

Yuppies, yonquis y mulas

Subjetividades narcóticas, imágenes dialécticas y arte contemporáneo en Córdoba
(Argentina)

Resumen:

Resulta poco objetivo cualquier análisis de las sociedades contemporáneas sin la inclusión de la producción, distribución y consumo a escala planetaria de un conjunto de sustancias psicoactivas consideradas ilegales por los Estados nacionales y las organizaciones internacionales. En torno a la gestión de estas moléculas ilegalizadas disueltas en los humores que forman el medio interno de los sujetos, se constituyó una “máquina de guerra” capaz de excitar la vida y la muerte. ¿Qué subjetividades produciría esta *narcomáquina* tan activa en el capitalismo de la primera década del siglo XXI? Esta cuestión se considera a partir de una etnografía sobre los consumos de jóvenes en la noche de la ciudad de Córdoba y las experiencias en relación al uso de cocaína. Posteriormente, y en una especie de contrapunto, analizamos la producción de la artista argentina Adriana Bustos quien explora críticamente la relación entre las biomulas coloniales y las *narcomulas* contemporáneas.

Abstract

Any analysis of contemporary societies lacks objectivity if it spares the including of production, distribution and consumption at planetary scale of a series of psychoactive substances considered illegal by nation states and international organizations. Among the management of these illegal molecules dissolved in the humors that conform the inner space of subjects, a “war machine” has been constituted as capable of exciting life and death. What subjectivities would this so active *narco machine* produce in the capitalism of the first decade of the 21st century? This matter is considered from an ethnography of consumption of youths at night in Córdoba city and the experiences in relation with the use of cocaine. Later, in a counterpoint fashion, the production of the Argentinean artist Adriana Bustos is analyzed as she explores critically the relationship between the colonial biomules and the contemporary *narcomules*.

Nota Biográfica del Autor:

GUSTAVO BLÁZQUEZ. (1965. Argentina). Doctor en Antropología Social por la Universidad Federal de Rio de Janeiro, actualmente es Profesor Titular de Problemática de la Producción Artística en la Universidad Nacional de Córdoba. Investigador del Conicet, sus trabajos están centrados en las culturas juveniles urbanas y consumos culturales en la noche cordobesa. Recientemente publicó el libro “*Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos en Córdoba*”. Editorial Recovecos. Trabaja activamente en la producción y crítica artística independiente y como artista participó en performances e instalaciones en Buenos Aires, Córdoba, Salta, y Alemania.

Yuppies, yonquis y mulas
Subjetividades narcóticas, imágenes dialécticas y arte contemporáneo en Córdoba
(Argentina)

Soñamos con utopía y nos despertamos gritando
Manifiesto infrarealista. Roberto Bolaño

Haré con vuestra ayuda este cuaderno,
del argentino reino recontando
diversas aventuras y extrañezas,
prodigios, hambre, guerras y proezas
La Argentina. Martín del Barco Centenera

I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked,
dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix
Howl. Allen Ginsberg

i

Argent(coca)ina

Argentina y cocaína se encuentran en su blancura. Una, plateada por su nombre, suele imaginarse como una nación *blanca*, casi europea. Buenos Aires coquetea con ser París y muchas ciudades del interior como Córdoba o Salta refuerzan su fachada colonial. La otra, el polvo que se trafica a escala planetaria, aparece dependiendo de su pureza nívea como el talco o con brillitos multicolores como las alas de una mosca. Además de la conexión sonora, ambas palabras se encuentran en la plata. Tanto en el metal como en el dinero, que se designa en el habla coloquial rioplatense con el término *plata*.

Las fantasías coloniales que dieron nombre al Río de la Plata y al estado nacional sudamericanoⁱⁱ se encontraron con la realidad del territorio al *descubrir*, lejos de las pampas, el cerro con las mayores vetas de plata del mundo: el Cerro Rico de Potosí, la gran metrópolis de principios del siglo XVII.

Entre las riquezas del Alto Perú y el Río de la Plata se encontraba la ciudad de Córdoba. Desde comienzos del siglo XVII y hasta fines del período colonial, las mulas fueron las más importantes mercancías en la articulación económica de la región y una pieza importante en el reemplazo de camélidos americanos por equinos híbridos de origen europeo. (Cf. Assadourian, 1983). Para la segunda mitad del siglo XVIII, como muestra

el texto colonial *Lazarrillo de ciegos y caminantes desde Buenos Aires hasta Lima*, Córdoba era un lugar de internada. Según este relato, las mulas nacidas y criadas en los campos de Buenos Aires y Santa Fe llegaban a los potreros de Córdoba a los dos años de edad. Aquí los animales permanecían entre una año y catorce meses para luego viajar a Salta donde “*se reunía la asamblea mayor de mulas que hay en todo el mundo*” (Carrió, 1985: 63)

En la economía del siglo XXI Córdoba también es una ciudad de mulas, pero ahora se trata de las *mulas* del narcotráfico que conectan, como en la colonia, las tierras del Alto Perú con Buenos Aires y Europa. El tráfico de la cocaína, producida en Bolivia o cada vez más frecuentemente en *cocinas* locales, encuentra en Córdoba un punto de anclaje como parecen demostrar el hecho de que la mayor parte de las mujeres y extranjeros privadas de libertad alojadas en las cárceles de Córdoba cumplen condenas relacionadas con el narcotráfico.

Córdoba, Argentina, cocaína y plata son realidades enlazadas en una red que las conecta una y otra vez. Según indican estudios oficiales argentinos, la tasa de personas que alguna vez probaron cocaína pasó de 0.3% en 2004 a 1% en 2010 y la tendencia en su uso es de crecimiento para ambos sexos con tasas más elevadas entre la población de 16 a 34 años. (Cf. Informe del Área de Investigaciones de la Secretaría de Programación para la Prevención de la Drogadicción y la Lucha contra el Narcotráfico, Argentina. 2011)

La plata, al igual que el oro y la cocaína, como plantea Michael Taussig (2004:314) se constituyen en una “*dinámica transgresiva*” que inspira la codicia y la violencia en una escala más allá de su contribución a la existencia humana. Plata, oro y cocaína aparecen como auténticos fetiches, en tanto su verdadera substancia se encuentra mucho más allá del reino mineral y vegetal para devenir casi personificaciones capaces de engañar sutilmente, minar la comprensión humana y nublar los sentidos.

La capacidad de revelar la secreta conexión entre los tiempos coloniales y las nuevas realidades postcoloniales que encuentran un anclaje en Córdoba está presente en el centro de las producciones recientes de la artista plástica Adriana Bustos. La significativa asociación histórica entre *biomulas* y *narcomulas* que nos descubre Bustos le permite operar, desde el campo del arte, e intervenir esa máquina de subjetivación narcótica que, citando a la convocatoria para este número de *e-misférica*, nombramos como *narcomáquina*.

Narcomáquina resultó una noción altamente productiva en tanto daba forma a un conjunto de observaciones acerca de las “tecnologías químicas del yo” (Blázquez, 2009) y permitía extender el análisis más allá del consumo para adentrarse en la producción y distribución de las moléculas que servían como combustible a esta tecnología. La interpelación de *e-misférica* generó la imagen de una *narcomáquina* que se comía las entrañas de América Latina, y las latinoaméricas diseminadas en el planeta, al mismo tiempo que se escuchaban, como en un *loop*, los primeros versos de “Howl” saliendo de la boca de Allen Ginsberg y se proyectaba sobre una pantalla la ilustración del “carro nómade totalmente de madera, Altaï” con que Deleuze y Guattari inician el capítulo 12 de *Mil Mesetas*: “1227 Tratado de nomadología: La máquina de guerra”.

Esta sinestesia hizo que volviera la atención sobre ciertos datos de mi trabajo de campo como antropólogo y los cruzara con experiencias en el campo de la producción y la crítica artística. De esa conjunción surge este trabajo que se detiene primero en cierta lectura de la *narcomáquina* como una de las tecnologías subjetivantes actuantes en el presente. Para ello se ponen en juego datos provenientes de diversas etnografías en la noche de la ciudad de Córdoba que realicé entre 2000 y 2009ⁱⁱⁱ. Posteriormente, me concentraré en la producción de la artista argentina contemporánea Adriana Bustos para analizar modos específicos desde los cuales es posible continuar produciendo discursos críticos a la *dominación narcótica* y su régimen de ensoñación. Para concluir, me detendré brevemente en la subjetividad *narcomula* contemporánea.

Enfrentar, como propone *e-misférica*, a la máquina narcótica, embriagante y criminal, que se extiende a escala planetaria resultaba una tarea demasiado difícil para hacerlo apoyándose sólo en el poder desmitificador de la Ciencia. En mi auxilio convoqué el poder del Arte y su capacidad de realizar, en imágenes, otros mundos que no son sino éste.

La *Narcomáquina*: principio de esquizoanálisis transfeminista

Hoy resulta poco objetivo cualquier análisis de las sociedades contemporáneas sin la inclusión de la producción, distribución y consumo a escala planetaria de un conjunto de sustancias psicoactivas consideradas ilegales por los Estados nacionales y las organizaciones internacionales. Marihuana, cocaína, heroína, ketamina, metanfetamina, LSD y muchas otras sustancias forman un conjunto de moléculas producidas al margen de esa extensión del aparato médico-científico y cosmético llamado *industria farmacéutica legal*. En torno a la gestión de estas moléculas ilegalizadas se generó una

nueva batalla de Estado: *la guerra contra el narcotráfico o la lucha contra las drogas*. Campos de plantaciones de coca en los Andes y plantas de marihuana cultivadas bajo una autopista en Buenos Aires, marchas por la despenalización e inflación de los órganos estatales de vigilancia y castigo, cuerpos torturados y destrozados, santos populares, canciones, asesinatos de campesinos, obras arquitectónicas, Carteles, Barones, Señores y fortunas gigantescas, zapatillas, ametralladoras y autos blindados, bandidos, policías y parapoliciales, nada ni nadie parecen escapar a la presencia de una química ilegal distribuyéndose por todo el tejido social. *La droga*, según una opinión generalizada, *corre* en la noche y durante el día, en las villas miserias y en las oficinas de la Bolsa de Valores, en los despachos oficiales y debajo de un puente.

Con el objetivo de poder comenzar a conceptualizar este presente podemos imaginarnos frente al desarrollo de una nueva máquina abstracta (Deleuze & Guattari, 2004): la *narcomáquina*^{iv}. En cada una de sus realizaciones, esta máquina actuaría conjugando, como explica Deleuze (1987) en su lectura de la obra de Michel Foucault: curvas de visibilización y curvas de enunciación, líneas de fuerza y líneas de subjetivación. Realización práctica de determinadas relaciones de Poder/Saber/Sujeto, la máquina narcótica hacer ver y hace hablar, contribuye a la sedimentación y fracturación de los discursos y las prácticas, articula experiencias, hace sujetos y habilita agenciamientos.

Un esquizoanálisis de esta *narcomáquina* requiere, en primer lugar, un estudio cualitativo con relación a los agenciamientos. ¿Cómo y quiénes usan la máquina? ¿Quiénes hacen y a quienes hace esta máquina? ¿Cuáles son las gramáticas que se inscriben en los cuerpos y en las moralidades? ¿Qué vidas resultan (in)significantes e (in)vivibles? ¿Cuáles son las materias primas, los productos y los residuos que procesa la *narcomáquina*?

Esta *narcomáquina* incluiría dispositivos de normalización como los campos de entrenamiento de *narcosoldados* o las *raves* donde el cuerpo funciona como el soporte y el producto final de un conjunto de prácticas disciplinarias. Tropos discursivos (“la droga como flagelo”) y géneros culturales como *narcocorridos* y la *cumbia cabeza* de Buenos Aires (Cf. Miguéz y Semán, 2006) son parte de estos dispositivos que estabilizarían las poéticas de la representación. Forman también parte de la máquina narcótica prácticas de inscripción objetivadas en tatuajes, códigos lingüísticos, gestuales o de vestimenta, reflejos alertas para detectar situaciones peligrosas, representaciones visuales, sonoras, corporales, estados de conciencia, etc.

La producción de subjetividades, una dimensión irreductible a las relaciones de poder y a las relaciones de saber, resulta un conjunto de prácticas privilegiadas para observar las máquinas abstractas en acción^v. ¿Qué subjetividades produciría esta *narcomáquina* tan activa en el capitalismo de la primera década del siglo XXI? ¿Cuáles son los dispositivos donde se manufactura una *narcosubjetividad* y cuáles las tecnologías “químicas” del yo que se ponen en juego? ¿Qué ocurre cuándo las moléculas del narcotráfico se disuelven en el cuerpo, en los humores que forman el medio interno, de los sujetos? Algunas pistas para pensar estas cuestiones las encontramos en el pensamiento transfeminista especialmente en los trabajos de Beatriz Preciado (2008) y Sayak Valencia (2010). Estas autoras analizan nuevas formas del desarrollo capitalista: el capitalismo farmacopornográfico y el capitalismo *gore*, asociadas con la subjetividad toxicopornográfica y el sujeto endriago respectivamente.

En *Testo Yonqui*, Beatriz Preciado analiza el actual régimen postindustrial, global y mediático de producción y consumo. De acuerdo con sus desarrollos, el cuerpo excitable, objeto de gestión estatal desde fines del siglo XIX, acabó finalmente transformado en la materia prima fundamental del capitalismo. La excitación, la erección, la eyaculación, el placer, el sentimiento de autocomplacencia, y de control omnipotente serían los materiales privilegiados del nuevo régimen de producción farmacopornográfico. Entre los indicadores de este capitalismo caliente, psicotrópico, punk, y de base digital, se encontrarían: la producción/consumo masivo de esteroides sintéticos, la elaboración de nuevos psicotrópicos sintéticos legales e ilegales y la difusión global de imágenes pornográficas.

Este nuevo avatar capitalista partiría de la explotación de la fuerza orgásmica o *potentia gaudendi*, es decir, “*la potencia (actual o virtual) de excitación (total) de un cuerpo*” (Preciado, 2008:38). Excitar y controlar esta fuerza orgásmica serían las operaciones básicas del capitalismo farmacopornográfico hecho de anticonceptivos, *Playboy*, *viagra*, la industria pornográfica como motor de la economía informática, cocaína, tráfico de personas y redes de proxenetas, lavado de dinero, paraísos fiscales, etc^{vi}.

Para Preciado, todo régimen de producción actual estaría moldeado en esta matriz farmacopornográfica que explota y produce una intensificación molecular del deseo corporal, especialmente el deseo narcóticosexual. Esta matriz también organizaría el consumo, de modo tal que se produciría una estetización virtual y alucinógena del sujeto vivo (efecto *PhotoShop*), la transformación del espacio interior subjetivo en un afuera expuesto públicamente (efecto *Facebook*), el incremento de las técnicas de

autovigilancia (dietas y libros de autoayuda) y la difusión ultrarápida de la información (efecto *Twitter*) que acabarían en una “*temporalización masturbatoria de la vida*” (Preciado, 2008:37)

El objetivo de este régimen, según el principio que Preciado (2008) denomina Hilton-Weber en honor a la millonaria y (porno)star norteamericana Paris Hilton y al sociólogo alemán Max Weber, no es la producción de placer, sino el control a través de la gestión del circuito excitación-frustración. La producción de la “satisfacción frustrante” propia del régimen farmacopornográfico, como realiza de manera paradigmática la pornografía, define cualquier otra producción en la economía postfordista, incluida la producción de subjetividades.

En este contexto, la tarea de la sexopolítica y de la narcopolítica no sería otra que la producción de subjetividades a través del control tecnobiológico del cuerpo, “*de su capacidad de desear, de correrse, de excitar y de excitarse*” (Preciado, 2008:208). Una clave del circuito productivo excitación-frustración-excitación es el carácter toxicológico del placer sexual, su carácter adictivo. “*El placer es satisfacción frustrante. Esta es la divisa de la economía postfordista farmacopornográfica. Su fuente última de producción de riqueza*” (Preciado, 2008:213).

Los procesos de gobierno bio-molecular (fármaco) y semiótico-técnico (porno), organizados según el principio Hilton-Weber, darían lugar a unas subjetividades toxipornográficas que se definirían por “*las sustancias que dominan su metabolismo, por las prótesis cibernéticas a través de las que se vuelven agentes, por los tipos de deseos farmacopornográficos que orientan sus acciones*” (Preciado, 2008:33)

El trabajo etnográfico en la noche cordobesa nos permitió analizar la formación de estas subjetividades y el funcionamiento del circuito de excitación-frustración en la experiencia de la pista de baile del *club electrónico* (Blázquez, 2009) y en la dinámica del consumo de sustancias psicoactivas. En relación a la cocaína fue posible describir dos modos diferentes de *narcoexperiencias* asociados con formas diferenciales de consumo.

Por un lado describimos la experiencia que llamamos *yuppie* que apuntaba a aumentar la productividad del sujeto y la potencia de sus acciones. *No parar, seguirla, darse máquina*, eran modos con los cuales los entrevistados definían esta experiencia de consumo. El uso de cocaína se combinaba con alcohol, cuyos efectos depresores del SNC eran combatidos con más cocaína que permitía seguir en movimiento. *No dejar que caiga* era la consigna que organizaba el consumo en un circuito que incluía alcohol

y cocaína, donde la marihuana podía funcionar como una especie de bajo continuo, y que a veces concluía, para algunos varones, con un *Viagra*® al terminar la noche.

Con el nombre de *yonqui* describimos otra experiencia caracterizada por la búsqueda de la *dureza* como estado corporal. A través de un consumo continuo y abundante de cocaína algunos sujetos adquirirían un particular estado de rigidez muscular donde las mandíbulas se trababan y un diente podía romperse producto de la presión. Ubicados en una posición estática, con los brazos y las piernas fijas en un lugar, con la mirada puesta en un punto inmóvil, estos sujetos *duros* parecían detener/detenidos en el tiempo y en el espacio del *club*.

Más allá de las diferencias entre estas experiencias, ambas acababan en el *bajón*, la *resaca*, o *el lime* términos que describían cierta sensación de depresión, cansancio muscular y desasosiego que devenía luego de la retirada de los efectos excitantes de la cocaína. El recuerdo de la vivencia placentera del estado y la frustración subsiguiente estimulaban un nuevo consumo que buscaba producir una nueva excitación que reiniciara el circuito encantado del capitalismo farmacopornográfico.

Transitando los senderos abiertos por Preciado, *Capitalismo gore* de Sayak Valencia propone una descripción menos global y plantea una realización específica de la *narcomáquina* en el espacio localizado de las fronteras. Valencia, que participa en el mundo del *Performance Art* con el nombre de *Miss Violence*, describe una deriva del capitalismo contemporáneo y “*la reinterpretación dada a la economía hegemónica y global en los espacios (geográficamente) fronterizos*” (Valencia, 2010:15).

Una nueva especie de capitalismo se conforma producto de la globalización, las polarizaciones económicas, el bombardeo informativo/publicitario que crea y afianza identidades fundadas en el (hiper)consumo y en la cada vez más escasa población con poder adquisitivo capaz de dar cuenta de ese deseo. En este universo, que tendría a Tijuana por capital, la violencia aparece como el precio a pagar por los tercermundizados del planeta aferrados a seguir las lógicas consumistas del capitalismo farmacopornográfico. En esta dinámica, la violencia ultra-especializada, teatralizada y espectral se inserta en la vida cotidiana de poblaciones localizadas en puntos geopolíticos estratégicos en un mapa organizado por el narcotráfico (y otras formas de crimen organizado) y los estados nacionales.

Este capitalismo está hecho, como el género cinematográfico del que toma su nombre, de vísceras humanas, cadáveres expuestos, mujeres asesinadas, derramamiento explícito y espectacular de sangre mixturado con altas dosis de crimen organizado, usos

predatorios de los cuerpos, las diferencias de género y el erotismo. En el capitalismo *gore* el cuerpo, en tanto cuerpo muerto, es una mercancía, un recurso. La muerte y su necropolítica se convierten en el negocio más rentable de la contemporaneidad *gore* cuando la acumulación se realiza a través de la contabilización del número de muertos.

En el marco de este capitalismo, la autora ve emerger nuevas figuras discursivas que conforman una episteme de la violencia junto con la reconfiguración del concepto de trabajo a través de un agenciamiento perverso afianzado en la comercialización necropolítica del asesinato. Como parte de estas transformaciones, exhibidas por series como *Los Sopranos*, *Weeds* o *Breaking Bad*, videojuegos y películas, Valencia plantea también la emergencia de una nueva subjetividad a la que denomina “*sujeto endriago*” (Valencia, 2010: 84-93).

Las subjetividades endriagas buscan instalarse a sí mismas y a quienes las detentan, como sujetos válidos, con posibilidades de pertenencia y ascensión social. En su formación participarían tanto lógicas de carencia (pobreza, frustración, insatisfacción) como lógicas de exceso (derroche, opulencia, fortuna). De manera práctica, los sujetos se reinterpretarían de acuerdo a la lógica del consumo y crearían campos económicos distópicos a los aparentemente válidos dentro de la doble moral capitalista. En estos espacios, como el narcotráfico, los sujetos se convierten en emprendedores que influyen en procesos políticos, públicos, oficiales, sociales y culturales. Considerados bajo la lógica del mercado y no ya desde la espectacularización mediática o el derecho del Estado, los sujetos endriagos “*serían perfectamente válidos y no sólo válidos sino legítimos emprendedores que fortifican los pilares de la economía*” (Valencia, 2010: 45)

Estas subjetividades monstruosas darían cuenta de una revuelta contra el orden establecido y la condena a ser un “*cuerpo que no importa*” (Butler, 2002) pero, al realizarse bajo la misma lógica hegemónica, consigue reforzar la dominación y el *mal vivir* se extiende a un número mayor de sujetos. De esta manera, el capitalismo farmacopornográfico que observamos en el *club electrónico* deviene *gore* en la *cocina* de cocaína en una villa miseria donde trabajan extranjeros indocumentados.

Este esbozo de esquizoanálisis transfeminista de la *narcomáquina* iniciado a partir del estudio cualitativo de los agenciamientos debe completarse, según plantean Deleuze y Guattari (2004: 522), con un análisis cuantitativo de los mismos en relación a una máquina supuestamente pura. En este sentido, los autores analizan dos grandes agenciamientos: la máquina de guerra y el aparato de Estado que se enfrentan y

constituyen en la diferencia. ¿Qué tipo de máquina de guerra constituye el narcotráfico? ¿Qué aparato de Estado se forma y empodera en la *guerra contra el narcotráfico*? ¿La actual organización del narcotráfico, y otros como el de personas, supone una subsunción de esta máquina de guerra a un aparato (para)Estatat?

Lejos de poder responder a tan difíciles preguntas, este trabajo se repliega sobre una cuestión mucho más pequeña. ¿Cuál es el lugar de otra máquina de guerra como es el “arte contemporáneo” en este estado de situación? ¿Qué herramientas poéticas y políticas despliegan determinadas prácticas artísticas interesadas en intervenir críticamente en la era de la *narcomáquina*?

Adriana Bustos

Ella y yo llegamos al mundo separados por algunos días y unos treinta km. Quizá jugamos juntos en las mismas playas durante los veranos de la primera infancia. Sin embargo nos conocimos muchos años después en Córdoba. Ambos estudiamos Psicología y compartimos muchas fiestas y alegrías. Como artistas expusimos juntos en una serie de eventos artísticos y festivales de música electrónica llamados *Mundo Mix* en 1998.

Luego de algunos tiempo nos reencontramos cuando ella estaba ideando su proyecto sobre las mulas tanto los equinos híbridos como las mujeres que transportaban, de manera ilegal, cocaína a través de las fronteras. Estos encuentros tomaron la forma de una clínica de arte individual donde discutíamos las poéticas y políticas de su producción plástica a partir de la lectura y comentario de textos antropológicos, filosóficos e historiográficos además de experiencias varias.

La producción de Adriana Bustos está centrada en los pequeños detalles y en las conexiones tan poco conocidas como obvias que forman la trama de la vida cotidiana. Activa desde principio de los años noventa del siglo pasado, la artista incursionó en diversos medios y técnicas: pintura, performance, fotografía, video, etc. Afectada por la crisis financiera, política y social que eclosionó en diciembre de 2001, Bustos comenzó a explorar el sustrato material de la nueva realidad nacional. Interesada en la naturaleza de la crisis, o más específicamente en la Naturaleza en crisis, la artista comienza con una exploración de los caballos de los *cartoneros*^{vii}. En estos trabajos, Bustos también vuelve sobre la tradición de la pintura cordobesa, su tema preferido (el paisaje serrano) y un artista fetiche (Cerrito).

Como parte de este proceso de investigación sobre la Naturaleza, la artista descubre las mulas, tanto los animales de carga como las mujeres que transportan cocaína. A partir de esta “*iluminación profana*”, en términos de Benjamin (1998), Bustos comienza un nuevo proyecto artístico que la llevará primero por las sierras de Córdoba y sus cárceles de mujeres, y luego a Medellín. Como una exploradora del capitalismo farmacopornográfico y *gore*, la artista nos presenta “*imágenes dialécticas*” (Benjamin, 1999) de esos viajes que bajo la forma de arte buscan intervenir la *narcomáquina*.

Antropología de la Mula y otras láminas.

Sobre un soporte de tela encontramos distribuidos diversas imágenes y textos realizados a lápiz. La figura de un conquistador español, mapas coloniales con rutas marítimas y terrestres, policías de uniforme, animales de carga, ejemplificaciones de modos de transporte de cocaína, la placa radiográfica que deja ver las cápsulas alojadas en el estómago de una *narcomula*, son algunos de los dibujos agrupados bajo el título *Antropología de la Mula*. En una primera lectura, el nombre de esta obra aparece como una incoherencia en tanto sería imposible hacer antropología, es decir *ciencia del Hombre*, de una bestia. A partir de esta disonancia la obra abre un espacio-tiempo en suspenso y lo materializa en forma de una lámina donde la simultaneidad de las imágenes, la variada información que presentan y las múltiples asociaciones que despiertan, sumadas al carácter manual de la factura, forman un tejido denso que sostiene un pensar detenido. Como una coleccionista de curiosidades, Bustos arma la página de un álbum complejo que aprehende la humanidad de la mula y traza una antropología de la bestialidad.

Image: blazquez1.jpg

Esta poética anima toda la serie de láminas que continúa produciendo la artista como *My Cocaine Museum* o las diferentes *Rutas*. En la primera, el título, cita del libro homónimo de Michael Taussig, aparece acompañado de la flor de la planta de coca y la figura de un conquistador europeo del siglo XVI. Naturaleza y Dominación abren este museo que expone mercancías, mapas, infografías, obras de arte, tecnologías de tráfico y Química Moderna. La lámina se inicia con la máxima. “*Drugs go to Money... to Gold... back to Money... to*” acompañada de Lingotes de Oro, partículas de Cocaína, billetes de 20 Euros y de 10 Dólares que se conectan por medio de flechas. Bajo el imperio de esta ley de convertibilidad del *narco capitalismo*, se extiende un conjunto de imágenes que nos hablan de tiempos diferentes.

Image: blazquez2.jpg

La época colonial española en América aparece en un mapa del Virreinato del Río de la Plata y en el planisferio que exhibe las rutas comerciales desde y hacia México. Los tiempos cuando la cocaína no era ilegal, e incluso tenía un importante reconocimiento público, se hacen presentes mediante mercancías como un *Emergency Kit* que permitía transportar cocaína, morfina, atropina, estricnina, y la correspondiente jeringa y aguja, o el tónico *Vin Mariani*^{viii}. El presente aparece en la fórmula química de la cocaína, la imagen de una capsula utilizada para el transporte de narcóticos por las mulas humanas y la representación de una obra de la artista donde una mula posa frente a un telón.

En *La ruta de Anabella* y *La ruta de Leonor*, láminas que hacen referencia a dos mulas humanas detenidas en una cárcel de Córdoba entrevistadas por Bustos, encontramos nuevas combinaciones de estos y otros signos y realidades.

Image: blazquez3.jpg

Image: blazquez4.jpg

Mapas coloniales, planisferios, rutas de tráfico, se mezclan con mercancías como el vino Mariani o pastillas para el dolor de muelas cuyo envase muestra una tierna y kitsch imagen de dos niños recolectando frutos de la Naturaleza generosa. Una botella gigante y una mujer desnuda se funden en una misma realidad visual para anunciar un tónico que “*sustains and refreshes the body and brain*” al mismo tiempo que promete duplicar la productividad sin producir fatiga. Este mundo de ensueños creados en y por las mercancías aparece en la cita de Hemingway que abre una de las láminas. “*Cuándo sueño de mi vida en el cielo, siempre me la imagino en el Paris Ritz*” y la imagen que la acompaña.

Entre estos sueños de consumo exhibidos a través de mercancías fosilizadas de los primordios del capitalismo farmacopornográfico se introduce el mundo *gore* del crimen, la policía y el espionaje. Armas secretas escondidas bajo la manga de un saco, dispositivos de escucha telefónica, técnicas de defensa personal, la ciencia criminalística con sus investigaciones positivistas y su fascinación por los índices corporales de la criminalidad, los retratos, la fisiognomía y los Rayos X. Finalmente, en la parte inferior izquierda, una cárcel “*built in the panopticon design*”.

Todas estas imágenes provienen de muy diversos medios. Bibliotecas reales y virtuales fueron saqueadas en la búsqueda de información, de casos, anécdotas, pistas, índices, de una relación, de múltiples relaciones. La abundante información de las láminas interpela

a un lector activo que debe trabajar en la lectura de la obra para trazar las relaciones y detenerse en los diversos puntos que cuentan una cierta historia.

Como en una imagen producida durante la ingesta de ayahuasca, una práctica estudiada por Taussig y Bustos, las láminas despliegan huellas y conexiones sin establecer líneas causales ni espacio-temporales. La yuxtaposición aparece como la estrategia poética para explorar el poder de la imagen dialéctica. En esta tarea, Bustos se apoya en la teoría mimética del lenguaje planteada por Benjamin (2007). Para este autor, las palabras y las cosas estarían materialmente conectadas aunque la historia, como un espacio entre el símbolo producido y lo que significa, interviene haciendo imposible la conexión de contigüidad entre el símbolo y su significado. Aunque entorpecidas, estas conexiones se expondrían fugazmente, en imágenes que aparecerían y desaparecerían con la increíble rapidez de un relámpago. En estas imágenes radicaría para Benjamin, la posibilidad de un conocimiento histórico capaz de hacer honor a la *tradición de los oprimidos*. (Benjamin, 2008)

Si por una parte las láminas parecen remitir al mundo escolar, una cita que la artista realiza para reforzar su apuesta pedagógica, se desliga de él al no utilizar técnicas de reproducción mecánica, tan caras a la escuela. Cuando conserva la huella de la mano de la artista, quien pone un énfasis especial en este carácter manual y en el estado de trance que produce el dibujo durante el cual las imágenes parecen materializarse automáticamente, las láminas se hacen únicas. En su unicidad, estos trabajos buscan ocupar el espacio que la historia crea entre las palabras y las cosas, entre los tiempos coloniales y la era postcolonial, entre el tráfico de metales y de cocaína, con el despliegue de la nada arbitraria conexión que los comunica: la mula.

Ilusiones

Ilusiones constituye una serie de cuatro obras cada uno compuesta por dos fotografías de las mismas dimensiones. En una de las fotografías vemos a un personaje femenino sentado, de espaldas al espectador, que contempla una imagen de gran tamaño que ocupa todo el plano. La otra fotografía muestra el retrato de cuerpo completo de una mula. El animal que mira al público está posando sobre el mismo fondo que la mujer. En tres de las obras, la fotografía de la mujer es en blanco y negro y la del animal en color mientras que en la última esta relación se invierte.

Image: blazquez5.jpg

De manera muy pedagógica cada una de las obras de esta serie presenta dos experiencias opuestas (humano/animal, color/blanco y negro, de espaldas/de frente, izquierda/derecha) unificadas por una misma imagen de fondo para demostrar la identidad/diferencia entre los personajes. Si una es una mula, la otra también.

Estas especies de relámpagos benjaminianos que forman la serie *Ilusiones* surgieron a partir de una experiencia de la artista en la cárcel de la provincia de Córdoba. Durante varios meses y después de sortear diversos pasadizos burocráticos, Adriana Bustos se entrevistó con mujeres condenadas por delitos asociados con el narcotráfico a quienes les expuso su proyecto artístico e invitó a participar. De las entrevistas surgieron los sueños de las detenidas, las ilusiones, y más específicamente las motivaciones económicas que las llevaron a delinquir, a desafiar el poder del Estado de controlar algunas fronteras e interceptar algunos cargamentos. ¿Para qué utilizarían el dinero estas mujeres? ¿Qué proyectos habrían de materializarse a partir de la diferencia monetaria que les aportaría hacer de su cuerpo un vehículo de mercancías ilegales?

Con esta información la artista comenzó a bosquejar las imágenes que harían de la ilusión de las *narcomulas* una realidad y a discutir las con ellas. Luego de llegar a una versión definitiva, pintó al óleo unos telones de grandes dimensiones donde se podía ver en una imagen, un tanto onírica, los sueños hechos realidad.

Cada una de las internas fue fotografiada, sentada de espaldas al espectador, contemplando su sueño que se desplegaba frente a ellas como una alucinación. Su ilusión se materializó pero en forma de imagen. Cada uno de los telones apeló a recursos poéticos diferentes para construir la especial dimensión de realidad que tienen las imágenes de las ilusiones, privilegiándose un lenguaje naïf, asociado con el “arte popular”. Carteles y leyendas citan, como un eco, a las *narcomulas* fotografiadas: “*Ver si me paraba*” “*Mi casa*” “*La operación fue un éxito. Por eso digo siempre hay un porqué*”. Posteriormente, con esos mismos fondos, la artista fotografió a mulas que localizó en distintos lugares de las sierras de Córdoba.

Con el montaje de estas dos fotografías, Bustos construyó unas imágenes dialécticas que reconfiguran el presente y el pasado. La operación que pone en juego “*Ilusiones*” resulta del cruce de un conjunto de contradictorios procesos sociales apilados como vehículos en un choque múltiple de una autopista. A través del shock, el montaje llama la atención sobre la continuidad/discontinuidad entre las mulas de la economía colonial y las *narcomulas* de la era farmacopornográfica y *gore*.

En este choque, las obras exhiben la quietud imposible de la colisión, relacionada con la concepción mesiánica del acontecer que Bustos toma de Walter Benjamin, donde el pensamiento no sólo fluye sino que es detenido, petrificado en una monada, cristalizado por el shock.

Esta quietud la realizan las obras por la repetición del telón pintado y por la pose de las mujeres frente a él. Ellas, según nos comentara Bustos, quedaron petrificadas al punto de parecer, como en la foto de Lydia, casi una pintura infantil.

En este detener el tiempo-espacio, la obra produce un conocimiento que hace ver las continuidades/discontinuidades entre la *narcomáquina* contemporánea y la maquinaria colonial.

Estas imágenes dialécticas hacen significativo que el tráfico haya encontrado en Córdoba un lugar de paso para la plata colonial y la cocaína poscolonial cuando muestra qué el lenguaje encontró para quienes las cargaban una misma palabra. En el fragmento de conocimiento histórico que producen estas obras, en el descubrimiento de que las rutas no son aleatorias, la memoria, el espacio y el tiempo se coagulan abriendo el camino a una tercera dimensión alquímica donde la imagen y la sustancia material se transformarían una en la otra^{ix}.

Antes que una polémica acerca de la catástrofe de las drogas y los males del narcotráfico, las imágenes dialécticas que produce Bustos invocan el cambiante poder del dinero (*plata*) y de la seductora sustancia blanca llamada cocaína. Desde esta posición, la artista realiza una intervención en la *narcomáquina*. Inscribiéndose en una tradición chamánica capaz de materializar, como imagen, los deseos de los sujetos, la artista hace visible conexiones, vínculos, y relaciones que produce la *narcomáquina* con el objetivo explícito de desestabilizar, la marcha triunfal del *narcocapitalismo*. Apoyándose en una observación de los “*restos diurnos*” (Freud, 1998) del polvo que levanta el tráfico, *Ilusiones* llama la atención acerca de las pesadillas de las que están hechos los sueños. Valiéndose de registros autobiográficos, entrevistas, alegorías, Walter Benjamin y Michael Taussig, Historia Natural, Historia política y económica colonial, Bustos retrata cómo la plata, ahora cocaína, volvía a jugarse en nuevas mulas poscoloniales.

Rescate.

De acuerdo a nuestras observaciones etnográficas en la noche de la ciudad de Córdoba, el término *rescate* designa a un último resto de cocaína que permanece guardado o se lo

encuentra mágicamente en el bolsillo de un pantalón, para cuando ya no hay más. El *rescate* es aquello que queda para seguir en marcha y así poder terminar la fiesta. Un resto que hay que saber hacer rendir y ocultar o compartir con amigos.

Aprovechándonos de esta *narcológica* del consumo, y para concluir este trabajo, nos preguntamos qué *rescate* puede encontrarse en las intervenciones artísticas consideradas. ¿Qué último saber podemos arrancarles?

Además del conocimiento histórico fugaz que producen estas imágenes en tanto imágenes dialécticas, las obras nos permiten otear, a través de los telones, las ilusiones de las *narcomulas*. Fátima quería viajar al Machu Pichu, Leonor instalar su propia peluquería, Anabella operar a su hija y Lydia tener su propia casa. Pareciera que pequeños sueños burgueses, un poco de turismo, ser propietario de un inmueble o un trabajador por cuenta-propia, asegurar a los suyos una salud que el Estado no garantiza, guiaron la acción de estas mujeres que actuaron de manera radical e ilegal en el acto de devenir *narcomulas*. ¿Quiénes son las *narcomulas*? ¿Cómo pensarlas más allá de los tropos que las prefiguran en la polaridad víctima/criminal? ¿Qué subjetividades se construyen en esta práctica?

En un mundo social resultado de la implantación del *narcoconsumismo* como lógica que organiza las relaciones con los otros y con las mercancías, determinados sujetos toman determinados riesgos y desafían un orden establecido que los dejaba fuera del ascenso social, el disfrute de una *buena vida o la salud*. A través de la acción del contrabando de moléculas excitantes e ilegales, las *narcomulas* de Bustos se autoafirmaban como sujetos de deseo al comportarse como auténticos *hombres de negocios* o valientes emprendedores capitalistas. Pero al hacerlo, desde una posición subalterna y como sujetos de consumo, quedaban enredadas en los meandros de la producción capitalista. Las mulas humanas son el eslabón más débil de la cadena de intercambios que forman el narcotráfico en tanto la paga no es muy alta y las posibilidades de muerte o de detención policial son siempre elevadas.

La peligrosa y *ambivalente* (Bhabha, 1998) autoafirmación que supone devenir *narcomula*, implica, de manera muy concreta, el vaciarse de sí para llenarse o cubrirse de cocaína. El propio cuerpo o algunas de sus extensiones como ropas, valijas, zapatos, etc. se convierten en depósitos móviles, instrumentos de carga y transporte. Esta operación abre un espacio para el desarrollo de la agencia que pareciera responder a una especie de *narcoempoderamiento*. Vendiendo la capacidad de transporte del cuerpo y aprendiendo las técnicas para disimular la cocaína, estos sujetos intentan transformar su

situación de vulnerabilidad en acciones concretas. Pero al hacerlo desde prácticas distópicas, violentas, asociadas con el sufrimiento y la muerte, dan lugar, una vez más, a la reproducción de las relaciones de dominación.

Si el capitalismo farmapornográfico produce las subjetividades *yuppie* y *yonki* que reconocimos en nuestra etnografía y el capitalismo *gore* engendra sujetos endriagos, personificados por los sicarios, el *narcocapitalismo* que explora el arte de Bustos produce sujetos *mulas*. Aunque disímiles, y no necesariamente contradictorias, estas diferentes subjetividades contemporáneas dan cuenta de la rentabilización del cuerpo y la hipercorporalización de la sociedad de narcoconsumo que puede observarse desde las tecnologías recreativas, médicas y estéticas hasta el secuestro, la tortura y la muerte por encargo.

La antigua distinción aristotélica entre *zoe* y *bios*, entre vida animal carente de intencionalidad y vida digna dotada de sentido, parece, como muestra la obra de Bustos, haberse borroneado. El cuerpo que ofrecen las *narcomulas* es un envase descartable, un mero vehículo o medio de transporte. Híbridas y estériles, las nuevas mulas humanas, ni *bios* ni *zoe*, son plataformas de transporte, un *corpus* al interior de la *narcomáquina*.

Bibliografía

Assadourian, Carlos Sempat. *El sistema de la economía colonial. El mercado interior, regiones y espacio económico*. México: Nueva Imagen, 1983.

Benjamin, Walter. *Imaginación y Sociedad. Iluminación I*. Madrid: Tecnos, 1998.

_____. *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Tecnos, 1999.

_____. “Sobre la facultad mimética” en *Obras Libro II vol. 1*. Madrid: Abada, 2007.

_____. “Sobre el concepto de Historia” en *Obras. Libro I vol. 2*. Madrid: Abada, 2008.

Bhabha, Hommi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

Blázquez, Gustavo. *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos en Córdoba*. Córdoba: Recovecos, 2008.

_____. “Las tecnologías químicas del yo y los procesos de subjetivación: Etnografía en la pista de baile”. *Actas II Jornadas de Filosofía de la Cultura Experiencia, Cultura, Subjetivación*. Salta, 2009.

- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Carrió de la Vandra, Alonso. *El lazarillo de ciegos caminantes*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985 (1775).
- Deleuze Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2004.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Foucault, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- Míguez Daniel y Pablo Semán (ed). *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- Preciado, Beatriz. *Testo–yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.
- Taussig, Michael. *My Cocaine Museum*. Chicago: Chicago University Press, 2004.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. España: Melusina, 2010.

♥ Agradezco las lecturas, contribuciones y generosidad de Adriana Bustos, María Gabriela Lugones, Belkys Scolamieri, Federico Lavezzo, Mónica Jacobo y Sebastián Peña en la elaboración de este trabajo.

ⁱⁱ El nombre Argentina aparece en el poema épico de 1602 de Martín del Barco Centenera "*La Argentina y la conquista del Río de la Plata*" y fue en 1860 cuando se estableció como *nombre oficial* del país americano

ⁱⁱⁱ Entre 2000 y 2009 conduje varias etnografías en diversas escenas de la noche asociadas con un ritmo musical local llamado Cuarteto (Cf. Blázquez, 2008), con la música dance/electrónica, *floggers*, *otakus*, y rockeros.

^{iv} Las máquinas abstractas sostienen Deleuze y Guattari (2004: 520) son "*singulares y creativas, aquí y ahora, reales aunque no concretas, actuales aunque no efectuadas*". Por ello, "*no existen máquinas abstractas que serían como Ideas platónicas, trascendentes y universales, eternas*" (Deleuze y Guattari, 2004: 519). Las máquinas, como los dispositivos foucaultianos, existen sólo en agenciamientos concretos, singulares, e immanentes. "*Las máquinas abstractas están fechadas y tienen nombre*" (Deleuze y Guattari, 2004: 520).

^v En distintos textos, Foucault analizó los modos de subjetivación a partir del estudio de la constitución del sujeto en discursos, a través de prácticas clasificatorias y por medio de "tecnologías del yo" que permiten a los individuos efectuar "*una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad*" (Foucault, 1996:48). Devenir sujeto sería parte del proceso de sujetamiento del individuo, de la sujeción a una estructura o institución, a una red de poder que lo produce y produce cierto saber sobre él.

^{vi} Preciado propone que para comprender este régimen sería necesario estudiar tres ámbitos poco frecuentados por la teoría social: la producción, el tráfico, y consumo de drogas (legales e ilegales), de materiales audiovisuales pornográficos y el trabajo sexual como forma de mercantilización de esa *potentia gaudendi*.

^{vii} Los *cartoneros* son grupos de personas, en general unidos por lazos de parentesco que recolectan cartón y otros derivados del papel en las calles de las grandes ciudades, muchas veces ayudados por carros tirados por un caballo.

^{viii} El *Vin Mariani* o *Mariani Wine* era una bebida hecha a base de vino *Bordeaux* y hojas de coca maceradas patentada por el químico corso Angelo Mariani en 1863. El reconocimiento público de este

tónico era tal que hasta el Papa León XIII, quien le entregó a Mariani una medalla de oro en virtud al mérito de su creación, aparece en una publicidad que forma parte de la colección del museo personal de Bustos.

^{ix} Esta dimensión transformativa de las imágenes dialécticas será explorada por Adriana Bustos en los videos “Motete”. Estas piezas muestran el más o menos perfecto espiral en movimiento que se forma al disolver una pizca de cocaína en un recipiente con lavandina doméstica acompañado de una banda de sonido que incluye fragmentos de entrevistas con las *narcomulas*.