pandillas, el lenguaje, los ritos, la violencia, la muerte y el enfrentamiento con la policía —todos estos elementos como una constante en la vida cotidiana de un marero—, sino también aborda las historias particulares de algunos personajes. Muchos mareros son también retratados en la serie fotográfica con el mismo nombre. Este tipo de acercamiento intenta explorar causas sociales e historias de vida individuales, a través de las cuales se puede explicar el fenómeno de la mara y el entorno social que produce y permite la persistencia de dicho escenario. Hay en este acercamiento una crítica implícita a la represión policial, al mostrar una justicia que no produce opciones de desarrollo para los jóvenes ni condiciones de reinserción o rehabilitación. A través de varios años de trabajo con la MS18, Christian Poveda logra un acercamiento incluso afectivo con los personajes de la película, produciendo con

2006, http://www.lemonde.fr/web/imprimer_element/0,40-0@2-3208,50-746190,0.html [consultado el 12 de mayo de 2009].

³³ *Idem*.

ello una mirada que pretende mostrar a la mara desde el interior. Sin embargo, la violencia, la muerte y la descomposición social muestran su potencia en el registro de lo real, y Christian Poveda —después de muchos años de vivir en El Salvador— muere asesinado en 2009.

Existen también otros acercamientos más ligados al fotoperiodismo, aquí solamente abordaré dos de ellos de manera breve: los trabajos de Victor Blue y Rodrigo Abd, quienes por separado realizaron reportajes fotográficos sobre las maras en Guatemala y Honduras. Victor Blue³⁴ fotografía situaciones que marcan la vida de los jóvenes que pertenecen a las maras: funerales, muerte, operativos policíacos, una sesión de tatuaje, mareros heridos y hospitalizados, un motín al interior del penal El Hoyo, numerosas fotografías de familiares de miembros de las pandillas (casi siempre como deudos), grafitis e inscripciones de las maras en los muros, sesiones religiosas de ex mareros. La violencia instaurada en diferentes flancos del fenómeno de las maras, su penetración en la vida cotidiana de la sociedad guatemalteca. Además, el título de la serie, “Maras, pandillas sin fronteras” (2005), roza o anuncia una de sus características más importantes del fenómeno mara: su transterritorialidad. Sin embargo, es curioso observar que en su circulación en la red las fotografías más replicadas son aquellas donde aparecen mareros muertos, o bien retratos frontales de mareros de cara tatuada al interior del penal.

Por su parte, Rodrigo Abd realiza también fotografías en penales, bajo la serie “Pandillas juveniles en Guatemala” (2007), en la cual aparecen retratos de mareros con el rostro tatuado. De igual forma, debajo de las imágenes incluye una ficha informativa donde se exponen algunos datos de la persona retratada, así como del fenómeno en general, y en donde se destaca que las maras han dejado de tatuarse como medio para



Imagen 8. © Victor Blue, de la serie “Maras, pandillas sin fronteras”, 2005. Jóvenes miembros que han renunciado a la vida de pandilla asisten a una misa en una iglesia evangélica en Palin, Guatemala, el miércoles 6 de julio de 2005. Un gran número de miembros de este pueblo ha renunciado a la pandilla y se ha unido a la Iglesia evangélica, después de haber sido atemorizados por el linchamiento de tres miembros de la pandilla en una comunidad cercana, donde los habitantes los quemaron vivos. Los Mareros, como son llamados los miembros de la pandilla, están empezando a sentir la presión por parte de la policía, al mismo tiempo que de parte de la sociedad. En muchos lugares en el país los ciudadanos han hecho justicia por propia mano y los operativos policíacos y los asesinatos extrajudiciales de los miembros de las pandillas se han incrementado. Fuente: <http://victorblue.com/stories/maras.html> [consultado el 28 de agosto de 2008].

escapar de la persecución policial. Cabe señalar que su trabajo documental aborda otros aspectos del fenómeno y de la vida social en Guatemala, asociados directa o indirectamente al problema de las pandillas. No obstante, ocurre la misma situación ya descrita arriba: sus fotografías más circuladas y replicadas son las de los mareros tatuados en el rostro. Por otro lado, sus pies de foto viene a operar de manera clásica, al producir una mirada dirigida y contradictoria entre esta suerte de estetización y “humanización” fotográfica, y lo que el recuadro plantea.

José Daniel Galindo, 22, miembro de la pandilla de la mara que se identifica como “Criminal”. Posa para su retrato en la cárcel de Chilcantenango, martes, 30 de octubre, 2007. Después de que las leyes antimaras fueron aprobadas en Honduras y El Salvador, y una ola de asesinatos de vecinos enojados y de fuerzas de seguridad, los

³⁴ Cfr. la página del fotoperiodista: <http://victorblue.com/stories/maras.html> [consultada el 28 de agosto de 2008].



pandilleros dejaron de tatuarse: sus formas de identificación como miembros de esas organizaciones criminales son ahora más sutiles y de bajo perfil. Hoy, los pandilleros con la cara tatuada están muertos, en prisión o escondidos (Rodrigo Abd/AP Photo, 2007).³⁵

Ahora bien, se puede observar una constante en el trabajo de los diferentes fotógrafos, una relación íntima entre la fotografía y el tatuaje. Éste opera como eje estético que excede o desborda a los cuerpos, al personaje. En tanto la fotografía, como forma de representación, no puede más que apelar a los efectos visuales que produce el tatuaje sobre el cuerpo, y en particular la atracción producida por aquellos mareros cuyo rostro está completamente tatuado. Su impacto tal vez no sólo provenga de sus efectos visuales sino del tabú social que opera sobre el cuerpo, es decir, el rostro como reducto aún inviolable, sacralizado, como uno de los elementos performáticos de la personalidad, de lo que Goffman llamaría la presentación de la persona. El tatuaje sobre el rostro produce esa reacción que confronta al espectador con las simbolizaciones culturales del cuerpo, y la fotografía activa tal vez ese conflicto. Sin embargo, al conflicto le prosigue una resolución: rechazo, miedo, estupefacción, donde el otro vuelve a su lugar común y el diálogo o la mínima empatía quedan abolidas, o postergadas.

Después de estas breves reflexiones me pregunto: ¿en qué medida estas fotos nos acercan al otro?, ¿de qué manera un ejercicio documental, pero que al mismo tiempo se plantea como un proyecto artístico (exhibido en galerías y museos), puede acercarnos al otro?, ¿miramos estas fotos libremente, fuera del caudal de imágenes que encontramos en los periódicos y en los distintos portales de Internet?, ¿no ocurre en estas fotos una especie de estetización de la política, es decir, en este caso de esta violencia, de esos actores colocados en el límite de lo social? Finalmente, ¿hay una manera correcta de fotografiar, de acercarse a este fenómeno?

Ante estas interrogantes casi nunca hay una respuesta sobre cuál es la manera correcta de trabajar fotográficamente estos temas de gran impacto social y

noticioso. Sin embargo, existen acercamientos con matices, usos y consecuencias diferentes. De ahí que sea importante deslindar estos abordajes, además de establecer los procesos de circulación y consumo que añaden complejidad a los tratamientos particulares y al cúmulo de fotografías producidas en torno al tema de las maras.

La fotografía, a pesar de tener un fuerte contenido ideológico, puede producir polisemia. Esto no ocurre solamente frente a la computadora, sino en las galerías y salas de exhibición, incluso en los periódicos donde son colocadas estas imágenes. Resultaría interesante poder adentrarse en el laberinto de la recepción, de la interpretación de las fotografías de maras en esos diferentes contextos. Tal vez el único espacio de visibilización global de estos trabajos es la Internet. Las intenciones de los fotógrafos pueden ser múltiples (humanizar, mostrar, dar a conocer, etcétera); no obstante, la apropiación posterior es mucho más abierta que esa intencionalidad primera. Muchos de estos fotógrafos están haciendo ya la historia y la trama de las representaciones respecto de la mara y de una manera de hacer fotografía. Asimismo, están en el juego de la representación de una América Latina violenta, territorio sin ley, en la oscuridad de la historia. Los fotógrafos se convierten en actores de estas construcciones discursivas. Ellos mismo intentan, en recuadros de texto, resumir la historia de las maras, explicar y entender, comunicar. Sin embargo, en este caso hay una imposibilidad, una frontera que tiene que ver con la construcción moral de estos sujetos, una muralla en términos de empatía o de entendimiento que pudiera producir una reflexión que lograra decididamente modificar la percepción del fenómeno, o que diera cabida a voces y opiniones que no clamen el ejercicio de la violencia y de la mano dura para combatir la violencia de las maras.

A modo de conclusión.

Abrir la fotografía, penetrarla; abrir las preguntas

Me pregunto, nuevamente, si existe una manera éticamente correcta de fotografiar a la mara, como fenómeno, o a los maras como sujetos... No tengo la

³⁵ Fuente: <http://victorblue.com/stories/maras.html> [consultado el 28 de agosto de 2008].

respuesta. Desde mi perspectiva, una fotografía en sí misma no puede explicar ni dar cuenta de la complejidad del fenómeno. La concepción común que supone una condensación del sentido en una imagen debe ser tomada con pinzas, ya que es precisamente este uso el que ha permitido su ideologización y manipulación. La fotografía de maras está inserta en esta problemática; desde la fotografía documental se intenta ofrecer una visión total a partir de un reportaje fotográfico. No obstante, es necesario plantearse los límites y peligros que ello entraña. Considero entonces que una fotografía nos abre una puerta para hacernos preguntas de otra índole sobre los mareros. Algunas de las que me surgieron al ver estas imágenes son: ¿quiénes son?, ¿de dónde vienen?, ¿cuáles son sus historias a nivel grupal y biográfico?, ¿cuáles sus prácticas?, ¿qué es ser marero?, ¿en qué contexto global se inscribe este fenómeno?, ¿cuáles son las condiciones históricas que generaron?, ¿por qué el miedo y la violencia son el pivote, el eje que determina sus vidas?, ¿cómo se constituyen estos vínculos y su adscripción identitaria?, ¿por qué el tatuaje?, ¿cuál es ese vínculo con la muerte?, ¿qué historia de vida los condujo a ser mareros?, ¿por qué?

Ahora bien, en un nivel teórico, epistemológico y ético, el fenómeno de las maras plantea diversas interrogantes, desde la antropología: ¿cómo tener acceso a eso que representa el miedo social y la violencia?, ¿cómo entender a estas comunidades relacionadas en un nivel simbólico y grupal en diversos territorios y países?, ¿en qué puede contribuir al debate la antropología?, ¿cómo escapar a un discurso estigmatizador, o uno que ve a las maras únicamente como identidades juveniles, olvidando la violencia social y el temor real que producen en poblaciones igualmente estigmatizadas y exclu-

das?³⁶ Me parece que un análisis de la construcción de imágenes, de la manera en que es abordado este fenómeno, en que es recibido y apropiado en un nivel colectivo y subjetivo, es válido y pertinente. Un análisis de esta índole permite abrir la fotografía como vehículo discursivo y hacer preguntas sobre las maras. Muy pronto advierto que no creo tener las respuestas a este cúmulo de interrogantes, algunas de ellas planteadas en diversos estudios e investigaciones por antropólogos, sociólogos, trabajadores sociales, activistas de derechos humanos y de organizaciones sociales que trabajan con mareros y exmareros, desde América Latina sobre América Latina. Estos son esfuerzos por abrir la problemática, por mirar otras caras de la moneda, por una aproximación cruda, pero no estigmatizadora.

El fenómeno de las maras es un tema que convoca a reflexionar a un nivel particular al mismo tiempo que de manera general sobre las dinámicas sociales, sobre la violencia social e institucional a nivel regional, a nivel de las historias nacionales, al mismo tiempo que más allá de sus linderos locales. Como señala Reguillo, “el momento exige reflexiones muy serias, que sean capaces de no destruir por la violencia, lo engendrado por la violencia”.³⁷ En esa misma línea el ejercicio fotográfico debe pensarse y realizarse desde un análisis crítico que tenga presente el papel de la fotografía en la construcción de miedos, visiones, imaginarios, estigmatizaciones y violencias, alejado de un optimismo banal sobre los poderes sanadores, lúcidos y develadores de la imagen.



³⁶ Precisamente es en el libro de José Manuel Valenzuela, Alfredo Nateras y Rossana Reguillo, *op. cit.*, donde se intenta dar respuesta a estas preguntas desde distintos enfoques y contextos nacionales.

³⁷ Rossana Reguillo, “La mara: contingencia y afiliación con el exceso (re-pensando los límites)”, *op. cit.*, p. 322.