

**AFECTOS Y VIOLENCIAS EN LA CULTURA
LATINOAMERICANA**

REINDERT DHONDT
SILVANA MANDOLESSI
MARTÍN ZÍCARI (eds.)



Nexos y Diferencias

Estudios de la Cultura de América Latina

74

Enfrentada a los desafíos de la globalización y a los acelerados procesos de transformación de sus sociedades, pero con una creativa capacidad de asimilación, sincretismo y mestizaje de la que sus múltiples expresiones artísticas son su mejor prueba, los estudios culturales sobre América Latina necesitan de renovadas aproximaciones críticas. Una renovación capaz de superar las tradicionales dicotomías con que se representan los paradigmas del continente: civilización-barbarie, campo-ciudad, centro-periferia y las más recientes que oponen nortésur y el discurso hegemónico al subordinado.

La realidad cultural latinoamericana más compleja, polimorfa, integrada por identidades múltiples en constante mutación e inevitablemente abiertas a los nuevos imaginarios planetarios y a los procesos interculturales que conllevan, invita a proponer nuevos espacios de mediación crítica. Espacios de mediación que, sin olvidar los nexos que histórica y culturalmente han unido las naciones entre sí, tengan en cuenta la diversidad que las diferencian y las que existen en el propio seno de sus sociedades multiculturales y de sus originales reductos identitarios, no siempre debidamente reconocidos y protegidos.

La Colección Nexos y Diferencias se propone, a través de la publicación de estudios sobre los aspectos más polémicos y apasionantes de este ineludible debate, contribuir a la apertura de nuevas fronteras críticas en el campo de los estudios culturales latinoamericanos.

CONSEJO EDITORIAL

MARCO THOMAS BOSSHARD (Europa-Universität Flensburg)

VERENA DOLLE (Justus-Liebig-Universität Gießen)

LUIS DUNO GOTTBURG (Rice University, Houston)

OSWALDO ESTRADA (The University of North Carolina at Chapel Hill)

MARGO GLANTZ (Universidad Nacional Autónoma de México)

BEATRIZ GONZÁLEZ STEPHAN (Rice University, Houston)

GUSTAVO GUERRERO (Université de Cergy-Pontoise)

JORGE J. LOCANE (Universitetet i Oslo)

JESÚS MARTÍN-BARBERO (Bogotá)

ANDREA PAGNI (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg)

MARY LOUISE PRATT (New York University)

PATRICIA SALDARRIAGA (Middlebury College)

FRIEDHELM SCHMIDT-WELLE (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin)

AFECTOS Y VIOLENCIAS EN LA CULTURA LATINOAMERICANA

REINDERT DHONDT
SILVANA MANDOLESSI
MARTÍN ZÍCARI (eds.)

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional. Para más información consulte: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

© Iberoamericana, 2022

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid

Tel.: +34 91 429 35 22

© Vervuert, 2022

Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main

Tel.: +49 69 597 46 17

info@ibero-americana.net

www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-287-2 (Iberoamericana)

ISBN 978-3-96869-309-5 (Vervuert)

ISBN 978-3-96869-308-8 (e-Book)

DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968693088>

Depósito legal: M-18789-2022

Diseño de cubierta: Rubén Salgueiros

Imagen de cubierta: Doris Salcedo, *Disremembered VII* (2016). Agujas de coser e hilo de seda, 84 x 43 x 13,5 cm. Fotografía: Ingrid Raymond.

Interiores: ERAI Producción Gráfica

The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706



La impresión de este libro se ha realizado sobre papel certificado FSC a partir de madera procedente de bosques gestionados de forma respetuosa con el medio ambiente, socialmente beneficiosa y económicamente sostenible.

Impreso en España

Índice

Agradecimientos.....	9
----------------------	---

I. INTRODUCCIÓN

Hacia una crítica afectiva de la violencia REINDERT DHONDT/SILVANA MANDOLESSEI	13
---	----

II. ESTRATEGIAS AFECTIVAS Y POTENCIAL POLÍTICO

Afectivamente efectivo: el afecto como estrategia artístico-política MIEKE BAL	51
---	----

Repulsión, diatriba e ironía en <i>El asco</i> de Horacio Castellanos Moya BRIGITTE ADRIAENSEN	81
---	----

Fotografía, temporalidad y memoria: <i>Yuyanapaq. Para recordar</i> (2003) y <i>Uchuraccay</i> (2018) de Franz Krajnik DANIELLA WÜRST	103
---	-----

De la incomodidad a la disconformidad: afectos negativos y acción en <i>Moronga</i> de Horacio Castellanos Moya EMANUELA JOSSA	131
--	-----

III. ESCRITURAS AFECTIVAS

“Los monicongos son mil, y el más chiquitico se parece a ti”: la estética de la incomodidad en <i>Los Divinos</i> de Laura Restrepo SOFÍA FORCHIERI	157
---	-----

Violencia como afecto en una cámara de resonancia textual en “El Ojo Silva” de Roberto Bolaño	
JORGE ESTRADA	175

Escritura seca, lectores bañados en lágrimas: una lectura en clave emocional de <i>El olvido que seremos</i>	
KRISTINE VANDEN BERGHE	199

IV. CULTURA VISUAL Y CINE

Límites de la abyección, umbrales de lo siniestro: mercantilismo afectivo y violencia simbólica en <i>Las elegidas</i> y <i>El futuro</i>	
ALEJANDRA BERNAL	221

Rostros afectivos y testimonios de la violencia en México: <i>La libertad del diablo</i> y <i>Fragmentos.mx</i>	
SOPHIE DUFAYS.....	241

“Lo inerte cuenta lo vivo”: apuntes sobre objetos y afectos en el documental chileno de los hijos e hijas	
IGNACIO ALBORNOZ FARIÑA.....	265

El cine contemporáneo, un México desterritorializado y la potencialidad de los afectos	
IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO	283

V. CODA

No todo recuerdo es memoria: tres textos y una caja con fotos	
SAÚL SOSNOWSKI	301

Sobre los autores.....	307
------------------------	-----

Agradecimientos

Este libro tiene su origen en el congreso “Afectos y violencia en la cultura latinoamericana”, organizado por el proyecto “Digital Memories”, KU Leuven y la Universiteit Utrecht el 5 y 6 de diciembre de 2019. El congreso reunió investigadores de distintas disciplinas para indagar la relación entre afectos y violencia (tanto estatal como criminal, tanto física como simbólica) en la producción cultural latinoamericana del siglo XXI. El coloquio se propuso crear un espacio de reflexión interdisciplinaria en torno al afecto con el fin de examinar cómo el estudio de la violencia en América Latina se ve transformado por la matriz conceptual afectiva. Queremos agradecer, en primer lugar, a todos los participantes de este evento, cuyos diálogos enriquecen este volumen. Además, agradecemos a los autores que aceptaron generosamente la invitación a contribuir con sus artículos, Brigitte Adriaensen, Mieke Bal y Daniella Wurst; y a Doris Salcedo, cuyas obras han inspirado muchas de las ideas en este volumen y cuya generosidad nos permitió tener una bella cubierta.

Tanto el congreso como este volumen han sido posibles gracias al apoyo institucional del European Research Council, KU Leuven y la Universiteit Utrecht, quienes generosamente financiaron estas actividades académicas. Agradecemos el apoyo de ICON (Institute for Critical Inquiry) y el Open Access Fund de la Universiteit Utrecht para la publicación.

El libro está dedicado a la memoria de Ralph Sprenkels (1969-2019), profesor de Historia y de Antropología en las universidades de Leiden y Utrecht.

Financiación

Este volumen se produjo en el marco del proyecto “Digital Memories” (Grant Agreement N.º 677955), financiado por el Consejo Europeo de Investigación en el Programa Marco de Investigación e Innovación de la Unión Europea Horizonte 2020.



European Research Council
Established by the European Commission

I

INTRODUCCIÓN

Hacia una crítica afectiva de la violencia

REINDERT DHONDT

Universiteit Utrecht/Goethe-Universität Frankfurt am Main

SILVANA MANDOLESSI

KU Leuven¹

Afecto y emoción en el debate actual

Ante la obra etérea *Disremembered* (2013-2018) de la artista colombiana Doris Salcedo que ilustra la cubierta de este volumen, el espectador revive el duelo sin esperanza que tortura y estigmatiza a las víctimas y los sobrevivientes de la violencia como si llevaran constantemente un cilicio mortificador. El arte político de Salcedo busca contrarrestar

¹ El trabajo de Reindert Dhondt forma parte de un proyecto de investigación patrocinado por la Fundación Alexander von Humboldt. El trabajo de Silvana Mandolessi se produjo en el marco del proyecto “Digital Memories” (Grant Agreement N.º 677955), financiado por el Consejo Europeo de Investigación en el Programa Marco de Investigación e Innovación de la Unión Europea Horizonte 2020.

el olvido, no mediante relatos que llevarían a una catarsis basada en una empatía e identificación reconfortantes, sino al incrustar el horror y lo abyecto en una mortaja funeraria tejida de miles de agujas que termina por provocar conmoción e incomodidad en el espectador. En vez de optar por estrategias narrativas o representacionales, *Disremembered*, al igual que otras obras de arte de Salcedo, nos hace imaginar un cuerpo sufriente y ausente, pero también nos activa y nos sensibiliza cuando interactuamos individual o colectivamente con la obra y su carga afectiva. Hemos elegido *Disremembered* como portada del libro porque la obra de Salcedo ilustra la importancia de los afectos en la producción cultural latinoamericana que aborda la violencia.

En el curso de las últimas décadas, afecto y emoción se han transformado en conceptos claves del discurso académico en las ciencias sociales y las humanidades. Los movimientos sociales se analizan teniendo en cuenta la rabia, la indignación o la ofensa como motores de su surgimiento, y la manera en que la solidaridad o la empatía construyen y sostienen los lazos entre los activistas. El neoliberalismo se lee como un sistema cuya eficacia se apoya no solo en la explotación del cuerpo y las capacidades cognitivas, sino especialmente en su capacidad para manipular las emociones y los sentimientos. La centralidad de los medios digitales en la escena pública contemporánea se alimenta de la emoción y el afecto como instrumentos privilegiados. Fenómenos como las *fake news*, el *hate speech*, u *online harassment*, se vuelven opacos si no se tiene en cuenta cómo los flujos digitales producen y hacen circular el odio, la sospecha, la ansiedad o el disgusto y cómo estos construyen alineamientos provisorios, pero con efectos de largo alcance en la vida social. En el ámbito político, el surgimiento y el éxito de los movimientos populistas de derecha, que instigan la polarización, se explica por su capacidad de movilizar efectivamente un espectro de emociones como la ira, el descontento y el miedo, pero también la felicidad, más que por el recurso a un fundamento ideológico.

Esta omnipresencia del afecto en la vida social y política contemporánea sustenta la hipótesis de que vivimos en “sociedades afectivas”. De acuerdo a Jan Slaby y Christian von Scheve, el término remite a “a historical formation of a specific kind: societies whose modes of

operation and means of integration increasingly involve systematic efforts to mobilize and strategically deploy affect and emotion in a highly intensified and often one-sided manner” (2019b: 7). Naturalmente, esto no significa que la dimensión afectiva sea una característica exclusiva de las sociedades contemporáneas. Antes bien, el interés por esta dimensión surgida en el presente ha servido para destacar que afecto y emoción son rasgos que informan la vida social en todas las épocas y formaciones sociales. ¿Cuál es el aparato conceptual más apropiado para comprender el rol de lo afectivo? ¿Cómo establecer especificidades entre distintos regímenes afectivos a través del tiempo y el espacio? ¿Cómo captar dinámicas definidas como preconceptuales, precognitivas, informes, que circulan de manera autónoma entre los cuerpos y las subjetividades? ¿Cómo somos afectados por una imagen, una obra de arte, un objeto casual, por entidades no humanas cuyo carácter pasivo debe ser radicalmente puesto en duda, como sugiere el *New Materialism* (Gamble, Hanan y Nail 2019)? Entre otras, estas cuestiones han sido el objeto de una obsesiva reflexión desde que emergiera lo que ha dado en llamarse el “giro afectivo”.

El surgimiento del “giro afectivo” (Clough y Halley 2007) puede datarse a mediados de los 90, con la publicación de dos textos seminales, “The Autonomy of Affect” (1995) de Brian Massumi y “Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins” (1995) de Eve Sedgwick y Adam Frank. Estos ensayos marcarán las dos principales genealogías que continúan hasta nuestros días.

El primero tiene sus raíces en los tratados filosóficos de Baruch Spinoza en su *Ethica* (1677) y las elaboraciones posteriores de Henri Bergson en *Matière et mémoire* (1896), Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mille plateaux* (1980), y los escritos de Deleuze sobre cine, pintura y arte. En su tratado *Ethica*, Spinoza define *afecto* (o *affectus*, en latín), como “the modifications of the body whereby the active power of the said body is increased or diminished, aided and constrained, and also the ideas of such modification” (2009, Prop. XXII) (Hesselberth and Horsman 2017: 30). En la obra de Spinoza el afecto puede caracterizarse según tres vectores temáticos: (1) una ontología relacional; (2) una interacción constitutiva entre afectar y ser afectado y (3) una comprensión dinámica y policéntrica del poder (Slaby y Mühlhoff

2019: 28). Desde esta perspectiva, el afecto es *relacional*, concebido como una dinámica entre entidades que se afectan mutuamente, en lugar de como el impacto unilateral de una entidad sobre otra. En este sentido, la dinámica afectiva trasciende las propiedades individuales de las entidades, tanto humanas como no humanas, en un “movimiento con”, que evoluciona en modulaciones y resonancias recíprocas. Por último, el concepto de afecto en Spinoza está intrínsecamente relacionado con la definición del poder. Cada individuo posee una *potencia*, entendida como la capacidad del individuo de entrar en relaciones en las que afecta y es afectado.

El segundo linaje se deriva del trabajo del psicólogo Silvan Tomkins, quien propone un modelo de nueve emociones básicas (alegría, sorpresa, interés, vergüenza, ira, miedo, angustia, desprecio y asco). En su obra principal de cuatro tomos *Affect Imagery Consciousness* (1962-1992), Tomkins concibe los afectos como respuestas biológicamente condicionadas que se expresan en reacciones corporales, particularmente a través de expresiones faciales como el llanto o la risa. Los afectos, de acuerdo con Tomkins, siguen una lógica del contagio, son susceptibles de comenzar en un cuerpo y transmitirse a otros, de propagarse miméticamente, lo que constituye su naturaleza intersubjetiva (Hesselberth y Horsman 2017).

La diferencia entre ambas vertientes en la teoría afectiva ha sido a menudo conceptualizada oponiendo los términos de *afecto* y *emoción*. Mientras que el afecto refiere a una intensidad, un punto de encuentro entre cuerpos que provoca un cambio en el gradiente de energía o, en la definición minimalista spinoziana, “a body’s capacity to affect and to be affected” (Gregg y Seigworth 2010: 2), una emoción o un sentimiento “is a *recognized affect*, an *identified intensity*” (Massumi 2002a: 61). A diferencia del afecto, la emoción es una categoría reconocible, identificable. Por ello, es posible postular una taxonomía de las emociones mientras no existe una taxonomía de los afectos.

La posibilidad —o la conveniencia— de distinguir emoción y afecto ha sido objeto de debate desde los inicios del giro afectivo. Mientras algunos críticos, como Massumi han insistido en la diferencia ontológica entre ambos, otros, como Margaret Wetherell (2012), han objetado la distinción, reivindicando la mezcla de conceptos en

función de las necesidades del análisis. Por una parte, la distinción entre afecto y emoción, se usen o no estos términos, sigue siendo válida en tanto ambos conceptos representan aproximaciones diferentes a los fenómenos afectivos, aproximaciones que implican diferentes preguntas y metodologías según se trate de una perspectiva spinoziana o una visión centrada en el sujeto. Por otra, la distinción entre el binomio emoción/afecto ha dejado paso a una multiplicidad de términos que enriquecen y complejizan el espectro del vocabulario afectivo. Como estas dos vertientes demuestran, la teoría de los afectos estuvo desde el inicio marcada por la heterogeneidad. Como señalan Melissa Gregg y Gregory Seigworth en *The Affect Theory Reader* (2010), “There is no single, generalizable theory of affect” (2010: 3). Si esta afirmación era válida en 2010, una década más tarde no ha hecho sino intensificarse, dado que el interés por el afecto se ha expandido, abarcando todas las disciplinas, extendiendo su interés a las dinámicas afectivas del pasado y “viajando” más allá de las academias metropolitanas en las que surgió. Como tal, el término “afecto” designa un punto de confluencia —tanto como un campo de tensiones— entre las diversas teorías, enfoques y reflexiones que tienen a la dimensión afectiva como objeto de indagación.

Aunque esta diversidad y escala hacen imposible resumir las múltiples trayectorias de la teoría afectiva, quisiéramos postular tres rasgos que singularizan el estado del campo en la actualidad.

El primero es una preocupación por el refinamiento conceptual. Más allá de los debates en torno a los términos claves de afecto y emoción —y términos asociados como los de sentimientos o sensaciones—, hay una preocupación por mapear el espectro de conceptos involucrados en las dinámicas afectivas, nociones que iluminen aspectos particulares de esas dinámicas. Conceptos como “resonancia”, *Pathosformel*, “atmósfera”, “inmersión”, “repertorio emocional”, *attachment*, o *disaffection*, buscar delinear formas en que la dimensión afectiva se actualiza en determinadas circunstancias, medios o escenarios. Al mismo tiempo, “afecto” se convierte en un adjetivo para teorizar el funcionamiento de las dinámicas relacionales asociadas a entidades como “públicos”, “comunidades” o “medios digitales”. Por ejemplo, Zizi Papacharissi utiliza el término “affective publics” para

mostrar el rol del afecto en la constitución de comunidades activistas en la llamada Primavera árabe (2015); Zink explora la noción de “affective communities”, entendiendo estas como formas específicas de colectividad “that can be characterized by a shared sensuality eliciting an implicit sense of commonality and immediateness” (2019: 289); “affective media” señala el afecto como componente esencial de los medios digitales, un entorno en que se vuelve obvia la interrelación entre entidades humanas y no humanas en la creación y circulación del afecto (Bösel y Wiemer 2020). En esta dirección, el texto de Slaby y von Scheve, *Affective Societies: Key Concepts* (2019a), constituye el mejor ejemplo de la intención de mapear el espectro conceptual, construyendo una red que conecta genealogías, sitúa las nociones en sus contextos de emergencia y uso y delimita apropiaciones y préstamos.

Un segundo rasgo del panorama contemporáneo es la preocupación por la metodología. En principio, dada la interdisciplinariedad que define la teoría afectiva sería imposible arribar a una metodología consensuada. Sin embargo, si el afecto designa —o pretende funcionar como— el punto de encuentro de distintas disciplinas, una convergencia indispensable si se trata de captar fenómenos que por definición desafían los límites disciplinarios, es necesario disponer de metodologías específicas para capturar los procesos afectivos, más allá de las establecidas en cada campo. Kahl señala los desafíos que implica operacionalizar el afecto, observarlo y transcribirlo en la investigación empírica. La dificultad varía según sea la vertiente que adoptemos: si entendemos afecto como lo hace Massumi, es decir, como una intensidad no simbolizable, preconsciente y prediscursiva, se vuelve prácticamente imposible la investigación empírica. En palabras de Kahl, “Affect understood as the ‘invisible glue that holds the world together’ would basically exclude scientific observability. After all, where and how should researchers look to collect their data if the phenomenon under study is by definition invisible?” (2020: 8). Es esta complejidad la que solicita precisamente repensar el método. ¿Debemos desarrollar nuevas metodologías? ¿Adaptar las existentes? ¿De qué manera? Algunos críticos insisten en la necesidad de diseñar nuevas estrategias metodológicas para captar los procesos afectivos.

En *Affective Methodologies* (2015), Knudsen y Stage subrayan la innovación como respuesta ante la obsolescencia de metodologías que, centradas en el contenido y las estructuras de significación, responden a concepciones del sujeto y lo social diferentes a las que enfrentamos. Rastrear el afecto implica lidiar con el desorden, lo efímero y lo imprevisible de la vida social; con la inmaterialidad, los flujos, los fragmentos, los vacíos, las ausencias, los ensamblajes entre entidades humanas y no-humanas; en suma, con ecologías que se resisten a ser aprehendidas con metodologías establecidas para pensar estructuras, permanencias y totalidades.

Un último rasgo se observa en el llamado a “descolonizar” la teoría afectiva. Se insiste repetidamente en que el afecto es intrínsecamente un fenómeno situado, que no puede dissociarse de las coordenadas en las que se produce. Este interés en “lo situacional” no tiene sin embargo un correlato teórico: el mismo paradigma informa el análisis de contextos ajenos en los que se produce la teoría. Como sostiene Yael Navaro, “many recent engagements with affect theory have therefore inadvertently been repetitive [...] and it is worrisome when evocations of a theoretical notion close down on themselves” (2017: 209). Para abrir el campo, Navaro y otros nos invitan a explorar lo que resuena como afecto en otras geografías y coyunturas históricas no-occidentales: “How can we trace and compose putatively non-Western inspirations for affect, ones that do not regurgitate by now well-established comprehensions of it? I think such a project would require another sort of excavation” (2017: 210).

Estar atento a lo inesperado en el trabajo de campo es una de estas formas, una forma de “atención” que nos permite ahondar en otras inspiraciones, otras definiciones, otras ontologías afectivas. Se trata de abrir el diálogo para escuchar otras voces que puedan modular el afecto en un registro diferente. Al fin y al cabo, se supone que uno de los principales rasgos de la teoría del afecto es una potencialidad para la imaginación y una forma de superar las divisiones establecidas. En este sentido, limitarse al afecto tal y como se concibe en una matriz occidental no es sino una forma de empobrecimiento.

El giro afectivo en América Latina

Es indudable que en las últimas décadas ha habido un creciente interés por el rol de la emoción y el afecto como fuerzas esenciales en las dinámicas socioculturales y políticas en América Latina, pero la pregunta sobre el impacto y el alcance permanece: ¿Ha habido efectivamente un “giro afectivo”? Laura Podalsky se muestra escéptica: “Let me begin on a perverse note by saying I’m not sure that there has been an “affective turn” (2017: 237). Podalsky reconoce que, aunque “several books and articles have been published that address the role of emotion and/ or affect in Latin American culture” (2017: 237), el alcance disciplinar es más bien limitado ya que pertenecen principalmente a los campos de los estudios culturales y la antropología en lugar de abarcar el espectro amplio de las ciencias sociales y las humanidades. Por lo tanto, según Podalsky, el impacto de la teoría de los afectos, aunque amplio, no podría identificarse propiamente como un “giro”, entendiendo por giro “a certain degree of change that alters the conditions of a stable system, producing an imbalance that needs somehow to be addressed by the field itself” (Poblete 2017: 2). En 2012, Ana del Sarto afirmaba que “los textos que trabajan el tema de los afectos en América Latina, o en relación con esta región como objeto de estudio [...] son escasos” (2012: 50), mientras que Ignacio Sánchez Prado, en el prólogo al volumen seminal *El lenguaje de las emociones*, señalaba que el estudio político cultural de las emociones “ha sido secundario al trabajo en torno a problemas de formación hegemónica, ideología, política cultural, identidades sociales y economía simbólica, que han constituido el logos disciplinario de las distintas prácticas englobadas bajo el nombre de ‘latinoamericanismo’” (Sánchez Prado 2012: 11). Más recientemente, Cecilia Macón, Mariela Solana y Nayla Luz Vacarezza describen el análisis de los afectos como un “emergent field” (Macón, Solana, y Vacarezza 2021b: 1), añadiendo que aunque el interés por las emociones y los sentimientos tiene una larga historia en América Latina, “a great number of thinkers and scholars have recently begun to focus on emotions in an attempt to understand politics in the region today” (2021b: 2).

La trayectoria del giro afectivo en América Latina es más restringida, más reciente y menos visible si se la compara con la omnipresencia que lo afectivo ha tenido en la academia metropolitana en las últimas dos décadas. Esto no implica afirmar que América Latina haya llegado tarde a la teoría afectiva, en una posición subsidiaria que a menudo se le asigna respecto a los desarrollos teóricos que se producen en otras latitudes. En primer lugar, porque el interés por la emoción y el afecto ya había sido desplegado en la crítica latinoamericana antes del reciente auge, en obras fundacionales del paradigma culturalista como *De los medios a las mediaciones* de Jesús Martín-Barbero o *Consumidores y ciudadanos* de Néstor García Canclini (Sánchez Prado 2012: 11), en los trabajos de Pilar Calveiro y Rosanna Reguillo sobre el miedo como emoción política o de Beatriz Sarlo sobre los textos de la felicidad, analizados en *El imperio de los sentimientos*. Mapear estos textos que analizan desde una matriz latinoamericana el espectro afectivo es una tarea pendiente.

En segundo lugar, porque plantear el giro afectivo en términos de apropiación o importación de teorías metropolitanas supone que los conceptos sean trasladados sin mediaciones y aplicados mecánicamente a nuevos casos de estudio. A diferencia de esta visión estática y mecanicista, las teorías y los marcos conceptuales se transforman sustancialmente cuando “viajan”, no solo entre diferentes disciplinas, como señalaba Mieke Bal en *Travelling Concepts* (2002), sino aún más radicalmente, entre diferentes espacios geográficos y tradiciones académicas. ¿De qué manera la producción crítica desde y sobre América Latina impugna, enriquece, corrige, matiza las distinciones establecidas? ¿De qué manera las dinámicas sociopolíticas y su estudio aportan a la comprensión de la “situatedness” (Kahl 2020: 1) como una característica central del marco contemporáneo? En esta línea, Algarra y Noble apuntaban la necesidad de un “diálogo franco en donde todo se pone en liza, reconociendo mutuamente los participantes mundiales del debate, sin excluir los aportes de nuestra región” (Algarra y Noble 2015: 58).

También es necesario indagar de qué manera el giro afectivo en América Latina se entrelaza con marcos teóricos previos para analizar dinámicas propias de la región, lo que resulta en torsiones inesperadas

del marco conceptual. En este sentido, la indagación en torno al rol de la emoción y el afecto no funcionan descartando y reemplazando marcos que ahora habrían devenido obsoletos, sino que, de manera más orgánica, vienen a complementar las investigaciones previas, allí donde esos marcos carecían del vocabulario —o simplemente la atención necesaria— para capturar lo que ahora se indaga a partir de estas nociones.

En un mapa de la producción más reciente, es posible reconocer tres áreas principales que reúnen las investigaciones en torno al afecto y la emoción en América Latina. Esto no intenta ser un estado del arte sino el trazado de ciertas rutas para orientarse en el territorio — contingente y dinámico— de los estudios en la región, proponiendo algunos textos representativos de cada área.

El primer grupo de estudios interroga al afecto (y a la emoción) como componente clave de las sociedades contemporáneas. Aunque la dinámica afectiva siempre ha sido fundamental para la sociedad humana, las configuraciones sociales, políticas y económicas de finales del siglo xx y principios del xxi muestran rasgos particulares que las convierten en sociedades afectivas.

Siguiendo la perspectiva de las teorías de las sociedades, se puede observar una formación social al centrarse en un elemento o desarrollo destacado que sea característico de la formación en cuestión, como sucede en caracterizaciones tales como “sociedad postindustrial”, “sociedad del riesgo” (Beck 1992) o “sociedad de la información” (Castells 2010). En esta línea, Kahl sostiene que las sociedades contemporáneas “are characterized by an intensification and acceleration of affective modes of address and relatedness” que abarcan todas las dimensiones del tejido social. El afecto relacional funciona aquí como un diagnóstico que intenta captar lo específico de nuestro escenario contemporáneo. Kahl plantea que “recent developments signal a tipping point when it comes to manifestations of affect in public discourse, in mediatized social interactions, and in broader efforts at managing, controlling and governing affect and emotion” (2020: 5). Esto es ampliamente visible, por ejemplo, en la forma en que los medios digitales han transformado la comunicación y el activismo político. Sin recurrir al flujo contagioso y performativo del afecto, sería

difícil explicar el atractivo de los movimientos de derecha que han florecido en la región o la constitución y fuerza de movimientos activistas como *Ni una menos*. El afecto aparece inextricablemente ligado al “régimen de acumulación global, flexible y combinado” del neoliberalismo y la globalización. Para Abel Trigo, este régimen “sustituye las viejas ideologías e imaginarios nacionales por una nueva economía político-libidinal en la cual la catexis del deseo (inversión de energía afectiva, libidinal) es capturada por el capital y la lógica de la mercancía” (2012: 39).

Representativo de esta tendencia es el libro *Posthegemony: Political Theory and Latin America* (2010), en el que Jon Beasley-Murray describe la situación actual como “post-hegemónica”, una coyuntura en la que la noción de hegemonía ya no se sostiene como modelo interpretativo adecuado para entender la organización del poder político y la estructura de gobierno del Estado-nación. De hecho, Beasley-Murray afirma que la teoría de la hegemonía nunca tuvo este poder explicativo —la primera frase del libro afirma polémicamente “There is no hegemony and never has been”— y propone en cambio los conceptos de afecto, *habitus* y multitud para delinear una versión del poder y el orden social no basado en el consentimiento, la coerción o la interpelación ideológica. En “Narrativa, afectos y experiencia: Las configuraciones narrativas del neoliberalismo en México” (2009), Sánchez Prado examina la estructura afectiva del neoliberalismo en cierto sector de la producción cultural mexicana. En textos como la novela corta *Llamadas de Ámsterdam* (2003) de Juan Villoro o el filme *Vivir mata* (1995) de Nicolás Echeverría, es posible observar el éxito del neoliberalismo en la articulación de una esfera simbólica al nivel cultural, especialmente en las clases medias globalizadas. Mientras que el fracaso del sistema liberal como doctrina económica ha sido ampliamente reconocido por la crítica cultural, su rol en la conformación de afectos y formas de vida no ha sido objeto —al menos en el momento en que Sánchez Prado escribe su artículo— de una exploración adecuada. *Las vueltas del odio* (2020) de Gabriel Giorgi y Ana Kiffer también elabora una crítica de la sensibilidad neoliberal aunque desde otra perspectiva. Poniendo el odio en el centro de la escena, el libro explora los nuevos registros de esta emoción y lee esos lugares de

enunciación como “guerras de la lengua”. ¿De qué manera se inscribe y circula colectivamente el odio, en especial como afecto háptico que recorre la red? ¿Qué subjetividades colectivas construye? ¿Cuál es su papel en la regulación y disciplinamiento de la esfera pública? Diferente a los anteriores, aunque en la misma lógica de diagnosticar el presente, *Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea* (2020), editado por Blejmar, Page y Sosa analiza la producción de una generación emergente de artistas marcada por una original “voz generacional trans-disciplinaria, intermedial y multidireccional en el campo de las artes performáticas argentinas” y “acaso una nueva forma de afectividad”. Las obras analizadas se enmarcan en un nuevo género caracterizado por “una zona de transición donde las fronteras entre lo virtual y lo material, lo personal y lo colectivo, lo real y lo ficcional inevitablemente se desarman”. De allí que el registro de los afectos, espacio liminal por definición, resulte clave para desentrañar la producción de este colectivo.

Un segundo grupo aborda la compleja herencia de la violencia política experimentada por los países latinoamericanos a finales del siglo xx. En las últimas décadas, la interrogación sobre el pasado reciente en América Latina se ha enmarcado tradicionalmente en el campo de los estudios de memoria, un término clave en el discurso académico, pero también un término central en la lucha de los activistas de derechos humanos. El interés académico por la memoria surge, por tanto, no como un interés distanciado de su objeto, sino en un diálogo permanente con los actores sociales que expresan sus demandas, con los debates en la esfera pública, y los significados construidos como resultado de estas disputas. Podríamos decir que esta relación estrecha entre las experiencias y las demandas de los actores sociales y la intervención académica le dio al campo de los estudios de memoria en América Latina una resonancia afectiva particular: las solidaridades tejidas entre ambos contribuyeron a crear una *comunidad afectiva* que es indisociable del objeto de estudio.

Un vocabulario afectivo —evidente en conceptos como “trauma”, “testimonio”, “duelo”, “melancolía”— estuvo presente desde el principio. Sin embargo, no fue necesariamente puesto en primer plano e investigado en profundidad como una dimensión distintiva de la

dinámica sociopolítica o de las prácticas artísticas. A grandes rasgos, el estudio de la memoria se centró o bien en los actores e instituciones, desde la perspectiva de las ciencias sociales, o bien, desde una perspectiva de estudios culturales en las producciones artísticas —películas, libros, fotografías, performances—. En ambos casos, predominó un enfoque discursivo que identificaba la memoria con las narrativas colectivas, las historias que sustentan las versiones del pasado. Sin embargo, como sostiene Michael Lazzara, más allá del discurso y de las instituciones, “one of memory studies’ major value propositions is the emphasis they place on the affects, sentiments, and passions that escape institutions yet very much participate in the ‘political’” (2017: 25). Podríamos afirmar que el reciente interés por los afectos y las emociones como una dimensión distintiva viene a cumplir todo el potencial que entraña esa proposición. Los trabajos de este grupo no pretenden sustituir por completo los enfoques anteriores, poniendo en su lugar las teorías del afecto como lente exclusiva, sino que se acercan —y dan nombre, es decir, existencia— a dinámicas afectivas que antes solo se abordaban tangencialmente. Textos como *Pretérito Indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado* (2015), editado por Cecilia Macón y Mariela Solana ilustran esta tendencia. En la introducción, las autoras recorren textos y autores claves en el campo mostrando cómo la aproximación afectiva al pasado obliga a repensar problemáticas centrales, tales como la tensión entre continuidad y discontinuidad históricas, las formas de la temporalidad, la gestión de la distancia frente al objeto, o los límites de las posibilidades representacionales del relato. También reflexionan sobre los desafíos metodológicos, ya que, si el archivo histórico es prioritariamente textual, ¿de qué manera captar una dimensión afectiva que solo queda registrada, en el mejor de los casos, como narración indirecta de las experiencias y prácticas? Un eje importante en *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema* (2011), de Laura Podalsky se refiere a cómo aparece el pasado en la producción fílmica contemporánea. Partiendo de las preocupaciones expresadas por Beatriz Sarlo, Nelly Richards y Jean Franco sobre la “cultura de la inmediatez” que domina los medios de comunicación contemporáneos, Podalsky se basa en el afecto para ofrecer una rica comprensión sobre cómo

las películas “nos tocan”, sugiriendo el potencial político de ciertas películas consideradas apolíticas y sensacionalistas por la mayoría de los críticos. En *Geografías afectivas* (2019), Irene Depetris Chauvin explora la potencialidad del cine para crear “geografías afectivas” que suponen nuevas formas de habitar el espacio, tanto individual como colectivamente. El afecto no es solo objeto de estudio, sino que pervade la forma: “los capítulos tratan de desarrollar un modo de escritura afectiva que de alguna manera pueda evocar la experiencia de estar dentro de la película”, agrupando películas “según las atmósferas afectivas que estas instalan” (Depetris Chauvin 2019: 18-19). Varios capítulos, especialmente “Geografías espectrales”, exploran topografías de la memoria y el trabajo del duelo, en un acercamiento háptico al pasado, en películas como *Cofralandes*, *Nostalgia de la Luz* o *La forma exacta de las islas*. En un trabajo de genealogía histórica, textos como *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta* de Alejandra Oberti (2014), o “Conflictos pasionales, sexualidad y militancia en la guerrilla armada en los años setenta en la Argentina” de Isabella Cosse (2017), abordan la intersección entre afectividad y militancia en los 70 en el Cono Sur.

La tercera área de investigación aborda el género y la sexualidad en América Latina. Género y sexualidad se han convertido en temas centrales de debate en la política contemporánea en todo el espectro ideológico. Los partidos conservadores se oponen a lo que llaman “ideología de género”, intentando restringir la expansión de derechos de las mujeres y los grupos LGBTIQ+, mientras los partidos progresistas colocan en el centro de su agenda la lucha por los derechos fundamentales, como el derecho al aborto o el reconocimiento de las identidades no binarias.

Estas luchas políticas son impulsadas por poderosos movimientos sociales: los nuevos feminismos y los movimientos LGBTIQ+ en América Latina. Aunque son parte de una tendencia global, visible en movimientos como #MeToo, América Latina ha dado lugar a movilizaciones originales que han florecido más allá de las fronteras de la región. Nacido como un colectivo antifeminicidio en Argentina en 2015, *Ni una menos* se convirtió en un movimiento de masas que se extendió por toda América Latina y que inspiró movilizaciones

en otros países de Europa y Asia. Significativamente, en su análisis de *Ni una menos*, Pía López describe las luchas feministas contra el neoliberalismo como luchas que se juegan en el campo de los afectos (López 2020).

El hecho de que el afecto aparezca como un aspecto central en los debates contemporáneos y en la movilización feminista no debe ocultar una larga genealogía que se remonta al origen del “gender and sexuality turn” (Irwin y Szurmuk 2017) en América Latina. Y no es necesario mencionar que, desde sus orígenes, la teoría de los afectos ha estado intrínsecamente conectada —o directamente inspirada— por el pensamiento feminista y los estudios *queer*. Es necesario subrayar que en los estudios recientes el género y la sexualidad no aparecen como problemáticas aisladas, sino que se indagan interseccionalmente junto a la herencia colonial de desposesión y violencia, el racismo, o la explotación de recursos naturales.

Entre los numerosos estudios que exploran la intersección entre género y afecto cabe mencionar *Affect, Gender and Sexuality in Latin America* (2021a), editado por Macón, Solana y Vacareza, en el que se compilan una serie de trabajos que dan cuenta de la producción más reciente, y que incluye textos que van desde el activismo político en las luchas por la legalización del aborto en el Cono Sur hasta las transformaciones culturales de la feminidad en relación con lo animal y lo espectral, pasando por exploraciones históricas de la emoción y el afecto en América Latina. El volumen *Afecto, cuerpo e identidad. Reflexiones encarnadas en la investigación feminista* (2018), editado por Alba Pons Rabasa y Siobhan Guerrero Mc Manus también muestra la relevancia del afecto en la reflexión feminista, con capítulos dedicados al rol del afecto en la economía informal en la ciudad de México, el tránsito de género o las materializaciones de lo trans. Por último, artículos como “Mourning, Activism, and Queer Desires: *Ni Una Menos* and Carri’s *Las Hijas Del Fuego*” (2021) de Cecilia Sosa, conjugando el interés por el pasado con la reflexión de género, explora la reelaboración *queer* del trauma de la dictadura en la película de Albertina Carri *Las hijas del fuego* (2018) en la intersección entre el movimiento feminista *Ni una menos* y la memoria del pasado posdictatorial.

Violencia y afecto en América Latina

En el imaginario colectivo occidental, América Latina aparece a menudo como el continente violento por antonomasia, como se desprende de películas como *Amores perros* (2000) o de la narrativa de Roberto Bolaño (véase Sánchez Prado 2006; Lainck 2014). La idea de una violencia endémica que azota la zona es un estereotipo cultural que se remonta a la época colonial y que se vio reforzado por la cultura de masas. Esta promovió una banalización y exotización de la violencia y llevó consigo una tendencia homogeneizadora que oscurecía la profunda diversidad sociogeográfica del subcontinente. Ya a principios de los años 70, Ariel Dorfman destacó la omnipresencia del tópico en la narrativa hispanoamericana, lo que llevó a investigadores a identificar y desentrañar las manifestaciones específicas de la violencia y los modos narrativos experimentales que reflejaron una “violencia narrativa” (1970: 9). Dorfman no dudó en caracterizar al subcontinente como el “fruto de una violencia prolongada” (1970: 11), que los habitantes de varios países latinoamericanos hubieran internalizado como parte del relato nacional. Así, por ejemplo, en Colombia, un país marcado por un conflicto armado interno de larga data, el campo de estudios interdisciplinario conocido como “violentología” ha buscado entender y conceptualizar este nexo entre identidad colectiva y violencia, enfocándose sobre todo en el impacto sociocultural de la violencia política.

Como categoría analítica y como marcador de diferencia cultural, la violencia es hoy día uno de los principales temas de los estudios latinoamericanos debido a la prolongada vigencia de la problemática en las últimas décadas y su mercantilización en los medios de comunicación. No obstante, tanto la morfología de la violencia como su estudio crítico sufrieron un cambio significativo. Durante la Guerra Fría, en un escenario de una brutal violencia política, los enfoques se centraron antes que nada en la retórica de la dictadura y en la dictadura de la retórica (véase González Echevarría 1985: 64-84), motivada esta última por el acercamiento “glacial” a las emociones (Terada 2001: 4-5) que caracterizaba el posestructuralismo de moda. En general, la atención se centraba en la dimensión discursiva en detrimento de la dimensión

afectiva. Es decir, el énfasis recaía en la contextualización de las ideas dominantes que legitimaron o demonizaron la violencia, en el engranaje ideológico del discurso del poder y su relación con los metarrelatos hegemónicos, así como en el ejercicio racional e instrumental de la opresión política y la contraviolencia de los subalternos, ignorando la importante dimensión afectivo-emocional de los diferentes actores de esta violencia. En consecuencia, un encuadre como el terrorismo —que actualmente abarca casi todos los tipos de violencia— tendía a reducirse a una construcción meramente discursiva cuya finalidad radicaba en estigmatizar y criminalizar a determinados actores políticos y sociales.

A partir de los años 80, la transformación de la violencia predominantemente estatal y revolucionaria en una violencia mayoritariamente criminal y “privatizada” abrió la vía a acercamientos cada vez más desideologizados o “poshegemónicos”². Estas nuevas configuraciones de la violencia han terminado por eclipsar la violencia política y por lo tanto resulta ahora más apropiado hablar de una pluralidad de violencias, a fin de dar cuenta de la variabilidad y maleabilidad del fenómeno con sus múltiples escalas espacio-temporales, de la colonialidad del poder a la “violencia lenta” (Nixon 2011). Paralelamente al surgimiento de dinámicas inéditas de violencia con nuevos actores, se observó un cambio notable en cuanto al grado de visibilidad de la violencia: si el terrorismo del Estado de las dictaduras militares procuró ocultar sus violaciones de los derechos humanos —lo cual se tradujo en el *modus operandi* de la desaparición forzada, en una desmemoria institucionalizada y en un “percepticidio”³—, una nueva

2 El giro poshegemónico proclama que la crítica ideológica se ha vuelto obsoleta. Este fue inaugurado en los estudios latinoamericanos por Alberto Moreiras (2002) y Jon Beasley-Murray (2003). Este último recurre al modelo interpretativo de los afectos para explicar, entre otros fenómenos, la prolongada fuerza aglutinadora y movilizadora de la guerrilla del FMLN en El Salvador y del populismo peronista en la Argentina. De acuerdo con Brian Massumi, es precisamente el afecto el que “holds the key to rethinking postmodern power after ideology” (2002a: 42) en el capitalismo tardío.

3 Diana Taylor entiende por este concepto un mecanismo de violencia estructural que permite dar cuenta de la falta de reacción frente a las desapariciones

cara de la violencia, a saber la narcoviencia, exhibe deliberada y ostentadamente sus efectos materiales y traumáticos, que desencadenan a su vez reacciones viscerales escindidas del raciocinio. A pesar de que los carteles de droga o las maras operan con una considerable opacidad debido a la tenue línea entre autoridad y delincuencia que termina por poner en jaque la gobernabilidad misma, el crimen organizado en países como México convierte los cadáveres decapitados y mutilados de sus víctimas en mensajes encriptados (Reguillo 2010)⁴. Esta violencia extrema, que es anómica sin por ello ser arbitraria, es luego mediatizada y glorificada en la prensa amarilla y en numerosas elaboraciones literarias y cinematográficas⁵. Debido a la pérdida del carácter ideológico de esta violencia, muchas narrativas se centran cada vez menos en la denuncia directa y más en la exploración de las subjetividades afectadas por esta violencia difusa y normalizada. Asimismo, la macabra lógica de comunicación de la narcocultura no solo requiere un análisis discursivo-semiótico, sino también sociopsicológico y afectivo-corporal, ya que se inflige una forma extravagante de tortura sobre los cuerpos de las víctimas con el propósito de inspirar un miedo generalizado. De ahí la importancia de concebir el miedo no únicamente como una patología que requiere un tratamiento terapéutico personalizado, sino como algo que se extiende en la interacción social.

forzadas en Argentina, debido al temor, la complicidad tácita o el desmentido: “The triumph of the atrocity was that it forced people to look away —a gesture that undid their sense of personal and communal cohesion even as it seemed to bracket them from their volatile surroundings. [...] People had to deny what they saw and, by turning away, collude with the violence around them” (1997: 122-123).

- 4 En este contexto Rossana Reguillo se refiere al despliegue de violencias expresivas y fantasmagóricas por un dispositivo que denomina, en su terminología de inspiración deleuziana, la “narcomáquina”. Esta supera una concepción meramente utilitarista de la violencia al disolver lo humano, pero, a diferencia del poder nazi por ejemplo, se caracteriza por una “ubicuidad ilocalizable” (2010, s. p.).
- 5 La predilección por la dramaturgia forense y lo abyecto se aborda en los trabajos críticos de Glen S. Close (2008, 2018) sobre la estetización de la violencia en géneros literarios como el neopolicial o la sicaresca.

Esta mutación de la violencia, en combinación con el giro afectivo y el surgimiento de los estudios de memoria, hizo que la descodificación de las narrativas de violencia se haya diversificado a partir del cambio de siglo. Al mismo tiempo, el cambio de paradigma de una crítica literaria textualista o formalista a una crítica de orientación ética (*ethical criticism*) ha propulsado a los estudiosos a enfrentar su propia implicación: ¿en qué medida están fascinados por esta violencia desafortunada y en qué sentido la están promoviendo, tal vez involuntariamente? A este respecto, Jacques Rancière (2000) plantea que hay una articulación entre política y estética: el potencial del arte consiste precisamente en reconfigurar los afectos y los pensamientos al poder visibilizar lo que está velado, como por ejemplo la matriz cultural que produce y promueve la violencia⁶. Gracias a su función contestataria y extrañante, el arte puede provocarnos, sensibilizarnos y hasta movilizarlos. En este proceso los afectos pueden construir, naturalizar pero también subvertir sentidos hegemónicos. En esta misma línea, Judith Butler (2009) ha puesto en evidencia cómo el encuadre al que recurren los medios de comunicación para representar la guerra contra el terror regula respuestas afectivas, tales como la indignación o la indiferencia, lo que lleva a una selección de los medios de las vidas que merecen ser “lloradas” y las que no.

Otro desarrollo en el estudio de la violencia es un acercamiento más psicologizante e íntimo a las secuelas de la violencia, tanto en la víctima como en el victimario. Este enfoque está fuertemente inspirado por los estudios de (pos)memoria y trauma, con su interés en los “posafectos” (Pollock 2013: xvii) y, más recientemente, en la figura del perpetrador. Dicha perspectiva no solo toma en cuenta los brotes de la “violencia subjetiva”, que remite a una definición estricta de la violencia entendida como un fenómeno visible que socava la

6 Para Rancière, la “política de la estética” remite precisamente a esta idea de que el arte puede redistribuir lo sensible, es decir, puede generar nuevas configuraciones de la experiencia sensorial y operaciones de disenso: “Il y a politique de l'esthétique au sens où les formes nouvelles de circulation de la parole, d'exposition du visible et de production des affects déterminent des capacités nouvelles, en rupture avec l'ancienne configuration du possible” (2006: 70-71).

normalidad pacífica y que tiene un origen claramente identificable (Žižek 2008: 1-3), sino que también lleva a abordar la cronicidad de la “violencia objetiva” en tiempos de paz, es decir, una violencia sistémica o simbólica inherente al estado normal de las cosas y por lo tanto difícilmente rastreable, pero que sería capaz de explicar irrupciones violentas —a primera vista irracionales— a nivel individual⁷. En esta definición amplia (violencia objetiva), la violencia no solo toma la forma de un acto intencional en escenarios bélicos, sino que también puede consistir en una corrosión lenta y sigilosa de la dignidad humana que puede originarse en una negligencia o una omisión sin que esta se reconozca como culpable. Cabe señalar que la violencia del Estado, la violencia directa y la violencia estructural están imbricadas y se refuerzan mutuamente de manera compleja; el espectáculo visible de la violencia no puede verse únicamente como un incidente inusual, sino como parte integrante de un proceso dinámico de actos relacionales que es productivo concebir como un *continuum*. La reconceptualización de la violencia como el efecto de un cúmulo de circunstancias variadas (en vez de como un atributo innato de una personalidad o un rasgo intrínseco de un sistema) nos insta a problematizar las taxonomías corrientes y a reflexionar sobre las implicaciones *políticas* de las representaciones de la violencia y de su estudio. Al mismo tiempo, la concepción amplia de la violencia como fenómeno social mutable nos invita a reparar en los procesos de interiorización de la violencia, los mecanismos sociopsicológicos, los afectos prenarrativizados y su transmisión en cuerpos colectivos e individuales⁸. Es decir, como actores estamos constantemente expues-

7 Lo político emerge necesariamente al concebir los afectos como intensidades de experiencia que son relacionales y transindividuales. Para Massumi, el concepto de “violencia estructural” es problemático ya que puede conducir a un desempoderamiento: “It is clear that the concept of violence cannot be reduced to direct, bodily violence. Violence is not only in the act. It also acts in potential. [...] But from an affect philosophy perspective, the concept of structural violence is questionable” (2018: 253).

8 En este sentido, el giro afectivo es sintomático de una serie de transformaciones de orden sociopolítico y económico y de una problematización teórica de la

tos a intensidades energéticas que atraviesan nuestros cuerpos y ejercemos fuerzas que en un determinado momento pueden derivar en violencia. Este abordaje implica repensar la violencia como resultado de diferentes procesos socioeconómicos y acciones institucionales en vez de como el producto de psicópatas monstruosos o de la naturaleza del mal. Es precisamente esta cotidianidad de la violencia la que nos lleva a tomar en cuenta la dimensión afectiva: “[...] si la violencia es la vida misma, ¿cómo explicarla si no a partir de una indagación sobre los afectos?” (Del Sarto 2012: 43).

Con respecto a la situación en América Latina, varios estudios han vinculado las erupciones de violencia física con la violencia estructural del heteropatriarcado y del capitalismo neoliberal, que implementa en el Sur Global una necropolítica que convierte a los excluidos en cuerpos desechables y que rentabiliza la muerte. Así, el concepto de “capitalismo gore” (2010) de Sayak Valencia relaciona, por un lado, la estética peculiar de un cine de explotación centrado en lo visceral y en una violencia gráfica a ultranza con, por el otro, los nuevos sujetos marginales del capitalismo tardío. Estos son, de acuerdo con Valencia, el producto de la yuxtaposición de la inversión afectiva en un consumismo desenfrenado y un sentimiento de precariedad extrema, y terminan por reclamar cínicamente su agencia al convertir su vulnerabilidad en una estrategia sanguinaria de “necroempoderamiento” (2010: 14). Es decir, la violencia puede generar diversos afectos, pero los afectos también pueden engendrar violencia. A su vez, Pilar Calveiro (2012) propone hablar de “violencias de Estado” en plural y destaca cómo el miedo —así como su expresión más radical, el terror paralizante— en el México contemporáneo no solo afecta al cuerpo, sino que también se ha convertido en un dispositivo de control político-social que establece prácticas de exclusión y justifica la mili-

violencia: “The increasing significance of affect as a focus of analysis across a number of disciplinary and interdisciplinary discourses is occurring at a time when critical theory is facing the analytic challenges of ongoing war, trauma, torture, massacre, and counter/terrorism. [...] the turn to affect may be registering a change in the cofunctioning of the political, economic, and cultural, or what Brian Massumi [...] dubs the ‘social’” (Clough Ticineto 2007: 1).

tarización del país. Al mismo tiempo, el miedo puede llevar a articular diversas estrategias de resistencia, impulsar a reconstruir redes de solidaridad y potenciar la resiliencia. A este respecto, Calveiro (2014: 103) pone en evidencia el carácter fundamentalmente ambivalente de los afectos y las emociones, cuya instrumentalización política puede ser contrarrestada por la formación de nuevos lazos de alianza dentro de una comunidad. Sin entablar un diálogo explícito con Deleuze u otros teóricos canónicos de la afectividad, la obra de Calveiro es sin embargo ilustrativa del giro afectivo en los estudios latinoamericanos sobre la violencia y de su insistencia en el carácter político de la violencia. Su concepción de la “política del miedo” invita a abordar la economía afectiva social, al tomar en cuenta no solo la administración del miedo como mecanismo constitutivo de la gubernamentalidad neoliberal, sino también la emergencia de estrategias de confrontación y de escape.

Además de este interés por las culturas de miedo en América Latina, algunos estudiosos han indagado otras afecciones traumáticas, desafectos y sentimientos feos o no catárticos (*ugly feelings*; Ngai 2007), como la paranoia o la irritación, que impregnan el tejido social, así como las operaciones afectivas que intervienen en la evocación artística de la violencia. Así, a partir de una reflexión sobre el espectáculo escalofriante del horrorismo en México en su dimensión visual y afectiva (Cavarero 2009), tanto Ileana Diéguez como Cristina Rivera Garza abordan el imaginario emocional que se genera a partir de la violencia y ponen el foco sobre el dolor que conmueve a los ciudadanos. Ambas pensadoras ponen su punto de mira en la fragilidad del cuerpo individual y social, y problematizan el goce sadomasoquista o voyerista del lector/espectador y, en general, la reducción de la violencia a la producción de lo macabro. A este respecto, es significativo que el concepto de “necroteatro” de Diéguez —que remite a la escenificación repulsiva de los cuerpos-cadáveres en el espacio público que exponen las huellas del sufrimiento— vaya acompañado de una exploración de los escenarios luctuosos y la *performance* del duelo público (pensemos en las Madres de Plaza de Mayo o las de Ciudad Juárez). Por su parte, Rivera Garza, desde su labor como escritora comprometida, busca una salida al horrorismo al dotar de rostro a las víctimas

y al conceptualizar un *artivismo* colectivo frente a la idea del autor como creador individual. Su visión de la literatura es afectiva en el sentido de que la literatura no ilustra una idea o un concepto, sino que produce sensaciones que a su vez evocan pensamientos o sentimientos que varían de un receptor a otro. En *Dolerse: textos desde un país herido* (2015), Rivera Garza destaca la importancia de los afectos, de sentir el dolor, la rabia o la impotencia, en la escritura sobre la (narco)violencia en México, un “Estado sin entrañas” que ha renunciado a su tarea de cuidar el cuerpo social. Mediante diferentes estrategias narrativas y lingüísticas que evaden un tono melodramático o sensacionalista⁹, los “textos dolientes” por los que aboga Rivera Garza se alejan de un discurso pasivo o fatalista de victimización y de un “mercado de la lástima” (2015: 16) que saca provecho del dolor ajeno. Estos textos subordinan la dimensión expositiva o informativa típica de la concepción convencional de literatura comprometida —el proceso racional de la concientización o la búsqueda de la verdad testimonial— a la dimensión expresiva y apelativa —la sensación del dolor tanto individual como colectivo que desencadena un pensamiento más profundo y que lleva a un cambio psicológico—, sin negar o disminuir la subjetividad de las víctimas o, al contrario, dotarles de heroicidad. Recusando un relato positivo y lineal, la escritura doliente contrarresta tanto el desapoderamiento como la resistencia épica al conferir a las víctimas una “agencia trágica” (2015: 33-36) que las dignifica y que permite disentir con la norma, que, en el contexto mexicano, implica un desenmascaramiento de las mentiras del discurso oficialista¹⁰. En

9 Rivera Garza recurre a estrategias como por ejemplo la hibridez genérica (mezcla de periodismo narrativo, ensayo histórico, poesía documental y ficción), una notable dimensión metarreflexiva, una escritura autoficcional que configura una identidad ambigua que se resiste a ser fijada, un lenguaje “dispuesto, abierto, tartamudo, herido, balbuceante” (2015: 16) que imita el lenguaje del dolor, así como una concepción comunitaria y polifónica de la escritura que a menudo se difunde bajo una licencia *Creative Commons*, como se desprende también del volumen acompañante *Con/dolerse* (2015).

10 Rivera Garza presenta esta escritura como un ejercicio de disenso en el sentido de Rancière: “[...] en su afán de operar en disenso de un discurso bélico que

este sentido, las intensidades que recorren esta escritura de resistencia disuelven la oposición clásica entre sensación y pensamiento y ponen al descubierto la violencia objetiva detrás de la violencia subjetiva.

La crítica que formula Rivera Garza con respecto a la (re)victimización y el culto de la lástima, así como su interés en determinados recursos literarios que permiten recrear y transmitir éticamente la vivencia emocional de los sufrientes y recortar lo sensible de forma alternativa, recuerda lo que Hermann Herlinghaus ha llamado “a modern war on affect” en su estudio sobre narconarrativas *Violence without Guilt* (2009: 8), una referencia incidental pero indispensable en la discusión sobre afectos y violencia en América Latina. Adoptando un enfoque basado en *Para una crítica de la violencia* (1921) de Walter Benjamin, el pensamiento de Teresa Brennan sobre la transmisión de afectos sociales y la crítica poscolonial anglosajona, Herlinghaus procede a un análisis de las relaciones entre el Norte Global y el Sur Global —especialmente en el marco de la guerra contra las drogas— desde la perspectiva de los afectos, un acercamiento que es equiparable a lo que Edward W. Said hizo con respecto a las formaciones discursivas en *Orientalism* (1979). Mediante el concepto de “marginalidades afectivas”¹¹, Herlinghaus sostiene que el centro (el Norte Global) busca purgar afectos negativos como el miedo, la ansiedad o la culpa al proyectarlos fuera de sí sobre un Otro (en este caso, el narcotraficante) considerado como violento, bárbaro e irracional que se asocia sistemáticamente con América Latina. En este sentido, los afectos se convierten en vehículos de dominación y exclusión que construyen e incluso naturalizan nuestra relación con el narcotráfico y sus representaciones. Contrariamente a las narrativas del exceso

antepone a la violencia de los empresarios globalizadores la violencia del Estado, estos textos implican al dolor, especialmente al dolor del cuerpo desentrañado, para participar de la reconfiguración de “lo visible, lo decible, lo pensable; y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible” (2015: 16).

- 11 Herlinghaus define las marginalidades afectivas como “those that ‘carry the negative affects for the other’, acting as potential or imagined trespassers that allow governing desires and anxieties to incur in projection and thus occupy a morally safe place” (2009: 14).

que recurren a la hipérbole y que buscan provocar una catarsis o un exorcismo del miedo del espectador/lector, se observa en la producción cultural latinoamericana contemporánea una nueva estética que trabaja temas de violencia desde la sobriedad¹², procurando reapropiar proyecciones discursivas y afectivas que se habían construido como signos de alteridad. Estas narrativas de sobriedad se caracterizan por una poética antimimética, una desconfianza frente a los modelos de la tragedia y el melodrama, un estilo fragmentado y paratáctico, la ironía trágica y otros recursos que impiden una resolución de la trama que sea moralmente reconfortante. Al evitar una narración catártica, estas narrativas nos confrontan con la crueldad sin embellecerla, sin justicia poética y sin posibilidad de sentir empatía, obstruyendo de este modo el bienestar mental del lector.

Lo novedoso y relevante de estas últimas propuestas reside precisamente en la sostenida atención que prestan al nexo entre afectos (colectivos) y modos narrativos y a la relación entre la afectividad, y las fuerzas de dominación y la distribución de la vulnerabilidad en la modernidad global. Desde la publicación de *The Forms of the Affects* (2014) de la teórica del cine Eugenie Brinkema se observa en los estudios de afecto una consideración cada vez más acentuada y pormenorizada de las estructuras y formas que desencadenan las operaciones afectivas del arte. Brinkema denuncia la tendencia en los estudios de afecto de dejar de lado la textualidad. Si bien es cierto que los afectos van más allá de un orden representacional y la idea de significado, es importante para Brinkema seguir apoyándose en una lectura atenta (*close-reading*). Esta aproximación formalista reintroduce los mecanismos estético-afectivos y elementos compositivos sin restablecer la interioridad subjetiva y aleatoria (compárese con la falacia afectiva recriminada por los *New Critics*), ni una lectura intencional o teleológica.

12 El corpus estudiado por Herlinghaus incluye diferentes géneros y medios, como por ejemplo canciones, testimonios y obras de ficción: de los narcocorridos de Los Tigres del Norte a la colección de relatos testimoniales *No nacimos pa' semilla* (1990) de Alonso Salazar, pasando por la sicaresca antioqueña y *2666* (2004) de Roberto Bolaño (véase también Herlinghaus 2013).

La cuestión de las formas afectivamente cargadas lleva a preguntarnos cuáles son las peculiaridades textuales y los *modi operandi* de los objetos culturales que dan lugar a lo que Gilles Deleuze ha llamado una “coerción de la sensibilidad” que violenta al lector/espectador y lo conmueve al pensamiento¹³ —lo que Brian Massumi (2002b) llama un “choque del pensamiento”—, o a un “desasosiego empático” (LaCapra 2014: 80) que produce cierta incomodidad en el lector que imposibilita caer en una identificación fácil y una apropiación de la experiencia de la víctima.

De la misma manera que Brinkema, varios artículos que integran este volumen escudriñan cuestiones estético-formales y éticas al abordar el tema de la violencia en la producción cultural latinoamericana. En la estela de Herlinghaus, algunos problematizan las relaciones afectivas en consumidores globales de narrativas de violencia que disfrutan, sin sensación de culpa, la espectacularización de una violencia que termina por reforzar desigualdades existentes, mientras que otros se centran en el potencial de los afectos para generar incomodidad en el lector/espectador o repensar los imaginarios culturales existentes.

Estructura del libro

El volumen está dividido en cuatro secciones. La primera sección “Estrategias afectivas y potencial político” aborda la potencia política de las producciones culturales. La reflexión de Mieke Bal se enfoca en cómo el arte incita al compromiso de los espectadores a través de los afectos. Basándose en el pensamiento de Bergson y Deleuze, Bal analiza cómo la obra *Palimpsesto* (2017) de la artista colombiana Doris Salcedo emplea estrategias no representacionales como tiempo lento, materiales humildes y determinadas formas con el propósito de incitar

13 Compárese con “Le signe sensible nous fait violence: il mobilise la mémoire, il met l’âme en mouvement; mais l’âme à son tour émeut la pensée, lui transmet la contrainte de la sensibilité, la force à penser l’essence [...]” (Deleuze 1998: 123).

al afecto para la conciencia política. También se detiene en la instalación de vídeo *The House* (Eija-Liisa Ahtila 2002) para analizar la participación de los afectos en una “conciencia de cuidado” (Heidegger) que resiste la indiferencia.

En “Repulsión, diatriba e ironía en *El asco* de Horacio Castellanos Moya” el análisis de este texto es el punto de partida para una exploración de la relación entre el asco —uno de los sentimientos ‘feos’, en la terminología de Ngai— y la ironía. Brigitte Adriaensen argumenta que ambos comparten la negatividad, caracterizada como una posición de distanciamiento, de agencia suspendida y ausencia de catarsis. Leyendo el asco y la ironía en conjunción con el género de la diatriba, Adriaensen demuestra el potencial político de esta negatividad para articular una crítica reflexiva sobre la violencia.

El capítulo de Daniella Wurst, “Fotografía, temporalidad y memoria: *Yuyanapaq: Para recordar* y *Uchuraccay* de Franz Krajnik”, se focaliza en dos hitos fotográficos en la construcción de la memoria colectiva del Conflicto Armado Interno en Perú. Wurst explora los diferentes acercamientos afectivos de cada obra: mientras el discurso curatorial de *Yuyanapaq* evidencia la asimetría y las tensiones presentes en la producción de memoria cultural en el Perú, *Uchuraccay* propone una reflexión de la memoria que desmantela los estigmas prevalentes en los discursos oficiales sobre la comunidad, la nación y la reciente historia de violencia en el país.

En su contribución Emanuela Jossa examina la novela *Moronga* (2018) de Horacio Castellanos Moya, quien interroga la compleja situación política en El Salvador y su pasado reciente a través de afectos negativos. El cinismo, la disforia y la resignación de los personajes podría leerse a primera vista como una renuncia a la dimensión política de la literatura. Según Jossa, los afectos negativos funcionan como un diagnóstico que expone las fallas de un sistema, las heridas de la violencia y el malestar social de diferentes etapas históricas. Al mismo tiempo, el análisis de la identificación empática y de la incomodidad suscitada por la representación de la violencia en la novela le llevan a cuestionar los conceptos de afectos negativos y emancipatorios.

La segunda sección se centra en los registros afectivos de la literatura y la prensa escrita. En “Los monicongos son mil, y el más chiquitico se parece a ti”: la estética de la incomodidad en *Los Divinos* de Laura Restrepo”, Sofía Forchieri examina las estrategias narrativas privilegiadas por la autora colombiana para narrar la violencia en la novela. En lugar de centrarse en la narración del acto —el feminicidio—, Restrepo opta por presentarnos las microviolencias que lo anteceden y lo hace a través de la focalización del narrador, que coloca a los lectores en un lugar incómodo y ambiguo, en el que deben explorar su propia implicación con las tramas de violencia social en las que habitamos.

Desde una matriz delezuziana, Jorge Estrada explora en “Violencia como afecto en una cámara de resonancia textual en ‘El Ojo Silva’ de Roberto Bolaño”, la violencia como un afecto que reverbera en una cámara de resonancia textual. A través de la lectura del cuento de Roberto Bolaño, Estrada elabora una reflexión teórica en torno a la relación afecto y violencia —o violencias, en plural—, a través de nociones claves como inmanencia, evento y ensamblaje narrativo.

En “Escritura seca, lectores bañados en lágrimas: una lectura en clave emocional de *El olvido que seremos*”, Kristine Vanden Berghe explora la posición que adopta Héctor Abad Faciolince en esta autoficción respecto a la relación entre literatura y emoción. La autora rastrea el contraste entre una literatura intelectual o “racional” versus una lectura que apela a las emociones del lector como tópicos centrales en la novela, un contraste que traduce distintas maneras de concebir el texto literario y sus funciones, especialmente frente a la representación de la violencia.

La tercera sección se concentra en la dimensión afectiva de textos visuales y fílmicos. En “Límites de la abyección, umbrales de lo siniestro: mercantilismo afectivo y violencia simbólica en *Las elegidas* y *El futuro*”, Alejandra Bernal compara estos dos filmes que, desde estéticas contrastantes, construyen relatos eficaces de denuncia social sin violentar al espectador. Bernal argumenta que ambos filmes presentan al sujeto joven como agente privilegiado en la perpetuación de una estructura de sentimiento, de índole patriarcal y vin-

culada con el ethos neoliberal, que propone llamar “mercantilismo afectivo”.

Sophie Dufays, por su parte, analiza el trabajo sobre el rostro y la voz en dos proyectos documentales que pretenden recoger testimonios vinculados al contexto de la narcoviencia en México: la plataforma transmedia (*Fragmentos.mx, una historia no contada*, 2017) y el documental cinematográfico (*La libertad del diablo*, 2017). El primer proyecto recoge fragmentos testimoniales de periodistas amenazados en el ejercicio de su labor, desde una aproximación sonoro-inmersiva y una experimentación gráfica con los retratos de los testigos, mientras que el segundo yuxtapone testimonios de víctimas y de victimarios, todos cubiertos con una máscara que los asimila. Dufays examina los efectos de diferentes montajes estético-afectivos de rostros, mapas y voces sobre la participación emocional del público y sobre su percepción ética de la violencia. También se pregunta por los aportes de las tecnologías digitales en la transmisión afectiva de una experiencia de violencia desde el testimonio.

El artículo de Ignacio Albornoz Fariña se centra en el cine documental chileno “de los hijos e hijas”, que está ligado a la problemática de la construcción de una memoria personal e íntima del pasado dictatorial reciente. Inspirado por el trabajo crítico de Jane Bennett y Ernst van Alphen, el autor estudia el rol de los objetos inertes en estos documentales como disparadores de operaciones afectivas. De acuerdo con Albornoz Fariña, el cine de la posmemoria se caracteriza por una voluntad de acopio de materiales heteróclitos que pueden verse como agentes activos en la transmisión afectiva. A través de un análisis de la carga afectiva de estos artefactos, el autor demuestra cómo los documentales despliegan una estrategia “elíptica” que aborda indirectamente las consecuencias de la violencia política en Chile.

El capítulo de Ignacio M. Sánchez Prado, “El cine contemporáneo, un México desterritorializado y la potencialidad de los afectos” compara los cortometrajes *Cuatro paredes* y *Nimic*. Ambos filmes, sostiene Sánchez Prado, reflexionan formalmente sobre el espacio liminal entre representación y subjetividad. El afecto, como forma desterritorializada, se resuelve en los dos cortos de manera distinta:

mientras que en *Cuatro paredes* dicha energía puede definirse como la imposibilidad de capturar la potencialidad de la imaginación a través de los límites visuales y diegéticos de la representación cinematográfica, *Nimic* despliega en su configuración afectiva los horrores latentes y potencialidades afectivas de la vida burguesa contemporánea.

El volumen se cierra con la coda “No todo recuerdo es memoria: tres textos y una caja con fotos”, en el que Saúl Sosnowski reflexiona sobre el vínculo entre violencia, memoria y afecto. Su reflexión concluye con estas palabras: “ante la práctica del olvido, ante la mentira y la historia adulterada, quien recupera la memoria está obligado a actuar a partir de lo que esta exige. Reacción a los afectos; la respuesta que la violencia impone para que cese, para que siquiera la ilusión de esa posibilidad no sea encajonada”. Si bien es cierto que, como afirma Sosnowski, el estudio de los afectos implica una superación del inmanentismo estructuralista con su afán cientificista, esperamos que este volumen no sólo vuelva a poner sobre el tapete juicios estéticos y cuestiones éticas, sino que ofrezca también una caja de herramientas para analizar rigurosa y críticamente la resonancia afectiva de la violencia en la producción cultural latinoamericana.

Bibliografía

- ALGARRA, Giovanni y NOBLE, Andrea (2015): “‘Transportamos sentimientos’: desafíos para el estudio de las emociones en América Latina”, en Cecilia Macón y Mariela Solana (eds.), *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título, pp. 43-65.
- BAL, Mieke (2002): *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- BEASLEY-MURRAY, Jon (2003): “On Posthegemony”, en *Bulletin of Latin American Research*, vol. 22, n.º 1, pp. 117-25.
- (2010): *Posthegemony: Political Theory and Latin America*. Minneapolis: University of Minnesota.

- BLEJMAR, Jordana, PAGE, Philippa y SOSA, Cecilia (eds.) (2020): *Entre/Telones y pantallas: afectos y saberes en la performance argentina contemporánea*. Buenos Aires: Librería.
- BÖSEL, Bernd y WIEMER, Serjoscha (eds.) (2020): *Affective Transformations: Politics-Algorithms-Media*. Lüneburg: Meson.
- BRINKEMA, Eugenie (2014): *The Forms of the Affects*. Durham: Duke University.
- BUTLER, Judith (2009): *Frames of War: When Is Life Grievable?* London/New York: Verso.
- CALVEIRO, Pilar (2012): *Violencias de Estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2014): “Sobrepasar el miedo”, en Silvana Mandolessi y Maximiliano Alonso (eds.), *Estudios sobre la Memoria. Perspectivas actuales y nuevos escenarios*. Córdoba: Eduvim, pp. 103-119.
- CAVARERO, Adriana (2009): *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Trad. Saleta de Salvador Agra. Barcelona/Ciudad de México: Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- CLOSE, Glen S. (2008): *Contemporary Hispanic Crime Fiction: A Transatlantic Discourse on Urban Violence*. New York: Palgrave Macmillan.
- (2018): *Female Corpses in Crime Fiction: A Transatlantic Perspective*. New York: Palgrave Macmillan.
- CLOUGH TICINETO, Patricia (2007): “Introduction”, en Patricia Clough Ticineto y Jean Halley (eds.), *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham/London: Duke University Press, pp. 1-33.
- CLOUGH TICINETO, Patricia y HALLEY, Jean (eds.) (2007): *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press.
- DEL SARTO, Ana (2012): “Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez”, en *Cuadernos de Literatura*, vol. 16, n.º 32, pp. 41-68.
- DELEUZE, Gilles (1998 [1964]): *Proust et les signes*. Paris: Presses Universitaires de France.
- DEPETRIS CHAUVIN, Irene (2019): *Geografías afectivas: desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argen-*

- tina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh: Latin America Research Commons.
- DIÉGUEZ, Ileana (2013): *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- DORFMAN, Ariel (1970): “La violencia en la novela hispanoamericana actual”, en *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- GAMBLE, Christopher N., HANAN, Joshua S. y NAIL, Thomas (2019): “What is New Materialism?”, en *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, vol. 24, n.º 6, pp. 111-134.
- GIORGI, Gabriel y KIFFER, Ana (2020): *Las vueltas del odio: gestos, escrituras, políticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (1985): *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: University of Texas Press.
- GREGG, Melissa y SEIGWORTH, Gregory J. (eds.) (2010): *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press.
- HERLINGHAUS, Hermann (2009): *Violence without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*. New York: Palgrave Macmillan.
- (2013): *Narcoepics: A Global Aesthetics of Sobriety*. New York/London: Bloomsbury.
- HESELBERTH, Pepita y HORSMAN, Yasco (2017): “Affect”, en Joost de Bloois, Stijn De Cauwer y Anneleen Masschelein (eds.), *50 Key Terms in Contemporary Cultural Theory*. Kalmthout: Pelckmans Pro, pp. 29-33.
- IRWIN, Robert McKee y SZURMUK, Mónica (2017): “The Gender and Sexuality Turn”, en Juan Poblete (ed.), *New Approaches to Latin American Studies: Culture and Power*. New York/London: Routledge, pp. 223-236.
- KAHL, Antje (2020): “Introduction: Analyzing Affective Societies”, en Antje Kahl (ed.), *Analyzing Affective Societies: Methods and Methodologies*. London: Routledge, pp. 1-26.
- KNUDSEN, Britta Timm y STAGE, Carsten (eds.) (2015): *Affective Methodologies: Developing Cultural Research Strategies for the Study of Affect*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- LACAPRA, Dominick (2014 [2001]): *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University.
- LAINCK, Arndt (2014): *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*. Berlin/Münster: LIT.
- LAZZARA, Michael J. (2017): “The Memory Turn”, en Juan Poblete (ed.), *New Approaches to Latin American Studies: Culture and Power*. New York/London: Routledge, pp. 14-31.
- LÓPEZ, María Pia (2020): *Not One Less: Mourning, Disobedience and Desire*. Trad. Frances Riddle. Cambridge: Polity.
- MACÓN, Cecilia y SOLANA, Mariela (eds.) (2015): *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título.
- MACÓN, Cecilia, SOLANA, Mariela y VACAREZZA, Nayla Luz (eds.) (2021a): *Affect, Gender and Sexuality in Latin America*. London: Palgrave Macmillan.
- (2021b): “Introduction: Feeling Our Way Through Latin America”, en Cecilia Macón, Mariela Solana y Nayla Luz Vacarezza (eds.), *Affect, Gender and Sexuality in Latin America*. London: Palgrave Macmillan, pp. 1-15.
- MASSUMI, Brian (1995): “The Autonomy of Affect”, en *Cultural Critique*, n.º 31, pp. 83-109.
- (2002a): *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University.
- (2002b): *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari*. London/New York: Routledge.
- (2018): “Affect, Power, and Violence: The Political is Not Personal”, en Brad Evans y Natasha Lennard (eds.), *Violence. Humans in Dark Times*. San Francisco: City Lights, pp. 249-261.
- MOREIRAS, Alberto (2002): “A Thinking Relationship: The End of Subalternity – Notes on Hegemony, Contingency, Universality: Contemporary Dialogues on the Left”, en *The South Atlantic Quarterly*, vol. 101, n.º 1, p. 97-131.
- NAVARO, Yael (2017): “Diversifying Affect”, en *Cultural Anthropology*, vol. 32, n.º 2, pp. 209-214.
- NGAI, Sianne (2007): *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University.

- NIXON, Rob (2011): *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge/London: Harvard University.
- OBERTI, Alejandra (2014): *Las revolucionarias: militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta*. Buenos Aires: Edhasa.
- PAPACHARISSI, Zizi (2015): *Affective Publics: Sentiment, Technology, and Politics*. Oxford: Oxford University Press.
- POBLETE, Juan (ed.) (2017): *New Approaches to Latin American Studies: Culture and Power*. New York/London: Routledge.
- PODALSKY, Laura (2011): *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. New York: Palgrave Macmillan.
- (2017): “The Affect Turn”, en Juan Poblete (ed.), *New Approaches to Latin American Studies: Culture and Power*. New York/London: Routledge, pp. 237-254.
- POLLOCK, Griselda (2013): *After-Affects, After-Images. Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*. Manchester: Manchester University.
- PONS RABASA, Alba y GUERRERO McMANUS, Siobhan (eds.) (2018): *Afecto, cuerpo e identidad. Reflexiones encarnadas en la investigación feminista*. Ciudad de México: UNAM.
- RANCIÈRE, Jacques (2000): *Le Partage du sensible. Politique et esthétique*. Paris: La Fabrique.
- REGUILLO, Rossana (2010): “La narcomáquina y el trabajo de la violencia: apuntes para su decodificación”, en *E-misférica*, vol. 8, n.º 2. <<https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-82/reguillo>>.
- RIVERA GARZA, Cristina (2015 [2011]): *Dolerse. Textos desde un país herido*. Ciudad de México: Surplus.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (2006): “Amores Perros. Exotic Violence and Neoliberal Fear”, en *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 15, n.º 1, pp. 39-57.
- (2009): “Narrativa, afectos y experiencia: las configuraciones narrativas del neoliberalismo en México”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 35, n.º 69, pp. 115-133.
- (2012): “Presentación”, en Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (eds.), *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 11-16.

- SEDGWICK, Eve Kosofsky y FRANK, Adam (1995): “Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins”, en *Critical Inquiry*, vol. 21, n.º 2, pp. 496-522.
- SLABY, Jan y MÜHLHOFF, Rainer (2019): “Affect”, en Jan Slaby y Christian von Scheve (eds.), *Affective Societies: Key Concepts*. Abingdon: Routledge, pp. 27-41.
- SLABY, Jan y VON SCHEVE, Christian (eds.) (2019a): *Affective Societies: Key Concepts*. Abingdon: Routledge.
- (2019b): “Introduction: Affective Societies – Key Concepts”, en Jan Slaby y Christian von Scheve (eds.), *Affective Societies: Key Concepts*. Abingdon: Routledge, pp. 1-23.
- SOSA, Cecilia (2021): “Mourning, Activism, and Queer Desires: *Ni Una Menos* and Carri’s *Las Hijas Del Fuego*”, en *Latin American Perspectives*, vol. 48, n.º 2, pp. 137-154.
- TAYLOR, Diana (1997): *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina’s “Dirty War”*. Durham/London: Duke University.
- TERADA, Rei (2001): *Feeling in Theory: Emotion after the “Death of the Subject”*. Cambridge/London: Harvard University.
- TRIGO, Abel (2012): “La función de los afectos en la economía político-libidinal”, en Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (eds.), *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 39-53.
- VALENCIA, Sayak (2010): *Capitalismo gore*. Madrid: Melusina.
- WETHERELL, Margaret (2012): *Affect and Emotion: A New Social Science Understanding*. London: Sage.
- ZINK, Veronika (2019): “Affective Communities”, en Jan Slaby y Christian von Scheve (eds.), *Affective Societies: Key Concepts*. Abingdon: Routledge, pp. 289-299.
- ŽIŽEK, Slavoj (2008): *Violence: Six Sideway Reflections*. London: Profile.

II

ESTRATEGIAS AFECTIVAS
Y POTENCIAL POLÍTICO

Afectivamente efectivo: el afecto como estrategia artístico-política¹

MIEKE BAL

Universiteit van Amsterdam

Independientemente de si el término de afecto se usa de modo explícito o no, la perspectiva orientada hacia los afectos no es nueva². He aquí tres ejemplos clásicos. En primer lugar, las discusiones en torno a la pornografía siempre se han enfocado en lo que las imágenes pornográficas pueden *causar* en el público. ¿La pornografía incita a la

-
- 1 Este texto ha sido traducido del inglés por Reindert Dhondt y Silvana Mandolessi. Se publicó originalmente en *How to Do Things with Affects: Affective Triggers in Aesthetic Forms and Cultural Practices* (eds. Ernst van Alphen y Tomáš Jirsa. Leiden: Brill 2019, pp. 179-199). Agradecemos a la autora y la editorial el permiso de publicar el texto en español.
 - 2 Para una discusión fundamental del afecto en arte, véase el artículo de Ernst van Alphen (2008) que sustenta mi intento aquí. En el presente artículo, también me propongo abordar las preguntas críticas que Eugenie Brinkema (2014) planteó frente al uso frecuente pero vago del concepto de afecto.

gente a actuar de acuerdo con los deseos despertados por las imágenes? La pregunta misma ya presupone que la imagen ha desempeñado su función de excitar. Es performativa. Lo que lleva a cabo es algo que se sitúa en el afecto. La excitación sexual no está en la imagen, sino que ocurre como su consecuencia. En segundo lugar, la censura responde a la imagen o el texto “acusado” de corromper a sus destinatarios. Cuando, poco después de la publicación y el éxito aplastante de su novela *Madame Bovary* (1856), Gustave Flaubert fue demandado, la persecución judicial fue motivada porque se sentía que la novela *hacía* algo a la cultura de la época —se dirigía al momento presente—. Los acusadores parecían sentir pánico por el bienestar de esta sociedad. La frase que invirtió la moralidad generalmente aceptada y se convirtió en el blanco de la persecución fue considerada como peligrosa porque se suponía que inducía a la gente, en particular a las mujeres, a consentir el adulterio.

Esta frase, “¡Ah! Si... antes de las *manchas* del matrimonio y de la *desilusión* del adulterio, ella hubiera podido...” (II, 15, énfasis mío)³, pronunciada por el narrador y claramente —aunque quizás, de forma arriesgada, no exclusivamente— focalizada por Emma, hiere el sentido de decoro del fiscal. Esta herida es la consecuencia afectiva de una frase performativa. El “peligro” lo constituye el poder performativo de la literatura. Por moralizadora que sea, esta visión aborda la pregunta del arte y su relación con la sociedad. La implicación es que combinaba una idea de decencia —el matrimonio es “asqueroso”—, incluso si el adulterio también desilusiona —con un efecto que se podría considerar *sensual*—, la gente sería incentivada a desear y, dios no lo permita, dar cumplimiento a este deseo, con el desmoronamiento de la moralidad normal como consecuencia⁴.

3 “Ah! si, ... avant les souillures du mariage et la désillusion de l’adultère, elle avait pu ...”.

4 Quisiera recordar la relevancia del concepto indispensable de la focalización. La reciente edición revisada de mi libro *Narratology* (2017) hace esta relevancia aún más evidente que las ediciones anteriores. Ahora también existe un segundo volumen, *Narratology in Practice* (2021), que incluye ejemplos de diferentes campos culturales.

En este sentido, los fiscales intuyeron que la novela fuera *performativa* y, dado el tema, que funcionaría casi como pornografía. Si Flaubert ganó el pleito y fue absuelto, se debe a su descarado argumento de que su novela era arte, no realidad. El hecho de que este argumento convenciera a los jueces demuestra que en realidad estaban equivocados. Esta defensa fue exitosa en el sentido de que los jueces se dejaron convencer por una falsa oposición binaria entre “arte” y “vida”; no porque fueran, finalmente, más liberales. En tercer lugar, pero con menos claridad, discusiones sobre el mérito estético se basan en la noción de que la obra por evaluar tiene un efecto, llamado “estético”, si tiene éxito como arte. Me centraré en este aspecto más abajo⁵.

Pero, aunque no sea nueva, la manera en la que el afecto ha sido destacado últimamente resulta útil. Se ha recurrido al concepto para ayudarnos a articular los efectos que hasta ahora han sido calificados de políticos o éticos, estéticos o sexuales, bajo una rúbrica unificadora que no depende del carácter figurativo de una obra de arte determinada, como la centralidad anterior de la representación asumiría necesariamente. En efecto, el afecto como concepto central presenta dos ventajas: ayuda a proporcionar a las disciplinas culturales un concepto *unificador* y *comparativo* que sea capaz de reunir formas artísticas tan dispares como la pintura, el cine, el vídeo, la música y las prácticas de exposición bajo una sola perspectiva, sin dejar de diferenciar tanto entre medios como entre obras artísticas. El llamamiento oportuno de Eugenie Brinkema (2014) a la analizabilidad del afecto nos devuelve a la destreza primaria de las humanidades y a su tarea principal para el mundo cultural más amplio: un análisis pormenorizado y sutil de la complejidad y los matices del arte. Brinkema intenta señalar, en textos (fílmicos), qué es lo que desencadena la intensidad afectiva entre la obra de arte y el espectador o el lector. Si bien suscribo y adopto plenamente su postura, no creo que la frase “las formas de los afectos” sea la formulación más apropiada. El afecto no es una “cosa” que po-

5 Al respecto del juicio de Flaubert, véase LaCapra (1982). Para una visión diferente del juicio, véase Haynes (2005). Este autor complejiza la interpretación de que la absolución fuera un reconocimiento liberal del estatus especial del arte.

see una forma. Es un proceso que tiene lugar entre la obra de arte y el espectador, como Ernst van Alphen (2008) ha argumentado de modo convincente. No obstante, lo que puede ser analizado y empleado para el tipo de lectura atenta (*close reading*) que Brinkema reivindica con razón, no es la forma de los afectos, sino los elementos y los aspectos en la obra que desencadenan la ocurrencia de la intensidad afectiva. Estos son performativos. Son ocasiones o desencadenantes del afecto, más que formas; pero las formas pueden funcionar como desencadenantes. En este artículo, usaré dos obras de arte, ambas instalaciones en diferentes medios y con diferentes efectos, a fin de corroborar mi argumento de que un análisis basado en afectos puede contribuir más a nuestro entendimiento del arte que un análisis meramente formalista y al mismo tiempo incluyendo la forma en el análisis.

Así, el afecto conlleva unas ventajas analíticas de las que la “representación” está privada. Como tercera ventaja, el afecto tiene el mérito adicional de facilitar el análisis de la *agencia* del arte. Por decirlo de forma sucinta: el efecto afectivo es una estancia específica del concepto más general de performatividad. Aquí, una vez más, el afecto ayuda a unir lo que conceptos anteriores mantenían separado. Puesto que, en su interés por “lo que ocurre” a los destinatarios del arte y la literatura en lo que deberíamos llamar ahora el “evento” del arte, el concepto de afecto une efectos tan dispares como la excitación sexual, la manipulación política, la edificación ética e intelectual, la compulsión a reflexionar, y, según sea el caso, la inspiración religiosa. Hasta puede explicar el afán de aprender, de tener nuevas experiencias, o de recordar con cariño las viejas, que corresponderían a la misión didáctica del arte y de los museos. En resumidas cuentas, el afecto *activa* a los espectadores. En el apartado siguiente, expondré, al detenerme en una sola obra de arte, cómo eso puede funcionar, en este caso, mediante forma y temporalidad —dos desencadenantes de afecto.

La experiencia de sentir-ver

El movimiento, del tipo más pequeño y sutil, tiembla a través de una plaza inmensa que consiste en losas largas, cada una de 4,5 metros

de longitud y 1,28 metros de anchura, de color arena, con una superficie granulada de guijarros extremadamente finos, diseñados para resistir la absorción del agua. Nombres casi borrados están escritos sobre ellos, en el mismo tamaño y letra, en un relieve poco profundo grabado en las losas. De repente, una gota brillante de agua aparece, rodando hacia el relieve; luego cada vez más, hasta que las letras de los nombres se llenen, y el agua se convierta en una superficie convexa resplandeciente, superando la planitud de las losas. Al cabo de unos minutos, las letras de agua empiezan a temblar; después desaparecen. Aparición y desaparición: los nombres siguen moviéndose. El movimiento, como inestabilidad física y como efecto emocional, produce agitación. El suelo plano sobre el que debe caminar el visitante; el material humilde; y la inestabilidad: estos son los principios básicos de la obra de arte de la artista colombiana Doris Salcedo, titulada *Palimpsesto* (2017). Los nombres de agua casi sobrescriben los nombres de arena, que, mientras que son ensombrecidos por los nombres de agua, permanecen como un palimpsesto, una huella de personas olvidadas⁶.

Esta obra se presentó en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro en Madrid, del 6 de octubre de 2017 al 29 de marzo de 2018. Tuve el privilegio de experimentarla, durante horas y horas, y aún estoy conmovida por ella. Salcedo, cuyo arte se dedica a contrarrestar el olvido de la violencia y la violencia del olvido desde sus principios en los años 80, ha realizado una de las más brillantes instalaciones de arte político que he visto. El término “contra-monumento” (Andreas Huyssen), aunque sin duda apropiado, no comienza ni siquiera a describirla. Es, asimismo, una obra performativa, en el doble sentido de performance —ya que se sigue moviendo y cambiando— y performatividad —ya que surte un efecto fuerte—. Invita, hasta obliga al visitante a caminar en y sobre ella —en, porque no hay otro espacio para los espectadores; sobre, porque la obra es el suelo— e involucra al público en la performance. A cada paso uno tiene que decidir si evitará pisar los nombres

6 Para un análisis más riguroso y exhaustivo de la obra de Salcedo, véase mi monografía (2014).

o, lo que me parece ser una indiferencia despiadada, andar sobre ellos. Esta posibilidad de indiferencia toca la fibra sensible de los espectadores, ya que los nombres forman una recolección de y un homenaje a las incontables víctimas de la indiferencia europea que murieron ahogados en el Mediterráneo⁷.

Este no es un “tema”; la obra no “trata” de esta aguda cuestión política. Salcedo no representa la violencia que ella evoca, ni tampoco el olvido que subsana. Aunque su obra nunca es abstracta en el sentido tradicional, no expresa opiniones políticas en la voz alta que caracteriza al arte que se proclama a sí mismo político. Su obra “deconstruye”, de acuerdo con Derrida y luego con Deleuze, la oposición binaria entre abstracción y figuración. Los objetos de su obra anterior son “cosas” concretas —camisas apiladas, muebles—, pero su significado se sitúa a un nivel muy diferente, provocando afecto y, en sus instalaciones, conmoviendo a sus espectadores con la iluminación. Sin exponer nunca un “tema”, la obra concierne a, y está comprometida con, una causa política⁸.

En *Palimpsesto*, la cuestión en juego es la más trágica del mundo de nuestro tiempo, demasiado visible en los medios, y precisamente por esa exposición mediática, demasiado conocida como para evitar volverse invisible —olvidada, día tras día—. Demasiada arena y demasiada poca agua empujan a la gente a embarcarse en los barcos precarios de los traficantes de personas, solo para perecer en demasiada agua. Arena y agua: ambas forman parte de las condiciones básicas de supervivencia, pero sus proporciones erróneas impiden la supervivencia. Como consecuencia de tal desproporción, las personas no pueden quedarse donde nacieron y donde les gustaría haberse quedado si solo

7 Al respecto de la noción de “contra-monumentos”, véase Huyssen, en Bal, Crewe y Spitzer (1999), un volumen que contiene varias reflexiones útiles sobre la memoria cultural.

8 Sobre la deconstrucción en general, véase Derrida (1967), y, para una explicación lúcida aunque no excesivamente simplificada, Culler (1983). Sobre la teoría deleuziana de la abstracción, que se presenta de la forma más asequible en Deleuze y Guattari (2000), véase también Rajchman (1995), y, para una versión más extensa, Rajchman (1998).

tuvieran la mínima oportunidad de sobrevivir a la dialéctica negativa del demasiado (arena), del demasiado poco (agua potable), del demasiado (agua marina).

Una obra de arte difícilmente puede ser más *contemporánea*: está sucediendo en nuestro tiempo, hoy en día. Esta es una de las reflexiones que me gustaría exponer sobre el afecto: el afecto ocurre en el tiempo presente. Y está dedicado a esa tragedia de violencia continua que todos, en Europa, seguimos consintiendo. Los nombres “nos cuentan” que los ahogados no son una masa anónima, sino un grupo enorme de individuos, cuyas vidas importan —cada uno de ellos es tan humano como nosotros lo somos, o pretendemos serlo—. Después de cinco años de arduo trabajo y creatividad, con un gran gasto personal de tiempo, de pensamiento artístico y de recursos económicos, e importantemente, en colaboración con un equipo de 20 personas, *Palimpsesto* muestra la necesidad cultural de llevar luto pero al mismo tiempo la dificultad de hacerlo. Pero “mostrar” no es el verbo correcto —ni tampoco lo es “decir”, un verbo que he usado más arriba—. El único verbo que se me ocurre es “hacer”. Ese “hacer” es el desencadenante. Y esto se puede analizar.

Por medio de su forma y su temporalidad, animadas ambas por su movimiento y su escala, la obra nos invita, de hecho, nos obliga a llorar a los muertos desconocidos. En la intensidad que se da entre la obra y el espectador, *Palimpsesto* nos contamina con el deseo de protestar contra la violencia de la indiferencia y de la aceptación, e incluso con un cierto estímulo de la violencia asesina por parte de los gobiernos —no solo por el colombiano, sino por todos los gobiernos, y en este caso, especialmente, los europeos. Pero el arte de Salcedo siempre integra la negatividad de la protesta y de la crítica con un aspecto positivo. Esa combinación lo hace tan efectivo afectivamente. Se trata de una protesta que es al mismo tiempo un homenaje a cada una de esas personas, ahora llamadas por sus nombres propios, como cuando las personas se presentan por primera vez unas a otras. Ese doble efecto de solicitar indignación y dolor, belleza y dolor, es indecible. Como afirmó Ludwig Wittgenstein al final del *Tractatus*, sobre aquello que no puede ser expresado debemos guardar silencio. Pero luego Wittgenstein se retractó, o modificó esta afirmación, cuando dijo que

lo que no puede ser expresado, hay que mostrarlo. En consecuencia, el título de mi libro de 2014 sobre el arte político de Salcedo lo tomé de la primera parte del aforismo de Wittgenstein⁹.

La superficie de esta obra, adaptada a la forma ovalada irregular y a las numerosas columnas del edificio, cubre la totalidad del edificio acristalado de *art nouveau* que es el Palacio de Cristal, que cuenta con 1.065 metros cuadrados. Cada una de las 220 losas mide 4,53 por 1,29 metros y pesa 980 kilos. Uno solo puede imaginarse la logística de transportarlo. Lo que importa aquí es que la alternancia de aparición y desaparición del agua es el detonante del afecto. Tiene un fuerte impacto. Esto se debe a muchos aspectos, uno de los cuales es la temporalidad. Esta hace que el visitante quiera quedarse, ver reaparecer el agua que se desvanece, y así presenciar el acto de testimoniar que esta obra constituye y realiza. Es en este sentido que el tiempo se convierte en una “forma”, un aspecto de la obra que desencadena la intensidad que nutre el afecto. No es posible escribir sobre agua, y la arena no permanecerá en su lugar. Estos son elementos esencialmente materiales de la naturaleza, inestables pero persistentes en su materialidad. Pero el artista demuestra que se puede escribir *con* agua y *con* arena. Los nombres escritos con arena pertenecen a víctimas de la indiferencia europea que murieron antes del año 2000, mientras que los nombres escritos con agua corresponden a los que murieron después de 2000. Solo una fracción de los individuos que fallecieron pudo encontrar un lugar en esta obra enorme. Pero está claro que cada uno de ellos cuenta. Tan claro como las gotas brillantes de agua. El nombre es lo que distingue a un ser humano de otro; es la etiqueta de su singularidad. Frente a la abyección de la muerte anónima, el brillo del agua dignifica a las personas nombradas. La transparencia y la evaporación del agua con la que los nombres están escritos constituyen una metáfora performativa sutil y “viva” de la fragilidad de la

9 Compárese con Wittgenstein (1921). Importante para nuestra discusión es que más tarde, en las *Investigaciones filosóficas* (inacabadas y póstumamente publicadas), retiró o suplementó esta visión cuando escribió que lo que no podía decirse siempre podía mostrarse.

existencia humana y, en estos casos, de las vidas cortadas demasiado pronto¹⁰.

Un mecanismo complejo debajo de las losas empuja el agua hacia arriba, gota tras gota, a la superficie. Cada gota rueda o “camina” hacia las letras esculpidas, apareciendo por el agujero más pequeño de la piedra, entre los guijarros minúsculos. Esa es su performance. Cuando las gotas se juntan y se despiden de su primera aparición donde el sol las hace parecer piedras preciosas, nos damos cuenta de que debemos resistir esa comparación porque nada permanece estable y el material es humilde. En lugar de diamantes, vemos lágrimas; la tierra está llorando.

Este llanto de la piedra sustituye a las lágrimas ausentes de todos nosotros, que nos libramos del espectáculo diario de muertes que se muestra, en medio minuto, en la pantalla. En cambio, en la instalación de Salcedo, uno está lo suficientemente cautivado como para pasar mucho tiempo *con* los muertos. Esa es la performatividad. Mientras esperamos que vuelva el agua desaparecida, atrapados en la intensidad, podemos y debemos tomarnos el tiempo para reflexionar sobre la cuestión política que se hizo tan poderosamente tangible, gracias a la ausencia de una representación distractora que la redujera. Así, como en todo el arte de Salcedo, la aflicción se une con al menos un esfuerzo mínimo para sugerir que podemos, de hecho, debemos romper el ciclo de la violencia silenciada. La herramienta: la memoria. Y los actos de la memoria suceden en el tiempo y requieren tiempo. Cuando el olvido es reemplazado por la memoria, las cosas muertas cobran vida, la intensidad emerge y esto produce el afecto que sentimos.

La memoria suele entenderse como un fenómeno cultural además de uno individual y social. Aunque el término de “memoria cultural” se ha revelado bastante popular desde hace varias décadas, mi suposición es que estos tres “tipos” de memoria no pueden dissociarse. La distinción es solo una cuestión de énfasis, de perspectiva e interés por parte del sujeto que rememora. Todos los recuerdos tienen un aspecto individual, social y cultural. Esto es lógico, ya que los sujetos que re-

10 Para un estudio pionero sobre el testimonio, véase Felman y Laub (1992).

memoran también participan en cada uno de estos tres dominios. Es cuando estos tres aspectos de la memoria unen fuerzas que el afecto fortalece y, aunque permanece individual, puede volverse colectivo. Además, los recuerdos tienen una temporalidad tripartita, una conexión entre los tres tiempos de la conciencia temporal humana: el pasado, en el que sucedieron cosas que la memoria involucra, o no; el presente, en el que tiene lugar el acto de memorizar y en el que se recupera el contenido recordado; y el futuro, que estará influenciado por lo que los sujetos del presente, juntos e insertados en su entorno cultural, recuerdan y hacen con esos recuerdos. Un enfoque en la “memoria cultural” presenta aspectos políticos y la pluralidad de los sujetos involucrados. En la instalación de Salcedo, ningún visitante está solo. El hecho de estar juntos en un espacio (social) es un aspecto importante de la experiencia; mientras se desarrollan los pensamientos que la obra provoca, uno es consciente de estar *en compañía de* estos otros, así como de los muertos.

La obra de Salcedo aborda la memoria cultural en su complaciente negatividad, su fracaso, y busca encontrar pistas de soluciones. Salcedo se centra en el *reprimir* activo, aunque no necesariamente intencionado, o, desde una perspectiva diferente, en el *disociar* —en otras palabras en el *des-memorizar*, de acuerdo con el título *Disremembered* de una serie de obras suyas (2014-2017)—. Esta es una oportunidad perdida devastadoramente desperdiciada para el presente y el futuro. Sin moralizar, Salcedo contrarresta estos fracasos. Su rechazo a la representación es una estrategia importante para lograr efectos afectivos que no repelan a los espectadores por su moralismo, sino que desencadenan en ellos el deseo de transformar su posición de sujeto en relación con las tragedias del mundo. En ninguna parte de su trabajo podemos ver figuras humanas.

La imaginación antropomórfica

Junto a la actualidad y la duración temporal, este rechazo a representar figuras humanas mientras se mantiene una imaginación absolutamente concreta es otro aspecto específico de la cualidad afectiva del

arte de Salcedo. La figura humana constituye el tema principal de la literatura y el arte figurativos, aunque de ninguna manera son los únicos temas. En la literatura, especialmente en la narrativa, la figura humana adquiere la propulsión del empuje narrativo. Como agente o paciente, lleva la acción que es el motor de la trama. Allí esta figura se llama *personaje*. Tanto la figura como el personaje pueden verse como figuraciones: *figurativos* en el sentido de que incorporan ideas moldeadas en formas, y *figuras* de apariencia antropomórfica que son, hacen y aparecen. Es la convergencia de figura y personaje en su forma de figuraciones la que proyecta los términos en los que tendemos a analizar el arte. Una de sus manifestaciones más emblemáticas es la repetición del autorretrato y de la memoria, la autobiografía o los momentos autorreflexivos en la ficción. Llamo a la convergencia entre el arte y su análisis el trabajo de la “imaginación antropomórfica”, que es una versión del antropocentrismo tan dañino para la naturaleza. Con este término recién acuñado y algo torpe, me refiero a una tendencia a abordar los artefactos culturales a través de la lente o el marco de conceptos antropomórficos frecuentemente no reconocidos. Las herramientas de análisis se vuelven así congruentes con los objetos.

Este telescopio de objeto y análisis produce una serie de tendencias, de las cuales señalo algunas de las problemáticas. Una de esas tendencias es la combinación de obras de arte y la intención del creador. Otra es la unificación de la obra de arte, para parecerse a un ser humano unificado ansioso por mantenerse unido. Una tercera tendencia es la “espiritualización”, la desmaterialización o descorporeización del arte, la creación del arte y la visualización o la lectura —saltando a conclusiones filosóficas o ideacionales—. Estas tres tendencias distraen del potencial afectivo de la obra de arte. Al contrarrestar estas tendencias, la obra de Salcedo cede a y se enfoca en las víctimas que necesitan ser recordadas. Si bien son reconocibles por su sutileza y esa intrincada combinación de belleza formal y tristeza afectiva, sus obras son imposibles de “autografiar”; su intención no se puede leer de la página. También pluralizan a los seres humanos que traen a la memoria, impidiendo así la ansiosa unificación. Y contrarrestando la espiritualización, son profundamente materiales. El material humilde pero persistente de la arena y del agua hace que cualquier tendencia espiritualizadora a des-

corporeizarlos sea inútil. Y aunque la obra es tan grande como para cubrir un espacio museístico entero, cada nombre, cada letra, cada gota y cada pequeño guijarro cuenta como recuerdo de cada ser humano destruido por la violencia. Producir el espacio de intensidad que posibilita a los espectadores darse cuenta, sentir y recordar es el *trabajo* afectivo de la obra. Así, tales obras de arte se convierten en enunciados más serios, efectivos y más fuertes que cualquier noticia o debate político —de todas maneras reducidos a tuits últimamente— puede producir.

A través de este trabajo con y para la memoria, Salcedo se suma a artistas que despliegan la sombra como el espectro de los muertos que regresan. Pienso especialmente en la artista india Nalini Malani y sus famosos juegos de sombras. La sombra como huella, como los nombres escritos en arena en *Palimpsesto*, se convierte en espectro cuando tomamos en cuenta el tiempo mismo. Y el tiempo es el motor de la memoria. Cuando pensamos en el tiempo, no podemos ignorar el pasado, y por consiguiente, la historia, pero afectivamente estoy bajo el impacto de la contemporaneidad de esta obra de arte, por ende, de la historia del presente. Allí, la pluralidad de experiencias del tiempo conduce a lo que he denominado en relación con la “estética migratoria” la “heterocronía”¹¹.

Esta es la conciencia de que el tiempo se experimenta de manera diferente según el lugar y la situación en la que se encuentre un individuo. Una de las diferencias de duración en las diversas experiencias del tiempo es la duración de la mirada. La “imagen-cristal” deleuziana, esa unidad enmarañada de una imagen real y su imagen virtual donde vemos el brote de momentos de tiempo a través de las diversas facetas del cristal, como si estuvieran desdobladas: todas estas formas temporales se activan en la imagen-cristal contemporánea de esta obra de múltiples tentáculos. Este es uno de los muchos significados y efectos de las brillantes gotas de agua, no obstaculizados por la imaginación antropomórfica¹².

11 Propuse y desarrollé el concepto de “heterocronía” en Bal y Hernández Navarro (2008).

12 Deleuze despliega la idea de la imagen-cristal en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1987). Para un estudio pormenorizado de este concepto y conceptos afines, véase Sutton (2009).

En esta breve descripción de una sola obra de arte, he intentado combinar los aspectos formales, temporales, performativos y semánticos de la misma. Si el afecto es difícil de captar en análisis concretos del arte es porque estos aspectos no se pueden distinguir. Al contrario, el afecto se puede caracterizar como el lugar, el momento o el evento donde estos aspectos se unen de manera inextricable. Pero todos cuentan; como desencadenantes, participan en la interacción afectiva y, como espero haber revelado, pueden ser analizados en sus efectos colaborativos. Es entonces cuando el mirar y el sentir se vuelven uno. Después de demostrar cómo funciona el afecto después de contemplar esta obra de arte, desvelaré en la siguiente sección los entresijos teóricos del afecto como una herramienta conceptual en aras de mi preocupación constante por conceptualizar la difícil pero importante cuestión de cómo el arte puede ser políticamente eficaz. A través de la obra de Salcedo he sugerido que el afecto es una herramienta indispensable para tal efectividad¹³.

Cosas afectivas

Utilizo la palabra “afecto” en un intento de establecer una conexión tripartita que conlleva a mi consideración del arte como una fuerza cultural políticamente eficaz. A través del sentido etimológico del término *estética* como vínculo a través de los sentidos, el afecto conecta la calidad estética de las obras de arte en las exposiciones y el arte que estas exhibiciones incluyen, lo que me gusta ver como una nueva política, esencialmente contemporánea, de la mirada —para la que el cine ofrece las herramientas y la fotografía, la reflexión conceptual—. El afecto, en el sentido que propongo, no necesita recurrir a la psicología. Esta apelación, por muy comprensible que sea, fundamentaría

13 Las fotografías no pueden hacer justicia a la manera en la que esta obra de arte despliega el afecto para fines políticos. A modo de compensación escasa, se puede consultar un breve documental sobre la obra. En este vídeo habla también Huyssen. Véase <<https://vimeo.com/239840671>>.

el uso del concepto de afecto en una analogía antropomórfica entre el arte y su subjetividad, por un lado, y la psique humana, por otro. Para evitar esa antropomorfización del arte, que, según he sugerido, distrae o diluye la fuerza performativa que desencadena el afecto, necesitamos una noción de percepción que sea diferente del sentido usual del término, en el que la percepción se considera ya sea como un procesamiento somático de la realidad a la que se enfrenta la mirada, o como una construcción interpretativa de una imagen a partir de los elementos visibles.

Para entender el afecto sin recurrir a la psicología nuestro mejor recurso es una combinación de la obra de Gilles Deleuze y una de sus fuentes de inspiración, Henri Bergson. Lo que aquí está en juego es la relación entre la imagen fija y la imagen en movimiento. La pintura, la fotografía y el cine producen imágenes, diferentes en muchos aspectos. Sin embargo, también comparten algo fundamental, que es una propiedad de las imágenes como objetos de percepción —la razón por la cual Bergson tuvo una influencia tan profunda en Deleuze¹⁴.

El libro de Bergson *Materia y memoria* de 1896 se inicia con una tesis sobre la percepción. Bergson sostiene que la percepción no es una *construcción*, como la hemos considerado en la era del posrealismo, sino una *selección*. El sujeto realiza esa selección entre todas las cosas perceptibles del mundo que le rodea, en función de sus propios intereses. Así es como el sujeto actúa sobre el mundo perceptible. La percepción, según Bergson, es un acto *del* cuerpo y *para* el cuerpo, ya que se encuentra en medio de las cosas de las que debe seleccionar. Por eso la textura, el color y las dimensiones importan tanto como las figuras, el espacio y la perspectiva. También hace que el espectador entre en la órbita de lo que es el arte y, por tanto, cuestiona la idea de la autonomía del arte. La percepción es un acto del presente. Pero esto podría suponer un presentismo ingenuo —una reducción del tiempo

14 Véase Deleuze sobre Bergson (1988). Para una discusión más amplia en la que se basa esta exposición de las ideas de Bergson, véase la introducción de mi libro sobre videoinstalación (2013).

al breve momento del ahora, una *selfie* temporal— si no fuera por la participación de la memoria.

Aunque ocurre en el presente, la percepción está ligada a la memoria. Sin la memoria, la porción del mundo visible no tendría suficiente sentido para ser objeto de selección. Dado que es el interés del sujeto el que motiva la selección que constituye la percepción, una imagen percibida que no esté impregnada de imágenes de memoria carecería de sentido. Tampoco tendría un impacto sensual, ya que percibimos *con* además de *para* el cuerpo. Por eso el cuerpo también recuerda. Bergson escribe al final de su libro cómo la memoria participa en la percepción y, en consecuencia, insinúa cómo el afecto puede participar en la memoria (corporal). Esta participación explica la naturaleza subjetiva de la percepción, aunque las cosas que percibimos existan fuera de nuestra conciencia. Bergson escribe:

En la percepción concreta la memoria interviene, y la subjetividad de las cualidades sensibles consiste justamente en que nuestra conciencia, que comienza por no ser más que memoria, prolonga una *pluralidad* de momentos los unos en los otros para *contraerlos* en una intuición única (2006: 227, énfasis mío).

Este énfasis en los momentos que aparecen fusionados también explica por qué Bergson insistía tanto en la duración. Como escribió Deleuze en *El bergsonismo*, “la duración bergsoniana no se define tanto por la sucesión cuanto por la *coexistencia*” (1987b: 61). Esto es más claramente visible en otro medio, la videoinstalación. En estas instalaciones la presencia simultánea —y, por tanto, el movimiento simultáneo— de múltiples pantallas, encarna la coexistencia de la duración y de momentos diferentes. Es un ejemplo visible de la pluralidad de momentos de Bergson, contraídos en “una intuición única”. El *Palimpsesto* de Salcedo logra esta intuición única en el movimiento del agua, su reducción y expansión, con el espectador de pie inmerso en la obra. Esto reúne la percepción bergsoniana y el afecto deleuziano. A continuación, presentaré una videoinstalación para aportar claridad a lo expuesto.

Hasta aquí, he considerado “afecto” en el sentido deleuziano de intensidad. Pero ¿qué es entonces la intensidad si permanece provi-

sionalmente indeterminada o incluso vacía respecto a la emoción que la haría antropomórfica? En *Diferencia y repetición* Deleuze define intensidad como una “diferencia cualitativa en lo sensible” (2002: 222). Es importante destacar que aquí hay una sutil discrepancia temporal entre la percepción y la comprensión. Deleuze añade que la intensidad solo puede ser captada ya recubierta o mediatizada por la realidad que crea (2002: 222). Esta posterioridad define al afecto y lo hace difícil de captar e imposible de localizar, dado que no es una “cosa”, y, a pesar de ello, resulta crucial para el arte político. Esta es una de las razones que vuelve a la temporalidad de *Palimpsesto* un aspecto indeleble de su labor afectiva. Esa temporalidad difícilmente puede llamarse “forma”, pero confío en que Brinkema acordaría con la temporalidad como un desencadenante analizable del afecto. La obra de arte requiere la mediación de la imagen que se desplaza a través de la duración, movilizándolo así al espectador que, a su vez, debe desplazarse de su posición fija. Del mismo modo, el afecto como una intensidad semánticamente vacía solo puede experimentarse y reconocerse una vez que ha sido seguida, completada, especificada, por el sentimiento y la comprensión emocional y cognitiva.

Es crucial reconocer que el afecto, si bien requiere la participación de un sujeto humano sensible, no puede limitarse solo a los actores humanos. Dicho afecto puede emanar tanto de las cosas como de las personas. Por ello, el afecto es social por definición, al igual que la obra de arte que lo desencadena, aunque su efecto e interpretación puedan ser individuales. Vinculado como está a la percepción, el afecto también está relacionado con algo tan banal como el “uso”. La percepción, en el sentido bergsonianodeleuziano, es una selección de lo que, del universo de la visualidad, es “utilizable” en nuestras vidas. La percepción hace visible la “cara” utilizable de las cosas. Es por esto que la percepción está ligada al encuadre: tanto el cine como las exposiciones hacen esa selección por nosotros, proponiendo una percepción particular. Esta percepción selectiva predispone la posibilidad de acción. Las “imágenes-acción”, como Deleuze las llama, nos muestran las posibilidades de actuar sobre lo que percibimos. Deleuze utiliza el verbo “incurver”: *incurvar* el universo visible es medir una virtual relación de acción entre nosotros

y las cosas que vemos. La reciprocidad es aquí clave: las imágenes pueden actuar sobre nosotros tanto como nosotros sobre ellas. La intensidad producida en la interacción entre la obra de arte y el espectador es relacional.

El modo en que el afecto puede producir eficacia política se entiende mejor a través de la clasificación de imágenes de Deleuze. En algunos casos, las imágenes nos perturban. Deseamos actuar sobre ellas, hacer algo sobre el estado del mundo que presenciamos. Entre una percepción que nos inquieta y una acción sobre la que dudamos, surge el *afecto*. El afecto es una relación temporalmente congelada pero turbulenta, entre la percepción y la acción que coincide con la agencia subjetiva. En otras palabras, el espectador ve (lo que se encuentra dentro del marco) y duda sobre qué hacer: permanece atrapado en el afecto. Esto es aún más factible en *Palimpsesto* donde la obra ni siquiera puede verse si no se está inmerso en ella. No hay otro marco más que las paredes de cristal del propio edificio¹⁵.

Las imágenes-afecto son importantes porque, al igual que los primeros planos que suele adoptar a menudo en el cine, detienen el tiempo lineal sin permanecer fijas. La receptividad específica que conllevan estas imágenes las relaciona con el efecto estético. “El arte preserva”, escribieron Gilles Deleuze y Félix Guattari en *¿Qué es la filosofía?* (1993). Deleuze y Guattari describen los objetos de preservación como “bloque[s] de sensaciones”, es decir, un compuesto de perceptos y afectos. Estos bloques existen independientemente de los sujetos que los experimentan. Las imágenes que nos impactan siguen existiendo como bloques de sensaciones, perceptos y afectos, y, como sintaxis: una sintaxis que “sube irresistiblemente en su obra [del escritor] y pasa a la sensación” (1993: 169).

15 En *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Deleuze distingue entre imágenes-percepción, imágenes-afección e imágenes-acción. La formulación más sucinta de estos tres tipos de “imágenes-movimiento” se encuentra en Deleuze (1984: 101-107). Para eliminar los malentendidos de una interpretación sentimental, no usaré el término de Deleuze “imagen-afección”, sino que lo reemplazaré por “imagen-afecto”.

La obra de Salcedo es tan eficaz porque, al contrarrestar el efecto erosionador de la repetida representación fotográfica del ahogo de los refugiados —cotidiana en la televisión y los diarios—, la propia repetición de la obra de llenar y vaciar las letras grabadas se asimila a la relación de contraste complementario entre la fotografía y la memoria. Kaja Silverman formuló esta relación con las siguientes palabras:

Mientras que la fotografía cumple su función memorativa sacando un objeto del tiempo e inmortalizándolo para siempre en una forma particular, toda la memoria tiene que ver con la temporalidad y el cambio (2009: 166).

Como resultado —y esto es, aquí, lo que “el arte preserva”—, el visitante es capaz de dejar a la instalación “introducir el ‘no yo’ en [su] reserva de recuerdos” (2009: 194)¹⁶.

Palimpsesto demuestra la utilidad del afecto como un concepto englobante. Esto no significa que el afecto unifique todo bajo el signo de lo mismo; al contrario. Este concepto abre muchas posibilidades de análisis. Sin duda, muchos artefactos que llamamos artísticos pueden calificarse de imágenes-afecto. Pero, por poner un ejemplo del potencial no unificador de este concepto, este término deleuziano no tiene por qué asociarse, como a menudo se hace, al rostro humano —o digital, “posthumano”—. Más bien se refiere a las imágenes que no actúan como mediadoras (Deleuze utiliza el verbo significativo “traducir”) entre el espectador y la imagen, ni conducen a la acción, sino que provocan una fusión del sujeto y el objeto.

Como es sabido, el rostro es un elemento fundamental de la historia del arte, precisamente por su valor humanista. Sin embargo, como argumenta Mark Hansen en un contexto diferente pero que guarda relación, Deleuze identifica la *imagen-afecto* que observó en los pri-

16 En consonancia con su argumento, Silverman alega un tipo específico de fotografía. Para un estudio de prácticas fotográficas muy diferentes, que denomina “contra-prácticas” porque “desobedecen” enfáticamente los estándares de la fotografía “seria”, véase van Alphen (2018).

meros planos del cine clásico no solo *con* el rostro, sino *como* rostro. Deleuze escribió:

No hay primer plano del rostro. El primer plano no es sino el rostro, pero precisamente el rostro en tanto que ha anulado su triple función [...] el primer plano hace del rostro un fantasma [...] el rostro es el vampiro (1984: 147).

El punto de vista de la imagen en primer plano *como* rostro, reemplazando el rostro humano, es relevante para el análisis del arte contemporáneo “post-humanista” afectivamente eficaz. Las imágenes y otros fenómenos, como por ejemplo esa versión temporal del primer plano que es la ralentización extrema, pueden ser un “rostro” de este tipo, sin ser siquiera un primer plano del objeto representado; es un primer plano *de y para* el espectador que colapsa sujeto y objeto en el espacio de intensidad entre ambos¹⁷.

Para Hansen, esta visión deleuziana aleja al afecto del cuerpo del espectador. Por el contrario, en lo que Hansen denomina Imágenes Faciales Digitales (IFD), el cuerpo del espectador es abordado directamente y, por tanto, movilizado, no movido a la acción sino a la respuesta afectiva. Creo que Hansen sugiere de forma algo engañosa una oposición teórica, mientras que la distinción en realidad se refiere a los ejemplos que cada autor alega y a sus posiciones históricas. Los ejemplos de Deleuze —Griffith y Eisenstein— son ajenos a las imágenes digitales de las que habla Hansen. Pero independientemente de la relevancia del razonamiento oposicional aquí, el cuerpo del espectador, aunque no es forzado a moverse como en el vídeo interactivo, es arrastrado en el movimiento que la obra de arte genera, un movimiento que es observado y dentro del cual la obra de arte había posicionado el cuerpo¹⁸.

17 Gran parte del debate se ha centrado en el rostro, como el primer plano más característico. Antes del ensayo de Hansen, Mary Ann Doane ha discutido en varios artículos la relación entre afecto, primer plano y rostro, de acuerdo con la temporalidad. Véase especialmente Doane (2003).

18 Véase Hansen (2003). Para una excelente explicación de las imágenes-afección, Pisters (2003: 66-71), y Marrati (2008: 46-52).

Afecto, medio y estado de ánimo

Dada la relacionalidad de la intensidad que genera el afecto, estoy tentada de llamar al afecto un medio, en un doble sentido específico: en tanto medio “técnico” y en tanto mediación. El estatuto del afecto, como medio en sí mismo y por sí mismo, requiere que especifiquemos, de acuerdo con la intensidad afectiva, la propia obra que lo desencadena, así como nuestra libertad fundamental para responder a ella. El arte no puede dictar los sentimientos. Por eso me resisto, tanto al plural de la frase “los afectos” del título de Brinkema, como a la clasificación de la teoría de los afectos de Silvan Tomkins. Además, esa condición de medio suspende la relevancia, aunque no la presencia, de la heterogeneidad de los medios de la imagen visual y la literatura, respectivamente. En su lugar, algo como el “estado de ánimo” se convierte en el “lenguaje” a través del cual habla la obra¹⁹.

El hecho de que Salcedo sitúe al espectador en el interior de la obra radicaliza una característica que las videoinstalaciones suelen desplegar. En aras de la brevedad, permítanme presentar una obra de videoinstalación muy conocida. La obra *The House* (2002), de la artista finlandesa Eija-Liisa Ahtila, consta de tres pantallas gigantes en las que se reproduce una representación tripartita y heterogénea de una mujer joven mientras el espectador, idealmente, se sitúa en el espacio entre las pantallas, rodeado por ellas. En un momento dado, vemos a la mujer volar por las copas de los árboles, en una suerte de representación del sueño infantil de volar. La mayor parte del tiempo la mujer está sentada, caminando o conduciendo mientras cuenta cómo el mundo que la rodea parece desmoronarse, como si estuviera

19 Hay una afinidad con el libro de ensayos sobre literatura de Hans-Ulrich Gumbrecht de 2011 en términos cercanos a lo que argumento aquí. Gumbrecht también subraya la importancia del detalle textual cuando escribe: “Leer para Stimmung significa siempre prestar atención a la dimensión textual de las formas que nos envuelven y a nuestros cuerpos como realidad física —algo que puede catalizar sentimientos internos sin que las cuestiones de representación estén necesariamente implicadas” (2011: 5). Agradezco a Tomás Jirsa por haberme llamado la atención sobre este texto.

atrapada en un delirio psicótico. Entre los recuerdos de la infancia invocados a través de los elementos de los cuentos de hadas y la angustia que define la experiencia de la psicosis, una incómoda mezcla de dos estados de ánimo opuestos llena de afecto la interacción —basada en la intensidad— entre la obra y el espectador. El estado de ánimo es clave para establecer y especificar la conexión de la intensidad deleuziana en la temporalidad posterior mencionada más arriba. El afecto como medio, por tanto, seguirá siendo efectivo a lo largo de la instalación, “produciendo” o sugiriendo el estado de ánimo. Pero, de muchas maneras diferentes, el afecto se puede invocar para trazar los efectos visuales y lingüísticos, auditivos, cinematográficos y pictóricos de la instalación, a medida que se desarrolla en la corta duración durante la cual la figura de la mujer experimenta, y luego confirma, su posición de sujeto; lo que Heidegger llamó la condición del ser arrojado al mundo. El “estado de ánimo” es una poderosa herramienta conceptual para tal análisis. Silverman, hablando de la noción de “cuidado” de Heidegger, lo formula como una paradoja: “[...] solo estamos realmente en el mundo cuando él está en nosotros”²⁰. Esta formulación presenta adecuadamente el efecto fundamentalmente afectivo de estar en *Palimpsesto*, y nos ayuda a comprender qué es lo que el afecto nos obliga a “sentir”²¹.

Estas obras de arte, como experimentos del pensamiento, filosofan. Estos experimentos de pensamiento cargados de afectividad ejemplifican la misión de la obra de arte como lo que Hubert Damisch ha denominado “objeto teórico”. Para que nos afecte nuestra presencia *con* los muertos a través de la aparición y desaparición del agua o, en la obra de Ahtila, del contundente “ser arrojada al mundo” de la joven, debemos captar de algún modo la diversidad de perspectivas que conforman el “Ser” de los otros que están allí. El comportamiento psicótico es una metáfora eficaz de este compromiso con el mundo.

20 “[...] we are only really in the world when it is in us” (Silverman 2000: 29).

21 Para un análisis más amplio de *The House* y otras videoinstalaciones de Ahtila, véase mi libro sobre las videoinstalaciones de la artista (2013, especialmente el capítulo 2).

Como ya se ha mencionado, la palabra que Heidegger utiliza para este compromiso es *cuidado*. Él también rehúye la identificación en cualquier sentido fácil; es decir, cualquier sentido en el que, o bien el otro se reduce a un clon de nosotros mismos, o bien nos fundimos en el sentimiento y perdemos nuestra agencia²².

La lucha contra la indiferencia —a la que llamo una ética de la no indiferencia— como única alternativa que resulta de esta política antiidentificatoria mantiene hoy toda su actualidad, como demuestra agudamente la obra de Salcedo. Silverman formula la paradoja resultante de la siguiente manera:

[...] solo abrazando a otras personas y cosas podemos liberarlas para que sean ellas mismas: solo envolviéndolas en nuestro recinto psíquico podemos crear el espacio en el que pueden emerger de la ocultación²³.

Esta paradoja, escribe, “se resiste a todo gesto racionalizador”. Quizás el arte pueda hacer lo que el pensamiento y su escritura en la crítica, la teoría y la filosofía no pueden. Sostengo que la obra de Salcedo y también la videoinstalación de Ahtila dan forma a esta lucha. La palabra “forma” sugiere una figura que puede ser analizada. Colocarnos en una relación espacial de permeabilidad afectiva con una serie de nombres en movimiento de personas injustamente muertas o con una mujer que habla como un paciente delirante, que actúa a veces como un niño omnipotente y que nos muestra un rostro en blanco sobre el que se nos invita a proyectar afecto, son las propuestas creadoras de estas obras de arte hacia una solución de la paradoja heideggeriana.

Estos dos ejemplos deben bastar para sugerir la productividad del afecto, la herramienta conceptual que unifica las diferentes respuestas

22 Lo primero coincidiría con lo que Silverman teoriza en otro lugar como “idiotopathic identification”, una forma de canibalismo psíquico (1996). Lo segundo es el objeto de rechazo de Brecht (1964). Para una discusión crítica de Brecht, véase Adorno (2003: 240-258).

23 [...] it is only by embracing other people and things that we can free them to be themselves— only by enfolding them within our psychic enclosure that we can create the space where they can emerge from concealment (2000: 55).

emocionales posibles a las obras de arte. Pero debe quedar claro que el afecto es tan poderoso porque, lejos de convocar una interpretación sentimental, posee un fuerte componente político, debido a su compulsión por movilizar el estado de ánimo. El estado de ánimo es esencial para nuestro ser en el mundo, para nuestro potencial de envolver a los demás en el cuidado sin devorarlos despojándolos de su alteridad. Al final de una explicación del estado de ánimo en *Ser y tiempo* (1927), Heidegger escribe categóricamente:

Esencialmente, un estado de ánimo implica una sumisión reveladora al mundo, a partir de la cual podemos encontrar algo que nos importe. Heidegger (1962: 177, énfasis en el original)²⁴.

Es porque el estado de ánimo, el estado de ánimo del espectador, es tan esencial que la figura de Ahtila se encarga, no de sufrir la psicosis y provocar nuestra compasión, sino de desplegar la percepción psicótica como un medio (imaginativo) para desencadenar nuestra aprobación sentida de la intensa confusión como una posible salida a la paradoja del “cuidado”. La propia instalación —su recinto de tres pantallas, la gran escala de las mismas, la calidad del sonido y las imágenes— es el conducto o el medio en el sentido material, a través del cual el afecto resultante puede transferirse al espectador, que puede desarrollar y modular su estado de ánimo específico para él²⁵.

Uniendo los trabajos de Salcedo y Ahtila, debo ahora especificar que, al estar ligado al afecto, el estado de ánimo es aquí el medio adicional, no el objeto de la representación, porque, de la gama de

24 Citado en Silverman (2000: 60): “*Essentially, a state-of-mind implies a disclosive submission to the world, out of which we can encounter something that matters to us*”. En la más reciente traducción al español, Jorge Eduardo Rivera C. ha traducido la frase de la siguiente manera: “*En la disposición afectiva se da existencialmente un aperiente estar-consignado al mundo desde el cual puede comparecer lo que nos concierne*” (1997: 62).

25 Sobre la psicosis y su manifestación de sabiduría, véase Davoine (2014), así como la película que Michelle Williams y yo hemos realizado a partir de ese libro, *A Long History of Madness* (2012).

fases subsiguientes del afecto, es la más abierta y, sin embargo, la más penetrante e invasiva. Si debemos comprometernos con el arte en el modo afectivo más que en el tipo de taxonomías en las que se basan las divisiones de las humanidades, me veo obligada a explicar lo que implica este imperativo y por qué se debe, por definición, trascender, así como trabajar a través de los diferentes dominios disciplinarios a los que apela la obra. Para ello, debo citar una concepción del afecto muy diferente del que propongo aquí.

Afecto, escribe Charles Altieri en una definición notablemente negativa,

[...] comprende la gama de estados mentales en los que la actividad de un agente no puede manejarse adecuadamente en términos de sensaciones o creencias, sino que requiere atender a cómo él o ella ofrece expresiones de esos estados²⁶.

Los afectos, continúa, “son formas de conmoverse que complementan la sensación con un grado mínimo de proyección imaginativa”²⁷. El autor procede luego a especificar los afectos según una gama jerárquica que abarca desde la sensación hasta la pasión:

Los sentimientos son estados afectivos elementales caracterizados por un compromiso imaginativo en los procesos inmediatos de la sensación. Los estados de ánimo son modos de sentir en los que el sentido de la subjetividad se vuelve difuso y la sensación se funde en algo cercano a la atmósfera, algo que parece impregnar toda una escena o situación. Las emociones son afectos que implican la construcción de actitudes que suelen establecer una causa particular y así situar el agente dentro

26 “[...] comprises the range of mental states where an agent’s activity cannot be adequately handled in terms of either sensations or beliefs but requires attending to how he or she offers expressions of those states” (2003: 47). La definición es notable por su negatividad porque el libro en el que aparece está dedicado en su totalidad a promover los afectos como elementos estéticos. Sostengo que su compulsión por clasificar y antropomorfizar reduce la eficacia del libro.

27 “Affects are ways of being moved that supplement sensation with at least a minimal degree of imaginative projection” (2003: 47).

de una narrativa. [...] Por último, las pasiones son emociones en las cuales proyectamos cuestiones significativas por la identidad que hacen posible²⁸.

A partir de esta breve y reticente propuesta de taxonomía, queda claro que el estado de ánimo es realmente el ámbito afectivo en el que la obra de arte y el espectador o lector pueden compartir más fácilmente el difuso sentido de la subjetividad que se basa en la intensidad relacional entre ambos. Esto no equivale a la identificación.

La especificidad del estado de ánimo requiere algo más de reflexión. En una brillante meditación sobre la guerra y la confrontación con la mortalidad, Kaja Silverman, apoyándose en Heidegger, escribe que podemos asumir (o dejar de asumir) nuestra finitud afectivamente más que racionalmente, “por medio de un estado de ánimo más que por un conocimiento abstracto”²⁹. Pero ¿qué es lo que hace que aquí el estado de ánimo sea más adecuado que los otros afectos? En relación con su propio enfoque, enfrentarse a la muerte en la guerra, Silverman ofrece una distinción iluminadora entre el miedo y la angustia, de nuevo derivada de su lectura de, principalmente, *Ser y tiempo*. Esta distinción puede ayudarnos a entender dos cosas. En primer lugar, explica por qué el estado de ánimo es más eficaz que los otros afectos tal y como los distingue Altieri, especialmente la emoción; y aclara por qué el agua en *Palimpsesto* se basa en el rechazo constante de la estabilidad y por qué *The House* despliega el discurso de la psicosis y se abstiene de representar el estado de ánimo que le pertenece. Silverman escribe:

28 “Feelings are elemental affective states characterized by an imaginative engagement in the immediate processes of sensation. Moods are modes of feeling where the sense of subjectivity becomes diffuse and sensation merges into something close to atmosphere, something that seems to pervade an entire scene or situation. Emotions are affects that involve the construction of attitudes that typically establish a particular cause and so situate the agent within a narrative. [...] Finally, passions are emotions within which we project significant stakes for the identity that they make possible” (2003: 48).

29 “[...] by way of a mood rather than abstract knowledge” (2003: 325).

El miedo es el afecto a través del cual aprehendemos la “nada” en el modo de apartarnos de ella. La angustia es el afecto a través del cual la aprehendemos en el modo de un volvernos hacia ella. El miedo no nos reconcilia con la nada, porque siempre *representa* el intento de especificar o concretar la nada. La angustia, en cambio, nos “sintoniza” con ella porque es el afecto por excelencia de lo *indeterminado*³⁰.

Para crear un estado de ánimo adecuado para asumir los desastres que el mundo está escenificando, diferente de las representaciones que proveen medios como la televisión, y, a través de esas representaciones, hay que despojarlos de afecto; en otras palabras, para crear un estado de ánimo que active, y por lo tanto nos ayude a determinar cómo responder a ellos, sostengo que las representaciones de estos artistas necesitan tanto una reticencia representativa como una puesta en escena exuberante y contundente del estado de ánimo. Pero la puesta en escena adopta aquí una forma teatral particular, en la que la discrepancia entre el estado de ánimo y los acontecimientos, y no la representación de estos últimos, produce el efecto de invadir la capacidad afectiva del espectador. El espectador co-actúa en ese escenario.

En la videoinstalación de Ahtila, el *estado de ánimo*, que no se muestra en el rostro del personaje sino que se evoca en sus expresiones, es uno en el que una curiosa neutralidad de tono deja espacio,

30 “Fear is the affect through which we apprehend the ‘nothing’ in the mode of a turning away. Anxiety is the affect through which we apprehend it in the mode of a turning toward. Fear fails to reconcile us to the nothing, because it always *represents* the attempt to specify or concretize the nothing. Anxiety, on the other hand, ‘attunes’ us to it, because it is the affect par excellence of the *indeterminate*” (2003: 235, énfasis mío). La primera parte de esta cita parafrasea la “filosofía de la mortalidad” de Heidegger (frase de Silverman 2003: 341) en *Being and Time* (1962: 228-235). Silverman añade una nota explicando las múltiples connotaciones de la palabra alemana *Stimmung*, la palabra clave en Gumbrecht, que significa tanto “estado de ánimo” como “sintonía”, incluso en el sentido musical. Es importante destacar que para la filosofía heideggeriana de ser en el mundo, Heidegger caracteriza el estado de ánimo como la sintonía del *Dasein* con otra cosa. En sus respectivas instalaciones, Salcedo y Ahtila desencadenan el estado de ánimo, presentan su posibilidad e incitan a los espectadores a adoptarlo; no lo representan.

literal y figurativamente, para una invasión del cuerpo que cede a un sentido de subjetividad difusamente afectado que, según dice el personaje al final, es “bueno, realmente bueno”. Y cuando, después de estas palabras finales, seguimos inmersos en el exuberante paisaje del vídeo, predominantemente verde, vemos ricos campos, casas de campo y mucho, mucho espacio. Suficiente espacio para que los refugiados encontraran refugio, si no se hubieran ahogado. En efecto, estas imágenes, acompañadas del sonido de los árboles agitados por el viento, recuerdan el sonido de la escena del vuelo que he leído en términos del sueño del niño o del cuento de hadas. En este final se invoca el sueño de la omnipotencia, más que el desaliento que produce el torrente cotidiano de imágenes del desastre.

Epílogo

Tengo un gran interés en explorar el potencial analítico del afecto como concepto para el análisis cultural, y agradezco a Van Alphen por su desarrollo teórico del concepto, y a Brinkema por instarnos a analizar verdaderamente el afecto. El concepto ayuda a abordar este potencial de forma crítica en una serie de medios, períodos y estilos diferentes, en relación con objetos individuales o grupos de objetos. Esta diversidad de objetos no pretende sugerir, sin embargo, que todos los gatos son grises en la oscuridad y, por tanto, que bajo la bandera del afecto, todo el arte es igual. Al contrario. El afecto, mucho más que la representación, permite tantos matices, distinciones y acentos a los que requiere seamos sensibles como ese objeto por excelencia capaz de generar matices, a saber, la obra de arte. Sensible: no solo con habilidades cognitivas, sino con una disposición a dejarse llevar por el mundo. Permitir que eso ocurra es la misión del espectador ética y políticamente alerta; disfrutar del vértigo de ese movimiento es, en última instancia, su gratificación. Tal es la labor de la estética: no separar los dominios del mundo del compromiso sensible con él. El afecto, por tanto, no solo es un concepto más adecuado que el de representación —aunque este último pueda englobarse en el primero—, sino que es el único que hace justicia al modo en que

el arte es, debe ser y no puede evitar ejercer su extraordinaria agencia cultural.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor (2003): *Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader*. Ed. Rolf Tiedemann. Trad. Rodney Livingstone et al. Stanford: Stanford University.
- ALPHEN, Ernst van (2008): “Affective Operations of Art and Literature”, en *Res: Anthropology and Aesthetics*, vol. 53/54, n.º 1, pp. 20-30.
- (2022, en prensa): *Imágenes fallidas*. Trad. Manuel Castro Córdoba. Murcia: Cendeac.
- ALTIERI, Charles (2003): *The Particulars of Rapture: An Aesthetics of the Affects*. Ithaca: Cornell University.
- BAL, Mieke (2013): *Thinking in Film: The Politics of Video Installation According to Eija-Liisa Ahtila*. London: Bloomsbury.
- (2014): *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*. Trad. Marcelo Cohen. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- (2016): “Afekt jako siła kulturowa”, en Elżbieta Wichrowska, Anna Szczepan-Wojnarska, Roma Sendyka, y Ryszard Nycz (eds.), *Historie afektywne I polityki pamięci*. Trad. Anna Turczyn. Warsaw: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, pp. 33-46.
- (2023, en prensa): *Narratología*. Trad. María J. Sánchez Montes. Madrid: Akal.
- (2023, en prensa): *Narratología en la práctica*. Trad. María J. Sánchez Montes. Madrid: Akal.
- BAL, Mieke y HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel (2008): *2MOVE: Video, Art, Migration*. Murcia: Cendeac.
- BAL, Mieke, CREWE, Jonathan y SPITZER, Leo (eds.) (1999): *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover: University of New England.
- BERGSON, Henri (1983 [1907]): *Creative Evolution*. Trad. Arthur Mitchell. Landham: University Press of America.

- (1991 [1896]): *Matter and Memory*. Trad. Nancy Margaret Paul y W. Scott Palmer. New York: Zone Books.
- (2006 [1896]): *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus.
- BRECHT, Bertolt (1964): “A Short Organum for the Theatre”, en John Willett (ed. y trad.), *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. New York: Hill and Wang, pp. 179-205.
- BRINKEMA, Eugenie (2014): *The Forms of the Affects*. Durham: Duke University.
- CULLER, Jonathan (1983): *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*. Ithaca: Cornell University.
- DAVOINE, Françoise (2014 [1998]): *Mother Folly: A Tale*. Trad. Judith E. Miller. Stanford: Stanford University Press.
- DELEUZE, Gilles (1984 [1983]): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- (1987a [1985]): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- (1987b [1966]): *El bergsonismo*. Trad. Luis Ferrero Carracedo. Madrid: Cátedra.
- (2002 [1968]): *Diferencia y repetición*. Trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1993 [1991]): *¿Qué es la filosofía?* Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- y GUATTARI, Félix (2000 [1980]): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- DERRIDA, Jacques (2012 [1967]): *De la gramatología*. Trad. Óscar del Barco y Conrado Ceretti. Ciudad de México: Siglo XXI.
- DOANE, Mary Ann (2003): “The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema”, en *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 14, n.º 3, pp. 89-111.
- FELMAN, Shoshana y LAUB, Dori (1992): *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York/London: Routledge.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2012): *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*. Trad. Erik Butler. Stanford: Stanford University.

- HANSEN, Mark B. N. (2003): "Affect as Medium, or the Digital-facial-image", en *Journal of Visual Culture*, vol. 2, n.º 2, pp. 205-228.
- HAYNES, Christine (2005): "The Politics of Publishing During the Second Empire: The Trial of Madame Bovary Revisited", en *French Politics, Culture & Society*, vol. 23, n.º 2, pp. 1-27.
- HEIDEGGER, Martin (1962 [1927]): *Being and Time*. Trad. John Macquarrie y Edward Robinson. New York: Harper and Row.
- (1997 [1927]): *Ser y tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera C. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- HUYSEN, Andreas (1999): "Monumental Seduction", en Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer (eds.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover: University of New England, pp. 191-207.
- LACAPRA, Dominick (1982): *Madame Bovary on Trial*. Ithaca: Cornell University.
- MARRATI, Paola (2008 [2003]): *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*. Trad. Alisa Hartz. Baltimore: Johns Hopkins University.
- PISTERS, Patricia (2003): *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press.
- RAJCHMAN, John (1995): "Another View of Abstraction", en *Journal of Philosophy and the Visual Arts*, vol. 5, pp. 16-25.
- (1998): *Constructions*. Cambridge: MIT Press.
- SILVERMAN, Kaja (2000): *World Spectators*. Stanford: Stanford University.
- (2003): "All Things Shining", en David L. Eng y David Kazanjian (eds.), *Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: University of California, pp. 232-242.
- (2009 [1996]): *El umbral del mundo visible*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal.
- SUTTON, Damian (2009): *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*. Minneapolis: University of Minnesota.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2000 [1921]): *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza.
- (2017 [1953]). *Investigaciones filosóficas*: Trad. Jesús Padilla Gálvez. Madrid: Trotta.

Repulsión, diatriba e ironía en *El asco* de Horacio Castellanos Moya

BRIGITTE ADRIAENSEN

Radboud Universiteit Nijmegen/Open Universiteit Nederland

El presente análisis propone primero una exploración de la relación entre los llamados sentimientos o emociones¹ negativos y la ironía. Partiendo del libro *Ugly Feelings* de Sianne Ngai, el análisis explora la definición de sentimientos “feos” como la envidia, el asco o la irritación, así como la relación que establece Ngai con la ironía. Esto llevará

1 Ngai habla en su libro de “feelings”, que se pueden definir como propone Jo Labanyi: “As defined by Teresa Brennan in *The Transmission of Affect* (2004), ‘feeling’ is an umbrella term straddling emotion and physical sensation (2010: 5). Like emotion, feeling is conscious —one ‘feels it’— and also involves a degree of judgment since it does not just register sensory information but interprets it (2010: 5). By contrast, affect is the body’s response to stimuli at a precognitive and prelinguistic level” (2014: 224). Como se deduce, el contraste entre los sentimientos y las emociones no es muy estricto, por lo cual se usarán ambos términos en el presente análisis.

a una reflexión sobre la negatividad compartida por dichas emociones y la ironía, y a asociar esta negatividad con los trabajos de varias otras filósofas como Gayatri Spivak y Alenka Zupančič, quienes han marcado el potencial emancipador de la ironía o de la comedia en el contexto del capitalismo tardío actual. En un segundo paso, el análisis se centra en el género de la diatriba. La diatriba es un género prominente en América Latina hoy en día, que destaca por su forma violenta, la recurrencia de emociones negativas en ella y por su uso complejo del humor, el cinismo y la ironía. Concretamente, el análisis se enfocará en la novela *El asco* del escritor salvadoreño/hondureño Horacio Castellanos Moya, para explorar la relación entre emociones negativas, en particular, el asco, y la ironía.

El concepto de los sentimientos negativos o feos de Sianne Ngai

En su libro *Ugly Feelings*, la crítica estadounidense Sianne Ngai estudia las estéticas de una serie de lo que llama “negative feelings” (2005: 1), o “ugly feelings”, sentimientos como la envidia, la irritación, la ansiedad, la paranoia o el asco², por solo nombrar algunos. Los sentimientos negativos se oponen a los llamados “positive feelings”, como la ira, los celos o lo sublime. Mientras que aquellos apenas han sido estudiados por la crítica, estos han sido centrales en las grandes tragedias griegas, y su potencial catártico, moral y terapéutico ha sido alabado y reivindicado en numerosas ocasiones. En contraste con la Antigüedad clásica, donde el arte ocupaba un lugar central en la sociedad, y se creía firmemente en su potencial transformador, Ngai se pregunta cuál puede ser todavía el papel emancipatorio y político del arte en la sociedad actual, marcada por la comodificación de prácticamente todo, incluso los bienes culturales. Así argumenta que incluso los sen-

2 En este trabajo se traduce “disgust” como “asco”, en la mayoría de los casos. En el título se ha optado por la noción de “repulsión” para evitar la repetición de la palabra “asco”.

timientos negativos han sido comodificados, operacionalizados, como parte del sistema competitivo en el cual trabajamos: el miedo a perder nuestro trabajo termina por incrementar nuestra productividad, la envidia hace que dupliquemos los esfuerzos por adelantar al compañero que posiblemente obtenga la subvención o la promoción que estemos anhelando.

Muchos de estos sentimientos, además, han sido asociados con luchas políticas o minorías identitarias concretas: la envidia, por ejemplo, ha sido caracterizada como una emoción supuestamente femenina. El asco, por otra parte, ha sido objeto de una “moral disapprobation”, por ejemplo, por parte de una filósofa como Martha Nussbaum quien sostuvo que el asco es “morally suspect, [as its] cognitive content is more likely than not to be false or distorted, and linked with self-deception” (citada en Ngai 2005: 340). Ngai misma rechaza esta descalificación moral de la envidia tanto como la del asco, alegando que “Nussbaum’s claims about the immorality ‘per se’ of envy and disgust are ultimately consistent with her effort to build an ‘ethical theory’ of emotion whose fundamentals are sympathy, identification, and compassion. Disgust and envy, which are not immoral but *amoral*, —and thus inevitably prone to uglification by moralists— *block* sympathetic identification [...]” (2005: 340). En este sentido, concluye Ngai, estos sentimientos se pueden calificar de “affective ideologemes” (2005: 7), es decir, como “ideologemas afectivos”, ya que son consistentemente juzgados y evaluados desde un prisma ideológico.

Los sentimientos negativos no solo son semánticamente negativos, por las connotaciones negativas expuestas, también lo son sintácticamente: en lugar de propulsar un acercamiento a su objeto, provocan un distanciamiento, como en el caso de la ansiedad o la irritación. Aparte de implicar un alejamiento, argumenta Ngai, estos sentimientos además son de intensidad reducida en comparación con los “grandes sentimientos”, como la ira o lo sublime. Igual que el aburrimiento, son sentimientos que implican a menudo una experiencia disfórica, dubitativa, de vaivén o péndulo emotivo.

Estas reflexiones llevan a Sianne Ngai a algunas hipótesis interesantes: en primer lugar, es precisamente la agencia suspendida, la ausencia de catarsis, la que puede dar lugar a lo que ella llama

“noncathartic aesthetic: art that produces and foregrounds a failure of emotional release (another form of suspended ‘action’) and does so a kind of politics” (2005: 9). Ngai motiva esta observación mediante su referencia a la teoría crítica alemana, de la Escuela de Frankfurt, que ya destacó “the intimate relationship between negative affect and ‘negative thinking’” (2005: 8). Se argumenta entonces que en la negatividad del arte y su negación a la catarsis reside su potencial contestatario a la sociedad consumista actual, adoptando así una perspectiva muy diferente a la teoría estética de Martha Nussbaum, centrada precisamente en la empatía y la identificación. De hecho, la “conspicuous inactivity” de los sentimientos negativos no se asocia con tal empatía, sino al contrario con el desconcierto afectivo. Muy alejada pues del proyecto filosófico de Martha Nussbaum, quien concibe la literatura como un instrumento para incrementar el sentido de la moralidad y de la empatía en los lectores, Ngai defiende una literatura que nos invita a cuestionar el potencial transformador del arte, un arte que desde la negatividad, la duda, la ambivalencia piensa y problematiza la sociedad consumista y capitalista actual.

En el ámbito de los estudios culturales latinoamericanos, Hermann Herlinghaus avanzó una propuesta afín a la de Ngai, cuando postuló en su libro *Violence without Guilt* (2009) que cierta literatura latinoamericana sobre la violencia relacionada con el narco opera desde una estética anticatártica y antimimética. Herlinghaus observa en dicha estética ciertas características literarias recurrentes como la parataxis, la polifonía, la ausencia de un desenlace explicativo, las cuales permiten evitar una catarsis orientada hacia la satisfacción moral y emotiva del “espectador” y “consumidor” del espectáculo violento del narco en Latinoamérica. Sin embargo, Herlinghaus no elabora en extenso el aspecto afectivo de tal estética³, el cual es precisamente el enfoque principal de Ngai.

3 Cabe destacar que sí refiere brevemente al concepto de “marginalities of affect” (2009: 14) de Teresa Brennan, pero no lo elabora detalladamente en los análisis, ni tampoco se incluyen referencias a Sianne Ngai.

Los sentimientos negativos, la ironía y el imperativo de la felicidad

La hipótesis de Ngai, que me interesa aquí particularmente, es la relación que ella vislumbra entre los sentimientos negativos y la ironía. Ngai define la ironía como “a rhetorical attitude with a decidedly affective dimension, if not a ‘a feeling’ per se” (2005: 10). Es llamativa esta insistencia en la dimensión afectiva de la ironía. En efecto, es común considerar la ironía como una figura retórica, como un tropo, o como una actitud que implica en esencia un trabajo intelectual y cognitivo (Wilson y Sperber 1992: 54), lo cual lleva a la mayoría de los críticos a ignorar su dimensión afectiva. Una excepción notable la forma Linda Hutcheon, quien en su libro *Irony’s Edge* ya avanzó a través del mero título la dimensión afectiva —y el efecto desconcertante y ofensivo, o por lo menos perturbador que conlleva la ironía—. Hutcheon incluso propuso una tabla donde intenta esquematizar las diferentes reacciones afectivas que puede engendrar la ironía (1994: 45), un ejercicio interesante aunque de difícil aplicación si no se analiza de forma empírica la recepción de los lectores de una obra artística.

Pero más importante aún para el análisis presente es que Ngai postula que somos capaces de mirar con cierta distancia irónica hacia nuestros propios sentimientos negativos, por lo cual se crea “a special relationship between ugly feelings and irony” (2005: 10). Al mirar con distancia hacia sentimientos de envidia o de irritación, se duplica así la estructura misma de la ironía, que siempre siguiendo a Hutcheon reside en un tercer espacio, creado por la tensión entre lo dicho y lo no dicho (1994: 58). Es así como “ugly feelings can be described as conducive to producing ironic distance in a way that the grander and more prestigious passions, or even the moral emotions associated with sentimental literature, do not” (2005: 10). En efecto, estos sentimientos negativos crean una especie de “meta-responses” (2005: 10), donde en el momento mismo de sentir envidia nos damos cuenta de la desaprobación moral que suele despertar esta misma envidia, por lo cual se va reforzando la negatividad misma del sentimiento original.

Sin embargo, podemos añadir dos elementos más que permiten asociar dichos sentimientos negativos con la ironía, que no son mencionados por Ngai. En primer lugar, su falta de acción, su “conspicuous inactivity”, se asocia con la confusión a nivel afectivo. Y esto es precisamente lo que hace la ironía: en efecto, la ironía no solo reside en la mirada *meta* sobre estos sentimientos, sino también en la ambigüedad tanto semántica como afectiva que suscitan, al péndulo emotivo al que nos referíamos anteriormente. En segundo lugar, un elemento que Ngai no profundiza, pero que es esencial en este contexto, es precisamente la dimensión negativa de la ironía misma. La negatividad de la ironía ha sido estudiada en extenso, y ha sido motivo tanto para su denostación como para la reivindicación de su potencial político. Gayatri Spivak, por ejemplo, reivindicó la ambivalencia de la ironía, el potencial político de la duda instigada por ella, en un texto titulado “What’s Left of Theory?” (2012). Es una pregunta ambigua ya que significa tanto “¿Qué queda todavía de la teoría?”, como “¿Qué hay a la izquierda de la teoría?”. La respuesta que da la autora es la siguiente: “Triumphant global finance capital/world trade can only be resisted with irony” (2012: 216). En el contexto del capitalismo tardío actual, la ironía que propone Spivak permite cuestionar la violencia estructural del neoliberalismo y reivindica el derecho a la duda. Spivak rescata así el potencial político de la ironía, oponiéndose de esta manera a la tendencia post-9/11, después del ataque de las torres gemelas en Nueva York, donde la ironía posmoderna era criticada por su posición apolítica, escéptica, indiferente. En cambio, ella vuelve a recordar el valor de la duda y la negatividad, refiriéndose a la “negatividad infinita, absoluta” (1989: 235) inherente a la ironía según la famosa definición de Søren Kierkegaard, manifiesta igualmente en la siguiente definición del filósofo danés: “The ironist does not have the new within his power [...] he destroys the given actuality by the given actuality itself” (1989: 262).

El carácter liberador de la negatividad en relación con la ironía —y con la comedia más ampliamente— ha sido reivindicado de manera magistral asimismo por la crítica eslovena Alenka Zupančič, autora de *The Odd One In: On Comedy* (2008):

Negativity, lack, dissatisfaction, unhappiness, are perceived more and more as moral faults— worse, as a corruption at the level of our very being or bare life. There is a spectacular rise of what we might call a bio-morality (as well as morality of feelings and emotions), which promotes the following fundamental axiom: a person who feels good (and is happy) is a good person; a person who feels bad is a bad person (2008: 5).

En esta cita, la filósofa eslovena introduce el concepto de la biomoralidad para denunciar el impacto de los estudios de la felicidad, los así llamados *happiness studies*. Según los preceptos básicos de esta disciplina emergente, los infelices y los así llamados fracasados ya son corrompidos al nivel más fundamental de su mera vida, su “bare life”, y todas las acciones erróneas o sus faltas de acción son la consecuencia inevitable de este estado vital original. Si bien Spivak no hablaba de la felicidad, está claro que cuestionar la violencia estructural del neoliberalismo no puede sino pasar por cuestionar las nuevas políticas de la felicidad, que precisamente asocian consumo con felicidad, un consumo, obviamente, más limitado en unas partes del mundo que en otras.

Según los preceptos básicos de los *happiness studies*, no solo una persona feliz es una buena persona, sino que además supuestamente una persona que *piensa* ser feliz también *es feliz*. Zupančič sostiene precisamente que la comedia rompe con esta equivalencia, insistiendo en que ocurre a menudo que no sabemos cómo nos sentimos, y que las emociones (lejos de constituir una mirada por dentro de lo Real del sujeto) pueden mentir y ser tan engañosas como cualquier otra cosa (2008: 8)⁴. Según Zupančič, la comedia deconstruye la felicidad como algo *natural*. Y no se trata aquí de la comedia hollywoodense de las *feel good movies* que promueven la diversión sin más, sino de la comedia que introduce una ruptura, que nos hace ver la incompatibilidad y la incongruencia fundamentales de las cosas. El rasgo principal de la comedia, tal como la define Zupančič, es que introduce

4 “It often happens that we don’t know really how we feel, and that emotions (far from constituting a direct insight into the Real of the subject) can lie and be as deceptive as anything else” (Zupančič 2008: 8).

la negatividad, enfatiza la incongruencia, contrarrestando así la actual “industria de la felicidad”, como la llamó William Davies en su libro con el mismo título. La comedia cuestiona entonces la biomoralidad y su concepto unívoco de la felicidad mediante la ruptura, la dualidad y la duda. En ese sentido, no es de extrañar que Zupančič asocie la comedia con la ironía, que se define a su vez por la ambigüedad, la ambivalencia, la duda y la polisemia, por la incongruencia entre las apariencias y las esencias que pone sobre la mesa, cuestionando de paso estas supuestas “esencias”.

En suma, para resumir la argumentación precedente, podemos decir que Sianne Ngai defiende el potencial político de ciertos sentimientos como la ansiedad, la paranoia, la irritación o el asco, por su carácter no catártico y su oposición a una comodificación consumista. Ngai destaca la íntima relación de estos sentimientos con la ironía, que a menudo se inserta como “meta-response” e intensifica la negatividad de estos. Luego hemos demostrado que otras filósofas como Gayatri Spivak o Alenka Zupančič han insistido en el potencial político y emancipatorio de esta negatividad de la ironía misma, y por extensión de la comedia, en particular dentro del contexto del capitalismo tardío caracterizado por la instigación al consumo y el imperativo de la felicidad. El potencial político reside en la ambivalencia de la ironía, que se sitúa tanto en el nivel semántico como en el afectivo.

La diatriba desde América Latina

Pero ¿cómo se manifiestan estos sentimientos negativos en relación con el potencial emancipatorio de la ironía en la literatura latinoamericana sobre la violencia? Se podría decir que un género que se ha esmerado en particular en vehicular emociones negativas es la diatriba. La diatriba, en efecto, es definida en el DRAE como un “Discurso o escrito acre y violento contra alguien o algo” (DRAE 2021). Para Marc Angenot, en la *Parole pamphlétaire*, la diatriba es una de las formas retóricas que puede manejar el panfleto, aparte de otras modalidades como la carta abierta o el retrato satírico. Angenot equipara la diatriba a la invectiva y la define como una retórica del insulto o

un desarrollo hiperbólico de la agresión⁵. Para Angenot, la diatriba es un “acting-out”, una reacción “primaria, visceral”: “Elle se présente comme une brutale abréaction, un acting-out où les règles du discours policé se trouvent brutalement débordées. Réaction primaire, viscérale, ou se présentant en tout cas comme telle, l’invective a pour règle de fuir tout scrupule et toute modération, de subordonner tout au but unique qui est de détruire symboliquement l’adversaire, de *tuer* avec des mots” (1982: 61). Su virulencia, su falta de respeto por las instituciones políticas, eclesiásticas y sociales, y su ataque a los lugares comunes no titubea. Despotrica, insulta, hiera. Angenot incluso habla de un “terrorismo generalizado”, entendiendo por terrorismo “l’ensemble des moyens non démonstratifs, non argumentatifs, visant à déconsidérer l’adversaire, à inquiéter le lecteur, à décourager la controverse, à menacer sans réfuter” (1982: 250). Sin embargo, conviene precisar que la palabra *diatriba* se originó en la antigua Grecia, asociándose al inicio con el discurso polémico y virulento de los cínicos griegos como Antístenes y Diógenes, pero sin poder disociarse de sus actos, incluso de sus *performances* desafiantes que pretendían reflejar un modo de vivir y una filosofía entera. La diatriba tal como la conocemos desde Voltaire, en cambio, se fundamenta en el *discurso* virulento, o como lo formula Olsson: “In everyday usage, but also in more regulated usage, ‘diatribe’ has come to mean something like an aggressive verbal or written attack on someone” (Olsson 2013: 110).

Citando ahora a Josefina Ludmer desde el contexto específicamente latinoamericano, la diatriba contemporánea no solo valdría como una mera estrategia retórica, sino que se transformaría en una estética que registra “voces antinacionales contemporáneas” cargadas de “afectos bajos y viscerales (desprecio, asco, abominación)” (Ludmer 2010: 161). Ludmer insiste en la dimensión tanto retórica como afectiva de

5 “Une rhétorique de l’injure, un développement hyperbolique de l’agression, discours d’une monotone violence où de proche en proche l’adversaire est attaqué à tous les niveaux, dans ses actes, ses idées, sa personne, son passé, sa vie intime. L’invective, la ‘diatribe’, fait flèche de tout bois, englobant les idées combattues avec l’individu” (1982: 61).

la diatriba. En la literatura latinoamericana, las más famosas son sin duda las diatribas de Fernando Vallejo donde arremete contra los políticos, los eclesiásticos y contra la nación colombiana en su totalidad. Mientras que Vallejo inserta sus diatribas tanto en sus novelas (por ejemplo, en *La Virgen de los Sicarios* [1994])⁶ como en sus discursos⁷, varios otros autores latinoamericanos han publicado sus diatribas en obras de índole más bien ensayística, como es el caso del impactante ensayo *Contra los hijos* (2018) de la autora chilena Lina Meruane⁸. En lo que sigue quisiera centrarme en otra diatriba literaria, publicada en forma de novela, a saber: *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* (1997) del escritor hondureño Horacio Castellanos Moya. Una pregunta que quisiera explorar en el análisis es cómo se manifiesta la emoción negativa que es el asco en esta novela. Está claro que el asco toma un papel preponderante en el texto, como lo indica el título, y que estamos ante una diatriba que maximiza la negatividad al nivel de la violencia misma del discurso. ¿Pero hasta qué punto hay lugar aquí para la ironía, como “meta-response” al asco, como modalidad que permite introducir la duda, la ambivalencia, el péndulo emotivo y afectivo en un discurso tan directo, tan estridente como lo es la diatriba?

El asco (1997) de Horacio Castellanos Moya

Tanto Castellanos Moya mismo como los críticos han insistido en el impacto que tuvo esta novela: al poco tiempo de publicarla, Castellanos Moya recibió amenazas de muerte, y hasta mucho después le fue desaconsejado viajar a El Salvador por motivos de seguridad⁹.

6 Véase Adriaensen (2011), para un análisis de la relación entre la diatriba, el cinismo y la ironía en esta novela.

7 Véase Maier (2020), para un análisis de la diatriba en *Peroratas* (2013), un volumen que incluye discursos y notas editoriales de Fernando Vallejo.

8 Véase Maier (2019).

9 Lo afirma Castellanos Moya explícitamente en la “Nota del autor” que se incluye en la edición de 2007 en Tusquets.

Si bien el escritor fue relegado al silencio, la novela misma tuvo más suerte: desde 1997 la editorial Arcoiris Press seguía sacando nuevas tiradas del librito en El Salvador, e incluso se había incluido en la lista de lecturas obligatorias en un programa universitario. Mi hipótesis es que es precisamente la ambigüedad irónica presente en la parodia de la novela, la que ha dado lugar a interpretaciones diversas e incluso opuestas del texto.

Para poder estudiar la ironía en la novela, cabe empezar por precisar lo que entiende Ngai por el sentimiento negativo que es el asco. En primer lugar, el asco se distingue por ser un sentimiento intenso, nada ambivalente: “There is thus a sense in which disgust is the ugliest of ‘ugly feelings’, yet an interesting exception. For disgust is never ambivalent about its object. More specifically, it is never prone to producing the confusions between subject and object that are integral to most of the feelings discussed in this book” (2005: 335). A diferencia del desdén, por ejemplo, el asco implica una relación afectiva intensa, caracterizada por su “unambivalent negativity” (2005: 354). El asco “finds its object intolerable and demands its exclusion, while the objects of contempt simply do not merit strong affect; they are noticed only sufficiently so as to know that they are not noteworthy” (2005: 336-337). En este sentido, cabe destacar que el asco incluso posibilita a “strange kind of sociability” (2005: 336), dado que “it seeks to include or draw others into its exclusion of its object” (2005: 335). En otras palabras, a pesar de su apariencia fundamentalmente antisocial, el asco busca una complicidad en el oyente para compartir la repulsión y así se crea una nueva sociabilidad.

En la novela *El asco* de Horacio Castellanos Moya, no cabe duda de que el protagonista Edgardo Vega despotrica contra la nación salvadoreña sin ninguna ambivalencia, y busca la complicidad del lector en esta empresa. Pero no obstante se instaura una distancia irónica en el texto que mejor se puede explicar a través de la relación paródica que establece con la obra de Thomas Bernhard. Tanto Castellanos Moya mismo, como Roberto Bolaño (en la nota incluida en la edición de la novelita por Tusquets) o la crítica Megan Thornton han señalado la conexión entre *El asco* y las diatribas antinacionalistas del escritor austríaco, en particular en conexión con su última novela,

Auslöschung (1986), traducida al inglés como *Extinction* (1996). Thomas Bernhard pone en escena a un personaje de corte claramente autoficcional que regresa a su ciudad natal en Austria, que está en plena depresión después de la Segunda Guerra Mundial. Castellanos Moya retoma esta idea de un exiliado —pero en su caso, no inspirado en la figura del propio autor— que regresa a su ciudad natal, donde de hecho la guerra se ha declarado terminada oficialmente en 1992, pero donde la violencia sigue irrumpiendo en todos los niveles de la sociedad. La diatriba antinacionalista —hacia el pueblo austríaco o hacia el pueblo salvadoreño, según el caso— se formula en ambos casos en un estilo musical, rítmico, con frases largas, con vestigios del discurso oral y a menudo con una estructura circular, cercana al *stream of consciousness*.

Pero queda la pregunta entonces de saber en qué reside la parodia que efectúa Horacio Castellanos Moya de la novela de Bernhard. Mientras que Castellanos Moya, así como Bolaño, parecen interpretar el concepto de “parodia” meramente como “homenaje”, es decir, como reescritura en un contexto diferente del original, podríamos afirmar que *El asco* efectúa una parodia en el sentido que le da Linda Hutcheon a la palabra, es decir, como una reescritura que incluye una ironía que *se desmarca* del original (1994: 93). En el caso que nos ocupa, la fricción irónica surge por la situación enunciativa diferente en ambas novelas. En el caso de Bernhard, es el *alter ego* autoficcional el que despotrica contra su país, de forma implacable, de manera parecida a lo que ocurre en *La Virgen de los Sicarios* de Fernando Vallejo, donde el gramático Fernando arremete contra la nación colombiana. En *El asco*, el protagonista es un intelectual que se perfila como un integrante de la clase media alta, igual que en *La Virgen de los Sicarios*. Arremete violentamente contra las instituciones políticas, eclesiásticas, así como contra los gustos musicales y culinarios de las clases populares, de la “raza mestiza”:

[...] cómo pueden llamar “nación” a este sitio, un sinsentido, una estupidez que daría risa si no fuera por lo grotesco: cómo pueden llamar “nación” a un sitio poblado por individuos cuyo único interés es imitar a los militares y ser administradores de empresas, me dijo Vega. Un tre-

mendo asco, Moya un asco tremendísimo es lo que me produce este país (Castellanos Moya 2007: 25).

Si bien el asco parece parecido al enunciado por Fernando en *La Virgen de los Sicarios*, la diferencia crucial es que, en *El asco*, el monólogo es pronunciado por Edgardo Vega alias Thomas Bernard, mientras que su interlocutor, que solo en una ocasión toma la palabra¹⁰, es el que se llama Moya y que sí tiene una clara semejanza con el autor mismo. En su discurso, Vega se dirige a Moya como a un escritor también nacido en Honduras, que ha vivido la mayor parte de su vida en El Salvador, para luego exiliarse a México durante la guerra civil y finalmente regresar a El Salvador¹¹. El protagonista, en cambio, tiene poco en común con Castellanos Moya: vive como exiliado en Canadá, no por motivos económicos ni políticos, sino simplemente porque “me parecía la cosa más cruel e inhumana que habiendo tantos lugares a mí me haya tocado nacer en este sitio, [...] en el peor de todos, en el más estúpido, criminal, [...] me fui porque nunca acepté la broma macabra del destino que me hizo nacer en estas tierras” (Castellanos Moya 2007: 21). Si regresa a San Salvador, solo es para ir al velorio de su madre, condición que ella le había impuesto para que tuviera derecho a su parte de la herencia. Vega se dirige en la novela a Moya, a quien trata de cómplice y de amigo. Moya mismo escucha con discreción, sin intervenir, y transcribe la diatriba en su papel de narrador-editor.

Se crea así una situación asimétrica entre Vega, quien focaliza y protagoniza el discurso, y Moya, su oyente y editor silencioso. En efecto, a diferencia de lo que ocurre en la novela de Bernhard o en la de Vallejo, en *El asco* se instaura una distancia implícita entre el discurso del intelectual elitista y exiliado que es Vega, y la posición de intelectual comprometido del mismo Castellanos Moya. Así por

10 “[...] no puedo entender cómo esta raza bebe esa cochinateda de cerveza con tanta ansiedad, me dijo Vega, una cerveza cochina [...]” (2007: 15).

11 En la actualidad el autor vive en Iowa, EE.UU., pero escribió *El asco* en la Ciudad de México (2007: 135-136).

ejemplo Vega insiste en que Moya deje de perder su energía en El Salvador, y le instiga a cambiarse de país y no quedarse en este lugar tan detestable. En la misma línea, el elitismo de Vega hacia las clases populares, tanto en San Salvador como en la diáspora, su asco de las pupusas¹² o de la cerveza *Pilsener*, su misoginia, su racismo y su aversión hacia el sexo se caricaturizan hasta el extremo:

El comercio sexual es lo más asqueroso que pueda existir, Moya, nada me produce tanta repugnancia como el comercio carnal, algo de por sí viscoso y propenso a los malentendidos como es el sexo alcanza profundidades abominables con su comercio, una práctica que te carcome las facultades espirituales de una manera fulminante. Pero para mi hermano y su negroide amigo es precisamente esa carcoma espiritual el motivo de mayor regocijo y diversión, me dijo Vega. Te aseguro que al solo cruzar el umbral de La Oficina [el prostíbulo] tuve que caminar con extremo cuidado, Moya, atento para no deslizarme en aquel semen cristalizado sobre las baldosas. No miento, Moya, ese antro hedía a semen, en ese antro había semen por todas partes: pegoteado en las paredes, untado en los muebles, cristalizado sobre las baldosas (Castellanos Moya 2007: 118).

A pesar del efecto cómico que se instaura mediante la caricatura del asco sentido por el protagonista, algunos lectores la han tomado al pie de la letra, como demuestran las amenazas que sufrió el autor. Y no es tanto de extrañar, tampoco, dado que otros aspectos de su crítica, como la americanización del país, la corrupción o el papel de los “desmovilizados” en la violencia de posguerra ofrecen un retrato despiadado, pero en cierto grado atinado de la sociedad de posguerra en Centroamérica. En ese sentido, se instaura de lleno la ambivalencia en el texto, dado que por un lado nos encontramos ante un retrato caricaturesco e hiperbólico de Vega, por lo cual se desacredita su discurso, pero por otra parte participa en lo que Beatriz Cortez llama la “estética del cinismo” de la prosa centroamericana, concepto definido

12 La pupusa es una comida típica nacional, que consiste según el *Diccionario de la Real Academia Española* en una “tortilla de maíz o arroz, rellena de chicharrones, queso u otros alimentos” (<<https://dle.rae.es/pupusas>>).

por ella como una “estética marcada por la pérdida de fe en los valores morales y en los proyectos sociales de proyecto utópico” (2000: 2) de la izquierda revolucionaria. Es esta estética del cinismo la que explica el retrato despiadado, para ciertos lectores ofensivo, del país.

En este contexto, cabe hacer un pequeño paréntesis para precisar las diferentes definiciones que circulan del cinismo. Por un lado, en sus publicaciones sobre la estética del cinismo, Beatriz Cortez ha introducido de manera productiva y convincente el concepto del cinismo para expresar el desencanto que muchas novelas centroamericanas comparten con respecto al proceso de paz en la posguerra. Este desencanto claramente está presente en la novela, y en ese sentido se puede calificar de cínica. Por otro lado, el cinismo tiene una larga tradición filosófica, y si bien se justifica su asociación con el desencanto, la diatriba como género, y la novela *El asco* de Castellanos Moya en particular, difícilmente se puede calificar de “cínica” en esta acepción. En efecto, si nos atenemos exclusivamente a la definición del cínico en la época contemporánea, este se define por su crueldad glacial, tajante e intransigente, por su nihilismo profundo, es decir, por una ausencia completa de los afectos. El cínico moderno toma una actitud despreñada, distante de la realidad circundante, indiferente ante el declive permanente que observa a su alrededor (Schoentjes 2001: 229-231). La siguiente definición de un personaje de *Lady Windermere’s Fan*, una comedia escrita por Oscar Wilde, es emblemática: el cínico es la persona que conoce el precio de todo y el valor de nada (Wilde 2008: 45)¹³. Nada más alejado pues del asco experimentado por el protagonista de Edgardo Vega, un asco sentido visceralmente y expresado de manera compulsiva.

Aparte de situarse al nivel de la parodia satírica del intelectual elitista, fóbico y paranoico, racista y misógino que es Vega, la ironía se produce a otro nivel todavía, más en particular en relación con el género del testimonio. La manera en que Castellanos Moya se posiciona

13 “Cecil Graham: What is a cynic? (*Sitting on the back of the sofa*). Lord Darlington: A man who knows the price of everything and the value of nothing” (Wilde 2008: 45).

frente al testimonio ha sido objeto de amplios debates en la crítica, en particular a raíz de su novela *Insensatez* (2004). En esta novela, un protagonista y narrador, esta vez sí autoficcional, decide ir a Guatemala para leer el informe del Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica (REMHI), titulado *Guatemala: nunca más* (1998). La novela muestra cómo la lectura de estos informes le afecta al protagonista, activando comportamientos paranoicos y problemas de salud mental¹⁴. Mientras que críticos como Misha Kokotovic analizaron dicha novela como una expresión de la “potentially transformative experience of reading such accounts” (2009: 559), otros críticos como Ignacio Sánchez Prado insistieron en que la novela pone en escena al “intelectual epistemológicamente incapaz del acto de solidaridad” (2010: 81).

En un excelente artículo sobre *El asco*, Megan Thornton argumenta que tanto *Insensatez* como *El asco* de Castellanos Moya se deben leer en el contexto del testimonio: primero, porque, en su primera edición, *El asco* salió en la editorial Arcoiris Press de El Salvador, que se especializaba en la publicación de testimonios; además, porque la situación dialógica entre Vega y Moya parece hacerse eco de la relación entre el testigo (Vega) y su traductor, antropólogo o intermediador (Moya). Como bien indica Thornton, “Vega is not a subaltern and his cynical attitude parodies the testimonio’s perceived idealism and optimism” (2014: 210). Pero hay otros múltiples factores que contribuyen a ironizar el testimonio y su reivindicación de la autenticidad. Así señala Thornton que la “Advertencia” primero parece querer enfatizar la veracidad del testimonio: “Edgardo Vega, el personaje central de este relato, existe; reside en Montreal bajo un nombre distinto —un nombre sajón que tampoco es Thomas Bernhard” (Castellanos Moya 2007: 11). Pero enseguida después siembra dudas sobre esta misma empresa, cuando añade: “Me comunicó sus opiniones seguramente con más énfasis y descarno del que contienen en este texto. Quise suavizar aquellos puntos de vista que hubieran escandalizado a ciertos

14 Para un análisis de la relación entre trauma y enfermedad mental en *Insensatez*, véase el artículo de Marileen la Haije (2021).

lectores” (2007: 11). Difícilmente habría podido ser más descarnado todavía el discurso de Vega, tal como ya lo mostraron las amenazas que recibió Castellanos Moya. De este modo, el narrador inserta la ironía en el texto desde la Advertencia, haciéndonos dudar de su carácter fidedigno. De hecho, los peritextos son esenciales siempre para entonar la ironía en una obra literaria (Hamon 1996: 79), y en *El asco* no es diferente. La mirada oblicua de la ironía se instaure luego en el texto mismo mediante el juego entre los dos niveles narrativos: la perspectiva de Vega, quien emite el discurso, y la de Moya, quien es el narrador silencioso. Desde el paratexto se inserta cierta ambivalencia con respecto al papel “objetivo” y “neuro” de Moya en la transcripción del texto, y el retrato hiperbólico de Vega nos instiga a dudar de la objetividad y la autenticidad de la transcripción del testimonio que nos presenta Moya: ¿cómo definir la voz del silencioso Moya, cuán de fiable es?

En suma, *El asco* puede leerse como una parodia del testimonio, cuestionando su potencial emancipatorio y apostando más bien por la ficción, tal como lo hacía igualmente Thomas Bernhard. En palabras de Thornton, “*El asco* offers a perversion of the *testimonio* through the lens of fiction” (2014: 2011). En efecto, los estudios subalternos latinoamericanos, con John Beverley al frente, ponderaban que la literatura era de por sí sospechosa, y ello no por su contenido o la posición política de su autor, sino por la mera forma. En esta discusión, la ironía tomó un papel clave: “Testimonio invites a complicity between reader and writer that cannot be sustained in the novel [...] which usually entails an ironic distance on the part of both novelist and reader from the fate of the protagonist” (Beverley 1993: 77). *El asco* ofrece por lo tanto una reescritura paródica del testimonio, mediante la diatriba violenta y afectiva, a su vez ironizada.

Cerrando el círculo

A principios de este siglo, Ngai postulaba desde los Estados Unidos que el lenguaje del asco había perdido vigor en el discurso actual, dado que se tendía a moralizar su retórica aversiva: “disgust blocks the

path of sympathy in Adam Smith's theory of moral sentiment" (2005: 335). En la literatura latinoamericana no ocurre necesariamente lo mismo. En la obra de escritores como Fernando Vallejo, Lina Meruane u Horacio Castellanos Moya el género de la diatriba proporciona una tribuna excelente para el asco. Estos textos parecen inscribirse en la propuesta estética no catártica defendida por Ngai, en el arte que "produces and foregrounds a failure of emotional release [...] and does so a kind of politics" (2005: 8).

Aunque en general *El asco* parece inscribirse en tal estética no catártica, cabe mencionar que Ngai define el asco como un sentimiento negativo excepcional, dado que nunca se muestra ambivalente sobre su objeto (2005: 335). A medio camino entre la entrega absoluta del asco y la indiferencia condescendiente del cinismo, se encuentra la ironía. Mediante su ambivalencia, la ironía complica la identificación absoluta entre el sujeto y el objeto del asco, introduce la ambigüedad al nivel del discurso y de la afectividad, y explica la recepción tan compleja de la novela.

Hemos visto que la novela presenta una triple negatividad, inherente no solo a la diatriba como género, sino también al asco, como emoción negativa, y a la ironía, caracterizada como "negatividad absoluta" por Kierkegaard. Lejos de presumir de una felicidad o positividad armoniosa, la novela opera desde una triple negatividad, proponiendo una estética no catártica, un arte que produce y pone en la mesa una violencia no procesada, una afectividad reprimida, lo cual ya de por sí es un acto político (Ngai 2005: 9). Desde la crítica literaria cabe recordar además, como ya lo hizo Vallejo en su ensayo *Logoi* (Vallejo 1983: 29), que la literatura es antes que nada forma, forma, se podría añadir, con una destacada dimensión afectiva. La novela de Castellanos Moya es un *acting-out* virulento enraizado en la violencia que vivió y vive El Salvador, que nos muestra el poder emancipatorio pero no necesariamente catártico del lenguaje literario.

En efecto, la novela se sitúa de manera polémica con respecto al género del testimonio, reivindicando el valor de la literatura como género de por sí inauténtico, reforzando la ambigüedad de la literatura mediante el uso de la ironía y mediante el uso virulento y a veces hiperbólico de la diatriba, una literatura que no es catártica, pero en

cambio sí es movilizadora. Y es así como Castellanos Moya no duda en depositar una confianza descomunal en el poder terrorista y subversivo de la diatriba literaria como género, en el asco como emoción negativa que implica repulsión, pero a la vez una extraña forma de comunión e inclusión (Ngai 2005: 336), y en la ambivalencia de la ironía cuyo potencial político está lejos de haber desaparecido. El potencial emancipatorio y político del asco, de la ironía y de la diatriba reside en su negatividad inherente, en su apertura hacia la duda y la ambigüedad, lo cual de por sí es un acto político.

Bibliografía

- ADRIAENSEN, Brigitte (2011): “Modalidades discursivas y éticas del cinismo en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo”, en *Guaragua. Revista de Cultura Latinoamericana*, vol. 37, pp. 46-60.
- ANGENOT, Marc (1982): *La parole pamphlétaire: contribution à la typologie des discours modernes*. Lausanne: Payot.
- BEVERLEY, John (1993): *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (2005): *Insensatez*. Barcelona: Tusquets.
- (2007): *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*. Barcelona: Tusquets.
- CORTEZ, Beatriz (2000): “Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra”, en *Ancora: Suplemento Cultural de la Nación*, pp. 1-15. <<http://www.nacion.com/ancora/2001/marzo/11/historia3.html>> (07-01-2021).
- DAVIES, William (2015): *The Happiness Industry. How the Government and Big Business Sold Us Well-Being*. London/New York: Verso.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2021): “Diatriba”. Real Academia Española. <<https://dle.rae.es/diatriba>> (14-01-2021).
- HAMON, Philippe (1996): *L'ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette.
- HERLINGHAUS, Hermann (2009): *Violence without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*. New York: Palgrave MacMillan.

- HUTCHEON, Linda (1994): *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London/New York: Routledge.
- KIERKEGAARD, Søren (1989): *Kierkegaard's Writings, II: The Concept of Irony, with Continual Reference to Socrates/Notes of Schelling's Berlin Lectures*. Princeton: Princeton University.
- KOKOTOVIC, Misha (2009): "Testimonio Once Removed: Castellanos Moya's *Insensatez*", en *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 43, pp. 545-562.
- LA HAIJE, Marileen (2021): "Entre trauma y locura: una lectura paranoica del testimonio en *Insensatez*", en *Chasqui*, vol. 50, n.º 1, pp. 108-127.
- LABANYI, Jo (2010): "Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality", en *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 11, n.º 3-4, pp. 223-233.
- LUDMER, Josefina (2010): *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MAIER, Gonzalo (2019): "Ni ahora ni nunca: diatriba y pensamiento positivo en *Contra los hijos*, de Lina Meruane", en *Neophilologus*, vol. 104, pp. 87-96.
- (2020): "'Dogs don't Vote': Diatribe and Animality in *Peroratas*, by Fernando Vallejo", en *Journal of Latin American Studies*, vol. 29, n.º 3. <<https://doi.org/10.1080/13569325.2020.1832449>> (14-01-2021).
- MERUANE, Lina (2018): *Contra los hijos*. Santiago de Chile: Literatura Random House.
- NGAI, Sianne (2005): *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University.
- OLSSON, Ulf (2013): *Silence and Subject in Modern Literature: Spoken Violence*. New York: Palgrave Macmillan.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (2010): "La ficción y el momento de peligro: *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya", en *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura: CIEHL*, vol. 14, pp. 79-86.
- SCHOENTJES, Pierre (2001): *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil.
- SPIVAK, Gayatri (2012): "What's Left of Theory", en *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge: Harvard University, pp. 191-217.

- THORNTON, Megan (2014): "A Postwar Perversion of *Testimonio* in Horacio Castellano Moya's *El asco*", en *Hispania*, vol. 97, n.º 2, pp. 207-219.
- VALLEJO, Fernando (1983): *Logoi: una gramática del lenguaje literario*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- (1994): *La Virgen de los Sicarios*. Madrid: Alfaguara.
- WILDE, Oscar (2008): *The Importance of Being Earnest and Other Plays: Lady Windermere's Fan; Salome; A Woman of No Importance; An Ideal Husband; The Importance of Being Earnest*. Oxford: Oxford University.
- WILSON, Deidre y SPERBER, Dan (1992): "On Verbal Irony", en *Lingua*, vol. 87, pp. 53-76.
- ZUPANČIČ, Alenka (2008): *The Odd One in: On Comedy*. Cambridge: MIT Press.

Fotografía, temporalidad y memoria: *Yuyanapaq. Para recordar* (2003) y *Uchuraccay* (2018) de Franz Krajnik

DANIELLA WURST

Pontificia Universidad Católica del Perú

En este artículo analizo en clave afectiva dos obras fotográficas esenciales para la memoria cultural en Perú; *Yuyanapaq. Para recordar* (2003), la primera exposición que reunió un archivo fotográfico sobre el conflicto armado interno (CAI)¹ y el ensayo fotográfico y exposición *Uchuraccay* del fotógrafo peruano Franz Krajnik, publicada y exhibida en 2018.

1 El Conflicto Armado Interno (CAI) fue uno de los períodos más violentos de la historia peruana. Desde 1980 hasta 2000, más de 69.000 peruanos, la gran mayoría de las zonas más pobres y rurales de los Andes, fueron víctimas de la violencia insurgente del grupo terrorista Sendero Luminoso (Partido Comunista Peruano-Sendero Luminoso, PCP-SL) y la violencia de las políticas contrainsurgentes dadas por el Estado.

La exposición *Yuyanapaq*, curada por Mayu Mohanna y Nancy Chappell, constituye un importante archivo visual y marca un hito en la memoria cultural en el Perú al utilizar la fotografía para confrontar el pasado reciente y proponer un consenso en la memoria colectiva apuntalada hacia la reconciliación nacional. A pesar de su innegable impacto e importancia dentro del imaginario nacional, sostengo que el discurso curatorial de la exposición evidencia la asimetría y las tensiones presentes en la producción de memoria cultural en el Perú.

Quince años después, en el reciente ensayo fotográfico y exposición *Uchuraccay* el fotógrafo peruano Franz Krajnik (2018) trabaja con una de las comunidades más afectadas por la violencia política del CAI para producir una colaboración horizontal con los ciudadanos que propone un compromiso afectivo con la memoria, influenciada por el tratamiento de la memoria y el pasado desde la cosmovisión andina. La colección de fotografías ofrece un compromiso con el pasado que se aleja de la inversión afectiva que prevalece en las representaciones de la memoria dominante en el Perú, específicamente el tratamiento del pasado de forma citacional y elegíaca que lo mantiene a una distancia segura. En efecto, *Uchuraccay* propone una reflexión de la memoria que desmantela los estigmas prevalentes en los discursos oficiales sobre la comunidad, la nación, y la reciente historia de violencia en el país.

Sostengo que el contraste entre las obras analizadas aquí señala un nuevo giro en el siglo XXI que responde a la sobrecarga afectiva generada por lo que se describió como el *boom* de la memoria que caracterizó el final del siglo XX (Huyssen 1995, Jelin 2001, Dosse 1998). La distancia retrospectiva de esta obsesión por la memoria, así como la vasta producción de conocimiento e información en torno a la misma, ha contribuido a la creación de obras que permiten nuevas formas de compromiso con los tiempos de la memoria y ofrece aproximaciones alternativas al pasado que van más allá del enfoque meramente conmemorativo o elegíaco.

En *History, Memory and State-Sponsored Violence: Time and Justice* (2014), Berber Bevernage postula que el tiempo lineal normalizado por las políticas de la memoria presente en las narrativas de las comisiones de verdad y reconciliación, y sus propuestas por una temporalidad lineal que divide de manera estricta el pasado del presente, puede ayudar a los estados sucesores a liberarse de las deudas históricas del

pasado adoptando una nueva identidad y ejecutando una ruptura definitiva con el pasado, aplacando así la fuerza problemática de las luchas afectivas de (y por) la memoria en el presente (Bevernage 2014: 84). Bajo esta temporalidad —naturalizada como progresiva y lineal— y la promesa de no repetición, el pasado es considerado como lo que hay que reconocer para alejarse de él, con el fin de avanzar como nación hacia una nueva disposición afectiva: la promesa de un futuro utópico y democrático que siempre se encuentra en el horizonte.

La colección de fotografías *Uchuraccay* (2018) consta de 126 imágenes en blanco y negro que detallan el día a día, las celebraciones, los rituales y las experiencias cotidianas de una pequeña, pero muy conocida comunidad andina del Perú ubicada a 4.800 metros sobre el nivel del mar, en las alturas de la provincia de Huanta, Ayacucho. Las imágenes varían desde tomas de paisajes con ángulos amplios y visiones expansivas y panorámicas del paisaje rodeado de montañas, hasta tomas de encuentros íntimos y cercanos dentro de espacios domésticos y afuera en comunión con la tierra y la comunidad. Me atrevo a decir que la colección de fotografías de *Uchuraccay* es uno de los proyectos más elocuentes sobre la memoria en el Perú, a pesar de no incluir ninguna fotografía o mención directa sobre el pasado violento y la masacre que marcaron a la comunidad y nación.

La reciente publicación de las fotografías en 2018 fue especialmente significativa al conmemorar el 35º aniversario de la Masacre de Uchuraccay, uno de los acontecimientos más trágicos y emblemáticos de la historia del CAI. El 26 de enero de 1983, un guía local y un grupo de ocho periodistas de Lima, que investigaban el aumento de las tensiones entre los subversivos del PCP-SL y los campesinos de Ayacucho, fueron asesinados por un grupo de comuneros. La masacre se convirtió en noticia de primera plana nacional y causó innumerables repercusiones en la comunidad². Crucialmente, esta tragedia se instaló dentro del

2 Además de la muerte de los ocho periodistas limeños, la comunidad vivió el caos, la atención desató la más vitriólica discriminación racial y social, y los habitantes tuvieron que soportar las posteriores ejecuciones sistemáticas de 135 pobladores tanto por parte de Sendero Luminoso, como de las fuerzas contrainsurgentes de

imaginario nacional como un ejemplo que justificó las tensas relaciones y la abismal distancia entre la capital de Lima y la sierra peruana donde se atribuyó la violencia a un desencuentro cultural que presentaba a los sujetos andinos como si vivieran en un territorio insular y un tiempo “atrasado”, al margen de la modernidad y el progreso nacional.

Uchuraccay no solo desmonta un imaginario hegemónico sobre el territorio y sus ciudadanos. El proyecto también presenta un marco temporal alternativo para pensar el pasado que desafía los discursos oficiales de la memoria respecto al pasado violento. *Uchuraccay* es uno de los proyectos de memoria cultural más elocuentes hasta la fecha y, sin embargo, no tiene imágenes del pasado, de violencia, o de los sujetos nacionales como víctimas sufrientes. ¿Qué significa tener un proyecto de memoria sin imágenes del pasado? ¿Qué significa pensar en la memoria no como lúgubre o meramente conmemorativa? Como señala Bevernage, necesitamos superar la dicotomía modernista de un presente “vivo” y un pasado ontológicamente inferior, ausente, lejano e insular (Bevernage 2014: 12). Es decir, ir más allá del reconocimiento del pasado como un gesto vacío para avanzar hacia el prometido futuro democrático y reconciliado de la nación.

En este artículo, pongo en diálogo *Uchuraccay* con la muestra *Yuyanapaq. Para recordar*. Me interesa discutir la manera en la que el discurso curatorial de *Yuyanapaq* evidencia sintomáticamente los puntos ciegos de la memoria por el discurso oficial y las prácticas culturales sobre la memoria nacional. En contraste, exploraré la forma en que el pasado es (re)pensado y (re)presentado en *Uchuraccay* para proponer este proyecto artístico como un archivo alternativo que captura las posibilidades lúdicas de la memoria dentro del presente, ejemplificando una colaboración y compromiso del fotógrafo y la comunidad que articula la idea de la fotografía como un *contrato civil* entre el fotógrafo y los ciudadanos fotografiados (Azoulay 2008: 17).

las Fuerzas Armadas. Atrapados en la línea de fuego, los sobrevivientes restantes se vieron obligados a exiliarse de la comunidad, a la que regresaron el 10 de octubre de 1993. El retorno y la refundación del pueblo fue un paso necesario para “dotarse de una nueva autenticidad histórica y resignificar la memoria del pasado” (Ulfe 2018).

Las narrativas proporcionadas por un estado urbano centralista y capitalista y sus discursos oficiales de reconciliación no solo homogeneizan el pasado y lo insulan dentro de una temporalidad específica (1980-2000), sino que también invisibilizan —en el sentido de dejar fuera de la vista— las complejidades en las que las comunidades andinas experimentan y conviven con este pasado: no como una narrativa cerrada, sino como una historia abierta en la que el pasado se coloca frente al presente.

Mi intención en este ensayo es doble. En primer lugar, me interesa discutir la manera en la que el discurso curatorial de *Yuyanapaq* exhibe las tensiones sintomáticas de una memoria cultural profundamente fragmentada. En segundo lugar, quiero subrayar cómo el proyecto de Krajnik integra la cosmovisión andina en la presentación de la memoria y el tiempo; presentando una visión que no tiene “ni post ni pre en su visión de la historia, que no es lineal ni teleológica; el pasado-futuro está contenido en el presente” (Rivera Cusicanqui 2010: 56), es decir, la manera en la que este proyecto muestra una integración del pasado como parte vital y cotidiana del presente. Esta relación con el pasado nos presenta una forma de compromiso afectivo con la memoria que debería integrarse en el imaginario colectivo nacional, ya que muestra una verdadera colaboración horizontal que desmonta la asimetría en la mediación de la memoria cultural en Perú.

Uchuraccay como sinécdoque: los dos “Perús” y el tiempo congelado

La masacre de 1983 constituyó un punto de inflexión en la historia de la violencia del CAI, un antes y un después que marcó tanto a la comunidad como al imaginario nacional. Poco después de la masacre, el presidente Fernando Belaunde nombró una comisión investigadora encabezada por el escritor Mario Vargas Llosa y un grupo de expertos antropólogos, lingüistas y abogados. El objetivo de la comisión era investigar las razones de este violento encuentro entre los pobladores y los periodistas limeños. El *Informe de la Comisión Investigadora de*

Uchuraccay (Vargas Llosa *et al.* 1983) concluyó que la matanza había sido una decisión comunal de autodefensa apoyada por un Estado ausente que animaba a los pobladores a actuar si se enfrentaban a las fuerzas insurgentes. Crucialmente, la violenta reacción de defensa de los pobladores —al confundir a los periodistas limeños con la amenaza terrorista— se atribuyó a una serie de malentendidos culturales debido “a un primitivismo pre-moderno de las comunidades altamente aisladas” (Vargas Llosa *et al.* 1983).

Vargas Llosa utiliza la autoridad del discurso antropológico para subrayar la naturaleza fragmentada de la nación peruana. Establece una diferenciación entre un “Perú oficial” y un “Perú profundo” separado del resto de la nación. Este “Perú profundo” se describe como económica y socialmente atrasado y ajeno a la modernidad occidental y al progreso histórico: “La noción misma de progreso debe ser difícil de concebir o adoptar para comunidades que nunca han experimentado ninguna mejora en sus condiciones de vida, salvo un prolongado estancamiento” (Vargas Llosa *et al.* 1983: 12).

Según Juan Carlos Ubilluz (2003), la fuerza persuasiva de este discurso oficial reprodujo un existente paradigma andinista que pudo velar la participación y contribución del Estado como causal de la masacre. El paradigma andinista, similar al paradigma orientalista descrito por Edward Said, es la creencia de que el mundo andino es radicalmente Otro. Esta creencia sustenta una realidad nacional basada en la segregación de las masas andinas que se mantienen simbólicamente al margen de un proyecto nacional moderno, replicando así una herencia colonial de dominación y subordinación.

El dualismo entre los dos “Perús” se extiende más allá de Uchuraccay y llega a representar un Perú indígena andino generalizado. Así, Uchuraccay se convierte en una sinécdoque, una parte que representa a toda la región andina y a los ciudadanos indígenas al margen de un proyecto nacional y modernista. Esta creencia permite una segregación discursiva endémica que retrata sistemáticamente a los sujetos andinos del altiplano como si estuvieran fuera del flujo de la historia.

Enrique Mayer (1992) menciona que esta separación dentro del territorio nacional no es solo espacial o cultural, sino que también es temporal: ambos Perú están separados por una distancia abismal tanto en el

tiempo como en el espacio. El tiempo-espacio marginal al progreso moderno de la nación se configura como asincrónico al tiempo de progreso nacional moderno. Uchuraccay entonces no solo representó un espacio particular (y ajeno) dentro del territorio nacional, sino que se convirtió en un significante cargado que representaba un *atraso* en el tiempo.

Es justamente esta imagen del mundo andino, como aquella que ocupa un tiempo y espacio al margen de la nación, aquello que contribuyó a la indiferencia de una gran parte de la sociedad civil durante y después del período de violencia política. La abismal brecha sociocultural entre el mundo andino y los ciudadanos modernos de la capital costera contribuyó a reproducir una barrera interiorizada que hizo imposible ver, y casi imposible pensar, la violencia y las pérdidas de miles de peruanos como verdaderas pérdidas nacionales, como —utilizando la terminología de Judith Butler— vidas dignas de velar³. ¿Cómo pueden estas pérdidas integrarse afectivamente en un imaginario nacional si sus vidas son concebidas como vidas que ocupan un tiempo y espacio distinto al tiempo y espacio nacional?

Al escribir sobre la economía visual andina, Deborah Poole (2007) afirma que en el Perú del siglo XIX, la fotografía se utilizó para regular y normalizar las relaciones coloniales de dominación, valor y raza. Esto produjo una relación asimétrica entre el espectador y los sujetos: las fotografías de los sujetos andinos se convirtieron en una pantalla donde los espectadores proyectaban tanto sus fantasías como las nociones preconcebidas que fijaban a los sujetos indígenas rurales como “tipos” estáticos, pasivos, anónimos y sin voz. ¿Continúa esta visión y velamiento simbólico en las prácticas contemporáneas de la memoria cultural y su uso de la fotografía documental? Como veremos a continuación, los archivos fotográficos pueden velar los antagonismos en el presente para restaurar un sentido de unidad en la nación. Asimismo,

3 El concepto de “vidas dignas de ser veladas” (*grievable lives*) es elaborado por Judith Butler en su libro *Frames of War. When is Live Grievable?* (2009). Nelson Manrique sugiere que el sentido de tragedia nacional no existe en la sociedad civil peruana como en los países del Cono Sur, porque la mayoría de las víctimas en Perú (sujetos andinos quechua-hablantes) no son vistos con los mismos derechos que los ciudadanos plenamente reconocidos de la nación (Manrique 2009).

la fotografía puede, a su vez, crear espacios de apertura que desmonten los legados visuales coloniales heredados y abran la narrativa del pasado a territorios más fértiles e inclusivos.

Yuyanapaq. Para recordar: el despertar y el deber nacional de ver

Junto con el Informe de la Verdad y la Reconciliación de 2002, se publicó *Yuyanapaq. Para recordar*⁴. Una “Narrativa Visual” de la CVR (Comisión de Verdad y Reconciliación) que se expuso en la capital limeña en 2003. La exposición consistió en una selección de 200 imágenes de archivo a partir de una amplia gama de archivos en periódicos, documentación de organizaciones de derechos humanos, revistas, archivos policiales y militares, fotógrafos independientes y álbumes familiares de víctimas, acumulando un contenido de más de 90 archivos distintos y 1.700 imágenes. De este archivo, una selección de 200 fotografías fueron elegidas por Mohanna y Chappell para ser exhibidas y subsecuentemente publicadas en el catálogo de la exposición. Actualmente, *Yuyanapaq* se expone de forma permanente en el Museo Nacional del Perú, un gesto que integra oficial y simbólicamente el período de violencia política como parte necesaria de la historia nacional peruana.

Tanto la CVR como la exposición compartían el mismo objetivo: transmitir el conocimiento histórico de lo acontecido durante los veinte años de violencia pasada para crear una memoria colectiva y así unificar la nación fragmentada. “Yuyanapaq”, como señala Salomón Leerner, presidente de la CVR, “es una palabra en quechua que

4 Se han realizado numerosos trabajos académicos sobre la exposición *Yuyanapaq*: su alcance pedagógico y cultural (Ulfe 2009), su inserción en un mercado de la memoria (Milton y Ulfe 2011), el poder de la fotografía para crear una visión empática (Saona 2009, 2014, Vich 2015) y el énfasis en su discurso curatorial (Hoecker 2008). Dos estudios, “Memories of Reconciliation: Photography and Memory in Postwar Peru” (Poole y Rojas 2010) y “What the Past Will Be: Curating Memory in Peru’s Yuyanapaq: Para Recordar” (Murphy 2014) abordan las contradicciones y fracturas de la representación del pasado.

significa ‘recordar’ pero también significa ‘despertar’, abrir los ojos” (*Yuyanapaq* 2003: 1). La exposición supuso un paso importante y necesario para abordar el pasado violento reciente y la necesidad de una memoria nacional en torno a un pasado difícil, reciente y no resuelto.

En *Yuyanapaq*, el acto de ver se enmarca como un imperativo nacional, como un encuentro necesario para producir una nueva conciencia que despierte y unifique colectivamente a la nación indiferente. El proceso de “recordar” es paralelo a un “despertar”, al descubrimiento de una verdad a través de la vista. El acto de ver es configurado como lo necesario para producir una nueva conciencia que despierte y unifique colectivamente a la nación. Las curadoras explican: “El acto de ver, de comprender por la vía de las imágenes, implica a la sociedad peruana para conocer su historia, acercarse a la verdad” (2006: 54, citado en Murphy 2014: 28). Aquí radica una importante contradicción: ¿Cómo recordar aquello a lo que el público (objetivo) se enfrenta “por primera vez” como una experiencia “reveladora”? ¿A quién va dirigido el acto de ver?

Aunque el objetivo de *Yuyanapaq* era utilizar la fotografía como medio para reconocer el pasado con el fin de construir la unidad nacional, el discurso curatorial que enmarca la exposición revela una relación asimétrica entre los ciudadanos, las víctimas y los encargados del deber de recordar/despertar. Esto aparece sintomáticamente en el prólogo, el cual presenta la siguiente dedicatoria: “*A las víctimas, al Perú*” (*Yuyanapaq* 2003).

La coma separa a ambos grupos: honra a las víctimas, pero las desplaza involuntariamente de la unidad colectiva de quienes se les pide que abran los ojos y recuerden. El espectador es, por tanto, la nación colectiva a la que se le pide que despierte y se encuentre con la historia de violencia que se ha desarrollado en la nación durante veinte años y que reconozca a sus víctimas. Por el contrario, las víctimas se incluyen en la medida en que se convierten en iconos visuales instrumentales para facilitar el encuentro del espectador con el pasado, un deber cívico necesario para avanzar hacia una nación unificada y democrática.

Tanto en la exposición como en el catálogo, la fotografía se presenta como un medio que transmite la facticidad de los acontecimientos históricos y de una temporalidad cronológica apoyada en los textos que acompañan a las imágenes, extraídos del relato oficial de la CVR.

Sin embargo, la selección de las fotografías no se basa en los resultados de la CVR, sino en la intencionalidad estética de las curadoras y en su comprensión de lo que la fotografía podía lograr para “atraer y mantener al espectador” a través del acto de ver (Murphy 2014: 28). Así, las imágenes se utilizaron para realizar una narración afectiva del informe de la CVR. Para el discurso curatorial, la selección de imágenes esperaba fijar iconos visuales para crear un imaginario evocador del pasado. En una entrevista, las curadoras afirman: “La situación exigía que el arte sirviera de paliativo contra el dolor; la estética y la historia se combinarían para evocar una respuesta de compasión, solidaridad y reconstrucción. Pensamos que esto podía lograrse a través del lenguaje de la fotografía” (Chappell y Mohanna 2006: 53).

KM Murphy se pregunta si este imperativo de crear un archivo de imágenes bellas, conmovedoras e icónicas, desplaza el imperativo de la narrativa testimonial de la CVR, cuyo objetivo principal era revelar las verdades que se habían negado y dar una plataforma y voz a las víctimas del conflicto.



Figura 1. Vera Lentz, *Denuncia*, en *Yuyanapaq*, 2003.

Ninguna imagen ilustra mejor esta tensión que la fotografía *Denuncia* (Figura 1) de Vera Lentz, tomada en Ayacucho en 1984. La imagen consiste en una toma con un encuadre cerrado que muestra un pequeño par de manos que sostienen una foto carnet de un hombre de perfil. En un plano alegórico, la imagen transmite simbólicamente la fragilidad de sostener la memoria en las manos como todo lo que queda, un signo de dolor, pérdida y lucha humana que trasciende las fronteras nacionales y culturales. La composición de la imagen transmite una intimidad conmovedora. El ángulo de la fotografía exige una cercanía física entre el cuerpo de la fotógrafa y su cámara y el cuerpo

cuyas manos sostienen la foto carnet. En su composición, *Denuncia* evidencia un alineamiento entre la fotógrafa, el sujeto fotografiado y el espectador: los tres dirigen su mirada a la pequeña y precaria foto carnet, compartiendo la misma distancia visual con el pequeño y desdibujado registro visual que sirve como material para la denuncia.

Denuncia se convirtió en la imagen más icónica de *Yuyanapaq*, sirviendo como portada del catálogo de la exposición y entrando en el imaginario nacional como icono de la memoria⁵. Aunque la imagen da al espectador una sensación de cercanía, las múltiples ausencias de la imagen hacen que la demanda sea abstracta, operando solo desde un plano estético que vuelve difusa la demanda original. Lo que hace poderosa a la imagen es el gesto y el simulacro de cercanía que produce con el espectador. La composición le otorga una centralidad a las manos que sostienen la foto carnet, lo que parece evocar este objeto como todo lo que queda de los desaparecidos, toda la evidencia de la demanda. La imagen opera en un plano alegórico que transmite simbólicamente la fragilidad de sostener la memoria. *Denuncia* evoca la condición de la fotografía como objeto atesorado, captura lo que Marita Sturken describe como el poder afectivo de las fotografías: “la fotografía representa lo inalcanzable, *está impregnada del deseo de tener lo inalcanzable en las manos*” (Sturken 1997: 22, énfasis mío). Lo conmovedor de la imagen es que captura simultáneamente todo lo que queda de una demanda y la futilidad de la misma.

Sin embargo, hay otra imagen incluida en el archivo de fotografías que invierte el ángulo de *Denuncia*, haciendo la demanda mucho más explícita. La fotografía (Figura 2), tomada por el fotoperiodista Manuel Vilca el mismo día, muestra a la mujer que hace la demanda sosteniendo desafiante la foto de identificación descolorida y mirando directamente a la cámara y al futuro espectador. Está claro que conoce los códigos visuales de la demanda y recrea el gesto de otras protestas realizadas por familiares de ciudadanos detenidos y desaparecidos en toda América Latina.

5 Lo que Mayu Mohanna llama “iconos de sufrimiento” para referirse a las fotografías más impacantes y evocativas de la exposición (Hoecker 2008: 23, citado en Murphy 2014: 32).



Figura 2. Manuel Vilca, Archivo Electrónico Yuyanapaq, 2003.

Esta imagen hace que la foto carnet pase de ser un objeto de contemplación estética a uno utilizado como herramienta y plataforma de reivindicación política. El sujeto fotografiado participa activamente en lo que Ariella Azoulay llama el contrato civil de la fotografía: el uso del fotógrafo como marco alternativo de los ciudadanos a las estructuras institucionales que los han olvidado (2008: 17). En el trasfondo de la imagen, dos campesinos con los brazos cruzados miran con recelo al fotógrafo, ambos testigos y parte del evento fotográfico. Mientras que la condensación icónica de *Denuncia* difumina la agencia política del gesto en un tema abstracto de sufrimiento y pérdida, en un pasado insulado en el tiempo, la imagen de Vilca —relegada al archivo electrónico— da cuerpo a la demanda, mostrando su urgencia, así como el uso de la fotografía como plataforma de acción y reconocimiento.

En una entrevista, Mohanna explica la decisión curatorial de incluir la fotografía de Lentz en la exposición y relegar la de Manuel Vilca al archivo. Afirma: “La fotografía [de Manuel Vilca] también es poderosa. Puedes ver los ojos llorosos de la mujer. Puedes imaginar su lucha, cuántas veces ha ido a buscar a su familiar desaparecido. Pero, estéticamente, no es tan potente como la fotografía de Vera Lentz. *Hay elementos que te distraen*. Eso no ocurre en la otra fotografía” (Martínez 2016: 31, énfasis mío).

Parece como si los elementos que distraen el mensaje de la fotografía fueran los que nos informan de la agencia y la acción de la demanda. La fotografía de Vilca amplía el contexto de la imagen, incluyendo la presencia del sujeto que hace la demanda más allá del gesto simbólico de sostener la memoria en las manos. Al reducir la reconciliación a un gesto simbólico, el uso y la selección de las imágenes revelan cómo, en el esfuerzo por unificar la nación, también se difuminaron las inclusiones horizontales de la ciudadanía y la agencia de las fotografías por parte de ciudadanos vistos más allá de su condición de víctimas e iconos del sufrimiento.

Yuyanapaq pone en manifiesto el riesgo de la iconicidad y los puntos ciegos de la memoria cultural, al armar una narrativa visual centrada en la inversión estética y afectiva. *Denuncia* se convierte en una metáfora, al reducir la reconciliación a un gesto visual

simbólico, la exposición revela inadvertidamente la paradoja de la mirada, el modo en que, en un esfuerzo por unificar a la nación a través de la vista, las fotografías —especialmente las bellas y conmovedoras— también pueden convertirse en pantallas que velan confrontaciones necesarias, y un enfrentamiento con la indiferencia nacional y la fragmentación entre un “Perú oficial” y un “Perú profundo”, la cual fue endémica para el Desarrollo del CAI. Al igual que en el uso de fotografía en el siglo XIX descrito por Deborah Poole, las fotografías icónicas que constituyen el archivo oficial del *Yuyanapaq* pueden servir como pantallas que proyectan un deseado encuentro redentor con la historia nacional en camino a su redención, e invisibilizan las tensiones y confrontaciones necesarias con la propia historia.

En *The Cultural Politics of Emotion* (2004), Sara Ahmed menciona cómo las expresiones de vergüenza colectiva pueden funcionar como una forma de construcción de la nación, en la medida en que lo vergonzoso del pasado queda cubierto por la propia declaración de vergüenza. Bajo el manto de la colectividad, el acto de ver puede convertirse en una acción autocomplaciente que difumina la confrontación individual del espectador con su propia indiferencia hacia el pasado. Ahmed se pregunta: “But in allowing us to feel bad, does shame also allows the nation to feel better?” (Ahmed 2004: 102).

El sujeto nacional, al ser testigo de la historia de injusticia hacia los demás puede, en su vergüenza reconciliarse, pero solo consigo mismo. Así, el *despertar-patriótico-a-través-del-acto-de-ver* revela la asimetría nacional en la producción de memoria cultural: “nuestra vergüenza” tiene que ver con “su dolor” (Ahmed 2004: 10, énfasis mío). Al igual que la sintomática coma en la dedicatoria de *Yuyanapaq*, el ver/despertar patriótico proyecta la persistente distancia cultural y social que sigue existiendo en la nación, incluso en su esfuerzo por suturarla. Todavía hay dos Perú presentes dentro de la dicotomía de los “recordados” y los que se supone que tienen el deber de “recordar”. En ese sentido, de manera similar a la temporalidad histórica lineal de las comisiones de la verdad que aíslan el pasado como lejano y finalizado, las imágenes icónicas de *Yuyana-*

paq entran en el imaginario nacional, pero solo como iconos estáticos del pasado al servicio de la promesa de un presente y futuro reconciliado.

La memoria transtemporal y el retorno a Uchuraccay

Las imágenes en blanco y negro de Franz Krajnik cuentan una historia que visibiliza y desestabiliza la memoria canónica y “oficial” que fija al sujeto y al mundo andino como iconos pasivos, o víctimas silenciadas y estancadas en el pasado. Las imágenes muestran un recorrido donde se da un acercamiento progresivo y paulatino hacia la comunidad de Uchuraccay. Se pasa de tomas de paisajes a gran escala y desde un lente aéreo (*birds eye view*) a un acercamiento visual que nos enseña una cálida intimidad y cercanía familiar con la comunidad. Desde la vista panorámica del Apu Rahuzilca —la montaña protectora (Figura 3) y los amplios paisajes del altiplano—, nos adentramos hasta los ámbitos íntimos y los espacios domésticos presentes en la comunidad de Uchuraccay (Figura 4).



Figura 3. Franz Krajnik, *Uchuraccay*, 2018.



Figura 4. Franz Krajnik, *Uchuraccay*, 2018.

Uchuraccay traza un recorrido visual que es a la vez individual y colectivo. Las fotografías de Krajnik se tomaron a lo largo de más de ocho viajes a Uchuraccay y se puede ver una sensación de familiaridad que se despliega a medida que avanzan las imágenes. De manera crucial, las fotografías cambian el sentido de lo que significa llamar a la sierra “Perú profundo”. En el proyecto, la profundidad no es un abismo que aleja y separa al Perú en dos, configurando al territorio andino como un enigma irresoluble congelado en el tiempo. Las imágenes desmontan el discurso superficial con una visión paternalista que configura al mundo andino como primitivo y ajeno al progreso de la nación. En efecto, Krajnik acorta la distancia visual y simbólica, y se integra en el interior de la comunidad, capturando una memoria que se vive desde adentro. Como fotoperiodista, esta hazaña no es una tarea fácil, sobre todo teniendo en cuenta la tensa historia de una comunidad que fue destruida precisamente por la confusión y el enfrentamiento entre los periodistas y los comuneros.

A pesar de las reservas iniciales, Krajnik fue acogido en el interior de la Nueva Uchuraccay, cohabitando en la vida cotidiana, los

rituales y las celebraciones de la comunidad. Sus fotografías desmontan los discursos que concebían a los uchuraccainos como sujetos primitivos que operan en códigos de creencia completamente diferentes a los del resto de la nación. Por un lado, muchas de las fotografías de Krajnik muestran el sincretismo religioso de la comunidad —la integración de la cosmovisión andina en las tradiciones católicas como los bautismos (Figura 5) y el imaginario religioso—, siendo particularmente evocadora la presencia de una paloma en la cima del Apu (Figura 6), un significante del espíritu santo que vela por la comunidad, pero también un signo de renovación y paz. Un tema general de renacimiento está presente en toda la colección, enmarcado por el 20º aniversario del retorno a Uchuraccay después del forzado exilio.



Figura 5. Franz Krajnik, *Uchuraccay*, 2018.



Figura 6. Franz Krajnik, *Uchuraccay*, 2018.

El proyecto de Krajnik muestra una colectividad, ya que contó con la participación activa de los pobladores en la creación de las imágenes, pero también es un proyecto profundamente personal. En su introducción a la colección, el autor menciona que su propia experiencia de pérdida y el inmenso vacío dejado por la ausencia forzada y prolongada de seres queridos le hicieron buscar respuestas en la pequeña comunidad andina que tuvo que reconstruirse de las cenizas. Krajnik viaja a Uchuraccay en múltiples ocasiones para averiguar cómo “se puede convivir con el dolor” (Krajnik 2018: 158).

En *How Soon is Now?* (2012), Carolyn Dinshaw menciona que a menudo nuestras experiencias personales se apartan del cronometraje métrico del tiempo que mide una sucesión de momentos uno tras otro. Indica que tanto el sueño como el dolor ejemplifican que nuestro sentido del tiempo vivido puede diferir del tiempo medido de intervalos lineales sucesivos. Esto es cierto no solo en un sentido individual, sino también a nivel colectivo. El proyecto fotográfico *Uchuraccay* cruza ambas experiencias: está impulsado por la búsqueda personal del autor e ilustra el modo en que el dolor y la pérdida del pasado son vividos colectivamente por la comunidad de una manera que se aleja de la temporalidad lineal impuesta por los discursos oficiales.

En ese sentido, la comunidad de Uchuraccay incorpora el pasado como una presencia vital en la vida cotidiana de los habitantes. En contraste con una concepción y experiencia moderna occidentalizada de la temporalidad como lineal y progresiva —donde mirar al futuro implica dejar atrás el pasado y marcar una distancia frente a este—, la cosmovisión andina coloca la memoria del pasado en el primer plano de todas las experiencias futuras.

Silvia Rivera Cusicanqui describe la temporalidad andina en una relación con el pasado que se compromete con el presente —*aka pachacha*—, al contener en su interior las semillas del futuro que emergen de las profundidades del pasado (Rivera Cusicanqui 2010: 56). Esto es representado en la fotografía de los Quenoales (Figura 7), donde cada árbol plantado personifica una de las 136 vidas perdidas en el pasado. Así, el pasado se integra y se mantiene presente en la vida cotidiana, son las raíces de un tiempo que integra la memoria dentro

de un presente lúdico y de celebración ante el regreso del exilio a Uchuraccay.



Figura 7. Franz Krajnik, *Uchuraccay*, 2018.

La comunidad de Uchuraccay ha logrado resignificar la memoria como una producción activa donde el pasado puede transformarse, pasar de ser parte de una historia estática, a integrarse como una parte política y simbólica del presente. Junto con un discurso evangélico de renacimiento presente en las ceremonias de bautismo y el día de la memoria donde se presenta tanto la luz como la oscuridad, el carnaval del regreso del exilio en octubre transforma la memoria del pasado violento —la masacre de 1983, la atención y los discursos nacionales impuestos y el eventual exilio— en una que permite un nuevo presente que incorpora el pasado en un constante devenir.

Esta representación visual está en línea con la cosmovisión andina que sitúa visual y lingüísticamente el pasado frente al presente: lingüísticamente, en la lengua quechua las principales conjugaciones se hacen en el tiempo pasado, y la conjugación del futuro se hace en tanto contraposición y combinación del tiempo pasado y presente. Visualmente, existe la creencia de que, puesto que el pasado ya ha sucedido, este debe integrarse y colocarse frente a uno. Poner el pasado en primer plano permite construir y afrontar lo desconocido del futuro. El uso del blanco y negro en las fotografías sirve para trazar un recorrido en el que pasado, presente y futuro pueden super-

ponerse. Las imágenes no están ancladas a un tiempo concreto que pueda fecharse y, por tanto, no pueden cerrarse a una única lectura. El esquema de color monocromático también favorece la dinámica presente entre la oscuridad y la claridad, ambos necesarios al tratar el dolor transtemporal que puede ser resignificado y transformado continuamente.

No se trata de que la experiencia del dolor pasado suspenda la sucesión lineal del tiempo, sino que la incorporación del pasado al tiempo del presente (*ahora/now*) crea un encuadre temporal alternativo en el proceso de memorialización del pasado. De este modo, el fotógrafo se aleja de captar lo que Henri Cartier-Bresson ha llamado “el momento decisivo” (Cartier-Bresson 2003), y opta, en cambio, por buscar los momentos *entre* ese antes y ese después. Inspiradas en las fotografías de Robert Frank en su serie *The Americans* (1958), las fotografías de Krajnik muestran lo que Jack Kerouac ha descrito como el momento intersticial: un momento de espera, de misterios intermedios que nos sitúa en el medio de una historia, donde no sabemos si estamos al principio, al final o realmente en el medio (Kerouac 1958: 1). Estar en “el entre” implica ubicarse dentro de un momento mientras se está desarrollando. En su prólogo a *The Americans*, Kerouac describe el momento intersticial como aquel compuesto por “escenas mundanas que nunca se pensó que se podrían captar en una película” (1958: 1). Al capturar este espacio cotidiano entre un antes y un después, las fotografías rescatan un tiempo que se resiste a ser reducido o fijado en una determinada lectura lineal teleológica o histórica.

Las fotografías capturan un tiempo que está en constante movimiento, dentro de un *ahora* que no tiene principio ni fin. La colección de imágenes nos muestra escenas cotidianas, y de celebración: los pobladores lanzando caramelos en el aire, participando de manera alegre en el carnaval que celebra el regreso a la tierra después del exilio, jóvenes en plena carrera en el maratón anual (Figuras 8 y 9). Las imágenes suspendidas en medio de la acción señalan esa incapacidad de aprehender una totalidad fija sobre el pasado.

Las fotografías también nos muestran esos momentos previos al “momento decisivo”, una banda ensayando para las celebraciones del



Figura 8. Franz Krajnik, *Uchuraccay*, 2018.



Figura 9. Franz Krajnik, *Uchuraccay*, 2018.

aniversario (Figura 10), un padre y un hijo preparándose para ser fotografiados (Figura 11), dos niñas pequeñas que salen corriendo de su casa para jugar a las escondidas (Figura 4). Al capturar estos momentos, las fotografías crean la sensación de un tiempo abierto que no está determinado por el desarrollo concreto de un acontecimiento, sino que subraya la posibilidad temporal del pasado, el presente y el futuro en un constante diálogo entre sí.



Figura 10. Franz Krajnik, *Uchuraccay*, 2018.



Figura 11. Franz Krajnik, *Uchuraccay*, 2018.

Las fotografías sugieren nuevas posibilidades alternativas para pensar las estrategias de memoria y conmemoración distintas a las presentadas por los discursos hegemónicos que fijan el pasado en un lugar estático y un tiempo lejano. Este gesto permite desafiar la asimetría dentro de la memoria cultural que mantiene al sujeto andino como aquellos que ilustran la memoria a la nación que recuerda (*A las víctimas, al Perú*). Las fotografías nos muestran maneras alternativas de convivir con el pasado, rompiendo los marcos heredados por la economía visual colonial que fija al sujeto andino como un icono visual estático, fuera del espacio y tiempo del imaginario nacional⁶.

El diálogo entre el fotógrafo y el sujeto fotografiado permite un comentario más lúdico y libre sobre la memoria y la identidad nacional, ya que el sujeto andino no se fija simplemente como un icono pasivo, sino que forma parte activa del contrato civil de la fotografía en su retrato. Una de las fotografías más llamativas es la de un niño que imita el disparo al fotógrafo con un rifle improvisado (Figura 12). La nota al pie de la foto cuenta que el muchacho exclama “¿Señor Terrorista?” al fotógrafo, en alusión al trágico encuentro de 1983. Tanto el fotógrafo como el niño desempeñan sus roles correspondientes —Krajnik como el periodista y el niño evocando al aldeano en alerta máxima y listo para la autodefensa en caso de amenaza terrorista—. El pasado, densamente cargado, es así recreado y resignificado por el gesto lúdico de la infancia en este (re)encuentro simbólico.

Las imágenes monocromáticas de Krajnik muestran a los sujetos fotografiados no como sujetos estoicos o víctimas estáticas en el tiem-

6 En una entrevista personal con el fotógrafo (enero de 2018), Krajnik detalló lo activa e involucrada que estuvo la comunidad de Uchuraccay en los eventos fotográficos. La comunidad se empeñó en disipar las concepciones dadas por el *Informe de Uchuraccay* y por múltiples representaciones mediáticas, estudios antropológicos, etc. Los miembros de la comunidad en Uchuraccay vieron a Krajnik fotógrafo como una plataforma a través de la cual representarse a sí mismos. Las fotografías representan ese contrato civil de la fotografía, en el que los miembros del evento fotográfico colaboran en la producción de una imagen.



Figura 12. Franz Krajnik, *Uchuraccay*, 2018.

po, sino como sujetos que tienen agencia y reconocen el medio de la fotografía como uno en el que pueden crear sus propias imágenes de sí mismos. Las fotografías de Krajnik son hermosas, pero no están silenciadas ni subsumidas a la narrativa impuesta por el propio fotógrafo. Las imágenes son producto de una colaboración con los sujetos fotografiados que son capaces de trascender un imaginario visual fijo que los ha sobredeterminado por mucho tiempo.

Al enmarcar el proyecto como una experiencia de aprendizaje impulsada por su propia búsqueda personal, el proyecto de Krajnik no duplica las relaciones verticales de dominación entre el fotógrafo como creador omnisciente y autoridad del conocimiento o el sujeto fotografiado como estático y pasivo. En la colaboración con los sujetos fotografiados, este proyecto de memoria es capaz de eludir las relaciones asimétricas que han mediado las narrativas del pasado en las prácticas de la memoria cultural, así como los puntos ciegos en la creación de una memoria colectiva que supuestamente unificará a la nación.

Al mostrar las formas en que la comunidad integra el pasado en el presente, *Uchuraccay* amplía las posibilidades de pensar en el tiempo y

en nuestra relación con el pasado más allá de su cita lúgubre. Las fotografías reflejan de cerca la vida de la comunidad, que se ve a sí misma dentro de las imágenes porque tuvo un papel activo en su creación (Figuras 13-15), evocando una memoria que trasciende la pedagogía histórica o de los esfuerzos oficiales o institucionales que supuestamente salvaguardan el pasado. Así, *Uchuraccay* abre un potencial para reafirmar la ciudadanía, la pertenencia nacional y el compromiso con un pasado vivo dentro del propio presente.



Figura 13. Franz Krajnik, presentación de *Uchuraccay*, Archivo Personal de Krajnik, 2018.



Figura 14. Franz Krajnik, presentación de *Uchuraccay*, Archivo Personal de Krajnik, 2018.



Figura 15. Franz Krajnik, presentación de *Uchuraccay*, Archivo Personal de Krajnik, 2018.

Bibliografía

- AHMED, Sarah (2004): *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.
- AZOULAY, Ariella (2008): *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone.
- BUTLER, Judith (2009): *Frames of War. When is Live Grievable?* New York: Verso.
- BEVERNAGE, Berber (2014): *History, Memory and State-Sponsored Violence: Time and Justice*. New York: Routledge.
- CARTIER-BRESSON, Henri (1952): *The Decisive Moment*. New York: Simon and Schuster.
- CHAPPELL, Nancy, MOHANNA, Mayu y BROCKBANK, Eileen (2006): “In Order to Remember”, en *Aperture*, 183, pp. 54-63.
- DINSHAW, Carolyn (2012): *How Soon is Now? Medieval Texts, Amateur Readers and the Queerness of Time*. Durham: Duke University.
- DOSSE, François (1998): “Entre histoire et mémoire. Une histoire sociale de la mémoire”, en *Raison présente*, vol. 128, pp. 5-24.
- FRANK, Robert (1958): *The Americans*. Intro. Jack Kerouac. New York: Steidl.

- HOECKER, Robin (2008): "Making *Yuyanapaq*: Recounting Peru's Armed Conflict through Photographs", en *Education in Journalism and Mass Communication*. Conference. Chicago.
- HUYSEN, Andreas (1995): *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.
- JELIN, Elizabeth (2001): *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- KRAJNIK, Franz (2018): *Uchuraccay*. Lima: UPC.
- MANRIQUE, Nelson (2009): "Political Violence, Ethnicity and Racism in Peru in Time of War", en *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 4, pp. 5-18.
- MARTÍNEZ, María Fe (2016): *Of Guardians and Archives: Memory and the Crafting of a Visual Legacy in Peru's Truth Commission*. Tesis de máster. New York: New York University.
- MILTON, Cynthia B. y ULFE, María Eugenia (2011): "Promoting Peru: Tourism and Post-Conflict Memory", en Ksenija Bilbija y Leigh A. Payne (eds.), *Accounting for Violence: Marketing Memory in Latin America*. Durham: Duke University, pp. 207-223.
- MURPHY, Kaitlin M. (2014): "What the Past Will Be: Curating Memory in Peru's *Yuyanapaq*: Para Recordar", en *Human Rights Review*, vol. 16, pp. 23-38.
- POOLE, Deborah, y ROJAS-PÉREZ, Isaías (2010): "Memories of Reconciliation: Photography and Memory in Postwar Peru", en *E-misférica*, vol. 7, pp. 1-23.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2010): *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre practices y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- SAONA, Margarita (2009): "The Knowledge that Comes from Seeing: *Yuyanapaq* and the Peruvian Truth and Reconciliation Commission", en *Hispanic Issues On Line*, vol. 4, pp. 210-227.
- STURKEN, Marita (1997): *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDs Epidemics and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California.
- UBILLUZ, Juan Carlos (2009): "El fantasma de la nación cercada", en Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich (eds.), *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 19-85.

- ULFE, María Eugenia (2009): “Tantas veces Lima: el museo de la memoria”, en *Coyuntura: Análisis Económico y Social de la Actualidad*, año 5, n.º 26, pp. 23-27.
- (2018): “En Blanco y Negro”, en Franz Krajnik, *Uchuraccay*. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, pp. 24-29.
- VARGAS LLOSA, Mario (1983): *Informe de la Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay*. Lima: Editora Perú.
- VICH, Víctor (2015): *Poéticas del duelo. Ensayo sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Yuyanapaq. *Para recordar: relato Visual del Conflicto Armado Interno en el Perú, 1980-2000* (2003). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

De la incomodidad a la disconformidad: afectos negativos y acción en *Moronga* de Horacio Castellanos Moya

EMANUELA JOSSA
Università della Calabria

“Tentammo un giorno di trovare un modus
moriendi che non fosse il suicidio
né la sopravvivenza”
(Eugenio Montale, “A C.”)

En la narrativa de los países centroamericanos que vivieron una etapa política revolucionaria entre los años 60 y 90, la lucha armada representó un prolífico y poderoso desencadenante narrativo, capaz de suscitar afectos compartidos y de adherirse a un discurso político preciso. Cuando en 1989 Castellanos Moya publicó *La diáspora*, una novela densa de afectos, contradicciones, ideales y desencantos, produjo un quiebre en un imaginario en buena parte dominado por narraciones

emancipatorias. Las reacciones, molestas o complacidas, suscitadas por la novela contribuyeron a construir una lectura de la narrativa de Castellanos Moya en el marco de la posmodernidad. La preponderancia de sentimientos de resignación y desencanto anunciaron el fin de la historia también para El Salvador. Luego, su narrativa no dejó de importunar. Pero la literatura incomoda justo cuando desafía los parámetros comúnmente aceptados, cuando interpreta los síntomas de su época sin renunciar a reconocer las complicidades con el sistema político y sin encajar en definiciones determinadas (comprometida, cínica, posmoderna...). Castellanos Moya es un escritor inactual, que fastidia también porque su escritura desbordante reclama una lectura atenta, desafía la posibilidad de transformar los afectos negativos puestos en escena en un dispositivo crítico, provoca la capacidad del lector de pasar de la incomodidad a la disconformidad.

La crítica suele individuar, en el amplio corpus de la ficción de Horacio Castellanos Moya, las novelas de la violencia (por ejemplo, *La diáspora*, *El asco*, *Insensatez...*), focalizadas en aspectos críticos de la historia centroamericana (las revoluciones de los años 70 y 80, la desmovilización, las amnistías, el exilio), que afectan profundamente a los protagonistas, cuya reacción siempre es desbordante, destructiva, vehemente. Por otra parte, hay la llamada saga de los Aragón, un conjunto de novelas (entre otras, *Desmoronamiento*, *El sueño del retorno*, *La sirvienta y el luchador...*) que relatan la historia de una familia salvadoreña durante varias generaciones. Sin embargo, la separación entre los dos ámbitos de esta sólida construcción narrativa es porosa y permeable, porque todos los personajes comparten una condición: en calidad de protagonistas o de testigos, desde la pasividad o desde la participación, son afectados por la historia. De hecho, hay una ineludible confluencia, a veces buscada, otras impuesta, entre el ámbito político y la esfera privada. El lugar real y simbólico de esta confluencia es la memoria encarnada, que atraviesa los cuerpos con su violencia residual y que incumbe en el presente afectivo y material de sus personajes. Todos los protagonistas de Castellanos Moya están involucrados en una espiral de violencia y contribuyen en la realización de hechos crudos o sufren actuaciones dañinas, casi siempre acompañados por un sentido de derrota e inutilidad. La violencia es el factor que otorga

coherencia a la saga familiar de los Aragón y que articula la historia de El Salvador. Violencia y memoria son también un dispositivo literario, ya que los afectos puestos en escena están relacionados con una herencia cruda e implacable, histórica y familiar, que articula la trama: en muchas ocasiones, la acción es en primer lugar una reacción al trauma o a un pasado irresuelto, cuyo significado es necesario interrogar.

La última novela de Castellanos Moya, *Morongá* (2019), continúa la saga de los Aragón y confirma estas líneas generales de su narrativa. La intención del presente estudio es proponer un análisis de los afectos para averiguar dos hipótesis, que contradicen aquellas lecturas de la obra de Castellanos Moya que, al evidenciar el cinismo y la destructividad que imperan en sus novelas, deducen una certera puesta en escena de la despolitización del sujeto contemporáneo y la renuncia a cualquier papel político de la literatura. La primera hipótesis es que Castellanos Moya capta en sentido diacrónico la disforia de una parte de los salvadoreños, afectada por una condición política, económica y social. El escritor exagera esta condición real y concreta para mostrar de modo evidente la conexión muy estrecha entre las causas políticas y los efectos individuales. En mi lectura, el desatino, el desapego o la propensión a la renuncia expresan una actitud que deriva de una situación concreta y el escritor hace hincapié en este nexo. Exagera e incluso ridiculiza las actitudes cínicas y resignadas, para enfatizar los afectos provocados por una historia que debería ser cuestionada, a partir de sus manifestaciones cotidianas y triviales. Entonces, estas manifestaciones funcionan también como síntomas que permiten un diagnóstico, ya que remiten a las fallas y al malestar social de diferentes etapas históricas¹. En segundo lugar, cuestionando los conceptos de afectos “negativos” y de afectos “emancipatorios” y separando la puesta en escena de los afectos y su recepción, este trabajo pretende profundizar la identificación empática y el sentimiento de incomodidad suscitados (o no) por la representación de la violencia en la narrativa de Castellanos Moya.

1 Para profundizar en la noción de síntoma desde una perspectiva antropológica y filosófica, véase Mazzeo (2011) y Virno (2003: 167-184).

Afectos y escritura

En el ámbito de la crítica literaria, el estudio de los afectos posibilita nuevas y fecundas aproximaciones a los textos. Algunas lecturas críticas se focalizan en la representación de los afectos en la narrativa, vinculándolos al contexto histórico, político y cultural que el autor quiere reproducir². Por lo contrario, en contra de la primacía del estudio de la representación, Mabel Moraña ve en el giro afectivo “una liberación de la instancia representacional y un estudio del afecto como forma desterritorializada, fluctuante e impersonal de energía que circula a través de lo *social* sin someterse a normas ni reconocer fronteras” (2012: 323). Fleig (2019) propone centrar la atención en los afectos involucrados en el proceso de escritura, considerada como una práctica afectiva entre quien escribe y el texto escrito, entre el cuerpo y las reglas del lenguaje. Esta relación se inscribe en un marco histórico definido y en este sentido es sumamente interesante retomar las reflexiones de Arlie Russell Hochschild, que desde los años 70 ha remarcado cómo los sentimientos y sus expresiones son inducidos socialmente. El contexto cultural e histórico regula las reacciones frente a los acontecimientos o las circunstancias, condicionando la manera de sentir, puesto que codifica las emociones admisibles y el modo correcto de expresarlas y luego la forma de juzgar inapropiado o correcto un sentimiento y su manifestación. Escribe la autora: “los sentimientos adquieren su significado y su carácter total solo en relación con un tiempo y un lugar del mundo específicos. Y cada contexto tiene una dimensión normativa, una dimensión expresiva y una dimensión política” (2008: 121).

El sistema normativo que regula las manifestaciones de las emociones se refiere a una división categórica y normativa entre afectos positivos, negativos y “feos” (Ngai 2015), que es cuestionada en los recientes estudios de Sara Ahmed, Sianne Ngai, Lauren Berlant y Cecilia Macón. Desde perspectivas diferentes, estas autoras refutan

2 Por ejemplo, a propósito de obra de Castellanos Moya, Ludmer (2010), Ferman (2012), Buiza (2013), y Perkowska (2018).

una repartición sumaria entre afectos feos y buenos, subrayando la ambivalencia de muchas pasiones y considerando su efecto y papel tanto en los individuos como en las instituciones. Así que, si por un lado los conceptos de Spinoza que se refieren a la potencia y al acto con relación a los afectos son una referencia fundamental, por el otro es oportuno discutir la oposición entre afectos activos y pasivos y su efecto sobre la acción. A propósito del miedo, emoción esencial en la narrativa de Castellanos Moya, el planteamiento de Hobbes ya rescata la ambivalencia de una emoción que puede tener efectos negativos, porque inhibiría la acción, pero también positivos, porque produciría la necesidad de la vida social y su defensa. Por supuesto, la misma ambivalencia cambia según los contextos: la percepción del miedo y sus consecuencias negativas o productivas tienen otros rasgos en la época de grandes flujos migratorios o de la pandemia de Covid-19. Asimismo, los sentimientos feos no necesariamente implican situaciones de agencia obstruida. Cecilia Macón observa: “Si a los afectos negativos como el asco o la rabia les ha sido asignada cierta productividad política al menos por su capacidad disruptiva, los feos suelen ser considerados predominantemente miserables y extra políticos” (2015: 79). Siguiendo a las autoras ahora mencionadas, considero que los afectos no son por sí mismos emancipatorios o retróados, más bien los afectos negativos pueden implicar potencialidades liberatorias, así como los afectos positivos pueden activar formas de consentimiento a estructuras de dominación.

A nivel del análisis literario, este planteamiento también concierne a otro aspecto, es decir, el modo de afectar al lector. Una de las contribuciones más interesantes del estudio de los afectos es el giro que impone al estudio de la recepción. El nexo entre escritura y lectura, entre representación y acogida se vuelve más estricto. El objetivo del análisis se desplazaría desde la significación de un texto a su modo de afectar. Sin embargo, y lo subrayo con convicción, este desplazamiento de la atención no implica para nada la desestimación de la representación. Un texto puede conmovir o irritar a partir de las modalidades de su construcción, de la forma de expresar o censurar las emociones; a nivel del contenido, puede indignar por su forma de adaptarse a las exigencias del sistema normativo del propio tiempo

o de disentir³. La organización sintáctica y los recursos meramente literarios, como la elección de una instancia narrativa determinada, la distribución de las anacronías o el uso de la elipsis, no son procedimientos neutrales y por lo tanto su identificación es necesaria, aunque ciertamente no exhaustiva. El narrador activa no solo conocimientos sino también afectos al adoptar, por ejemplo, lo implícito, lo inferido y lo expresado. De hecho, como señala acertadamente Leonor Arfuch, solo si consideramos el lenguaje un mero código, un simple medio de transmisión de informaciones que funciona de una sola manera, podemos plantear una contraposición entre lo textual y lo afectivo (Arfuch 2016: 248). En apoyo de su hipótesis de trabajo, la estudiosa cita a Wittgenstein y su formulación del lenguaje como forma de vida “en su plena dimensión gestual, corporal, visual, material” (2016: 248). Considero que el lenguaje abarca actividades muy heterogéneas y diversas y para el estudio de los afectos en la literatura cabe considerar el despliegue real de las prácticas lingüísticas y cómo estas ponen en juego también el cuerpo. Aún más, un estudio que prescinde por completo del análisis textual puede llegar a conclusiones desacertadas, a partir del error muy banal de sobreponer el autor y el narrador, el autor y los personajes, o de confundir la representación de una condición con su adopción. En lo que concierne la obra de Castellanos Moya, es el caso, por ejemplo, de algunas lecturas de *El asco* o de *La diáspora*, o de la interpretación de personajes cínicos o machistas como si fueran expresión de la forma de ser del autor (además, perspectiva de lectura muy poco interesante).

A confirmación de lo dicho, considero que es precisamente el reconocimiento de la dimensión corporal de la escritura, reivindicada por Fleig, que permite reconocer cómo la estructura, el ritmo, el tono de un texto dependen también de las emociones que atraviesan al autor que los compone. Los afectos participan en el proceso escritural y por esta razón, aunque todos los textos son objeto de un trabajo de revisión, no es lo mismo para un escritor contar, por ejemplo, la pérdida (de un familiar, de una ilusión, de un lugar...), mientras está elabo-

3 Véase el artículo notable de Alberto Moreira (2019).

rando el duelo⁴, que relatarla muchos años después. Pensemos por ejemplo en *Desgracia indeseada* de Peter Handke o en *El año del pensamiento mágico* de Joan Didion. Entonces, el análisis de los afectos en la literatura debe tomar en cuenta las interacciones entre la estructura literaria y las emociones, en todos los niveles ahora indicados. Entonces, si la narrativa de Castellanos Moya es desbordante de afectos, eso se debe también a su acta de nacimiento, real y simbólica, que, como hemos visto, es una ruptura. En la biografía del autor la ruptura coincide con la salida de El Salvador (1979) y la decisión de participar en los cambios del país a través de las palabras, sean artículos, novelas, cuentos. Luego Castellanos Moya regresó a El Salvador

[...] en los estertores de la guerra civil, con la ilusión de que como periodista podía contribuir a la construcción de una cultura de paz, que como un profesional que investiga y expone ante el público las relaciones de poder podía ayudar a la transformación de la sociedad. [...] me declaré vencido en mi esfuerzo de aportar al cambio de la realidad de mi país y me dediqué a la ficción (2008: s. p.).

A nivel simbólico, el escritor ha ficcionalizado la ruptura con la militancia en su primera novela, *La diáspora*, y se ha proyectado, en parte, en el personaje Juan Carlos, que abandona el frente revolucionario para dedicarse a escribir sobre una guerra devastadora que según él no podía producir los cambios anhelados. Esta ruptura desborda afectos, ya que proviene de la traición y la decepción resultante, y produce un sentimiento de pérdida, orfandad, incertidumbre⁵. Es un evento dramático que parece postular la repetitividad de la historia a través del trauma de la violencia perpetrada por los camaradas de la izquierda revolucionaria, ya que en *La diáspora* se enlazan los “sucesos”

4 Desde una perspectiva diferente, véase Martha C. Nussbaum (1995).

5 Teresa Basile (2015) comenta acertadamente esta ruptura y, recuperando la denominación acuñada por Portelli “memoria perturbadora”, muestra cómo gran parte de la obra de Castellanos Moya se centra en el recuerdo del pasado para mostrar el lado oscuro y silenciado de las narraciones oficiales, generando así inquietud e incertidumbre.

sos de abril” de 1983, o sea, el asesinato de la comandante del FPL (Fuerzas Populares de Liberación), Ana María (Mélida Anaya Montes), luego el suicidio de Marcial (Salvador Cayetano Carpio), con la muerte de Roque Dalton, asesinado en 1975 por los jefes de su misma agrupación revolucionara (el ERP) con la acusación de traición. Al conocer la noticia de la muerte de la comandante Ana María, Juan Carlos “experimentó una desoladora sensación de orfandad” (Castellanos Moya 2019b: 107), mientras que a la noticia del asesinato de Roque Dalton, para Gabriel “todo se desmoronó de golpe” (2019b: 125). Esta ruptura no implica una condena de la etapa de la lucha revolucionaria, que Castellanos Moya define necesaria en un artículo de 2011: “cincuenta años de regímenes militares condujeron a la guerra civil. La lucha revolucionaria fue la única manera de hacerle entender al ejército y a la oligarquía que no podían seguir siendo los únicos protagonistas de la nación” (Castellanos Moya 2011b: 133). Pero, tras esta ruptura dolida, su narrativa reconoce los límites y la opacidad de ciertas construcciones ortodoxas y detecta en la violencia el paradigma de la historia de El Salvador. Señalar el nudo traumático del quiebre no implica un distanciamiento ya procesado, todo lo contrario. De hecho, él postula una “combustión necesaria para escribir” (Castellanos Moya 2011b: 138) que caracteriza también las novelas ambientadas a partir de los años 90, especialmente *El sueño del retorno* y *Moronga*, donde la abdicación de los personajes parece declarar el fin definitivo de las categorías metahistóricas que posibilitarían la acción política, certificando el fracaso de la experiencia y la ausencia de un horizonte de espera en la época del biocapitalismo y su crisis. El escritor recorre y explora la historia de su país, desde la primera mitad del siglo xx hasta 2010, año en que se desarrolla la acción de *Moronga*, combinando la pasión, la inquietud y la lucidez del historiador (la incesante búsqueda de la verdad), y acumulando una colección inclemente de síntomas de malestar en la cotidianidad y en la materialidad de la existencia.

La representación, desde focalizaciones diferentes, tanto de los sucesos de abril en *La diáspora*, como del asesinato de Roque Dalton en muchos cuentos, novelas y ensayos, subraya entonces la necesidad de investigar la traición (de los militantes, de los ideales, de los afectos),

asumida como una pérdida política y afectiva, y al mismo tiempo muestra el retorno fantasmal de un quiebre devastador e irresuelto que parece condenar El Salvador a un destino histórico predefinido⁶. De ahí, no solamente la importancia determinante y explícita de la memoria, sino la puesta en escena de los afectos a través de un lenguaje vehemente y apasionado. Sus personajes, a menudo sin quererlo, se ven completamente absortos por las emociones que despierta el mundo exterior y por esta razón conforman masas enmarañadas de contingencia histórica y vida privada. El escritor lo pone de manifiesto a través de la precisa elección compositiva de los íncipit, caracterizados por un tono, un lenguaje y un afecto que representan emocionalmente la interpenetración entre la vida personal y la historia, o sus residuos. Esta estrategia literaria es especialmente válida para el narrador en primera persona, que se implica con todos sus sentidos, con todo su cuerpo, a menudo hasta enfermarse, en lo que está narrando a partir de sus emociones y de su percepción, a menudo paranoica o acomplejada. Es evidente desde el íncipit en *Insensatez*, con la afirmación breve y contundente “Yo no estoy completo de la mente”, pasando por los largos primeros párrafos de *El asco* y *El sueño del retorno*, confiados respectivamente a la voz resentida de Vega y la voz urgente de Erasmo Aragón enfermo, hasta el tono firme e infeliz de Zeledón que abre *Moronga*.

Acción y abstención

Como observa Ricardo Roque Baldovinos, la narración de saga de los Aragón está “fuertemente orientada hacia la acción” (2018: 49), pero a la vez la actividad de los personajes se enfrenta con obstáculos fortuitos, con motivaciones oscuras o con sucesos desencadenados

6 La opacidad de la memoria, junto a la impunidad, también permite instrumentalizaciones: cuando el 31 de enero de 2021, tras finalizar un evento de la campaña electoral, dos simpatizantes del FMLN fueron asesinados, el primer pronunciamiento del presidente Bukele fue que se trató de un ataque del Frente contra sus propios militantes. Su insinuación fue desmentida.

por la torpeza de los personajes, que terminan frustrando proyectos, deseos, sueños. Por esta razón, a veces los personajes, más que protagonizar la acción, la sufren y optan por una praxis que consiste en no hacer: abstenerse, omitir, renunciar, desistir. La abdicación se impone de modo evidente en *El sueño del retorno*, en *Insensatez* y en *Morongá*. Pero esto no implica una visión fatalista de la historia, sino que recalca la complejidad de la responsabilidad y también de la complicidad, individual y colectiva. En estas novelas, Castellanos Moya crea unos sujetos que sufren la contradicción entre el deseo de comprometerse políticamente y la búsqueda de una vía de escape de la historia. En *Morongá*, esta tensión, casi paradójica, entre acción y abstención es evidente en los dos protagonistas, José Zeledón y Erasmo Aragón que, atrapados por el miedo, sufren emociones desagradables: ansiedad, irritabilidad, inquietud. Están a la merced de sentimientos de culpa y remordimientos, rabia y rencor, procedentes de un pasado traumático y un presente problemático. El autor pone en funcionamiento una relación de causa (trauma) que produce múltiples efectos (miedo, paranoia, resignación), que determinan a su vez una fuerte limitación de la posibilidad de actuar. Una limitación alimentada, como ya he remarcado, por la sensación amenazadora de vivir, siempre de nuevo, algún fragmento del pasado.

Morongá está conformada por dos partes, tituladas con el nombre de los dos protagonistas que se hacen cargo de la narración en primera persona, y un largo epílogo titulado “El tirador oculto”. Los dos personajes son salvadoreños y durante diez meses, entre 2009 y 2010, viven en los Estados Unidos, sin adaptarse al nuevo estilo de vida ni a una cultura que describen con ironía sagaz y juzgan puritana. Se mueven en el mismo ámbito, coinciden en bares, calles, pero no se encuentran de manera efectiva. Un pasado marcado por la violencia (sobre todo de la guerra) los atormenta, y alimenta la obsesión de ser controlados en una sociedad fundamentada en el sistema panóptico. De hecho, el temor (a ser espionado, descubierto, ridiculizado, juzgado, asesinado) es el principal dispositivo que articula la narración de *Morongá* y que determina el fracaso y la resignación. Los afectos negativos, especialmente el miedo, determinan su percepción de los lugares y su modo de posicionarse en el espacio. Zeledón se siente encerrado

en su habitación, sitiado por el frío, siempre carga su *fusca* o la esconde bajo la almohada. Erasmo Aragón ve peligros por todas partes y riesgos en todas las relaciones, se siente seguro solamente en el baño. No sin ironía, es espiado también por Amanda, la hija adoptiva del dueño del B&B donde él está alojado, una chica que vivió experiencias horribles que quiere compartir con su huésped, junto a la afición a los vídeos pornográficos. La niña es probablemente el personaje más incómodo de la novela, hacia el cual el escritor impide cualquier sentimiento de ternura, cualquier adhesión ingenua. Por eso, de forma molesta, transforma el tópico de la niña tierna, huérfana y adoptada, en un personaje violento y decidido en la consecución de sus objetivos. Su historia, contada en modo mordaz y asumida con desapego exasperado por Erasmo, no pide compasión sino que funciona como “señal visible de lo que es ordinario y sistemático” (Berlant 2011: 22) en un contexto de violencia y privaciones.

Zeledón, exguerrillero, carga con una culpa terrible (que los lectores de la saga conocen pero que queda solamente aludida en *Morongá*): el asesinato involuntario de su madre durante su primer operativo. Este y otros traumas, sufridos durante la guerra, a veces afloran prepotentes. Zeledón siente rencor y rabia que nunca expresa verbalmente y que le producen un cínico distanciamiento de sí mismo. Trata de anestesiar su dolor, suspende su existencia en la rutina y en el anonimato, pasa horas mirando series televisivas y a menudo se ve como si estuviese en una mala serie de televisión o preso en un pozo (82). Lejos de cualquier discurso de izquierda revolucionaria, Zeledón relata acciones sanguinarias de la guerra, sin expresar emociones, como si fueran escenas de una película ajena. Asimismo, puede aseverar que los comunistas de los 60, incluido Roque Dalton, podrían protagonizar una serie televisiva de espionaje.

Es un hombre callado, reflexivo, sospechoso, de pocas palabras. Al contar su historia, utiliza un estilo sobrio, con muy pocos adjetivos, una parataxis fundamentada en la brevedad. Trata de olvidar su pasado llevando a cabo diversos trabajos. Este aspecto no es marginal: él experimenta la precariedad de la vida en cuanto condición de dependencia, siempre asociada a la ansiedad, a la inseguridad y a la insatisfacción. Su vida se diluye en el engranaje del día a día, hasta cuando es

despedido por unas acusaciones falsas y es invadido por sentimientos negativos que no logra controlar: “Era difícil precisar donde sentía el rencor, pero me chupaba la mente” (102). Acepta el encargo de filtrar los correos del personal de la universidad, luego trabaja en un servicio de vigilancia, volviéndose parte del mismo sistema que lo aterroriza. Así, con cierta inquietud, José Zeledón se entera de que en la universidad hay un profesor salvadoreño. Luego lo ve en la pantalla, le parece “un alma en pena” (110). Es Erasmo Aragón, recién llegado a los Estados Unidos para estudiar en los Archivos Nacionales los documentos desclasificados de 1964 e investigar la implicación de la CIA en la muerte del poeta Roque Dalton⁷. Como en otras novelas del escritor, por ejemplo, *Insensatez* (2004), la tarea que el personaje tiene que llevar a cabo le produce un estado de ansiedad y perturbación. Los mismos documentos de la CIA remiten a la capacidad de penetración de los mecanismos de control y la consiguiente condición de libertad limitada. En el caso de Erasmo, las experiencias traumáticas del pasado no desencadenan la irritación, como en Zeledón, sino la paranoia, que lo induce a sobreinterpretar cada acontecimiento, cada discurso, cada gesto o mirada. Su desasosiego alimenta la tensión, acelera el ritmo narrativo. Su voz se expresa a través de un discurso desbordante, recargado de oraciones subordinadas, que con un registro rabioso articula toda la serie léxica del miedo⁸.

La intensidad afectiva se expresa también a través del cuerpo, de la fisicidad emocional. Mientras Zeledón busca una forma oblicua de colocar en un afuera su insufrible exceso de afectos, Aragón queda a

7 “La vuelta al tema también se debe a una circunstancia concreta. En 2012 aparecieron en la prensa los primeros comentarios sobre los cables desclasificados de la CIA del año 1964, cuando Roque Dalton fue interrogado por el agente de la inteligencia Harold F. Swenson en la cárcel de Cojutepeque. Los documentos muestran la integridad del poeta que rechazó la propuesta de volverse un colaborador de la CIA, desmintiendo las acusaciones de sus ejecutores” (Jossa 2019).

8 Castellanos Moya, con maestría, reproduce la manera de hablar de Erasmo Aragón en *El sueño del retorno*. En *Morongá* su tono es aún más conmovido porque (como resulta al final de la novela) reproduce su deposición ante las autoridades.

merced de su paranoia, de su sospecha (“un coágulo en la sangre” del cual es imposible deshacerse), inmerso en el presente de su ansiedad. Convencido de que todo el mundo lo está observando, él teme a la vez convertirse en el hazmerreír de los circundantes (“el miedo al ridículo que tan enraizado tengo”, 237) y ser asesinado por alguna conspiración de nuevos o antiguos enemigos.

Revisando los cables desclasificados, Aragón descubre algo sobre la muerte de Roque Dalton, pero su egocentrismo y su paranoia son tan excesivos que en su mente el hallazgo se transforma en un peligro para su incolumidad. O quizás tiene razón. Apunta frenéticamente en una libreta su intuición, “una especie de revelación”, cuya sublimidad el narrador subraya describiendo su intenso estado de agitación y a la vez rebaja combinándola con sus pulsiones: “por nada al mundo quería que se me olvidaran todos los argumentos que coincidían en ese punto, y mientras garabateaba miré por el rabillo del ojo el precioso culo de una chica” (238). Como en *Insensatez*, hay una colisión con las pulsiones sexuales, que en el lenguaje del narrador de *Morongá* produce una desvalorización inopinada de su objetivo: “había resuelto el acertijo de la muerte de Dalton [...] y una chica guapa me abordaba en el metro” (239). Aragón termina destruyendo su libreta y en ningún momento revela su descubrimiento de forma clara, de manera que para el lector el asesinato del poeta sigue siendo un misterio. Asimismo, el propósito lúcido del investigador que trata de esclarecer una historia turbia, que marca un quiebre en la izquierda revolucionaria, un caso que no está cerrado y por lo tanto vuelve obsesivamente, fracasa en su dimensión política. La renuncia a la investigación y su publicación se inscribe en una larga serie de abdicaciones, negaciones, frustraciones de los personajes que también afectan al lector, decepcionando expectativas creadas adrede por el clímax de la novela. Se repite, una vez más, el choque entre el deseo de realización política y su frustración, entre “el deseo del goce y su imposibilidad (entre el principio del placer y el principio de realidad)” (Basile 2015: 16). Para Carlos Ayram “el interés por la construcción obscena y cínica de los personajes en Castellanos Moya podría significar el interés por el sujeto trágico y roto, desencantado y fracturado, sumido en el fracaso de su propio deseo”, y relaciona

el fracaso con el encierro y la vigilancia que padecen tanto Zeledón y Aragón como el corrector de estilo en *Insensatez*: “El encierro despierta una suerte de intensidad erótica desperdiciada. Ningún personaje logra encontrar en el goce erótico una estabilización de su deseo, por el contrario, descentrar el deseo los empuja al abismo del fracaso impostergable” (2019: 26). La sobrexposición del cuerpo también podría leerse como una forma de contrarrestar la expropiación de la unidad mente y cuerpo exigida por el capitalismo.

Las dos secciones de la novela presentan dos finales (relativos, ya que el desenlace está en el epílogo) que es importante remarcar. En la primera parte, el Viejo, un personaje que acompañó a Zeledón durante unas acciones de la guerrilla, le propone participar en una peligrosa operación ilegal. Zeledón argumenta:

—[...] Yo me formé para accionar sabiendo quién era el enemigo. Todo muy claro. Había un sentido, una causa. [...] Y no podría sobrevivir en ese puterío de traiciones... No es mi rollo matar por dinero, Viejo. Menos por encargo de esa gente. No me hace clic. [...]

[El Viejo] se limpió las encías con la lengua:

—¿Y cuál es la diferencia?”.

Lo quedé mirando.

—Voy al baño —dije.

Y me puse de pie (133-134).

Unos días antes de la conversación con el Viejo, Zeledón había declarado “si iba a entrar de nuevo en acción, debía ver las cosas de otra manera, como puro negocio que eran” (107), pero ahora parece decidido, quiere rechazar la propuesta. Sin embargo, cuando el viejo, con indiferencia e insolencia, insinúa la debilidad de su reflexión, Zeledón queda perplejo, deja en suspenso su determinación y recobra la materialidad de su condición, para dejar la abstracción de un discurso político que por primera vez había logrado articular: no contesta y va al baño. De esa forma, la sesión termina con una renuncia o por lo menos una suspensión de la decisión. Evidentemente, la inacción no es indiferencia. La momentánea respuesta negativa de Zeledón es una *no ejecución intencional* que, como dice Paolo Virno (2013), también

requiere valor y osadía y que contribuye a la praxis con un aporte oblicuo. Es la decisión de no adherir al plan criminal y de mantenerse fiel a sí mismo.

Por su parte Aragón huye de Washington, renunciando a la investigación sobre la CIA y Roque Dalton, y a las mujeres con las que quería acostarse. Ya en el avión, escuchando a Tom Waits, por primera vez cede a los afectos movidos por los recuerdos:

Imaginando que era yo quien la cantaba, con la letra adaptada en español a la pérdida de mis amigos... y mencionaba al choco Guayo que había muerto ametrallado desde un helicóptero... en la siguiente estrofa me refería a Rene a quien un francotirador cazó a la salida de su casa, y en la estrofa tercera me refería a Ramón, asesinado por órdenes de un capitán del ejército (292).

Como la reflexión de Zeledón, también la enumeración dolida de los amigos muertos elude por un momento el discurso cínico, suspende la distancia. La muerte de los amigos muestra el fundamento del miedo de Aragón, y comprueba que la acción política corre el riesgo de repetir el pasado mientras la supervivencia sea la preocupación central. Pero el miedo a la repetición no solo impide la acción de Aragón, sino que, al no ser una pesadilla localizada, alerta sobre la necesidad de no considerar la historia como si fuera un proceso inevitable, una predestinación.

Evidentemente, la emoción más recurrente en la novela es el miedo, que determina la relación con los demás, con el trabajo, con las circunstancias cotidianas, adquiriendo un valor epistemológico. Como dice Mabel Moraña, “el impulso afectivo, en cualquiera [...] modela la relación de la comunidad con su pasado, presente y futuro” (2012: 315). Si lo que más oprime a los personajes es el miedo a replicar el pasado, la maquinaria de persecución que angustia e inhibe a Zeledón y Aragón es espectral, no solamente por su invisibilidad y omnipresencia, sino porque viene de las muertes del pasado. Su verdad radica en la repetición de los asesinados ya que “un espectro es siempre un (re)aparecido. No se pueden controlar sus idas y venidas porque empieza por regresar” (Derrida 1998: 18). Si en *La diáspora* Roque Dalton es un mito y un paradigma (124-125), su repetida apa-

ración en otras obras, hasta *Moronga*, es también una amonestación, un recordatorio: la muerte del poeta hace presente el peligro de la repetición. No son casuales los títulos del periódico digital *El faro* a propósito de la militarización de la Asamblea Legislativa el día 9 de febrero de 2020: “9F: el retorno del esplendor autoritario”, “El retorno de los fusiles”. El deseo de esclarecer el asesinato de Roque Dalton viene también de la necesidad de interrumpir la lúgubre repetición histórica y traumática, de superar la predeterminación o de insertarse en los pliegues de esta iteración.

La analogía de los finales de las dos secciones corresponde al paralelismo de la estructura narrativa inaugurado por los dos epígrafes. La primera proviene de la tragedia de Eurípides, *Orestes*:

Menelao: ¿Qué cosa sufres? ¿Qué enfermedad te aqueja?

Orestes: La conciencia, porque sin lugar a dudas que he cometido delitos terribles.

El epígrafe funciona en niveles diferentes, estableciendo una relación de contigüidad con Zeledón y a la vez un enlace antitético. Los versos destacan la intensidad de los afectos, relacionan el malestar de la conciencia con el malestar físico (Menelao habla de un estado patológico) y remarcan las cicatrices dejadas por una acción terrible, el matricidio. En la pregunta de Menelao hay la primera discrepancia: en la tragedia de Eurípides, otros personajes cuidan de Orestes, asustado y delirante, mientras que Zeledón, acostumbrado a combatir al lado de sus camaradas, ahora es afectado por la falta de confrontación, experimenta una soledad aterradora y obligada, un individualismo amplificado por la sociedad estadounidense.

El epígrafe que introduce la segunda parte profundiza justamente esta falta de relación a través de la figura de Narciso, con el cual Erasmo comparte la marcada autorreferencialidad: “Con asombro se admira a sí mismo, y permanece inmóvil con la mirada clavada en su propio reflejo”. La primacía del presente y su cotidianidad, la inmanencia absoluta y la falta de confrontación inhabilitan para Erasmo y Narciso otras perspectivas.

A través de la primera cita, Castellanos Moya remite a la tragedia griega, fundamentada en la puesta en escena de pasiones funestas que apelan a la empatía del público para que se realice la catarsis. Este es el punto crítico: en la tragedia griega la cadena significativa trauma/memoria/afectos otorga la posibilidad de recomponer la comunidad de la polis, mientras que en las novelas de Castellanos Moya, en el tiempo del capitalismo tardío, persiste la cadena significativa pero no hay recomposición, ni catarsis. No obstante, la memoria sigue siendo un espacio de significación, aun cuando ambiguo, oscuro, incierto y atormentado. De manera trágica, Orestes y Zeledón reconocen la memoria como parte del presente, y la actualidad del pasado induce a interrogarse no solamente sobre la culpa cometida, sino sobre el contexto en que se produjo, para acusar a los dioses, en el caso de Eurípides, para recalcar el horror de la guerra y las zonas opacas de la guerrilla, en el caso de Castellanos Moya. Si el dramaturgo griego recurre a la solidaridad del público, el escritor salvadoreño refuta justamente una representación que apunte a la identificación afectiva y a la empatía, deniega la ilusión de una escritura que, siguiendo el discurso de Berlant, es buena porque “produce *sentimiento* y, con él, algo parecido a la *conciencia*, que puede llevar a la acción” (2011: 17). Castellanos Moya se niega a cualquier tipo de concesión al lector, elabora un lenguaje y construye personajes y situaciones tan políticamente incorrectos que impiden una adhesión pacificadora. Su narrativa no suscita una indignación benévola, que puede resolverse en la complacencia, sino una incomodidad constante, se presenta como un desafío. La perfecta construcción narrativa de *Insensatez*, fundamentada en una intertextualidad abusiva e incómoda, no solo impide la empatía del lector con el protagonista, sino que, como he mostrado en otro artículo (2013), presenta la identificación llevada a cabo por el corrector como una malversación, una apropiación indebida de las palabras de los indígenas. Asimismo, en *Desmoronamiento*, como Magdalena Perkowska observa, el lector percibe la disforia “pero no se puede identificar con ella (sentirla empáticamente) ni desidentificar por completo (porque la entiende)” (2019: 100). Los afectos actúan políticamente a través de la incomodidad de una condición ambivalente, entre distancia y proximidad.

Conclusiones: los síntomas de la historia

El componente trágico de los epígrafes funciona por antítesis: Castellanos Moya no propone personajes heroicos o entramados épicos, más bien insiste en anécdotas cotidianas e intrascendentes, protagonizadas, en *Morongá*, por dos individuos que ahora se sienten “fuera de la historia”, pero que en su momento, aunque entre muchas contradicciones, sí la “escribieron”, como recitaba la retórica comprometida de las revoluciones latinoamericanas de la segunda mitad del siglo pasado. Se puede deducir que aunque carezcan de capacidad transformadora, Zeledón y Aragón en 2010 tienen un pensamiento inconforme con el orden de la dominación y reconocen las causas que producen su infelicidad. Pero, de manera implacable, el escritor parte de las cosas brutas, materiales, de los síntomas. Precisamente esta “dimensión menor” confiere a su narrativa un estatuto trágico, como afirma Alberto Moreiras (2019: 130), ya que el escritor se hace cargo de detectar los síntomas de un sistema injusto, a través de una estrategia que permite el desciframiento y la valoración de la realidad y de la historia (no de su fin). Castellanos Moya muestra las condiciones de experiencia, cómo se ordenan o desordenan los espacios, la memoria, los afectos. Si el “síntoma” es la manifestación empírica y circunscrita de una condición de posibilidad de la experiencia, que “suo malgrado incarna una forma trascendente dell’esperienza” (Mazzeo 2019: 11), su individuación y escritura implica una dimensión también política de la literatura. Al percatarse de las condiciones de una etapa histórica, los personajes y los lectores pueden tratar de remodelarlas o reproducirlas. Los protagonistas de *Morongá*, vigilados y punidos, no se hacen cargo de una propuesta alternativa, más bien se dejan sojuzgar por los dispositivos de dominación, están ligados de manera disciplinaria a las jerarquías de las instituciones para las cuales trabajan, han interiorizado prejuicios: “no sé si por proceder del país del que procedo o si es algo constitutivo de mi persona, pero a menudo padezco el miedo de sentirme como un impostor o como un infiltrado, alguien que esconde su verdadera identidad y que en cualquier momento puede ser descubierto” (179). Cuando logran es-

caparse, no lo hacen de forma constitutiva, creando movimientos de deriva, según el planteamiento de Deleuze y Guattari, sino todo lo contrario: huyen, atrapados por las secuelas de los hechos que creen haber dejado atrás (Aragón) o participan sin convicción de una empresa que no les interesa (Zeledón). Aparentemente solo desean el sosiego del anonimato, sacarse de encima un pasado sufrido que la narración oficial de su país ya ha consignado al olvido. Esta perspectiva reducida de bienestar diario, privado e individual, fuera de la contingencia histórica, corresponde a la actitud de la posmodernidad y los afectos negativos de *Morongá* parecen fortalecer esta perspectiva. Pero los personajes de *Morongá* no pueden alcanzar esta normalidad anónima porque están afectados por un pasado irresuelto y sobre todo porque este pasado tiene un significado. No se trata solo de reconocer en Erasmo al pequeño Eri de *Desmoronamiento*, y en Zeledón al Joselito de *la Sirvienta y el luchador*. En la obra de Castellanos Moya, la memoria no es privada ni despolitizada, los hechos personales, como ya he subrayado, siempre se insertan en procesos políticos e ideológicos, hay una osmosis (invasiva, cruel, insistente, pero también creativa, motivadora, apasionante) entre lo individual y lo social, lo privado y lo público. La guerra no es un remoto telón de fondo, menos aún un espacio mítico, sino una presencia con la que es inevitable y necesario dialogar desde el presente que, siempre a pesar de todo, es todavía el lugar de una potencialidad, de una acción posible. Es evidente que Zeledón y Aragón no están en el “siglo obligatorio/que en airada espesura nos reúne” (Roque Dalton, “Hablando para mí”), pero muestran los efectos de un sistema despiadado en el que buscan una motivación más allá de la supervivencia, y, para el caso de Zeledón, hasta un *modus moriendi* que no fuese el suicidio, como exponen los versos en epígrafe. Contra el fin de historia, aunque “en tono menor”, estos personajes hacen proyectos; contra la resignación impuesta por la posmodernidad, están inconformes con lo real y la imposibilidad de la acción. Luego fracasan, porque Castellanos Moya los aprisiona en una maquinaria implacable (que corresponde también a la arquitectura perfecta de la novela), que destroza a hombres y proyectos porque así actúa el capitalismo global, una estructura impersonal y abstracta que sin embargo, como dice Mark Fisher (2009), no existiría sin nuestra

cooperación. Castellanos Moya es despiadado como el sistema que *Morongá* reproduce.

La puesta en escena de las potencialidades y de su ineficacia funciona también como sustracción simbólica a los parámetros del capitalismo, al análisis de coste-beneficios que predomina en sus discursos. Importunando al lector con personajes que hacen cosas inaceptables y/o inútiles, improductivas, el escritor no pretende retratar una situación digna de apoyo, sino una experiencia sintomática: se focaliza en la acción pero disocia trágicamente potencia y acto. De este modo, las hazañas negativas de sus personajes, que suscitan afectos negativos, pueden permitir el paso de la incomodidad a la disconformidad. De hecho, muchos síntomas de los personajes delatan un momento de desambientación.

Los afectos negativos que atraviesan a los personajes de Castellanos Moya ofrecen un testimonio indirecto sobre la situación emotiva fundamental de la que derivan, pero de la que no constituyen la única articulación posible. El escritor representa la dramática escisión de potencia y acción, pero indirectamente reivindica la potencialidad de las emociones negativas: la agencia se desplaza del texto a la recepción, de los personajes ficticios a los sujetos corpóreos. Las experiencias de Zeledón y Erasmo son fragmentos sintomáticos de fenómenos del presente y del pasado, y su trastorno, conmoción, ridiculez, incorrección son un desafío incómodo para el lector, una provocación destinada a suscitar inconformidad.

Bibliografía

- AHMED, Sara (2010): *The Promise of Happiness*. Durham/London: Duke University.
- (2017): *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: UNAM.
- ARFUCH, Leonor (2016): “El ‘giro afectivo’. Emociones, subjetividad y política”, en *DeSignis*, n.º 24, pp. 245-254.
- AYRAM, Carlos (2019): “No hay nada más peligroso que el archivo. Figuraciones archivísticas y paranoicas en *Insensatez* (2004) y *Mo-*

- ronga* (2018) de Horacio Castellanos Moya”, en *Istmo. Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, n.º 39, pp. 15-28.
- BALDOVINOS, Ricardo Roque (2018): “Un duelo por la historia: la saga de la familia Aragón”, en Magdalena Perkowska y Oswaldo Zavala (eds.), *Tiranas ficciones: poética y política de la escritura en la obra de Horacio Castellanos Moya*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 33-54.
- BASILE, Teresa (2015): “Memorias perturbadoras/memorias autocríticas: revisión de la izquierda revolucionaria en la narrativa de Horacio Castellanos Moya”, en Teresa Basile (ed.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- BERLANT Lauren (2011): *El corazón de la nación. Ensayo sobre política y sentimentalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- BUIZA, Nanci (2013): “Trauma and the Poetics of Affect in Horacio Castellanos Moya’s *Insensatez*”, en *Revista de Estudios Hispánicos* vol. 47, n.º 1, pp. 151-172.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (2004): *Insensatez*. Barcelona: Tusquets.
- (2007): *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*. Barcelona: Tusquets.
- (2008): “El cadáver es el mensaje. Apuntes personales sobre literatura y violencia”, en *Istmo. Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, n.º 17. <<http://istmo.denison.edu/n17/foro/castellanos.html>>.
- (2011a): *La sirvienta y el luchador*. Barcelona: Tusquets.
- (2011b): “Los mitos de la libertad son un privilegio de las elites”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 730, pp. 131-138.
- (2013): *El sueño del retorno*. Barcelona: Tusquets.
- (2018a): *Moronga*. Barcelona: Literatura Random House.
- (2018b): *La diáspora*. Barcelona: Literatura Random House.
- DALTON, Roque (2005): *No pronuncies mi nombre. Poesía completa I*. San Salvador: DPI.
- DERRIDA, Jacques (1998): *Espectros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta.

- FERMAN, Claudia (2012): "Textos del derrumbe: Horacio Castellanos Moya, Fernando Vallejo, Daniel Guebel", en Albino Chacón Gutiérrez y Marjorie Gamboa (eds.), *Voces y silencios de la crítica y la historiografía literaria centroamericana*. San José: Universidad Nacional de Costa Rica, pp. 247-265.
- FISHER, Mark (2009): *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester: Zero.
- FLEIG, Anne (2019): "Writing Affect", en Jan Slaby y Christian von Scheve (eds.), *Affective Societies: Key Concepts*. London: Routledge, pp. 178-186.
- HOCHSCHILD, Arlie Russell (1975): "The Sociology of Feeling and Emotion: Selected Possibilities", en M. Millman y R. M. Kanter (eds.), *Another Voice: Feminist Perspectives on Social Life and Social Science*. New York: Anchor Books, pp. 280-307.
- (2008): *La mercantilización de la vida íntima. Apuntes de la casa y el trabajo*. Buenos Aires/Madrid: Katz.
- JOSSA, Emanuela (2013): "Transparencia y opacidad. Escritura y memoria en *Insensatez* de H. Castellanos Moya y *El material humano* de R. Rey Rosa", en *Centroamericana*, vol. 23, n.º 2, pp. 31-58.
- (2019): "Horacio Castellanos Moya, *Morongá*", en *Altre Modernità*, n.º 21, pp. 346-349.
- (2020): "El verbo afectar: afectos y discreción en *El verbo J* de Claudia Hernández", en *Altre Modernità*, n.º 24, pp. 285-304.
- LUDMER, Josefina (2010): *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MACÓN, Cecilia (2014): "Género, afectos y política. Lauren Berlant y la irrupción de un dilema", en *Debate Feminista*, n.º 49, pp. 163-186.
- (2015): "Giro afectivo y reparación testimonial: El caso de la violencia sexual en los juicios por crímenes de lesa humanidad", en *Mora*, n.º 21, pp. 63-87.
- MAZZEO, Marco (2019): *Capitalismo lingüístico e natura umana. Per una storia naturale*. Roma: DeriveApprodi.
- MORAÑA, Mabel (2012): "Postscriptum. El afecto en la caja de las herramientas", en Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado (eds.), *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 313-337.

- MOREIRAS, Alberto (2018): “La cuestión del cinismo. Lectura de *La diáspora*”, en Magdalena Perkowska y Oswaldo Zavala (eds.), *Tiranas ficciones: poética y política de la escritura en la obra de Horacio Castellanos Moya*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 107-132.
- NGAI, Sianne (2007): *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University Press.
- NUSSBAUM, Martha C. (1995): *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Bracon.
- PERKOWSKA, Magdalena (2018): “Una lectura de(sde) los escombros: emociones negativas e historia en *Desmoronamiento*”, en Magdalena Perkowska y Oswaldo Zavala (eds.), *Tiranas ficciones: poética y política de la escritura en la obra de Horacio Castellanos Moya*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 79-106.
- VIRNO, Paolo (2003): *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*. Torino: Bollati Boringhieri.
- (2013): “Azioni negative”, en *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, vol. 7, n.º 2, pp. 216-221.

III

ESCRITURAS AFECTIVAS

“Los monicongos son mil,
y el más chiquitico
se parece a ti”: la estética
de la incomodidad
en *Los Divinos* de Laura
Restrepo¹

SOFÍA FORCHIERI
Radboud Universiteit Nijmegen

En *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Elizabeth Bronfen se pregunta si, al fin y al cabo, toda representación artística de la muerte de una mujer no termina siendo violenta, en tanto implica la posición segura y estable del espectador-*voyeur* y una cierta fetichización del cuerpo femenino sufriente (1992: 44). Más

1 Agradezco a Reindert Dhondt, Susanne Knittel y Marloes Mekenkamp sus comentarios, sugerencias y apoyo en la redacción de este artículo.

recientemente, pero en términos similares, críticos como Glen Close (2018) y Alice Driver (2015) han señalado la facilidad con que intentos de transfigurar la violencia de género en arte derivan en representaciones sensacionalistas, que teatralizan el sufrimiento de las víctimas. ¿Cómo, se preguntan, articular artísticamente la violencia que se inflige en el cuerpo femenino sin incurrir en complicidad con esa misma violencia? ¿Cómo dar testimonio del feminicidio sin que el ejercicio se transforme en lo que Rita Segato llama “una pedagogía de la crueldad” (2018: 13): una práctica que meramente replica la violencia, produciendo un efecto de normalización en los espectadores?

Estos son los desafíos —éticos y estéticos— a los que se enfrenta Laura Restrepo en su última novela, *Los Divinos*, publicada en 2018. La obra surge en respuesta a un crimen que sacudió a la sociedad colombiana en 2016, cuando un hombre perteneciente a la élite bogotana secuestró, torturó, violó y asesinó a una niña de siete años, hija de una familia indígena desplazada por la violencia del conflicto interno. Este acto de violencia, desproporcionado desde todo punto vista y atravesado por jerarquías de género, raza, clase y edad, posee todos los elementos para despertar nuestra fascinación —tan agudamente diagnosticada por Susan Sontag— por escenas de destrucción y sufrimiento (2004: 113). Es tal vez por eso que en su novela Restrepo decide enfocarse, como ella misma lo expresa en una entrevista, en “la violencia *detrás* de la violencia” (“Laura Restrepo, *Los Divinos* en FIL Guadalajara”). *Los Divinos*, en este sentido, no se vuelca a representar el crimen en sí mismo. No se centra en la escena de violencia unilateral entre el victimario y su víctima, quien, en su carácter de niña, constituye el caso paradigmático de la vulnerabilidad y la indefensión. En cambio, la novela toma el crimen como punto de partida para una investigación del espacio que lo precede y rodea: examinando las prácticas de complicidad en las violencias diarias, sutiles y normalizadas que hacen la violencia desmedida del crimen posible.

El impulso crítico que caracteriza a la novela y la temática que esta aborda no son únicos. En las últimas dos décadas, ha surgido en el contexto latinoamericano una serie de obras literarias que pretenden dar cuenta de las condiciones de posibilidad de la violencia de género y específicamente del fenómeno del feminicidio: el asesinato de mu-

jeros, niñas y otros cuerpos feminizados basado en una estructura de poder genérica (Fregoso y Bejarano 2010: 5, Valencia 2018: 33)². Estas obras surgen e intervienen en un contexto de creciente sensibilidad social hacia este tema³, y se valen de las herramientas de la escritura no para reproducir la violencia miméticamente, sino para darle sentido. Estos textos, en otras palabras, buscan proponer paradigmas explicativos que permitan visiones críticas del feminicidio, yendo más allá de “los modelos del melodrama sensacionalista” (Genschow y Gómez 2020: 492) que suele adoptar la representación mediática de estos crímenes y de la mera “contabilización necropolítica” (Gago 2020: 14) de las muertes en el discurso público.

Lo que distingue la exploración del feminicidio que emprende Restrepo en *Los Divinos* es su carácter inquietantemente íntimo. La autora, más concretamente, construye un lugar de enunciación desde el cual se vuelve posible observar la violencia desde dentro, anclando la narración y focalización del relato en un amigo cercano —y cómplice— del victimario. Apodado “Hobbit”, este personaje ambiguo es el mediador exclusivo entre los lectores y el crimen que articula la novela⁴. En consecuencia, el acto de lectura se transforma potencialmente en un ejercicio incómodo, ya que la novela impide a los lectores ocupar una posición segura o reconfortante desde la cual aproximarse al sufrimiento de la víctima y los empuja, en cambio, a asumir una posición de complicidad en la violencia.

Hasta el momento, *Los Divinos* no ha recibido mucha atención por parte de la crítica —algo que probablemente está vinculado a su

2 Basta con pensar en la obra de escritoras y escritores como Roberto Bolaño, Sergio González Rodríguez, Cristina Rivera Garza, Selva Almada, Diego Zúñiga, Fernanda Melchor, Lydiette Carrión, Gabriela Cabezón Cámara, Melba Escobar, Mariana Enríquez, Samanta Schweblin y Dolores Reyes, entre otros y otras.

3 Esta sensibilidad ha sido generada en gran parte a través de la labor de movimientos activistas como “Ni Una Menos”, “Nuestras Hijas de Regreso a Casa”, “Ni Una Más” y “Vivas Nos Queremos” en distintos territorios de América Latina.

4 A lo largo de este ensayo, utilizo la forma masculina para referirme a la instancia lectora para señalar que, como argumentaré más adelante, el lector implícito que construye la novela es ante todo un lector masculino.

publicación reciente—. Las lecturas que se han realizado interpretan la novela a partir del concepto del mal (Navia Velasco 2018) o la categoría de la abyección (Sánchez Blake 2020). Con este ensayo, mi objetivo es contribuir a ampliar el debate en torno a la obra, enfocándome en un aspecto que todavía no se ha tratado en profundidad: el de sus procesos y efectos afectivos. Más precisamente, me propongo examinar cómo la incomodidad que busca suscitar la novela incide y propicia la exploración crítica del feminicidio que se lleva a cabo en sus páginas. En primer lugar discuto la novela más detalladamente, reconstruyendo el modo en que problematiza la visión del victimario como monstruo con el fin de revelar otras formas más indirectas de implicación en la violencia. Posteriormente me centro en la labor afectiva de *Los Divinos*, explorando algunos aspectos de la estética incómoda que moviliza la novela. En diálogo con una serie de teorías recientes que investigan la productividad crítica de los afectos negativos o incómodos, el artículo concluye con una breve reflexión sobre las dimensiones éticas y políticas de la estética de la incomodidad.

Entender la violencia: del monstruo a los monicongos

Hobbit, como adelantamos en la introducción, es el narrador y focalizador de los eventos que narra la novela. Este personaje es, además y por sobre todo, miembro del quinteto Tutti Frutti, un grupo de amigos de la infancia “sagradamente unidos” en una “secta de apoyo mutuo, sean cuales sean las circunstancias” (Restrepo 2018: 58). Los miembros de esta “hermandad” (17), Muñeco —quien acaba convirtiéndose en el asesino de la niña—, Tarabeo, el Duque, el Píldora y Hobbit, son deportistas, ricos, exitosos, guapos, educados para ser “la futura clase dirigente” (37) de Colombia. De los seis capítulos que componen la novela, cinco están dedicados a ellos, los divinos: “los dueños del país, los amos del universo” (37). Estos capítulos trazan sus “minibiografías” en su movimiento gradual “hacia algo oscuro y complicado con resultados no previstos de una crueldad indescriptible” (107): el asesinato de la niña, en el que todos, en mayor o menor medida, acabarán por verse implicados. El capítulo restante está dedi-

cado a la niña y al improbable entrecruzamiento de su existencia con las de los Tutti Frutti.

A través de la figura de Hobbit, Restrepo otorga a sus lectores un punto de acceso privilegiado al círculo íntimo de complicidad en el crimen. Como uno de los Tuttis, este personaje conoce a la perfección la historia y las dinámicas del grupo, así como los códigos y costumbres de sus miembros. Su propia pertenencia al grupo, sin embargo, no es incondicional. Hobbit, como él mismo declara, es un “infiltrado” (44): no solamente por su personalidad solitaria y neurótica, y sus inclinaciones intelectuales, sino también por razones de clase. En la sociedad altamente estratificada de la que es parte, se encuentra levemente por debajo de sus amigos: “[o]ligarquitas ellos. Yo, vil clase media” (57). Estas dos formas de diferencia proporcionan la distancia necesaria para que su relato adquiriera una cierta potencia crítica. Hobbit, de este modo, funciona como una especie de bisagra o intérprete entre los lectores y el universo de los Tuttis. No es casual que sea traductor de profesión, ya que es este, precisamente, el rol que desempeña en la trama.

Inicialmente, es difícil determinar el presente de la narración de este personaje. En el comienzo de la novela se intercalan varias analepsis que evocan la juventud y niñez de los Tuttis con otras tantas prolepsis: alusiones a una desgracia por venir (47) o prefiguraciones del horror (46). Es solo hacia el final del primer capítulo que la particular forma de anacronía que estructura el relato se les revela a los lectores. Desde un presente narrativo que es posterior al crimen, el narrador intenta comprender el horror:

Aquí voy como puedo. Toda la confusa serie de episodios agoreros, escasa en certezas y cargada de ansiedad, ¿la sueño o la recuerdo? [...] O más bien recapitulo, tiñendo los hechos sucedidos con los tintes de lo que aún no ha pasado y está por pasar. De un fondo borroso rescato frases sueltas, preguntas sin respuesta, respuestas sin pregunta. Imágenes de un mosaico que por momentos se integra y enseguida se dispersa. Persigo antecedentes como quien pretende atrapar peces con la mano (49).

El relato de Hobbit, en efecto y tal como indica esta cita, no es tanto la historia de un crimen como la historia de sus antecedentes:

de las dinámicas que lo preceden y lo hacen posible. Es un ejercicio crítico, que busca ensamblar los fragmentos del pasado anterior al asesinato de la niña con el fin de darle sentido a un acto que desafía toda comprensión.

La decisión de Restrepo de establecer a Hobbit como centro y origen del relato es altamente generativa. En cuanto constructo textual, este personaje le permite a la autora aproximarse a la violencia feminicida de modo oblicuo, a través de un análisis crítico de la compleja red de relaciones, microagresiones y complicidades que la subyace y posibilita. Este análisis implica, en primer lugar, deconstruir o dislocar la figura del victimario como monstruo para iluminar otros modos de participación indirecta en la violencia. Así lo anuncia ya el epígrafe de la novela, tomado de la novela *El rey de los alisos* (1970) del escritor francés Michel Tournier: “Para empezar, ¿qué es un monstruo? Ya la etimología nos reserva una sorpresa un tanto pavorosa: *monstruo* viene de *mostrar*”.

El monstruo que se desmonta en *Los Divinos* es el Muñeco —“alias Kent, Mi-lindo, Dolly-boy, Chucky” (Restrepo 2018: 12)—. En su intento de reconstruir “[e]l rompecabezas del horror” (162), Hobbit inicialmente se enfoca en él, rememorando la vida de su amigo, “casi hermano” (15) con el objetivo de identificar el momento preciso en que “se convierte en monstruo” (159). El primer capítulo está enteramente dedicado a esta tarea. En él, el narrador revisa las características de la personalidad del Muñeco, buscando, “bajo la maldad tolerada”, signos latentes de “una maldad intolerable” (47). Se detiene en su inmadurez y narcicismo, pero admite que estos rasgos eran comunes a los cinco Tutti Frutti (20). Considera sus vicios, drogas y alcohol, pero se apresura a agregar que, “aunque lo de Muñeco fuera más radical” (23), tampoco había en esto algo excepcional. Menciona, asimismo, su falta de autocontrol y sus excesos, pero reconoce que “en Muñeco el desmadre [era] carisma” (23) que los demás envidiaban. En breve, Hobbit no logra identificar un solo signo contundente de la monstruosidad del Muñeco o un rasgo patológico que lo distinga sustancialmente del resto de los Tuttis. El estudio retrospectivo del narrador culmina así en una revelación perturbadora:

Me asalta la sospecha de que en el fondo el Muñeco solo sea la suma potenciada de todos nosotros. Los monicongos son dos, y el más chiquitico se parece a vos. Se parece a ti, y a ti, y a ti, y en el fondo es idéntico a mí. En Muñeco podríamos mirarnos como en un espejo, uno de esos de feria, que te distorsionan hasta la monstruosidad, sin que dejes de ser tú el mismo el que se asoma (48).

Esta conclusión no es otra cosa que un reconocimiento de lo que Simona Forti (en diálogo estrecho con Hannah Arendt) llama “la normalidad del mal”: un concepto que busca poner de relieve el hecho inquietante de que “los aspectos más elementales o moleculares del mal” están “difundidos en la contemporaneidad” (2014: 303). Un enfoque unilateral en la figura del victimario como monstruo “ávido de destrucción” (20), por tanto, no es suficiente para entender el “porqué” de la violencia. Esta, argumenta Forti, constituye un sistema mucho más complejo, “un cruce de subjetividades, una red de relaciones” (24). Si un acto violento se lleva a cabo exitosamente, en este sentido, es porque es tolerado o indirectamente apoyado por un gran número de espectadores “aquietos, no solo indiferentes” (24).

Es hacia estas figuras ordinarias, “mediocres” como las califica Forti (2014: 23), que se vuelve el resto de la novela: figuras que facilitan la violencia sin perpetrarla directamente. Utilizando el concepto acuñado recientemente por Michael Rothberg, podemos entender este giro como un viraje hacia el ámbito de la “implicación”: es decir, hacia formas de participación indirecta en estructuras o historias de violencia y opresión (2019: 13). El hecho de que *Los Divinos* expanda la lente analítica para captar roles más ambiguos en el entramado de la violencia, no obstante, no significa que niegue o justifique la culpabilidad del victimario. Por el contrario, la novela persiste en el intento de localizar el instante en que Muñeco “pasó de la frivolidad a lo abiertamente atroz” (159), pero complementa esta interrogación con una reflexión sobre el “mal en su normalidad, y no apenas en su aspecto abismal” (Forti 2014: 307).

Para indagar “la normalidad del mal”, la obra se enfoca en los Tuttis, sujetos comunes y corrientes, situados en “*el grado cero de monstruosidad*” (Restrepo 2018: 167, énfasis en el original), pero in-

dispensables para rearmar el “rompecabezas del horror”. Así lo sugiere, sin ir más lejos, la propia estructura de la novela, en la que cada capítulo (exceptuando el cuarto) adopta el nombre de un Tutti, reforzando la impresión de que cada uno de los miembros de este grupo es un vector que, al entrecruzarse con los otros, contribuye a crear las condiciones de posibilidad del crimen. A medida que el narrador va hilando las “mini-biografías” de sus amigos, el texto se puebla de escenas de violencia diaria, normalizada, por momentos casi imperceptible: tratos con prostitutas que ni “eran gente” ni “merecían consideración” (24), maltratos a empleadas domésticas (24), agresiones a novias y esposas (25, 102), comentarios denigrantes hacia mujeres (72) y exhibiciones espectaculares de masculinidad (33, 93). Estos actos y actitudes no son espectacularmente violentos. “Van tirando”, como describe el narrador, “por el lado de lo suave y la orilla de lo muelle” (107): permanecen dentro de los parámetros de “lo tolerable”, son elementos constitutivos de “la normalidad”. Sin embargo, nutren y sedimentan las desigualdades de género, clase y raza que hacen posible que el Muñeco vea a la niña como dispensable —“alguien invisible, casi inexistente” (174).

Al trasladar esta “normalidad” violenta —así como los sujetos que la reproducen y perpetúan— al centro de la novela, Restrepo plantea una suerte de responsabilidad colectiva por el feminicidio en la novela. Impulsa a sus lectores a ir más allá de la figura hipervisible del victimario para discernir el contexto cultural que oblicuamente legitima su actuar y, como explica la autora en una entrevista, “le sirve de caldo de cultivo” (Basciani 2018). Aquí es importante destacar que la tarea de trazar las líneas que conectan las infraviolencias de los Tuttis y la violencia desmedida del Muñeco no queda librada enteramente a las capacidades del lector. *Los Divinos*, en otras palabras, no le exige a sus lectores convertirse en coautores de la crítica de la violencia que propone la novela. En gran parte, esta crítica se lleva a cabo intraficcionalmente, a través de la figura del Hobbit y su búsqueda de sentido, y se les ofrece a los lectores “premontada”. El impulso didáctico de la novela se manifiesta de manera particularmente clara en el segmento final, que responde explícitamente al problema planteado al comienzo a través del epígrafe:

Monstruo viene de mostrar: bien que lo sabe Tournier. Monstruo es quien se muestra, lo que se muestra. ¿La parte que se muestra? Si el Muñeco es la cara visible del monstruo, la cara oculta somos nosotros. Lo dice la experta Arbus: si quieres ver un monstruo, desvístete y mírate al espejo.

Los monicongos son mil, y el más chiquitico se parece a ti.

Los monicongos son mil, y el más chiquitico es igual a mí (248).

Como si quisiera asegurarse de que su teorización de la violencia llegue a cualquier lector, con el único requisito de que esté dispuesto a leer la novela de principio a fin, Restrepo provee aquí una importante clave interpretativa para comprender *Los Divinos*. El monstruo y los monicongos son dos figuras que atraviesan la novela, dándole unidad. Si el monstruo hace su aparición en el epígrafe, los monicongos le siguen poco después, en la primera oración de la novela: “Los monicongos son dos y el más chiquitico se parece a vos” (13)⁵. Esta frase críptica, que remite a rimas infantiles, retorna a lo largo de la novela. Cada vez que regresa, los monicongos van creciendo en número: “Los monicongos son cuatro, si no te quitas te mato” (95), “Los monicongos son cinco, y el más chiquitico se mata de un brinco” (216).

Aunque el narrador describe a los monicongos como “monachos escurridizos y amorfos, que se dejan sentir, pero se ocultan a la vista” (15), no termina de quedar claro qué son exactamente. Es solo en el pasaje citado arriba, correspondiente a las últimas líneas de la novela, que se aclara la relación íntima entre estas figuras misteriosas y el monstruo. El monstruo, explica el narrador, es una manifestación visible, espectacular, única. Los monicongos son la parte que no se muestra, eclipsada por la figura del monstruo pero estrechamente ligados a ella: son su “cara oculta”, y “son mil”. Usando el vocabulario de

5 La palabra “monicongo” tiene dos acepciones que son relevantes para los temas que aquí nos conciernen. El primer significado es más bien peyorativo: “mamaracho, figura humana hecha sin arte o de manera esquemática” (*Diccionario de Americanismos*). El segundo significado, por su parte, refiere a un “[m]uñeco pequeño, tallado en madera, que se lleva como amuleto para protegerse de la mala suerte” (*Diccionario de Americanismos*, 2010).

Rothberg, podemos entender los monicongos como una articulación simbólica de la figura del sujeto implicado: aquel cuyas (in)acciones “help produce and reproduce the positions of victims and perpetrators” (2019: 19). Los monicongos, dicho de otro modo, aluden metafóricamente a las subjetividades ordinarias y “mediocres” de Forti, aquellas que nutren, de forma más o menos consciente, la violencia “desde abajo”. Al interpelar a sus lectores directamente (“somos nosotros”, “desvístete y mírate”, “se parece a ti”), Restrepo los alinea con estas subjetividades, situándolos en la posición del sujeto implicado y responsabilizándolos por contribuir a crear una cultura que permite y fomenta la violencia de género.

Incomodidad: de la estética a la ética

Este modo de interpelación directa que quiebra el marco intradieгético desplaza al lector de la posición cómoda del espectador-*voyeur* y lo instiga a ocupar la posición del sujeto implicado, es uno de los elementos centrales de la estética de la incomodidad que pone en juego *Los divinos*. En cuanto recurso estilístico con implicaciones afectivas, funciona como un ejemplo de lo que Ernst van Alphen llama “affective operations”: estrategias textuales y narrativas con la potencia de transmitir afectos al lector (2008: 72). En lo que sigue, quisiera detenerme en algunas otras operaciones estético-afectivas de la novela que, actuando como “point[s] of contact between the text and the body, between language and affect” (Pierce 2020: 190), buscan generar un estado o sensación de incomodidad en el lector.

Tal vez la más evidente entre ellas es la focalización del relato, que permanece anclada en *Hobbit* de principio a fin. Situado simultáneamente dentro y fuera del círculo de los Tuttis, este personaje es profundamente ambiguo. Por un lado, como vimos en la sección anterior, es capaz de proveer, de forma retrospectiva y con cierto grado de distancia, una visión crítica sobre el crimen del Muñeco. Por otro, sin embargo, esta visión no desemboca en una oposición activa a o un verdadero rechazo de la violencia. Si bien es cierto que *Hobbit* es el único de los Tuttis que no colabora con el Muñeco activamente

—a diferencia de los otros, no se involucra en los esfuerzos de sacar al Muñeco del país o de hacer desaparecer el cuerpo de la víctima—, sí “honra”, a su modo, el pacto de solidaridad hacia sus amigos y se niega a entregar a Muñeco. Permanece, de este modo, en una posición de complicidad en el feminicidio de la niña; posición que el lector se ve forzado a habitar en el acto de lectura. La condición que le impone Restrepo a todo aquel que busca aproximarse al horror del crimen a través de la novela es consentir y tomar parte en lo que Hobbit piensa, sabe, siente, ve y percibe. Esta práctica escritural construye lo que Murray Smith llama “a structure of alignment” (1995: 144): una articulación cognitiva, perceptiva y emocional entre el lector y Hobbit que no admite excepciones. Es decir, el lector no tiene acceso directo a los pensamientos o emociones de otros personajes, sino que depende en todo momento de las interpretaciones o especulaciones del narrador.

Esto conlleva dos consecuencias esenciales. En primer lugar, la posición de la víctima se convierte en zona vedada. La presencia de Hobbit, en efecto, funciona como una especie de barrera que frustra cualquier intento de identificación con la niña. Aun en los momentos en que el texto pareciera querer aproximarse a la atrocidad, las constantes interrupciones de este personaje redirigen la atención del lector al agente narrativo: “no hallo más qué decir” (Restrepo 2018: 247), “[n]i siquiera sé por dónde empezar” (162), “[q]uién soy yo para mencionar esto, con qué atrevimiento, con cuáles palabras. Yo, Hobbo el cobarde, Hobbit el ausente” (165). Estas intervenciones metanarrativas subrayan las instancias de mediación que separan a los lectores del sufrimiento de la víctima, obstruyendo así formas de empatía sentimentalista que suelen ser reconfortantes, cómodas en tanto “proclaman nuestra inocencia” (Sontag 2004: 118).

En segundo lugar, la “estructura de alineación” con Hobbit que impone la novela al lector implica que este se ve forzosamente involucrado en las estrategias de autojustificación del narrador, así como en sus evaluaciones poco fiables de los eventos y su rol en ellos. Hobbit insiste, por ejemplo, en definir su rol en el crimen como el “del que presencia sin participar, el testigo” (Restrepo 2018: 228), a pesar de

que los hechos presentados en el mundo ficcional se apartan claramente de esta interpretación. Al continuar leyendo la novela, el lector accede a prolongar un vínculo de intimidad con el personaje y afirma su discurso apologético. En *Los Divinos*, de este modo, y usando las palabras de Adam Kelly y Will Norman sobre otro grupo de obras literarias: “states of complicity are not simply represented, they are also enacted in the process of being formed and dissolved through collaboration” (2019: 682). El acto de lectura mismo, en otras palabras, deviene en un acto de colaboración o complicidad.

Otra importante estrategia estético-afectiva que potencia la complicidad entre narrador y lector es el particular despliegue y estilo de la voz narrativa. El discurso del *Hobbit*, en términos más específicos, no se dirige a un lector implícito neutral o genérico sino que conversa con —y en el proceso construye— un lector implícito particular: lo que Joseph Slaughter denomina un lector implicado (*implicated reader*) (2003: 55). Este lector se puede caracterizar “by the kinds of knowledge to which the narrator appeals” (2003: 58), es decir, a través de las presuposiciones del narrador con respecto a lo que su narratario sabe y los códigos que maneja. *Los Divinos*, como bien apunta Navia-Velasco, conceptualiza un lector familiarizado con el código lingüístico de *Hobbit*, el cual “nos pone en contacto con prácticas expresivas y cuasi-dialectales de los jóvenes de las últimas generaciones. Jergas que se hacen identidades, señas de reconocimiento, juegos de palabras convertidas en diccionarios propios” (2018: 169). En la novela, las expresiones de moda, el lenguaje coloquial y el uso del *spanglish* funcionan como “carta[s] de ciudadanía” (2018: 169), señalizando que el narrador y su lector implícito pertenecen a un contexto social y generacional similar. Incluso podrían indicar que *Hobbit* se dirige a un lector específicamente *masculino*, a un miembro de lo que Segato llama “la hermandad viril” (2016: 40). Una función parecida cumple la multitud de referencias culturales esparcidas en la novela: a series, películas, música, mitología griega, pero también a pensadores como Georges Didi-Huberman (Restrepo 2018: 130) o Giorgio Agamben (132), y autores como Marcel Schwob (133), Ramón Andrés (138), Michel Tournier (245), William Shakespeare (172), William Blake (171), Roberto Fernández Retamar (207),

Vladimir Nabokov (219), o José Asunción (172) entre otros⁶. Estos indicios textuales revelan que el lector implícito que la novela construye es alguien capaz de reconocer y decodificar estas referencias. En otras palabras, el narrador se dirige a un sujeto socioculturalmente semejante a él mismo, fortaleciendo, al aludir a un contexto cultural y gustos presuntamente compartidos, su cercanía y afinidad con el lector. A través del registro de la narración y las evocaciones culturales que la saturan, entonces, *Los Divinos* estrecha de manera perturbadora la cercanía entre Hobbit y el lector, atribuyéndole a este último las características culturales e ideológicas del narrador, su estatus social e incluso su identidad de género. El narrador de la novela, en breve, interpela al lector “de igual a igual” y solicita así, de manera sutil, su complicidad, reclutándolo, en palabras de Slaughter, como “conspirador” (61).

Lo que los distintos aspectos de la estética de la incomodidad discutidos hasta ahora tienen en común es que todos convergen en un mismo objetivo: buscan enlazar al lector con *figuras de complicidad*, como los monicongos, y con *figuras en complicidad*, como el Hobbit. Emergen así como un aspecto clave de la exploración crítica del feminicidio que lleva a cabo la novela. Si al nivel de la representación, tal como se planteó en la primera sección, *Los Divinos* mapea las formas de implicación que (re)producen la violencia de género, invitando a sus lectores a aprehenderlas cognitivamente, las operaciones estético-

6 Las referencias literarias que se filtran en el discurso del Hobbit cumplen otra función esencial. En conjunto, hacen referencia a una tradición literaria occidental —predominantemente masculina y examinada en profundidad por Elizabeth Bronfen en *Over Her Dead Body* (1992)— que se vuelca insistentemente al ejercicio de representar el cuerpo femenino sufriente, vulnerado o agonizante. Figuras que hacen su aparición en *Los Divinos*, como la Ofelia de Shakespeare, las ninfas de Ramón Andrés, la Lolita de Nabokov, la Monelle de Schwob o “*la dulce niña pálida*” de José Asunción (172), dan cuenta de intentos de romantizar, erotizar o estetizar el sufrimiento del cuerpo femenino y las distintas formas de violencia que sobre él se infligen. Se puede argumentar entonces que, al incluir esta genealogía en la novela, Restrepo busca dirigir la atención de sus lectores hacia la implicación —más o menos sutil— de la producción cultural misma en la violencia de género.

afectivas de la novela potencian esta labor al empujar al lector a experimentar la implicación *afectivamente*.

A modo de conclusión, cabe preguntarse qué puede la estética de la incomodidad que toma forma en *Los Divinos* frente a las redes de implicación que nutren y hacen posibles las escenas de violencia contemporáneas. ¿Es posible hablar de una dimensión ética o política en relación con afectos negativos, perturbadores o incómodos? En *Ugly Feelings*, Sianne Ngai ofrece una respuesta afirmativa a esta pregunta, argumentando que los afectos negativos poseen una productividad política que se desprende del hecho de que son “no catárticos”, es decir, que no ofrecen ningún tipo de purificación o redención emocional (2005: 6). Por el contrario, Ngai plantea que los “ugly feelings”, como ella los llama, son persistentes, duraderos y no se dejan traducir inmediatamente en acción (2005: 22). Estas características, sin embargo, les confieren un potencial crítico “to diagnose situations and situations marked by blocked or thwarted action in particular” (2005: 27).

En su ensayo “The Ethics of Discomfort”, Susanne Knittel también parte de la noción de una cierta productividad crítica de los afectos negativos, pero además aboga, como el título del ensayo sugiere, por el potencial ético de la incomodidad. En diálogo con la obra tardía de Michel Foucault, Knittel explora las conexiones entre la incomodidad y la concepción foucaultiana de la crítica como una apertura a cuestionar nuestras presuposiciones y nuestra posición en sistemas injustos o violentos (2019: 379-380). La incomodidad, en tanto pone en jaque certezas familiares y amenaza con desestabilizar posiciones de sujeto seguras o confortantes, tiene el potencial de habilitar espacios de crítica como la entiende Foucault (2019: 380). De este modo, sostiene Knittel, esta estrategia afectiva puede fomentar una reflexión sobre nuestra implicación en estructuras e historias violentas, siempre y cuando aceptemos ser incomodados (2019: 383).

Dominick LaCapra complementa esta visión, aduciendo que los afectos negativos no solo poseen un potencial ético, sino que también pueden tener un impacto “en la esfera social y política” (2005: 214). En *Escribir la historia, escribir el trauma*, conceptualiza lo que él llama “desasosiego empático”: una respuesta afectiva frente a la violencia que contrarresta tanto la identificación con la víctima como la apro-

piación de su experiencia (LaCapra 2005: 40). Este tipo de reacciones emocionales, en su opinión, conllevan el riesgo de crear una identidad falsa entre víctima y lector, “una confusión de yo y otro” (2005: 51), que a su vez puede conducir a una sensación de impotencia y una postura solipsista. En cambio, LaCapra asocia el desasosiego empático a sensaciones de incomodidad o desconcierto que desafían al lector afectivamente, al tiempo que facilitan “una distancia crítica” entre yo y otro, dando lugar a posiciones de sujeto capaces de asumir “responsabilidad ética, social y cívica” (2005: 203).

Siguiendo a Ngai, Knittel y LaCapra, entonces, es posible entender la estética de la incomodidad que activa *Los Divinos* como un proyecto simultáneamente crítico, afectivo, ético y político, dirigido a *movilizar* al lector a aprehender —cognitiva y afectivamente— el entramado de complicidades que facilitan la violencia de género. Frente a la repetición incesante de escenas e imágenes de violencia ejercida sobre los cuerpos feminizados que nos habitúan a “un paisaje de crueldad” (Segato 2018: 13), la incomodidad se perfila como una posible “contra-pedagogía” (2018: 17). Es decir, como un régimen estético-afectivo alternativo, con el potencial de interrumpir las prácticas que naturalizan el feminicidio “como un elemento cotidiano” (Valencia y Sepúlveda 2016: 82) y abrir paso a otros modos de percibir y pensar la violencia de género —así como nuestra posición en la red de complicidades que la posibilitan.

Aquí es relevante notar que la incomodidad no es una estrategia infalible y tampoco ofrece garantías. En este sentido, es insostenible adjudicarle a este afecto —o a cualquier otro— un efecto predecible y estable. Por un lado, la efectividad de la incomodidad emerge en correlación con el campo simbólico en el que interviene. Es solo en tanto propuesta estético-afectiva *divergente* que la incomodidad adquiere la potencialidad de provocar una interferencia o cortocircuito en el modo en el que se percibe la violencia de género. Si las narrativas, las prácticas estéticas y los pactos visuales prevalentes en torno al feminicidio cambiaran, bien podría ser que la incomodidad se vaciara de parte de su potencial. Por otro lado, cualquier potencial inherente a la incomodidad depende, como escribe Roger Simon, “on one’s addressability and response-ability” (2014: 19): es decir, de la capacidad y

voluntad del lector o espectador de darle significado a las “operaciones afectivas” de la obra. Esto implica, en último término, que del mismo modo que la incomodidad puede dar lugar a actos de reflexión críticos sobre cuestiones de implicación en la violencia, puede también resultar en indiferencia, inacción o solipsismo.

La obra artística o literaria, sin embargo, no es un actor pasivo en este proceso, sino uno con agencia propia. Novelas como *Los Divinos* ayudan al lector a navegar la experiencia afectiva de la incomodidad, desplegando una serie de gestos orientadores o “rhetorical signals” (Spivak 2012: 323) que trabajan activamente “in the service of the emergence of the critical” (2012: 333). La novela, de hecho, está poblada de estos gestos o señales: instancias en que el narrador ofrece sus propias interpretaciones de la violencia de manera didáctica al lector; el uso de *leitmotifs*; la propia estructura de la novela, organizada esquemáticamente alrededor de los cinco Tuttis; la yuxtaposición explícita de la violencia extrema del feminicidio con las violencias diarias; las repeticiones, etc. Todas estas estrategias textuales y narrativas contribuyen a encauzar los procesos afectivos de la novela para guiar al lector del afecto a la crítica, y de la crítica a una toma de posición activa frente a la violencia. En efecto, la escritura de Restrepo está propulsada por una motivación política que se insinúa en el espíritu didáctico de la novela y se manifiesta con claridad en su dedicatoria: “*Al día en que todos los hombres, a la par con las mujeres, se manifiesten en la calles contra el feminicidio*” (énfasis en el original). La incomodidad es la herramienta de la que se vale la autora para invitar a sus lectores a confrontar su implicación en la violencia de género y a asumir nuevas formas de responsabilidad frente a la misma.

Bibliografía

- ALPHEN, Ernst van (2008): “Affective Operations of Art and Literature”, en *Res: Anthropology and Aesthetics*, vol. 53-54, n.º 1, pp. 20-30.
- BASCIANI, Ariana (2018): “Laura Restrepo: dividir entre mujeres buenas y hombres malos es una grandísima torpeza”, en *The Objective*.

- <<https://theobjective.com/further/cultura/2018-05-17/laura-restrepo-los-divinos/>> (17-12-2020).
- BRONFEN, Elisabeth (1992): *Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University.
- CLOSE, Glen S. (2018): *Female Corpses in Crime Fiction: A Transatlantic Perspective*. Cham: Palgrave Macmillan.
- DICCIONARIO DE AMERICANISMOS (2010): “Monicongo”. <<http://lema.rae.es/damer/?key=monicongo>> (17-08-2021).
- DRIVER, Alice (2015): *More or Less Dead: Femicide, Haunting, and the Ethics of Representation in Mexico*. Tucson: University of Arizona.
- FORTI, Simona (2014): *Los nuevos demonios: repensar hoy el mal y el poder*. Trad. Aníbal Díaz Gallinal. Buenos Aires: Edhasa.
- FREGOSO, Rosa Linda y BEJARANO, Cynthia (2010): “Introduction: A Cartography of Femicide in the Americas”, en Rosa Linda Fregoso y Cynthia Bejarano (eds.), *Terrorizing Women: Femicide in the Americas*. Durham: Duke University Press, pp. 1-42.
- GAGO, María Verónica (2019): *La potencia feminista: o el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- GENSCHOW, Karen y GÓMEZ, Leila (2020): “Femicidio”, en Roland Spiller Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (eds.), *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*. Berlin: De Gruyter, pp. 483-495.
- KELLY, Adam y NORMAN, Will (2019): “Literature and Complicity: Then and Now”, en *Comparative Literature Studies*, vol. 56, n.º 4, pp. 673-692.
- KNITTEL, Susanne C. (2019): “The Ethics of Discomfort: Critical Perpetrator Studies and/as Education after Auschwitz”, en Susanne C. Knittel y Zachary J. Goldberg (eds.), *The Routledge International Handbook of Perpetrator Studies*. New York: Routledge, pp. 379-384.
- LACAPRA, Dominick (2005): *Escribir la historia, escribir el trauma*. Trad. Elena Marengo. Buenos Aires: Nueva Visión.
- “Laura Restrepo: *Los divinos* en FIL Guadalajara 2018” (2018): *Penguin Libros México. YouTube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=YXLiX41fVcQ>> (17-12-2020).

- NAVIA-VELASCO, Carmaña (2018): “Laura Restrepo, indagación en el mal”, en *Poligramas*, vol. 47, pp. 167-173.
- NGAI, Sianne (2005): *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University.
- PIERCE, Lee M. (2020): “Feeling Takes Form: Recent Work in Affective Formalism”, en *Philosophy & Rhetoric*, vol. 53, n.º 2, pp. 181-198.
- RESTREPO, Laura (2018): *Los Divinos*. Barcelona: Alfaguara.
- ROTHBERG, Michael (2019): *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford: Stanford University.
- SÁNCHEZ BLAKE, Elvira (2018): “El feminicidio en la literatura: lo abyecto en *Los Divinos*, de Laura Restrepo”, en *Contiendas de género: discursos teológicos, cotidianos y literarios*. Ponencia.
- SEGATO, Rita Laura (2016): *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- (2018): *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.
- SIMON, Roger I. (2014): *Pedagogy of Witnessing: Curatorial Practice and the Pursuit of Social Justice*. New York: State University of New York.
- SLAUGHTER, Joseph R. (2003): “One Track Minds: Markets, Madness, Metaphors, and Modernism in Postcolonial Nigerian Fiction”, en Toyin Falola y Barbara Harlow (eds.), *African Writers and Their Readers: Essays in Honor of Bernth Lindfors*. Trenton: Africa World, pp. 55-89.
- SMITH, Murray (1995): *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon.
- SONTAG, Susan (2004): *Ante el dolor de los demás*. Trad. Aurelio Mayor. Ciudad de México: Alfaguara.
- SPIVAK, Gayatri (2012): *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge: Harvard University.
- VALENCIA, Sayak (2018): “El transfeminismo no es un generismo”, en *Pléyade: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, vol. 22, pp. 2743.
- VALENCIA, Sayak y SEPÚLVEDA, Katia (2016): “Del fascinante fascismo a la fascinante violencia: psico/bio/necro/política y mercado gore”, en *Mitologías Hoy*, vol. 14, pp. 75-91.

Violencia como afecto en una cámara de resonancia textual en “El Ojo Silva” de Roberto Bolaño

JORGE ESTRADA

Investigador posdoctoral visitante de MECILA: Maria Sibylla Merian
Centre Conviviality-Inequality in Latin America

Introducción

Las siguientes reflexiones sobre el cuento de Roberto Bolaño “El Ojo Silva” (2001) tienen un fin teórico, así que, más que ofrecer una lectura exhaustiva del texto o entablar una discusión extensa con la crítica, me apoyaré en algunos rasgos estructurales para mostrar que la violencia se perfila en este relato como un afecto que reverbera en una cámara de resonancia textual. La resonancia se puede entender como una dinámica en la que se establece una relación a distancia entre términos heterogéneos y así se revela un motor inmanente. Esto quiere decir que el texto expresa en términos narrativos una noción de inmanencia

que define la composición de la trama. Pero ¿en qué estriba exactamente una inmanencia narrada? Para explicar esta hipótesis primero es necesario un preámbulo y establecer qué entiendo por afecto.

Con afecto me refiero en esta exploración a un cúmulo de intensidades que todavía no han pasado por un tamiz perceptual y/o conceptual, es decir, todavía no han pasado por un tamiz que determine y permita a un objeto aparecer como algo identificable en un marco espacio temporal previamente delimitado. Esta indeterminación, no obstante, no quiere decir que esta noción de afecto remita a un fenómeno prepersonal, puramente corporal e irremediamente cercenado de una mente y sus intenciones (Leys 2017: 311, 320). En la vena deleuzeana que exploro en este trabajo, presupongo una conexión entre un Yo y su mundo psicológico e intrapersonal, pero entre las intensidades que afectan a un cuerpo y las que son fijadas por la percepción en armonía con la cognición hay un momento puramente especulativo del afecto, a saber, el evento. Esto quiere decir que antes de relacionarse con un individuo en una dinámica de afectar/ser-afectado, un afecto puede implicar un evento virtualmente ilimitado, un núcleo a partir del cual se pueden derivar un sinnúmero de explicaciones y variaciones. Cada iteración revela una faceta, un sentido, una aserción o un argumento, los cuales se acumulan, reverberan y despliegan lo que un evento o, en este caso, una violencia es en potencia. Estamos entonces ante una estructura en la que se sobreponen planos explicativos y en la que, por medio de la resonancia, se desenvuelven series que determinan y van rodeando un evento nuclear virtualmente inabarcable, en este caso la violencia, es decir, el tema central y profusamente estudiado en la obra de Bolaño.

De algunas discusiones sobre la violencia en la obra de Bolaño resulta relevante para esta exploración que la violencia se entrelaza con experiencias históricas y en algunos casos con el mal absoluto, como por ejemplo la violencia de la tortura y el crimen (González 2013: 11, 20). Se trata además de una violencia que conmociona, pues a pesar de estar afianzada en la historia Bolaño no deja de mostrarla como algo carente de finalidad, como una violencia que “aniquila” (Candia Cáceres 2010), y que en el caso del Ojo es “violencia indiferenciada que absorbe todo sin distinción” (Agudelo 2015: 42). Esta

incógnita pero inamovible violencia es el motor de la trama y eje de “la configuración simbólica del mundo del Ojo”, que lleva a un luto inacabable (Pérez Bernal 2014: 36), a una errancia y a intentos de ver en esa violencia un ejercicio de poder soberano constituyente, es decir, una violencia fundadora que ordene caos y anomia (Ferman 2012: 157). Partiendo de esta idea de violencia históricamente identificable y al mismo tiempo indiferenciada, mostraré cómo el tratamiento de la violencia sobrepasa la idea de una acción violenta singular o soberana, pues la violencia en el relato es multifacética y define de diversas maneras al protagonista, es decir, lo construye como personaje marginal y “sujeto anómalo” (Corral 2015). Aquí es importante destacar que esta violencia incluso repercute en los imaginarios geopolíticos y en la propuesta estética subyacente del texto. El exilio político del Ojo y sus viajes por el globo sirven para posicionar al texto frente a la tradición latinoamericana. “El Ojo Silva”, aclara María Luisa Fischer, refleja el cosmopolitismo de los viajes y las múltiples tradiciones que cruzan obras de Darío, Borges y Cortázar, y al mismo tiempo fija la mirada en lo concreto de la historia y experiencia latinoamericana, pero sin caer en discursos nacionalistas inclinados a lo fundacional (piénsese en *Doña Bárbara* de Gallegos o el *Martín Fierro* de Hernández), sin las exotizaciones del Boom y sin el cosmopolitismo de una élite intelectual; el Ojo vive una errancia arraigada en los márgenes (2013: 40-42). Vive “la distancia que media entre palabras y realidad” y atraviesa con sus viajes “una matriz” o “modelo para entender el intercambio de señales y las reverberaciones que se producen entre hechos disímiles y aparentemente muy distantes, que son narrados mano a mano en el cuento” (Fischer 2013: 43). Por eso este cuento “no diluye identidades, sino que va complejizándolas, sumando capas que se van agregando no solo en el vagabundear o la errancia, sino en el *actuar* por el mundo” (49).

Esta forma de entender el actuar y la violencia como una combinación de capas y series heterogéneas, o como afectos e intensidades que en un proceso de acreción revelan la silueta de un evento fundante y al mismo tiempo indiferenciado, se plasma en “El Ojo Silva” por medio de tres aspectos interrelacionados, a saber, con una estructura narrativa que funciona como ensamblaje deleuzeano, con un protagonista

envuelto en una dinámica de afectar/ser afectado y con una violencia que se transmite por contagio y prolifera sin origen ni finalidad evidentes. En vista de estos tres subtemas, sostengo que el relato da voz a una poética en la cual el motor de la trama ya no depende, como propuso Aristóteles, de las acciones de un héroe inmerso en una red de *probabilidades y necesidad*; estas acciones han cedido su lugar a un evento articulado por medio de *paradojas y lo cambiante* (Dimitrova 2017: 15)¹, por medio de series inconexas que complejizan un evento sin fijar interdependencias o entronar una lógica causal ligada a la verosimilitud. De esta manera, los elementos heterogéneos que se interrelacionan por medio de una progresiva determinación serial concretan lo “contingentemente obligatorio” (De Landa 2016: 3), es decir, dan cabida a una categoría inmanente que contrasta con lo necesario.

Estas aseveraciones serán más claras tras indagar en cómo la estructura de “El Ojo Silva” contrapone elementos heterogéneos y perfila un ensamblaje narrativo.

Ensamblaje narrativo

Si reducimos el relato a su mínima expresión, se puede decir que en un primer momento y en voz de un narrador que todavía no revela su perspectiva de primera persona y así expresa una intención autorial sobre la estructura, el texto se impone la tarea de mostrar que “de la verdadera violencia no se puede escapar” (Bolaño 2010: 215)², después cumple con esa promesa en el nudo del cuento y de manera

1 No se trata de derivar las condiciones de posibilidad de una representación en la que se erige un mundo, cuyas leyes físicas han sido directa o indirectamente postuladas, y un personaje, que actúa ahí de acuerdo con su *ethos*, es decir, la caracterización que da coherencia a su proceder. Más bien se trata de entender la mimesis como el proceso de formar una relación entre dos términos como *ethos* y mundo, una relación que gira en torno a las alternativas contenidas en potencia por el evento (Dimitrova 2017: 8, 62).

2 Las citas del texto de Bolaño se indicarán en lo subsecuente solo con el número de página.

bastante anticlimática explica “hubo violencia” (2010: 225), y, por último, cierra el relato con el Ojo llorando por lo estéril de sus intenciones y acciones. Entre la premisa inicial y su falta de consecuencias, el lector se entera de la vida del Ojo Silva, de su destino de exiliado que escapa de la violencia del golpe pinochetista y quien después de pasar por Buenos Aires y México termina en la India trabajando como fotógrafo para un reportaje francés que explora las zonas rojas del mundo. Pero lo importante aquí es que entre el vaticinio y su realización hay un desfase. La violencia que fue anunciada por el narrador es instantáneamente relegada al pasado con el pretérito “hubo” y así se pierde en el pasado tan solo al concretarse. De manera similar su proyección hacia el futuro, sus efectos y eficacia, son puestos en entredicho. El Ojo recurrió a la violencia para rescatar a unos niños explotados en un prostíbulo, pero a pesar de sus intentos, después de la huida, una enfermedad quita la vida a los niños. Aunque estas muertes accidentales no cambian las buenas intenciones del Ojo, sí definen su capacidad como agente que busca manipular el mundo.

En el mundo representado la violencia es un fantasma que persigue al Ojo sin que este pueda utilizarla para sus fines. Este fantasma, que nunca llega a ser, se evoca por medio de dos formas de defraudar las expectativas del lector, es decir, el fantasma se conjura con una frase casi vacía como “hubo violencia” y con un mundo que se mueve, pero no cambia. El desenlace del relato está marcado por ineficacia, impotencia y desilusión, así que en conjunto este desenlace y el desfase temporal habrá/hubo violencia construyen un continuo anticlímax. Hacen de la violencia un verbo conjugable y nos obligan a preguntar ¿a qué se refiere esa frase tan altisonante sobre una “verdadera” violencia de la que no se puede escapar?³.

Si no se trata de un solo acto, las primeras alternativas para darle sentido a la “verdadera violencia” son el trasfondo histórico y social,

3 El presente trabajo indaga en las consecuencias poetológicas del análisis que desarrollé en un artículo que será publicado en *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* bajo el título “De la frente al vientre: ética violenta e inmanente en ‘El Ojo Silva’ de Roberto Bolaño”.

es decir, las representaciones y alusiones a una violencia real, puesta en marcha por acontecimientos históricos con perpetradores e instituciones (como en el caso del golpe de Estado chileno), o a la violencia social que está afianzada en estructuras coloniales y que se esconden detrás de ese viaje desde Francia a un prostíbulo indio en el que explotan a niños castrados. Lo social e histórico son quizá los ejemplos más evidentes de las distintas formas que asume la violencia, pero no las únicas. Estos ejemplos representan dos variaciones que el desfase invita a desplegar en busca de explicaciones que den cuerpo a esa preguntar por la “verdadera violencia” y que, como veremos, implican regímenes representacionales. Cada explicación trae consigo un marco discursivo y representacional, lo cual es evidente si analizamos el papel que desempeña la fotografía en el relato.

Antes de que el Ojo Silva recurriera en el burdel a la violencia, se sintió sobrepasado ética y emotivamente. Quedó conmocionado y decidió tomar una foto. Al juzgar esta reacción en retrospectiva, el Ojo dice: “Sabía que estaba condenándome para toda la eternidad, pero lo hice” (224). Como testimonio, la foto fija una imagen y aunque su contenido sea propenso a malinterpretaciones y falsificaciones sirve como evidencia y, por ello, en el texto simboliza lo factual. La fotografía da cuenta de un estado de las cosas, de un mundo y de una cadena causal de acontecimientos que se desenvuelven sin que un fotógrafo como el Ojo Silva sea responsable. Sin embargo, el Ojo se da cuenta de que tomar una foto es un acto y entonces sospecha que sus fotos no solo capturan formas, sino fuerzas o intensidades que la cámara convierte en testimonio para condenar la violencia, intensidades que en esa situación a él lo mueven, lo motivan a actuar. La idea de que la cámara congela un momento a partir del cual se puede reconstruir el mundo en el que esta situación sucedió horroriza al Ojo⁴.

4 Esta confrontación con los niños se asemeja a lo que Lawlor en vena levinasiana llama la entropía del rostro horrorizado: “One can explicate, or, more precisely, explain the possible world expressed by the terrified face as a world one denounces as unreality or one develops as a world in which one is able to participate. Being able to see the cause of the terror, I can reduce the other either to the status of a subject or an object. This explication is not an encounter with others. Here there is simply too

Lo abruma porque de esa evidencia, testimonio y representación es posible derivar las condiciones que hicieron posibles ese acto y por eso existe el peligro de universalizar esa perspectiva hasta considerar su mundo como algo necesario, inevitable, fundado en lo factualmente inamovible. La foto afirma “así es el mundo” y al hacerlo abre con su representación un horizonte transcendental en el que lo real es generado por lo posible y, a su vez, lo posible se extrae de una perspectiva de lo real, del estado de las cosas derivado de una foto; en este círculo vicioso lo posible usurpa el espacio de lo virtual y reduce un evento a una sola explicación (Boundas 2006: 13). Esto quiere decir que esta foto simboliza una serie que explica el evento violento conectando el “habrá violencia” con el “hubo violencia” por medio de una cadena causal y así da un cariz de necesidad a lo que fue. Sin embargo, el Ojo se niega a que esa imagen y su mundo se repitan en la fotografía en un modo de representación que se puede universalizar. Teme el eterno retorno nietzscheano y por eso, aunque quizá intuya que sus intentos serán infructíferos, intenta, mejor dicho, se siente obligado a cambiar esa imagen a cualquier costo. Pero, independientemente del resultado obtenido con esos intentos, lo importante es que la foto muestra cómo un aparato perceptual, incluso mecánico, captura fuerzas y no formas de posibilidad, lo cual significa que de un estado de las cosas se puede extraer un evento previo a la forma en que se fijen sus formas (Boundas 2006: 11, 14). En el rostro de esos niños el Ojo vio algo que sería un crimen fotografiar, pues existe el peligro de asumir que de esa representación uno podría intentar explicar y mostrar la necesidad de un horror. Por eso intenta interrogar ese horror y hacerlo un evento que elude el presente y carece de corporalidad o de instancia totalizadora que pueda determinarlo por completo; este evento se explica con atributos o determinaciones que pueden ser incluso heterogéneas y por eso se relacionan por medio de la síntesis divergente de series inconexas (Bowden 2011: 18, 22, 36, 79, 86), por medio de las diversas formas que toma la violencia.

much explication. Instead of explication, the terrified face is also able to produce an encounter and thereby suck us into the terror of the groundless” (2020: 124-125).

Que el lector esté lidiando con variaciones heterogéneas y con categorías incompatibles es más convincente si uno considera que el Ojo tenía que recabar material fotográfico para dos proyectos. En uno “sus fotos iban a ilustrar un texto de un conocido escritor francés que se había especializado en el submundo de la prostitución. De hecho, su reportaje solo era el primero de una serie que comprendería barrios de tolerancia o zonas rojas de todo el mundo, cada una fotografiada por un fotógrafo diferente, pero todas comentadas por el mismo escritor” (221). Mientras que las fotos hablan por sí mismas y sirven como evidencia independientemente de quien las tome, toda la violencia que contienen —sus diversas instancias y formas de concretarse— se puede explicar con las mismas palabras y con el mismo marco conceptual, “pues el escritor francés ya tenía escrita su crónica y él únicamente debía ilustrarla, y se dirigió a los barrios que el texto del francés indicaba” (221). El otro proyecto para el que el Ojo tenía que recabar material tampoco está exento de violencia, pero su violencia es mucho más sutil e involucra un exotismo que tácitamente niega lo testimonial de una foto: “era el típico reportaje urbano, una mezcla de Marguerite Duras y Hermann Hesse, el Ojo y yo sonreímos, hay gente así, dijo, gente que quiere ver la India a medio camino entre *India Song* y *Sidharta*, y uno está para complacer a los editores. Así que [...] consist[ía] en fotos donde se vislumbraban casas coloniales, jardines derruidos” (220). Estos imaginarios, que abarcan desde el morbo por extrarradios sórdidos y lejanos al centro ilustrado parisino hasta una naturaleza latente, pujante, a la espera de la explotación por la técnica moderna, tematizan la falta de herramientas heurísticas para ver al Otro y no están exentas de ironía. Asimismo, cuando el Ojo describe el ritual en el que castraban a los niños antes de que los entregaran al burdel dice: “La fiesta tiene la apariencia de una romería latinoamericana, solo que tal vez es más alegre, más bulliciosa y probablemente la intensidad de los que participan, de los que se saben participantes, sea mayor” (223). Esta fiesta es oficiada por los “médicos de la fiesta o [...] los barberos de la fiesta [...] o los sacerdotes de la fiesta” (223). Estas disyunciones revelan la incapacidad del Ojo de identificar lo que sucede, revelan lo caricaturesco de las categorías impuestas, y nos recuerdan que junto al trasfondo histórico del relato convive una mi-

rada cercana a la de novelas de aventuras. Esta mirada exotizante es otra forma de violencia, es decir, una violencia epistémica.

Las diferentes facetas que adopta la violencia, es decir, la violencia histórica, la física, la violencia de causas sociales y coloniales, la violencia de género a un personaje que excluían los exiliados, la violencia epistémica y la violencia de una representación son diversas maneras de darle sentido a la frase “la verdadera violencia”. Son las diferentes determinaciones que atraviesan la vida del Ojo. Por eso no hay una sola violencia, sino la violencia como cúmulo de intensidades que se adaptan en formas pero en realidad hacen de la violencia algo ubicuo. Ahí la razón por la que el evento violento que da sentido a la vida del Ojo se oculta en el “habrá/hubo violencia”. Aunque seleccionado arbitrariamente para desplegar la multifacética violencia, este evento define tanto pasado como futuro y los une con una cadena de movimientos por el mapa. Nunca está presente, pero se puede congelar en una representación que formaliza lo posible, se puede asir tentativamente con ayuda de un imaginario —que desemboca en ironía— o con ayuda de un *logos* que excluye rasgos específicos, los subsume en un marco conceptual, los filtra y vuelve identificables, los desenvuelve en series que explican y muestran esos tipos tan distintos de violencia. Esas formas de violencia son independientes unas de otras y jamás podría considerarse que una sola faceta o incluso en conjunto podrías producir una causa suficiente para la violencia. Por eso, la construcción de la trama no construye una necesidad y tampoco estamos lidiando con la contingencia. Más bien lo indiferenciado es pilar del mundo ficcional que habita el Ojo Silva. Este mundo es de complejidad inabarcable, una ficción posmoderna sin un sistema de coordenadas estables, sin una forma de representarlo para obtener un mapa y orientarse. Incluso resulta difícil correlacionar las diferentes formas de la violencia, porque no existe una instancia mayor que las subsuma mediando sus diferencias y conectando un imaginario exotizante con una situación de explotación. Estamos entonces ante una unión de lo disímil, una síntesis disyuntiva, una resonancia cuyas vibraciones dibujan un fantasma y apuntan hacia un evento deleuzeano que comunica a la distancia todas las formas de la violencia y que “resuena a través de sus disyunciones” (Deleuze 1969: 207, 267). Cada forma

de violencia implica un tipo de discurso, ya sea histórico, factual o literario, y estos equivalen a estratos que se comunican en un sistema de resonancia (Deleuze 1980: 54, 75). Cada discurso es una serie, una cara de esa violencia multifacética que atraviesa al Ojo, un límite notional que revela la violencia y la hace identificable en un marco conceptual, pero no la agota. Esto quiere decir que cada forma en la que se despliega la violencia fija las intensidades de ese evento violento que, más que referir al instante en el que el Ojo Silva fue violento, remiten a un suceso sin contornos fijos y alrededor del cual se urde una red multidiscursiva, un entramado que revela la potencia inherente al evento. En el clímax del cuento confluyen y al mismo tiempo desde ahí se despliegan las explicaciones sobre la violencia. Ese es el instante que escogió el Ojo y el narrador para construir el pasado y futuro de ese personaje y su carácter.

Las formas de violencia se comportan como variaciones cuyas constantes e invariantes se mueven alrededor de un centro relativo; son caprichos estilísticos que invitan al lector a cruzar lo agramatical y unir, por ejemplo, lo histórico con un imaginario literario, agolparlos y empalmarlos, construyendo las tensiones de un acorde en el que la simultaneidad permite sobrepasar el ciclo de la octava y transformar la segunda nota de una escala en una novena (Deleuze 1980: 120-126). De esta manera el relato del Ojo Silva convierte lo fragmentario en tensiones y revela un ensamblaje: “cette croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu’elle augmente ses connexions” (Deleuze 1980: 15). Ya que los atributos de la violencia cambian en relación con los elementos que involucre y debido a que en “El Ojo Silva” las formas de la violencia atraviesan el texto, se puede asumir que a esta violencia multifacética subyace un evento inagotable que ni siquiera una estructura multidiscursiva podría abarcar en su totalidad. De esta manera un ensamblaje indica la creciente complejidad de un evento y muestra cómo sus estructuras variativas efectúan o actualizan en un texto un potencial modal virtualmente ilimitado (Deleuze 1969: 33). Cada uno estipula un sentido tentativo para esa “verdadera violencia”. Esto quiere decir que un ensamblaje, según el número de sus conexiones o de las series que se usan para aproximarse a él o, en este caso a la violencia, cambia

de naturaleza y así adquiere propiedades emergentes, atributos que definen su interacción con el mundo. Cada serie implica una nueva capacidad para afectar o para engarzarse con su medio. Por eso, el ensamblaje revela interacciones y muestra cómo en el relato la violencia es multiforme e indeterminada, y como afecto refleja un creciente potencial para unir diversos elementos.

Por otra parte, esta interacción entre el Ojo y su mundo está fundada en la relación entre la violencia como afecto y como evento. Afectos y la virtualidad del evento representan quizá dos caras de la misma moneda, de una metafísica enfocada en el devenir como *centro sin límites* y por ende ecualizado por afectos y capacidades de afectar/ser afectado (De Landa 2016: 3, 9-10). En otras palabras, sin resonancia que revele la interacción entre regímenes explicativos o series, el relato no podría manifestar la capacidad de la violencia para afectar al Ojo.

1) Afectar/ser afectado

La biografía ficcional de Mauricio Silva, más que delimitar, abre un espacio dentro del cual la violencia reverbera (Massumi 2002: 14). De manera similar, María Corral considera en su interpretación al protagonista como un sujeto “anómalo” configurado “desde una posición dinámica en relación a una multiplicidad y cuyo proceso de afectación constituye el devenir de una nueva poética de los cuerpos” (2015: 264). En esta poética tenemos afectos o intensidades (267, 282), traducidas en discursos que identifican y afianzan una dimensión del personaje, ya sea como exiliado, homosexual, fotógrafo estoico o conciencia decolonial. Estas características que engloban una forma de ser en el mundo no se suman, sino que al acumularse incrementan el potencial del personaje de ser afectado y así ponen de relieve una multiplicidad tanto en la construcción del personaje como en las voces narrativas que no explican sino complejizan; no apuntan a una causa o un atributo original del personaje, sino a la red individualizante alrededor de él (Corral 2015: 274). Por eso, la errancia del Ojo y el narrador son una “expresión diferencial” que involucra una idea de

experiencia como algo fugaz que no está afianzado en lo posible y que configura sujetos anómalos (269). Sin embargo, la violencia, indeterminada pero patente, es el objeto inamovible que conecta estos planos (274), es el evento a partir del cual no se representa la memoria, más bien se “difracta” (276): la luz que explica choca en un objeto y al rebotar sus ondas se mezclan ante nuestros ojos y forman un efecto visual que satura y al mismo tiempo hace indiscernible el evento o esta violencia elevada al rango de singularidad. En este halo de ondas entremezcladas reside la apuesta metafísica de la violencia como afecto, como puro efecto de una causa o materialidad insondable, sin basamento, pero con consecuencias palpables, con una resonancia que hace actuar al Ojo.

En esta cámara de resonancia las causas se vuelven independientes de los efectos. Esto quiere decir que para entender lo que está en juego cuando el protagonista enfrenta a la violencia, no se puede recurrir a una línea que una principio y fin. Una versión lineal no da cuenta de la vivencia y evento que reordena el pasado y futuro y que gira en torno a la capacidad del Ojo de ser afectado.

Afectar/ser afectado nos lleva nuevamente al inicio del cuento y a la sentencia de un narrador que establece una disposición a la violencia, como si esta fuera algo a medio camino entre una habilidad y un suceso (De Landa 2016: 180). Recordemos que el Ojo a pesar de que “siempre intentó escapar de la violencia aun a riesgo de ser considerado un cobarde, [...] de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta” (215). Esta disposición se alza sobre un ensamblaje y no pertenece a un individuo determinado por principios, inmune a su entorno, y emocionalmente contenido (Brennan 2004: 8), sino que esta disposición es un constante intercambio con su entorno. La violencia como afecto resulta tanto de la sedimentación de lo social, histórico, físico e imaginario, como de sus repercusiones y reverberaciones en acciones y palabras. En esta relación hay quizá un círculo vicioso en el que se explica una disposición diciendo que se actualiza y sedimenta una y otra vez. Este círculo vicioso fue lo que horrorizó al Ojo: ver a la violencia reproducirse en algo que siempre creyó una prótesis perceptual imparcial, ver cómo se reducía en una

imagen, en una estasis que no da cuenta de su naturaleza multifacética, de sus agentes, pacientes, y de las biopolíticas que los motivan.

Atravesado por la violencia, en el momento de conmoción, el Ojo Silva explica: “creía que estaba llorando, pero nada era verdad. Yo intentaba mantener una sonrisa en la cara (una cara que ya no me pertenecía, una cara que se estaba alejando de mí como una hoja arrastrada por el viento), pero en mi interior lo único que hacía era maquinar. No un plan, no una forma vaga de justicia, sino una voluntad” (224). Para los términos de agentividad clásicos e ilustrados, ya sean de Aristóteles o Kant, el Ojo Silva representa un paradójico caso de acracia, es decir, de un sujeto que posee conocimientos claros sobre el bien y el mal pero no los utiliza en ese momento. Quizá no puede relacionar las circunstancias concretas con ese conocimiento general, o quizá está ebrio, dormido o enloquecido. En cualquier caso, sus conocimientos no pueden mover una voluntad o impulsar intenciones, pero sigue siendo responsable por sus actos y no es inocente (Robinson 2006). En una situación con un evidente componente emocional que lo sobrepasa y lo hace sentir “algo parecido a la rabia, tal vez al odio” (224), no se podría decir que el Ojo actúa en pleno uso de razón o utilizando su conocimiento y, sin embargo, maquina, es decir, su capacidad de actuar se mantiene intacta. Como pura voluntad que no recurre pero está predefinida por un conocimiento entra en acción sin que sea necesario un plan o justicia, sin que haya de por medio una razón kantiana que, aislada de determinaciones externas, abstrae contenidos y construye en el vacío un andamiaje cognitivo, una forma que encauza y valida sus decisiones y acciones (Höffe 2011: 57-58). Al contrario, esta voluntad tiene una *forma concreta* y resulta de un entramado que lo afecta y al afectarlo también transforma su capacidad de ser afectado. Por esta razón, el Ojo se despide en ese instante de esa profesión y apodo que lo hacen testigo impasible. Se vuelve un Ojo visceral que ha adquirido una capacidad para actuar de otra forma que surge, como inicio intrínseco, de la resonancia de la violencia (Deleuze 1969: 279). El Ojo dejó de ver y sintió algo, una intensidad acumulada que terminó por transformarlo, como si se tratara de un eco que acarreo consigo durante todo el trayecto de su vida, como si cada acto y suceso rebotara en una superficie que no absorbe ni agota las vibraciones de su fuerza.

El acto de hacer una foto resultó ser para el Ojo la sentencia de un juez: “Sabía que estaba condenándome para toda la eternidad” (224). Él presiente la transformación que ese acto representacional desencadena. Esta “condena” es lo que Deleuze quizá llama palabra de orden, es decir, un acto que se cumple con su enunciación y que implica una red semántica (pena, prisión, absolución) e incluso un marco jurídico y una comunidad de hablantes. Estos actos ilocucionarios efectúan una transformación que es incorporeal, pero cuyas consecuencias son corporales, pues una sentencia pone a un individuo en una nueva relación con instituciones de justicia y castigo (Deleuze 1980: 99-103). Esto quiere decir que cada forma de violencia enfatizada por el relato marca las dinámicas de afectar/afectado en las que se mueve el Ojo Silva y las cuales incluyen tanto causalidad física como cuasi causas incorporeales con consecuencias tangibles.

El *ethos* del protagonista se puede entender entonces como una pregunta abierta que, en una primera instancia, se responde al reconstruir la línea por la que transcurre una vida de principio a fin. Esta línea quizá equivale al traslado del Ojo por el mundo: su exilio, su trabajo, su huida de la violencia. Sin embargo, esto sería reducir a nuestro personaje y su modo finito de existir a un solo plano sin tomar en cuenta su potencial para entrar en relación de afectar y ser afectado, para transformarse gracias a un entorno que lo envuelve en un constante proceso de individuación (Duffy 2006: 217). Este proceso se refleja en los discursos que fijan de una u otra manera la violencia y que sacuden al Ojo. Visto así, incluso las formas impalpables de la violencia afectan a la línea que sigue el Ojo. Causan sacudidas que quizá no alteran totalmente la dirección que llevaba, pero traicionan el potencial de una persona para ser afectado, para salir disparada siguiendo las líneas que un cuerpo sacudido sigue por un milisegundo. Esto quiere decir que primero tenemos una relación entre términos como espacio y tiempo que permiten marcar una línea. Por esta línea se mueve el personaje con una velocidad constante y acelera o frena como considera pertinente; sin embargo, ese acelerar o frenar por accidentes o calamidades conllevan sacudidas, que incluso se descomponen en una multiplicidad de jalones y tirones (Duffy 2006: 70-73). Estas fuerzas que están en juego son casi imperceptibles y, aunque en el caso de un

objeto en movimiento o de un trayecto de nacimiento a muerte no traicionen un cambio de dirección, no olvidemos que estamos ante un problema de agentividad y su representación narrativa, así que un análisis vectorial no muestra la capacidad de esos tirones y jalones simbólicos de trastocar nuestra visión de un individuo en movimiento. Lo que sí muestra esta compenetración de intensidades es cómo este *ethos*, o mejor dicho la construcción del personaje, no revela una forma consistente o verosímil de actuar y moverse según atributos que lo predeterminan y un impulso que lo lleva a colisionar con el mundo en un cambio de fortuna; no se trata tampoco de repeticiones que, en una vena aristotélica, se vuelven hábitos y así construyen un campo de posibles acciones como un gramático hablando de gramática de forma gramaticalmente correcta (Aristóteles 1969: 1103a33-1105a17-b5); tampoco se trata de aprovechar la forma en que un hábito conjura un futuro, erige una generalización que después uno puede intentar encauzar con un andamiaje lógico o quizá razonable, una formalización del hábito, un imperativo categórico que convierte la repetición y lo habitual en la repetición de lo mismo, la repetición de un juicio (Lawlor 2020: 113). Este *ethos*, al contrario, *remite a un potencial para entablar un sinnúmero de relaciones*, el cual no existe sin los atributos o discursos que revelan lo maleable de su forma (Duffy 2006: 237, 239). De esta manera, niega la idea de un modelo subyacente al hábito. Sin modelo no es posible derivar de una acción, actualización o representación los principios que la motivaron o llevaron a su composición; no hay un “Yo” que presuponga que el pensamiento es idéntico a sí mismo; no se niegan las diferencias que son externas a lo que una ley o un concepto promete repetir, es decir, esta idea de hábito y el *ethos* que se despliega de su dinámica afirman diferencias (Lawlor 2020: 115-117). Estas son las diferencias mínimas de cada repetición, variaciones imperceptibles dentro de un marco conceptual dado, o fuerzas deleznable como microjalones que delatan un *ethos* inestable, un *ethos* entramado, y que quizá desde una perspectiva lejana no parece cambiar ni cambia su trayectoria lineal. Por esta razón el fracaso es irrelevante en el caso del Ojo Silva que chocó con un mundo que no quería volver a ver representado. Sus acciones son secundarias y solo son el material sobre el que se adhieren fantasmas,

espectros que acechan lo real, disminuyen lo factual y constituyen un campo de resonancias.

Estos fantasmas o fuerzas vectoriales dependen tanto del *ethos* como de los eventos que afectan a este *ethos* y que se materializan en discursos en relación de resonancia. Se trata entonces de una resonancia interdiscursiva. Cada vibración pone en comunicación a un evento con un *ethos* por medio de una serie explicativa, en un intercambio, un tira y afloja, que está limitado por la capacidad de un individuo de absorber todas las formas que puede adquirir la violencia, pero también potencializado por las repercusiones de la violencia a las que este *ethos* puede dar cuerpo. Esto quiere decir que la violencia como afecto es el vehículo para revelar la interrelación entre un *ethos* y un evento. Cada una de estas singularidades se ve expresada en los atributos que quedan fijados en los discursos, lo cual no quiere decir que las singularidades, el evento que da sentido a la vida del Ojo y su carácter, puedan reducirse a los atributos que los expresan y ponen en comunicación, pues cada serie pone de manifiesto más atributos que pueden ayudar a identificar atributos de otras singularidades y así llevar a un creciente e inabarcable grado de complejidad y conexiones, un constructo conectado por series y coincidencias que no mantienen relaciones de dependencia entre sí (Duffy 2006: 223). En esta dinámica expresiva reside la causa inmanente que lleva al Ojo Silva a la violencia, es decir, causa que no se reduce a ninguno de los componentes discursivos que codifican el evento ni requiere uno en específico para seguir teniendo algún efecto (De Landa 2016: 25, 73), una causa que solo se revela en el ensamblaje interdiscursivo y su resonancia, en sus series que van conformando un punto de vista complejo sobre el mundo y podrían ser integradas por un intelecto infinito que pudiera incluir todas las piezas incompatibles de este rompecabezas modal⁵.

5 “The concept of substance as immanent cause is characteristic of the expressive relation between substance and modes insofar as it determines both the creation of essential singularities by the differential or composite relations between the global integrations of finite existing modes; and, the generation of the corresponding more composite global integrations, in which these finite existing modes are further differentiated, by means of the expansion of the power se-

Afectos, eventos, contagio

Las piezas de este ensamblaje son heterogéneas e incompatibles entre sí. Su contacto nunca es directo, sino que implica un salto entre categorías, una resonancia entre objetos a distancia o, en el caso de individuos, una transmisión por medio del contagio. Que la violencia sea contagiosa es justamente la razón por la que, a pesar de sus intentos, el Ojo Silva no pudo escapar de ella. Sin embargo, la dificultad de identificar el origen de una cadena de contagio entre categorías no reduce el impacto de cada una de las dimensiones de la violencia, no minimiza la responsabilidad de perpetradores, ni debe ocultar víctimas o restar importancia a la dimensión jurídica y sus consecuencias. El punto es que la idea de una transmisión por medio del contagio como la plantea Teresa Brennan ayuda a profundizar en la relación entre intensidades, eventos, afectos, individuos y *ethos*. La dinámica del contagio resalta la dimensión corporal que adquiere una intensidad en relación con un exterior y como transformación interna, pues para Brennan el contagio es una “identificación rítmica” (Brennan 2004: 49), es decir, un juego de sonidos en el que cada nota, ya sea producida por algo externo o por la fantasía de un individuo, busca estabilidad, pero no en reposo, sino la estabilidad de un ritmo recurrente. Traducido en términos armónicos se trata de un clúster con tonos contiguos, casi sobrepuestos, casi repitiendo la misma nota, pero con un efecto disonante creado por su diferencia mínima.

Con este juego de sonidos en el que participa la identificación rítmica se forma un “punto de vista”, una perspectiva que, en lugar de encontrar su fundamento en una forma de percibir y pensar común a todos (*sensus communis*), se desprende de una violencia multifacética que se contagia (Brennan 2004: 36). El contagio conforma esta perspectiva porque en su dinámica se compenetran entorno e individuo a tal grado que llega el momento en que una persona como el Ojo

ries of the composite relations.[...] up to and including the actually infinitely composite multi-differentiated assemblage of global integrations” (Duffy 2006: 223-224).

Silva se ve sobrepasada emocionalmente y obligada a actuar, a paradójicamente maquinar sin intención. Pero más importantes que los motivos de una acción son las disonancias que siguen acumulándose cuando el Ojo huye: “Primero en un taxi hasta una aldea o un barrio de las afueras. Desde allí en un autobús hasta otra aldea en donde cogieron otro autobús que los llevó a otra aldea. En algún punto de su fuga se subieron a un tren y viajaron toda la noche y parte del día” (226). Escapa como si se tratara de una novela de espías hasta que finalmente los niños que quería salvar mueren. En su duelo el Ojo percibe la simultaneidad del evento y cómo su potencia sobrepasa tanto lo que experimentó en carne propia como lo que intentó y no pudo actualizar. El Ojo llora: “por sus hijos muertos, por los niños castrados que él no había conocido, por su juventud perdida, por todos los jóvenes que ya no eran jóvenes y por los jóvenes que murieron jóvenes, por los que lucharon por Salvador Allende y por los que tuvieron miedo de luchar por Salvador Allende” (228). Con este final el relato reitera la simultaneidad que expresa su estructura. A pesar de marcar un final inequívoco y nunca insertar elementos fantásticos, el final revela la capacidad del Ojo Silva de ser afectado por el desenlace triste que fue y el desenlace feliz en el que él se imaginó: en una vida apacible con sus hijos adoptados en el campo. Este final transforma a ese Ojo que se asumió como testigo imparcial y cámara, en un Ojo melancólico y lacrimoso, como pura empatía. Por eso cuando su amigo francés “le dijo que se calmara. [...] el Ojo se rio sin dejar de llorar y dijo que eso haría y colgó el teléfono. Y luego siguió llorando sin parar” (228). Esa violencia que atravesó a su generación y que a él, cuando hizo uso de ella, le resultó infructífera, lo condujo si no al peor de los mundos, sí a un mundo donde se agolpan razones, explicaciones y series incompatibles, un mundo en el que no hay continuidad entre sus partes o por lo menos no existe una posición trascendental desde la cual poder darle cohesión a todos sus componentes (Bowden 2011: 58-82), un mundo que se vuelve cada vez más complejo y sus fragmentos contradictorios solo resuenan con vibraciones que dejan a un individuo conmocionado y conmovido, alguien que da cuerpo y actualiza en un *automatismo intencional* las fuerzas intensivas que lo atraviesan.

Conclusiones

Como hemos visto esta melancolía se construye en el texto con un ensamblaje discursivo que invita a la relectura y nos exige como lectores preguntar en qué estriba la violencia como destino. Las respuestas siempre son parciales y se entrelazan con la construcción de un personaje para revelar un *ethos* con la capacidad de afectar, ser afectado y de entrar en relaciones más complejas con su entorno, con un evento seleccionado arbitrariamente como destino, con un grupo de individuos que se contagian entre sí y quedan conmovidos por los eventos, fantasías y deseos que comparten. Entonces, que la violencia es un afecto, plasmado en todos los discursos que nos atraviesan y transmitido entre individuos por medio del contagio, significa que la violencia —o al menos esta forma de darle una estructura narrativa— se perfila como un devenir. El cambio y las paradojas de lo que ya fue y todavía no es definen este relato y muestran que el destino violento del Ojo funciona como ese instante que vive y piensa la Alicia de Carroll, el instante en el que para volverse más grande tiene que volverse al mismo tiempo más pequeña (Deleuze 1969: 9). De esta forma, el relato del Ojo gira en torno a una mimesis que rebate cualquier estatismo y cualquier intento de darle más peso a una imagen o una representación en detrimento de otras variaciones. Esta es la mimesis no especularizante que, según Zafer Aracagök, no se atrincheró en una sola manera de formalizar lo posible en el mundo, sino que asume lo incompatible de sus elementos y muestra una gran variedad de modelos a partir de los cuales no se puede producir una copia, o una apariencia clara y distinta (Aracagök 2012: 35-38, 42). Esto quiere decir que la violencia en “El Ojo Silva” no tiene una apariencia definida, no se apega a un marco jurídico o agencial, sino que es un afecto, un cúmulo de intensidades que solo se puede vislumbrar en la resonancia, en una relación a distancia que distribuye series. Cada una da cuerpo momentáneo a una faceta e implica un evento: un ruido que contiene en potencia un sinnúmero de voces y variaciones que pueden configurarse en un ensamblaje y desembocar en un contingente obligatorio. Quizá con esta estructura el texto presenta un quijotismo exacerbado que mina las jerarquías

entre modelos, copias y simulacros, pues al mezclarlos se aleja de un “modo especular de inteligibilidad” (Boundas 2012: 8) y configura un ejemplo de “autopoietic assemblages, capable of tuning themselves up and having their part-objects resonate, without the imposition (or orchestration) of harmony by an outside source” (Boundas 2012: 7). Por eso, el evento violento que atraviesa en todas sus dimensiones al Ojo Silva y a su mundo —tal y como el evento deleuzeano— no es independiente de la resonancia, sino que es la imagen fantasmática que se desprende de esta resonancia como un atributo noemático con propiedades emergentes. El atributo noemático refiere al instante en qué se manifiesta el destino en el que se sedimentan diversas experiencias y se postula un sentido. Es un fantasma porque es producto de la resonancia (Deleuze 1969: 280). Es el efecto visual que se manifiesta cuando las ondas se entremezclan, así que en este contexto los atributos no refieren a unidades distintas y distintivas dentro de un marco de referencia común; más bien, los atributos noemáticos son modos⁶, son las formas que adopta la multifacética violencia-afecto que atravesó un evento oscuro para salir después por diversas aperturas en difracción: sus ondas interfieren unas con otras, se potencializan y solo nos dejan percibir una imagen borrosa, un fantasma o espejismo, un atributo o sentido compuesto a su vez de atributos. En esta rudimentaria analogía sobre la difracción se encuentra la apuesta de este artículo por identificar en la estructura narrativa rasgos de una ontología expresiva.

6 Según la ontología expresiva de Deleuze un atributo no es algo dado que califica una sustancia, sino que la diversifica al mostrarla desde puntos de vista modales distintos (1968: 23). Estos atributos, quizá infinitos, son “unívocos” y se dicen de la misma forma para todos los entes, son como los verbos en infinitivo, “irreducibles”, “razones formales ilimitadas” que expresan esencias que deducimos de las sustancias (1968: 40). Los atributos son puntos de vista interiores a la materia (1968: 17) y por eso no necesitan ser identificados o demostrar su pertinencia, sino que se manifiestan (1968: 18). Los atributos son expresiones que apelan al entendimiento que ve lo expresado; lo expresado es una esencia de una materia que se expresa (1968: 21, 52). Esta triada de la expresión es el andamiaje reflexivo que propongo aplicar a la estructura narrativa y que nos deja frente a un evento violento, de materialidad innegable, pero propenso a un entramado de explicaciones y una dinámica de afectar/ser afectado.

Las ondas desfiguradas muestran un patrón difuminado que no revela la naturaleza de un objeto, sino los discursos que chocan y se filtraron por porosidades de un evento y construyen una representación con un protagonista en una dinámica de afectar y ser afectado. Aquí los atributos están de por medio y comunican, pero no están ligados directamente a una materia. Por ello es posible escapar de la circularidad en la que se explica una representación por los principios de composición derivados de ella (Deleuze 1969: 118-120). Los atributos no califican e identifican un objeto, sino que plantean la posibilidad de superponer series y patrones explicativos, es una invitación a buscar respuestas tentativas y complejas y postular un ensamblaje. Los atributos entendidos como modos revelan así la violencia como un verbo en infinitivo, articulable de diversas maneras, y al que se le da un sentido sin que alguna articulación agote el evento que hay que explicar (Deleuze 1969: 246, 250). Por esa razón, esta imagen fantasmática que establece el sentido sobre el destino inescapable del Ojo se proyecta con cierto escepticismo, pues se nutre de un núcleo virtual inabarcable y de las series que lo despliegan.

Tras identificar este núcleo virtual de contornos difusos y disyunciones que potencializan una trama y la vuelven inabarcable, lo que nos queda por preguntar es si uno podría también identificar en este texto de Bolaño algo más allá de la melancolía que cierra el relato, alguna posibilidad de “contra-actualización”⁷. Si se entiende melancolía como una tristeza y añoranza, un estado de ánimo que se alimenta de visitar el pasado, la melancolía es quizá el paso previo de la contraactualización. La contraactualización parte de la idea estoica de que “in a material sense, events are indistinguishable from the bodies and states of affairs in which they are effectuated,” así que lo que hace el relato “when it extracts an event from the clashes of bodies and things is the ‘counter-effectuation’ of the event: the elaboration of an event enables us to become conscious of the dynamics in which we are engaged, and

7 “*Counter-actualisation* is revolutionary in that, by locating the transcendental —yet immanent— conditions of the actual, it can then proceed to a different way of actualizing them” (Egyed 2006: 82).

to act in awareness of the becomings to which we are subject” (Patton 1996: 324). Devenires que ponen a la violencia en movimiento y bajo escrutinio una y otra vez, ese es el efecto de aquellas representaciones que logran minar un régimen discursivo y así ponen en entredicho un mundo de hechos inamovibles y necesarios. La contractualización se vislumbra entonces en la mimesis sin especularización de “El Ojo Silva” y es lo que permite escapar del círculo vicioso trascendental o del peligro solipsista de la melancolía, pues no presupone una formalización *a priori* de la experiencia y, por consiguiente, tampoco presupone un conjunto finito de hechos que esa consciencia formalizada pueda experimentar o derivar de representaciones y reafirmar al representar (Voss 2013: 8), reafirmar a un *ethos* como potencial preestablecido y encauzado por un hábito anquilosado. Esta contraactualización es la invitación del relato a ser críticos con las imágenes que evocamos en las representaciones, a asumir cierta responsabilidad por nuestros imaginarios y sus efectos resonantes. Es quizá un gesto humanista inscrito en una crítica a los fundamentos ilustrados del sentido común, de su mimesis y narratología naturalizadas (Askin 2016: 1-3).

Bibliografía

- AGUDELO MOLINA, Gloria (2015): “Sobre ‘El Ojo Silva’ de Roberto Bolaño; o el destino *fue* la violencia”, en *Letra Anexa*, n.º 1, noviembre, pp. 35-48.
- ARACAGÖK, Zafer (2012): “Desonance”, en *Parallax*, vol. 18, n.º 1, pp. 33-46.
- ARISTÓTELES (1969): *The Nicomachean Ethics*. Trad. e intr. David Ross. London: Oxford University.
- ASKIN, Ridvan (2016): *Narrative and Becoming*. Edinburgh: Edinburgh University.
- BOLAÑO, Roberto (2010): “El Ojo Silva”, en *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, pp. 215-228.
- BOUNDAS, Constantin V. (2006): “What Difference does Deleuze’s Difference Make?”, en Constantin V. Boundas (ed.), *Deleuze and Philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University, pp. 3-28.

- (2012): “Resonance and the Reversal of Platonism”, en *Parallax*, vol. 18, n.º 1, pp. 4-18.
- BOWDEN, Sean (2011): *The Priority of Events. Deleuze’s Logic of Sense*. Edinburgh: Edinburgh University.
- BRENNAN, Teresa (2004): *The Transmission of Affect*. Ithaca/London: Cornell University.
- CANDIA CÁCERES, Alexis (2010): “Todos los males el mal. La ‘estética de la aniquilación’ en la narrativa de Roberto Bolaño”, en *Revista Chilena de Literatura* 76, abril, pp. 43-70.
- CORRAL, María Manuela (2015): “Sujeto anómalo: ‘El Ojo Silva’, de Roberto Bolaño”, en *Síntesis. Artículos Basados en Tesinas de Grado* 6, pp. 264-284.
- DE LANDA, Manuel (2016): *Assemblage Theory*. Edinburgh: Edinburgh University.
- DELEUZE, Gilles (1968): *Spinoza et le problème de l’expression*. Paris: Minuit.
- (1969): *Logique du sens*. Paris: Minuit.
- (1980): *Mille Plateaux*. Paris: Minuit.
- DIMITROVA, Zornitsa (2017): *Literary Worlds and Deleuze. Expression as Mimesis and Event*. London: Lexington.
- DUFFY, Simon (2006): *The Logic of Expression. Quality, Quantity and Intensity in Spinoza, Hegel and Deleuze*. Aldershot: Ashgate.
- EGYED, Bela (2006): “Counter-Actualisation and the Method of Intuition”, en Constantin V. Boundas (ed.), *Deleuze and Philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University, pp. 74-84.
- FERMAN, Claudia (2012): “Cuerpos masculinos en devenir: sociedades disciplinarias y afectos en la narrativa latinoamericana reciente (Bolaño, Feinmann, Saer, Gutiérrez)”, en Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (eds.), *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 151-171.
- FISCHER, María Luisa (2013): “‘El Ojo Silva’ de Roberto Bolaño, o la ética arraigada de un cosmopolita”, en *Taller de Letras*, n.º 53, pp. 39-50.
- GONZÁLEZ, Daniuska (2013): *La escritura bárbara. La narrativa de Roberto Bolaño*. Lima: Fondo de Cultura Peruana.

- HÖFFE, Otfried (2011): “Die Form der Maximen als Bestimmungsgrund (§§ 4-6: 27-30)”, en Otfried Höffe (ed.), *Kritik der praktischen Vernunft*. Berlin: Akademie, pp. 55-70.
- LAWLOR, Leonard (2020): “The Categorical Imperative and Not Being Unworthy of the Event: Ethics in Deleuze’s Difference and Repetition”, en *Deleuze and Guattari Studies*, vol. 14, n.º 1, pp. 109-135.
- LEYS, Ruth (2017): “The Turn to Affect. A Critique” en R. Leys, *The Ascent of Affect*. Chicago/London: The University of Chicago, pp. 307-349.
- MASSUMI, Brian (2002): *Parables for the Virtual*. Durham/London: Duke University.
- PATTON, Paul (1996): “Concept and Event”, en *Continental Philosophy Review*, vol. 29, n.º 3, pp. 315-326.
- PÉREZ BERNAL, Ángeles M.^a del Rosario (2014): “Lo indiferenciado y el devenir en ‘El Ojo Silva’ de Roberto Bolaño”, en Ángeles M.^a del Rosario Pérez Bernal y María Luisa Becarlett Pérez (comp.), *Devenires de la literatura y la filosofía*. Ciudad de México: UAEM/Eón, pp. 17-42.
- ROBINSON, Richard (2006): “Aristotle on Akrasia”, en Otfried Höffe (ed.), *Aristoteles: Nikomachische Ethik*. Berlin: Akademie, pp. 187-206.
- VOSS, Daniela (2013): “Deleuze’s Rethinking of the Notion of Sense”, en *Deleuze Studies*, vol. 7, n.º 1, pp. 1-25.

Escritura seca, lectores bañados en lágrimas: una lectura en clave emocional de *El olvido que seremos*

KRISTINE VANDEN BERGHE
Université de Liège

En 2006 el escritor colombiano Héctor Abad Faciolince publicó *El olvido que seremos* que, desde el punto de vista genérico, corresponde a lo que Arnaud Schmitt (2010) ha llamado una autonarración: cuenta la vida del autor con un cuidado particular de la construcción formal, lo cual lo acerca al registro novelesco. El texto recoge los recuerdos de Abad, cuya juventud fue marcada por dos decesos en su familia. En 1972 murió de cáncer su hermana menor, Marta Cecilia, y esta muerte dividió la historia familiar antes de que su padre fuera asesinado en 1987 por orden de un grupo de paramilitares, un crimen político que se convirtió en uno de los más comentados de aquella época por la identidad de la víctima, Héctor Abad Gómez, un profesor de universidad y médico querido y admirado por su compromiso con la causa de los pobres.

En lo que sigue abordaré las relaciones entre el texto y las emociones partiendo del discurso autoral así como de los comentarios de los lectores. Entre la intención del autor y la reacción lectora se instala una tensión que impide que leer un texto tan explosivo como *El olvido que seremos* a partir de las emociones se convierta en un ejercicio tautológico. Al contrario, suscita una serie de preguntas sobre las cuales propondré algunas hipótesis que se basan en las maneras en las que la emocionalidad en las artes fue concebida y evaluada en el curso del siglo xx¹.

1.

En la propia novela y en varios paratextos, el autor ha enfatizado que quiso escribir el libro bajo el dominio de la razón:

No he escrito en tantos años por un motivo muy simple: su recuerdo me conmovía demasiado para poder escribirlo. Las veces innumerables en que lo intenté, las palabras me salían húmedas, untadas de lamentable materia lacrimosa, y siempre he preferido una escritura más seca, más controlada, más distante. Ahora han pasado dos veces diez años [...] Creo que he sido capaz de escribir lo que sé de mi papá sin un exceso de sentimentalismo, que es siempre un riesgo grande en la escritura de este tipo (2006: 268-269).

Estas palabras dan cuenta de su proyecto de redactar de una forma seca, controlada y distante —son los tres adjetivos que usa— y sitúan al autor en lo que Tom Lutz ha calificado en términos de “dry group”, integrado por aquellos que desprecian el llanto y consideran a los “criers” como sobresentimentales (1999: 28).

Chocan con las reacciones de los lectores, tanto de los “ordinarios” como de los más profesionales, que sí dejan fluir las lágrimas. Uno de estos últimos, Carlos-Enrique Ruiz, termina su reseña hablando

1 En línea con autores como Peluffo (2016: 2) o Wetherell (2012), en el presente artículo no distingo entre emociones y afectos.

del efecto que le causó el texto: “Queda la palabra, con su poder de evocación, en este libro apasionado y apasionante, que hemos leído [...] con los ojos anegados en el llanto” (2007). También a Ewald Weitzdörfer el texto lo hizo llorar: “el libro está escrito con pasión, con ternura; a veces en un tono tan exaltado que nos hace llorar y que llega casi al límite de la cursilería ¿Pues qué? No me parece tan malo hoy en día en medio de un ambiente literario predominantemente frío, sin amor y sin valores” (2008: 304).

En cuanto a las emociones que la novela provoca en la comunidad de los “lectores ordinarios”, se pueden leer, por ejemplo, en *Goodreads*, una página web que permite al usuario otorgar a cada libro que ha leído una calificación, con la opción de acompañarla con una opinión escrita (Ceballos Viro 2019). En ella contamos en junio de 2021 más de mil cien comentarios sobre el texto, muchos de los cuales resaltan cómo ha afectado a los lectores, incluso somáticamente. El comentario en inglés que tiene más adeptos (27 de abril de 2013) viene de un lector llamado Paul y comienza como sigue: “When I reached the point of the book where Hector Abad describes the murder of his father (also Hector Abad) I was reading in a pub. I put the book down and looked up, tears in my eyes and a lump in my throat”. La reseña en castellano que tiene más seguidores, de Johanna (2 de febrero de 2019), empieza de una forma parecida, hablando de las emociones que el texto le provocó: “Hay libros de los que me cuesta hablar intelectualmente, nada de diseccionarlos analizando el estilo, la voz narrativa o el desarrollo argumental. Prefiero evocar las sensaciones y emociones que me despiertan. Son libros que están escritos desde el corazón, desde la sensibilidad más pura y el dolor más profundo”².

Estos comentarios ilustran que las lágrimas no constituyen ninguna “gendered response” (Lutz 1999: 264) y que tanto los lectores masculinos como los femeninos, tanto los profesionales como los “ordinarios” sienten lo que Rita Felski ha calificado como “en-

2 Evoca lo que ha dicho Ernst van Alphen, que la identificación transforma la lectura en algo muy concreto: “reading is no longer a matter of signifying transactions but of an event that one experiences directly and even bodily” (2008: 28).

chantment”: “The analytical part of your mind recedes into the background; your inner censor and critic are nowhere to be found. Instead of examining a text with a sober and clinical eye, you are pulled irresistibly into its orbit” (2008: 55). *El olvido que seremos* se ubica así en la huella de *María* (1867) de Jorge Isaacs, otra novela colombiana que hizo verter abundantes lágrimas, con esta diferencia de que, ahora, las lecturas bañadas en lágrimas son la respuesta afectiva a un proyecto de escritura seca, mientras que *María* apelaba a lectores sentimentales desde el umbral de su epígrafe: “Leedlas, pues, y si suspendéis la lectura para llorar, ese llanto me probará que la he cumplido fielmente”.

2.

Se entienden las emociones de los lectores en la medida en que la novela parece alentarlas de numerosas maneras. En primer lugar, el autor usa recursos sobre los cuales Vincent Jouve (1992) y Karin Littau (2006) han comentado que facilitan que nos identifiquemos como lectores con la historia contada. Littau argumenta que el género novelístico destaca entre los demás por facilitar la identificación entre personajes y lectores. La decisión editorial de presentar el texto, esencialmente autobiográfico, como una novela acaso se haya nutrido de este deseo de identificación. Por lo demás, la misma novela alude a la posibilidad de generar identificación empática y muestra que su autor la tuvo en mente a la hora de escribirla:

La compasión es, en buena medida, una cualidad de la imaginación: consiste en la capacidad de ponerse en el lugar del otro, de imaginarse lo que sentiríamos en caso de estar padeciendo una situación análoga. Siempre me ha parecido que los despiadados carecen de imaginación literaria —esa capacidad que nos dan las grandes novelas de meternos en la piel de otros—, y son incapaces de ver que la vida da muchas vueltas y que el lugar del otro, en un momento dado, lo podríamos estar ocupando nosotros: en dolor, pobreza, opresión, injusticia, tortura (2006: 189).

El texto también incluye rasgos más específicos que contribuyen a la identificación lectora. Así, según Jouve (1992: 124, 133, 141), un autor puede movilizar recursos que activan el código narrativo que permite que nos identifiquemos con el narrador y el código afectivo que provoca sentimientos hacia los personajes, los cuales se hacen más simpáticos a medida que los conocemos mejor, que se presentan como auténticos e individualizados. Es tal el grado de introspección en la vida íntima de la familia Abad en *El olvido que seremos* que, además de contribuir masivamente a la identificación empática, en ocasiones nos hace sentirnos un poco *voyeurs*.

Entre los tópicos sentimentales de los que Jouve ha dicho que suelen contribuir a construir a los narradores y los personajes como objetos de la compasión de los lectores, ocupan en la novela un lugar central la infancia y la familia, pero también los lazos biológicos frustrados por culpa de la enfermedad y del crimen. Tan inteligente y bella es Marta Cecilia, tan noble el personaje del padre y tan emancipada y solidaria la madre que incluso no es rebuscado pensar que posiblemente provoquen lo que Littau ha llamado una identificación conativa en muchos lectores, es decir, un deseo de ser como ellos (2006: 68). Ya que representan el lado bueno de la historia, también nos identificamos ideológicamente con ellos, lo cual, según el parecer de Abril Trigo, provoca otro afecto peculiar: el individuo interpelado se realiza como sujeto “en el goce que produce la identificación con lo simbólico (ideología, imaginario, Estado o religión)” (2012: 39).

A estimular las lecturas emocionales también habrá contribuido que la novela representa constantemente reacciones de esta índole. En ella, los acontecimientos contados no son muy numerosos, y más que hablar de eventos el autor nos presenta sentimientos. El narrador, sus hermanas y sus padres, todos se pintan en función de la rabia, solidaridad, frustración y amistad que sienten, que a menudo hasta les provocan trastornos físicos y que se acumulan en pasajes densos en emociones. Después de las muertes ocurridas en ella, la familia prácticamente deja de ver a los primos: “como si nosotros nos avergonzáramos de nuestra tristeza, o como si ellos tuvieran la prudencia de no querer refregarnos en la cara su felicidad conservada, pues la alegría de antes, en nosotros, había sido reemplazada por un rencor

oscuro” (2006: 137). En tan pocas líneas se concentran alusiones a la vergüenza, tristeza, felicidad, alegría y rencor. También llama la atención que en esta novela escrita con una intención de distancia y sequedad, los personajes dejen fluir abundantemente las lágrimas, con lo cual la novela construye lo que Peluffo, hablando de un corpus decimonónico, ha llamado una “representación acuática de las emociones” (2016: 157). Ya que el texto muestra el llanto, es más fácil que el lector se ponga a llorar o, como dijo Robert Frost viendo las cosas al revés: “No tears in the author, no tears in the reader” (citado en Lutz 1999: 144). Al mostrarnos las emociones en el texto, emocionalmente quedamos afectados como lectores. Esta al menos es una de las convicciones de Sara Ahmed, quien escribió al respecto: “I am tracking how words for feeling, and objects of feeling, circulate and generate effects: how they move, stick, and slide. We move, stick and slide with them” (2014: 14).

Por último, la representación de la lectura dentro del libro parece prefigurar como en una puesta en abismo las experiencias de la lectura en la vida real. El padre y el hijo son lectores voraces, lo cual hace que el relato incluya varias escenas de lectura. En ellas, la actividad lectora se asocia principalmente con dos de los cuatro efectos que produce la lectura según ha analizado Felski (2008), es decir, conocimiento y encantamiento; leer es representado como una actividad intelectual y como una ocupación afectiva y se asocia con el espacio de la biblioteca, primero la biblioteca en Medellín, después la de Iván Restrepo en la Ciudad de México donde padre e hijo viven una temporada en 1978.

Por una parte, la biblioteca es el lugar del diálogo educativo: algunas de las conversaciones formativas más importantes en la casa tienen lugar allí. Cuando Héctor hijo ha insultado a sus vecinos judíos, su padre le explica en la biblioteca lo que pasó en el Holocausto (2006: 27) y es allí donde intenta formarlo intelectualmente proponiéndole lecturas de ciencia y de filosofía. Por otra parte, la biblioteca es el lugar de lo afectivo: es en ella donde Héctor anuncia a sus hijos la entrada en agonía de Marta Cecilia (178) y es el lugar que le ofrece la posibilidad de resarcirse en la soledad. Cuando vuelve preocupado a casa, suele encerrarse en la biblioteca. Se trata de un encierro positivo que asocia la presencia de los libros con la transformación catártica, pues

sale cambiado de este territorio de reclusión, capaz de volver a enfrentarse con la realidad gracias al poder de la ficción. De esta forma la biblioteca representa lo que William Reddy (2001) ha definido como un “refugio emocional”, un espacio cultural desde el cual el ciudadano combate la regulación afectiva a la que es sometido por la cultura dominante (2019: 190). Proporciona amparo y seguridad contra las inclemencias del mundo.

Si la biblioteca consuela, no solo es por los *contenidos* de los libros sino también por sus *formas* de expresión, específicamente por la belleza, un valor que suscita emociones fuertes en el padre. Su hijo recuerda: “Se conmovía fácilmente, hasta llegar a las lágrimas, y se exaltaba con la poesía y con la música, incluso con la música religiosa, como con una elevación estética que limitaba con el éxtasis místico, y era precisamente la música, que oía encerrado a solas en la biblioteca, y a todo volumen, su mejor medicina para los momentos de desconsuelo y decepción” (2006: 131). Si la biblioteca logra reparar a las personas es principalmente gracias a que las cura con la belleza de las formas, en este caso, el ritmo. Al respecto, Karin Littau ha observado lo siguiente:

When Cixous draws a parallel between experiencing the rhythms of music and those of a text, she draws out the material connection between an abstract art form (music) and a representational one (literature). If what is abstract, without representational content, can move the reader, *make her shiver*, as Cixous claims, then affect does not rely on meaning (2006: 143, énfasis en el original).

El poder catártico de la literatura también queda ilustrado por la reacción del padre cuando lo echan de su trabajo. Ante esta “pensión impuesta” dice a sus discípulos más queridos “que iba a vivir más feliz, que iba a leer más” (2006: 211). Así, la novela sugiere que leer es al mismo tiempo una experiencia intelectual y afectiva, cerebral y física.

En fin, cuando se nombran las emociones en el texto quedamos afectados como personas y cuando se nombran las emociones suscitadas por la lectura, quedamos afectados como lectores. Los efectos y los afectos que la novela suscita son representados en ella, lo cual los refuerza y aun los legitima.

3.

En vista de esto, ¿cómo explicar que el autor enfatice tanto su desconianza respecto a la escritura en clave emocional? Y ¿cómo compaginar sus afirmaciones derogatorias sobre los sentimientos con el exceso afectivo que recorre su novela? ¿Cómo entender lo que Ana Peluffo, respecto a la lectura que Borges hiciera de *María*, llamara “la tensión estético-ideológica que atraviesa el pacto de lectura” (2016: 158)?

Algunas de las respuestas posibles a esta última pregunta de cierta manera vienen anunciadas en filigrana en el relato. Si bien el autor no se refiere mucho a las lecturas específicas que hicieron él mismo y su padre, en algunas ocasiones menciona a los autores que leía, a veces porque su padre se los proponía. Por una parte, son un antídoto para las lecturas demasiado lacrimógenas preferidas por las mujeres en la casa (con lo cual vuelve implícita la crítica contra la literatura que provoca el llanto): “Si la hermanita Josefá me leía la tristísima historia de Genoveva de Brabante, que me hacía llorar como un ternero, y los relatos piadosos de otras terribles santas martirizadas de todo el santoral, mi papá me leía poemas de Machado, de Vallejo y de Neruda sobre la Guerra Civil española” (2006: 81-82). En otras palabras, durante su infancia, el autor estuvo en contacto constante tanto con textos más “lacrimógenos” como con otros, más “secos”.

Por otra parte, entre los autores mencionados, leídos por el autor, figuran Nietzsche y Kant (2006: 96) que, precisamente, representan dos posiciones opuestas cuando las consideramos desde la perspectiva de las relaciones entre arte y afectos. Littau las comenta diciendo que, para Kant, el arte debe generar *apatheia* cognitiva y no *pathos*, y el gozo estético es puramente intelectual (2006: 8, 75). El filósofo cambia una convicción de larga data que veía el arte como “*a hot sphere*, so much so that Plato dismissed the poetic altogether because, unlike philosophy, it ‘feeds and waters’ the passions, hampering and corrupting the rational faculty” (2006: 8, énfasis en el original). En cambio, desde el punto de vista de Nietzsche, el gozo es biológico, el arte es como una intoxicación, ya que produce éxtasis (“rapture”); el cambio afectivo que genera nos libera de los imperativos morales y racionales.

El autor parte pues de una antinomia (teórica, que se anula en la práctica de su novela) entre la razón y las emociones y, aún más implícitamente, entre acciones y pasiones. Cuando se refiere de forma explícita a sus propios textos o a cómo la buena literatura debería ser, es kantiano. Cuando recuerda con cariño las escenas de lectura en casa, se refiere masivamente a experiencias de índole más nietzscheana. Las experiencias del padre en la biblioteca son nietzscheanas y en este sentido se parecen a aquellas de las que dan cuenta los lectores de su hijo.

4.

Ya hemos argumentado que estas emociones se entienden porque el autor las moviliza de distintas maneras. Ahora cabe preguntarnos por qué insiste tanto en la vertiente racional de la literatura representada por Kant (y sus seguidores, como Adorno, Mann o Brecht). Las distintas respuestas que surgen al respecto, lejos de excluirse, se entretienen.

La primera hipótesis se relaciona con un tema dominante en la novela, que es el oscurantismo de la religión católica en Antioquia contra el cual el padre del autor intenta poner en guardia a su hijo. Cuando el médico vuelve a casa intenta ofrecer un antídoto para el ambiente que domina en ella en el día: “El mundo fantasmal, oscurantista, alimentado durante el día, poblado de presencias ultraterrenas que intercedían por nosotros ante Dios, y territorios amenos o terribles o neutros del más allá, se convertía en las noches, para mi descanso, en un mundo material y más o menos comprensible por la razón y por la ciencia” (2006: 80). El distanciamiento del reino de las pasiones por parte de Héctor Abad Faciolince se explicaría entonces porque las asocia con la insensatez de la religión, que es incompatible con el espíritu iluminista defendido por su padre y preferido por él mismo. La razón y la ciencia a las que se refiere la cita anterior se las transmite el padre, “con sus palabras y lecturas” (2006: 80).

El fragmento que hemos citado arriba sobre las lecturas que le propone al pequeño Héctor la monja que vivía en su casa ilustra que, en materia de religión, la cuestión de los afectos toma un giro de género. Las numerosas mujeres en la casa se adhieren a las creencias

impuestas por la jerarquía eclesiástica, algo que frustra sobremanera a los dos hombres que las consideran supersticiones. Cuando se trata de temas religiosos, por lo tanto, la novela adopta el discurso dominante que asocia lo pasional con el territorio de la mujer (Felski 2008, Littau 2006: 147, Ahmed 2014: 3). Sin embargo, en el discurso de Abad Faciolince, tanto el novelístico como el ensayístico, es más bien una excepción a la regla. En él la mujer suele representar la racionalidad e incluso encarnar al *homo economicus*. En *El olvido que seremos* incumbe a la madre ocuparse de lo práctico y de las finanzas porque el *homo sentimentalis* que es el padre no sirve para esto. El autor es muy cuidadoso cuando se trata de cuestiones de género y tiene la precaución de no caer en estereotipos al respecto. Por lo tanto, se puede descartar que su reivindicación de una escritura seca sea genéricamente tendenciosa. Más bien, como he dicho, se explica por su postura anticlerical.

El hecho de que Abad Faciolince diga preferir la escritura seca razonada también se puede relacionar con otro gran tema de su libro, a saber, la coyuntura sociopolítica en Colombia. Su relato se construye sobre una oposición entre su padre, médico e intelectual, y aquellos que lo asesinaron y que son los responsables de la violencia en Antioquia. En este relato político, el polo positivo se asocia sistemáticamente con la razón mientras que el negativo es el de las pasiones desordenadas. En todo el libro el autor cita fragmentos de cartas, artículos y libros de su padre. Del último libro que este publicó elige la cita siguiente, en la cual se repite la importancia de la razón, mediante un adjetivo (racionales), un adverbio (racionalmente) y un sustantivo (racionalidad):

La alternativa va siendo cada vez más clara: o nos comportamos como animales inteligentes y racionales, respetando la naturaleza y acelerando en lo posible nuestro incipiente proceso de *humanización*, o la calidad de la vida humana se deteriora. Sobre la racionalidad de los grupos humanos empezamos algunos a tener algunas dudas. Pero si no nos comportamos racionalmente, sufriremos la misma suerte de algunas culturas y algunas estúpidas especies animales, de cuyo proceso de extinción y sufrimiento nos quedan apenas restos fósiles (2006: 217, énfasis en el original).

Solo al dejarse llevar por la razón y rehuir el *pathos* o la irracionalidad, se puede albergar la esperanza de llegar a construir una nación colombiana pacífica y preservar la humanidad de la destrucción ecológica. Es la convicción del padre repercutida por su hijo, que la comparte.

Sin embargo, en el retrato amoroso del padre no solo resalta la faceta de la racionalidad. Si bien el narrador lo elogia por su bondad y su compromiso social, en su voz también se escuchan algunas modulaciones que expresan su impaciencia por la ingenuidad de su padre quien a veces se dejaba llevar por causas que no deberían haber merecido su apoyo, con lo cual aparecen alusiones a cómo sus sentimientos y pasiones le hicieron perder la orientación. Fue la enorme tristeza causada por la muerte de Marta Cecilia la que le hizo abandonar su prudencia (2006: 188), y fue la exagerada pasión con la que defendía sus posturas políticas la que le atrajo el odio de los sectores más conservadores de la sociedad: “los derechos humanos, que fue su último arrebató de pasión intelectual y el que lo llevó al último sacrificio. Se hundía en abismos de furia e indignación por las injusticias sociales” (2006: 124). Un exceso de pasión (“arrebató”, “abismos”, “se hundía”), acabó por causar la muerte del padre, cuyas tomas de posición apasionadas despertaron otras tantas pasiones fuertes, “tanta rabia en toda la ciudad” (2006: 92).

Cuando el exceso emocional interfiere con el ejercicio de la racionalidad, se acaban por perder hasta los mejor intencionados. Surge una jerarquía entre razón y pasión que implica que las emociones en estado puro pueden implicar un peligro. La misma convicción explica la frustración del hijo cuando debe constatar que echan a su padre de la universidad precisamente en el momento en que alcanzó una mayor racionalidad: “lo guiaban menos la pasión y los sentimientos y más una madura racionalidad construida con muchas dificultades” (2006: 210). Una vez más, es clara la preferencia del autor por lo racional, que asocia con la madurez y con el disciplinamiento arduo, lo cual a su vez ilustra su fe en la educabilidad de las emociones.

En este marco es útil recordar que la novela se publicó en 2006, un año de elecciones en Colombia y, por lo tanto, una fecha políticamente sensible. Ahora bien, tanto en esa ocasión como en otras, el

autor participó activamente en el debate público. Ya que ha sido y sigue siendo un intelectual comprometido, no podemos descartar que le inspira cierta incomodidad la idea del *pathos* en la escritura, por las asociaciones que genera con los conceptos de pasividad y patología, palabras unidas, además, por nexos etimológicos. Son numerosos, en efecto, los que han sugerido que escribir o leer con *pathos* es escribir o leer de forma pasiva, y por lo tanto, patológica (para un análisis al respecto, véase Littau 2006: 75). El lector/escritor que se deja guiar por el *pathos* no se reconcilia fácilmente con el que debe ser políticamente activo y consciente, y que se debería preferir en una coyuntura como la colombiana. Sobre esto, Felski pregunta:

Is it at all surprising that aesthetic enchantment has received a bad press among politically minded critics? Brecht's well-known outburst of irritation sets the tone [...]. Enchantment, in this sense, is the antithesis and enemy of criticism. To be enchanted is to be rendered impervious to critical thought, to lose one's head and one's wits, to be seduced by what one sees rather than subjecting it to sober and level-headed scrutiny (2008: 55-56).

Y en su texto “The Logic of the Moist Eye”, un breve capítulo en *The Act of Creation* (1964), Arthur Koestler argumentaba que las pasiones como el éxtasis, el duelo o la empatía se asocian con la inactividad, con el rendirse. Evidentemente, esta idea ha sido rebatida por muchos críticos contemporáneos, principalmente desde el campo de estudios de los afectos, que razonan, al contrario, que las pasiones sí activan respuestas (Littau 2006: 134, Ahmed 2014: 3) o, de forma más general, que hay que desestabilizar la naturaleza dual de estos paradigmas (De Sarto 2012: 50, Peluffo 2016: 15). Al respecto, Ana De Sarto cita a Spinoza según quien: “mientras más somos afectados, mayor es nuestra capacidad de actuar” (2012: 49).

La tercera hipótesis que podría explicar la preferencia del autor por una escritura seca surge de la manera en que, en buena parte del siglo xx, se ha evaluado la relación entre arte y afecto. Sara Ahmed ha demostrado que la historia de la evolución humana se ha concebido como la historia de la victoria de la razón y el control de las emociones

(2014: 3 *et passim*) y Ana Peluffo enfatiza cómo en América Latina el canon modernista y vanguardista se ha elaborado a contrapelo de la retórica de los afectos (2016: 158). Ahora bien, las novelas que Héctor Abad Faciolince publicó antes de *El olvido que seremos* tienen una fuerte impronta vanguardista y en ellas abundan, por ejemplo, los pasajes metaficticios y las reflexiones metaliterarias (Quesada Gómez 2019: 16). Pero también la novela que comentamos aquí, a pesar de su concepción casi decimonónica (Vanden Berghe 2015), se inscribe en una genealogía vanguardista. Según demostraron las pesquisas que el autor cuenta en el primer relato incluido en su libro *Traiciones de la memoria* (2010), “el olvido que seremos” es un verso de un soneto desconocido de Borges. Encontró el poema en cuestión —cuya autoría no es aceptada de manera consensuada— en el bolsillo de su padre cuando yacía muerto en la calle. El hecho de que lo haya elegido como título de su libro indica que quiere presentarse en relación con el legado borgiano.

A este legado Ana Peluffo dedicó el último capítulo de su libro sobre los afectos en el discurso social y literario decimonónico en América Latina. De manera específica se centra en la lectura que Borges hizo en 1937 de *María* realizando que la leyó “al sesgo” y sin llorar, porque “se halla anclado en un particular régimen afectivo en el que se ha ido consolidando un proceso de feminización (y medicalización) de las emociones” (2016: 158). Borges se ubica en un paradigma afectivo contrario a Isaacs, optando más bien por una política del pudor que Alan Pauls en *El factor Borges* (2004: 47, 52) ha leído como una reacción a la masculinidad estridentista de las corrientes inmigratorias italianas y españolas³.

3 Al respecto, Pauls argumenta que el pudor es un criterio de valor moral para Borges: “la dupla énfasis/pudor será para Borges un criterio de valor, un paradigma evaluativo, prácticamente el método de lectura moral con el que juzgará, bendicirá o demolerá la literatura ajena y también la propia” (2004: 49). Luego postula que, en sus relaciones personales, Borges creó “un sistema ‘antisentimental’, un régimen de afectividad contenido” (2004: 51). La familia, por ejemplo, para Borges “no es un escenario de manifestaciones (afectivas, lingüísticas, personales) sino más bien un territorio donde es posible callar, guardar y acordar cosas en silencio” (2004: 52). Estamos muy lejos aquí de la familia representada en *El olvido que seremos*.

En su declaración de intenciones contra la escritura lacrimógena, Héctor Abad Faciolince comparte con Borges la valorización del pudor. Puede pensarse además que también en su caso el programa antilacrimógeno constituye una respuesta crítica dirigida a un grupo social o una práctica literaria particular. Señalaría entonces una vía alternativa a la sentimentalidad barata de la sicaresca que ha atacado en distintos ensayos suyos (Vanden Berghe 2019b). Pero Peluffo (2016: 162) demuestra asimismo que, sobre todo en la poesía temprana de Borges, se combinan la utilización y el rechazo del sentimentalismo, con lo cual se trenzan dentro de su subjetividad, el afecto y la racionalidad. Ya que lo mismo puede decirse de la novela de Héctor Abad Faciolince, se añade un nexo suplementario a la relación que este reclamó con la obra borgiana a partir del poema.

Por último, la preferencia del autor por una escritura seca también cabe interpretarse desde un marco más sociológico. Así, Littau ha demostrado que la convicción que dominaba hasta hace poco era que el gran arte debía dejar al lector frío y la gran crítica debía evitar dar cuenta de la respuesta lectora afectiva (2006: 9). La literatura “alta” se asociaba así con las funciones “altas” de la cabeza, mientras que la cultura más popular y comercial se veía relacionada despectivamente con las funciones físicas “bajas” como lágrimas y miedos (2006: 99-100). Por lo tanto, el paradigma de lo frío y lo caliente se relaciona con una lógica de clases sociales, como también señaló Pierre Bourdieu en *La distinction* (1979), cuando argumentó que los críticos que ignoran la importancia del gozo de los sentidos a favor de los gozos analíticos caen en la defensa de los gustos de una élite cultural, traicionando de esta forma a menudo su propia ideología⁴.

Hay razones para pensar que Héctor Abad Faciolince ha sido influenciado por esta forma de ver las cosas y que encarna al intelectual

4 Littau observa al respecto: “Ironically, Bourdieu’s analysis would suggest that critics who ignore the importance of the pleasures of the senses in favor of analytical pleasures fall within the pursue of the tastes of the cultural elite. And, insofar as they insist on dispassionate analysis, they ask their readers to apply a bourgeois rather than a popular aesthetic to popular culture, even if [...] they seek to authorize popular cultural forms” (2006: 138).

comentado por Bourdieu: los gustos literarios que recibió de su padre son los clásicos, enarbolados por una élite culta que desprecia las preferencias más populares. De esto hay una escena iluminadora en el libro cuando el padre acompaña a Héctor y su hermana pequeña Sol a la Feria Popular del Libro, donde ambos pueden elegir el libro que quieran. Héctor elige una enciclopedia sobre las reglas en los distintos deportes. La elección de este libro en el que, como en cualquier enciclopedia, según Alan Pauls, “vibra ese anhelo del pobre” (2004: 92) que consiste en poseer la representación de los bienes de la cultura, desagrada profundamente a su padre quien, sin embargo, no logra disuadirlo. Ese mismo día Héctor hijo escucha que Héctor senior lee en voz alta los cuentos de Oscar Wilde ante su hermana y en silencio lamenta su propia elección (2006: 145). En sus artículos de opinión y en sus ensayos demuestra que la lección de su padre ha caído en suelo fértil, pues una y otra vez se adhiere a los modelos y las normas de la cultura alta mientras desdeña las expresiones culturales de tipo más popular⁵.

5.

Esto saca a la luz una contradicción mayor que ilustra la idea de Roland Barthes de que, cuanto con menos malicia una historia es contada, más fácil es leerla al revés (2000: 100)⁶. Por una parte, *El olvido que seremos* es un homenaje al padre del autor, que murió luchando por una mejor distribución de las riquezas en Colombia y el texto del hijo es un verdadero “j'accuse” contra la violencia sistémica que produce la desigualdad

5 Su elitismo cultural se desprende por ejemplo de sus ensayos, donde arremete contra los nuevos ricos, los que escriben mal y contra lo que bautizó como la narrativa sicaresca, un corpus literario que considera comercial y literariamente indigno (Vanden Berghe 2019a y 2019b).

6 “Plus une histoire est racontée d'une façon bienséante, bien disante, sans malice, sur un ton confit, plus il est facile de la retourner, de la noircir, de la lire à l'envers [...]. Ce renversement, étant pure production, développe superbement le plaisir du texte” (2000: 100).

entre las clases sociales. El autor sugiere que el sistema es complaciente con los asesinatos perpetrados contra activistas sociales como Héctor Abad Gómez, e incluso corresponsable de ellos, en primer lugar por aceptar que queden impunes y, luego, por no querer redistribuir la riqueza. No obstante, el lector más crítico podrá argumentar que Héctor Abad Faciolince, desde cierta perspectiva y sin duda sin quererlo, no logra distanciarse del todo de los valores sobre los cuales se construye esta violencia sistémica en la medida en que pone en guardia contra la escritura afectiva y deslegitima así los gustos populares.

Se trata de dos lecturas que hacen decir cosas muy distintas al mismo texto. La lectura afectiva hecha por la mayoría de los lectores, tanto por los más comunes como por los profesionales, muestra un libro escrito con emoción y contra la violencia. Una lectura más distanciada, seca y razonada, en cambio, dirigirá la atención a la ideología elitista que preside su concepción. Esta lectura, claro está, va a contrapelo de la sugerida más masivamente por la propia novela y, al mismo tiempo, va “con el pelo” del pasado reciente que nos ha moldeado como lectores escépticos, siempre en guardia contra las agendas escondidas o los mensajes inconscientes de los textos, como bien dice Rita Felski. Pero la misma Felski igualmente llama a escuchar la invitación expresada por Paul Ricœur de que procuremos practicar simultáneamente una voluntad de sospecha y un entusiasmo de escuchas: “there is no reason why our readings cannot blend analysis and attachment, criticism and love” (2008: 22). Combinar lecturas encontradas, desvelar contradicciones importantes y dar cuenta así de la riqueza de los textos quizás permita también escapar del peligro advertido por Roger Bartra de que “con frecuencia las investigaciones y críticas forman parte de las mismas texturas emocionales que se estudian” (2012: 21).

A mi parecer, es esta combinación de lecturas diversas la que mejor da cuenta de la búsqueda del autor de un centro político y literario, de un “camino intermedio” (2010: 259), así como de su autofiguración que realza su carácter contradictorio. Al respecto, admitió ese rasgo suyo en un libro de ensayos titulado *Las formas de la pereza*:

Me siento como ese profesor que describía el transcurrir de la vida y de la historia como algo parecido a la situación del tipo que dormía mal

en una noche fría con una manta pequeña: cuando jalaba la cobija hacia arriba, se le enfriaban los pies, cuando se tapaba los pies, le daba frío en el cuello. Algo se pierde y algo se gana, siempre, y las cobijas que nos va entregando el tiempo no dejan nunca de ser cortas, demasiado cortas (2007: 185).

Con esto, el lector tiene otro motivo para emocionarse. El libro lo confronta con una familia que intenta ser feliz a pesar de las numerosas convicciones diferentes en su seno, y especialmente entre los padres. Pero, además, la contradicción está en el meollo del autorretrato del propio autor. Por esto, muchos lectores, siquiera inconscientemente, lo habremos saludado con emoción como nuestro semejante, nuestro hermano.

Bibliografía

- ABAD FACIOLINCE, Héctor (2007): *Las formas de la pereza*. Bogotá: Aguilar.
- (2010): *Traiciones de la memoria*. Madrid: Alfaguara.
- (2014 [2006]): *El olvido que seremos*. Barcelona: Seix Barral.
- AHMED, Sara (2014 [2004]): *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University.
- BARTHES, Roland (2000): *Le plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*. Paris: Seuil.
- BARTRA, Roger (2012): “La batalla de las ideas y las emociones”, en Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado (eds.), *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 17-36.
- BOURDIEU, Pierre (1979): *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
- CEBALLOS VIRO, Álvaro (2019): “La recepción empírica de Benito Pérez Galdós en la red social digital ‘goodreads’”, en *Anales Galdosianos*, n.º 54, pp. 31-48.
- DEL SARTO, Ana (2012): “Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez”, en *Cuadernos de Literatura*, n.º 32, pp. 41-68.

- FELSKI, Rita (2008): *Uses of Literature*. Oxford/Malden: Blackwell.
- JOUBE, Vincent (1992): *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: PUF.
- KOESTLER, Arthur (1964): *The Act of Creation*. New York: Penguin Books.
- LITTAU, Karin (2006): *Theories of Reading. Books, Bodies and Bibliomania*. Cambridge: Polity.
- LUTZ, Tom (1999): *Crying. The Natural and Cultural History of Tears*. New York/London: W. W. Norton & Company.
- PAULS, Alan (2004 [2000]): *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama.
- PELUFFO, Ana (2016): *En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo.
- QUESADA GÓMEZ, Catalina (2019): “Ficción, metaficción, historia y memoria: una literatura glocal”, en Catalina Quesada Gómez y Kristine Vanden Berghe (eds.), *El libro y la vida: ensayos críticos sobre la obra de Héctor Abad Faciolince*. Liège/Medellín: Presses Universitaires de Liège/Editorial EAFIT, pp. 15-32.
- REDDY, William (2019): *La traversée des sentiments. Un cadre pour l'histoire des émotions (1700-1850)*. Trad. Sophie Renaut. Dijon: Les presses du réel.
- RUIZ, Carlos-Enrique (2007): “El olvido que nunca dejaremos de ser”, en *Revista Aleph*, 30 de junio de 2007. <<https://www.revistaaleph.com.co/index.php/component/k2/item/129-el-olvido-que-nunca-dejaremos-de-ser>> (17-02-2020).
- SCHMITT, Arnaud (2010): *Je réellje fictif. Au-delà d'une confusion post-moderne*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- TRIGO, Abril (2012): “La función de los afectos en la economía político-libidinal”, en Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado (eds.), *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 39-53.
- VAN ALPHEN, Ernst (2008): “Affective Operations of Art and Literature”, en *Res: Anthropology and Aesthetics*, vol. 53/54, n.º 1, pp. 20-30.
- VANDEN BERGHE, Kristine (2006): “Duelo por el padre y duelo por la patria. La poliatria en *El olvido que seremos* (2006), de Héctor Abad Faciolince”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 40, n.º 1, pp. 257-295.

- (2019a): *Narcos y sicarios en la ciudad letrada*. Valencia: Albatros.
- (2019b): “Contra la sicaresca”, en Catalina Quesada y Kristine Vanden Berghe (eds.), *El libro y la vida: ensayos críticos sobre la obra de Héctor Abad Faciolince*. Liège/Medellín: Presses Universitaires de Liège/EAFIT, pp. 183-200.
- WEITZDÖRFER, Ewald (2008): “Héctor Abad Faciolince. *El olvido que seremos*. Reseña”, en *Alpha (Osorno)*, n.º 28, julio de 2008, pp. 303-304.
- WETHERELL, Margaret (2012): *Affect and Emotion: A New Social Science Understanding*. London: Sage.

IV

CULTURA VISUAL Y CINE

Límites de la abyección, umbrales de lo siniestro: mercantilismo afectivo y violencia simbólica en *Las elegidas* y *El futuro*

ALEJANDRA BERNAL
Investigadora independiente

En 2009, Mark Fisher llamó *capitalist realism* a un modelo libidinal y narrativo posterior al posmodernismo, caracterizado por la imposibilidad de vislumbrar alternativas al capitalismo: “For most people under twenty, [...] capitalism seamlessly occupies the horizons of the thinkable. [...] What we are dealing with now is [...] the pre-emptive formatting and shaping of desires, aspirations and hopes by capitalist culture” (2009: 13). Ambientados en espacios y circuitos socioeconómicos marginales, los dos filmes que aquí abordo tienen como protagonistas jóvenes sin aparente potencial subversivo, cuyos deseos y aspiraciones están siendo moldeados por el orden capitalista ante la

mirada del espectador. Ambos filmes se distancian del “realismo capitalista” pues no solo ponen en escena el *impasse* del moldeamiento del deseo por el capitalismo en las nuevas generaciones, sino que articulan un cuestionamiento ético intergeneracional al exhibir los mecanismos de violencia simbólica y de género que, desde la intimidad subjetiva y familiar, sostienen la violencia sistémica en las sociedades latinoamericanas contemporáneas.

A diferencia de las producciones de las décadas precedentes estudiadas por Laura Podalsky en 2008, estas “tales of sexual coming-of-age” eluden el binarismo entre “the properly socialized and the troublesomely marginal” (2008: 148-149) y evitan el enfrentamiento entre juventud y autoridad institucional, para, en cambio, plantear relatos de formación en los que el sujeto joven es llevado desde su propio núcleo familiar a concebir al otro como objeto de intercambio y explotarlo física, económica y afectivamente. Ese siniestro aprendizaje de supervivencia implica una construcción del sujeto joven como agente y cómplice de una estructura de sentimiento patriarcal y mercantilista que, a pesar de convenirle, le produce abyección. Esto también contrasta con las producciones anteriores que, en su intento por denunciarlo, reinscribían las estructuras del patriarcado (Podalsky 2008: 149)¹.

Significativamente, las dos tramas que nos ocupan se construyen como un enfrentamiento entre el despertar sexual y amoroso de sus protagonistas (trama de deseo) y la violenta imposición del aprendizaje de objetivación física y afectiva del otro (trama de dominio). Rita Segato llama “pedagogías de la crueldad” a una serie de “narrativas míticas y preceptos morales” destinados a garantizar la subsistencia del “patriarcado, o relación de género basada en la desigualdad” que “molda el funcionamiento de todas las desigualdades de prestigio y

1 “Despite the films’ efforts to highlight a young perspective with compassion, many betray a conservative subtext by associating youthful indiscretions with the crisis of the patriarchal structures in Mexico. [...] they are often organized around the patriarchal point of view, the male heterosexual experience, and a fetishization of the female body” (Podalsky 2008: 149).

poder” (2018: 213). Para Segato, “[e]l mandato de masculinidad es la primera y permanente pedagogía de expropiación de valor y consiguiente dominación” (2018: 212). Su contraparte sería un “mandato de feminidad” alimentado igualmente por mitos y demandas de “autosacrificio” (Illouz 2017) que facilitan la violencia de género. Esta “fusion of a patriarchal code of sacrifice with a Symbolic Law of absence places women at absolute risk of violence” (Reineke 1997: 29). Puesto que dichas pedagogías de la crueldad se consolidan mediante prácticas que naturalizan sus mandatos de sumisión y explotación, tanto a escala íntima como sistémica, propongo llamar *mercantilismo afectivo* a la estructura de sentimiento, de índole patriarcal y vinculada al *ethos* capitalista, que sustenta la dinámica siniestra, productora de abyección, que estos filmes ponen en escena.

Siguiendo a Gilles Deleuze y Félix Guattari, atiendo a la elaboración textual de los dos dispositivos capitalistas de control del deseo: la propiedad privada y el modelo edípico familiar², desde tres ejes comparativos: la familia patriarcal como núcleo conflictivo en el que se verifican las fallas del orden dominante y del modelo de masculinidad asociado; el recurso común a tramas sentimentales para intentar subvertir dicho orden; y la construcción ambigua del sujeto joven como víctima, victimario/a y eventual agente de cambio. Según veremos, el mayor contraste entre ambos filmes se registra en las posibilidades de agencia otorgadas a los protagonistas, permitiéndoles subvertir o reintegrar el orden abusivo que cada filme cuestiona desde su respectivo desacato del mandato genérico.

Mi argumentación explora asimismo el vínculo entre el recurso al claroscuro y el potencial de interpelación afectiva de ambos filmes hacia el fenómeno de la violencia como estructura de sometimiento naturalizada. Siguiendo a Julia Holter, quien entiende el “*contempo-*

2 “*Anti-Oedipus* identifies two primary registers of desiring-production, the natural or ‘metaphysical’ and the social or ‘historical’. [...] Natural desiring-production is that which social machines repress [...]. Capitalism sets free desiring-production even as it attempts to rein it in with the institution of private property and the familial or ‘Oedipal’ patterning of desire” (Smith y Protevi 2020).

rary *chiaroscuro*” como “a visual metaphor (the form) that evokes the tension between sensitive reason and abstract, rational reason (the content)”, propongo que esta estrategia visual de yuxtaposición epistémica “links an ancient art technique with a present-day search for a small light as a way of surviving in our violently overlit period of permanent liminality” (2013: 1). La representación de la *violencia en claroscuro* operaría como alternativa al sensacionalismo, al construir una metáfora de la condición liminal del sujeto, transformando el *Bildungsroman* íntimo inicial en *film noir* de denuncia social.

El claroscuro como umbral de lo siniestro en *El futuro*

Al titular su adaptación de *Una novelita lumpen* de Roberto Bolaño, Scherson denota la importancia que el discurso fílmico dará a la dificultad de vislumbrar el futuro a fin de siglo xx, cuando el capitalismo insiste “in denying that the future is posible” (Fisher y Wilson 2011). No obstante, es desde un futuro en que es “madre y esposa” (Bolaño 2002: 13) que Bianca, la joven narradora-protagonista, reconstruye el período de precariedad económica y afectiva que siguió a la muerte accidental de sus padres, exiliados chilenos en Roma. Bianca y su hermano se ven obligados a dejar la escuela y tomar trabajos de limpieza, ella en un salón de belleza, él en un gimnasio (espacios genéricamente marcados), donde traba amistad con un “libio” y un “boloñés” que “parecían hermanos gemelos” (Bolaño 2002: 31), jóvenes desempleados y sin documentos de identidad a quienes lleva a vivir a casa. Juntos fraguan un plan: en calidad de prostituta, Bianca debe introducirse en la oscura y arruinada mansión del ciego Maciste, exestrella de cine y campeón mundial de culturismo, ganar su confianza y encontrar la caja fuerte en la que supuestamente guarda las riquezas acumuladas en su época de oro. Bianca y Maciste entablan un intercambio más amoroso que mercantil. Tras renunciar al pago por sus servicios y a la búsqueda del tesoro —que, se deduce, no existe—, Bianca abandona a Maciste y echa a los intrusos del hogar.

La crítica ha abordado el texto como un relato de posmemoria en que los hijos completan el duelo político de los padres, mientras

registran el ocaso de la modernidad y el ascenso de la sensibilidad posmoderna (De los Ríos 2015)³. También ha explorado el imaginario fantástico y moralista que remite a los cuentos de hadas para alegorizar el paso de la niñez a la juventud (Roberts-Camps)⁴. No obstante, resulta relevante destacar que la anécdota desplaza un conflicto afectivo, de orfandad familiar y política, a uno elaborado en torno a signos económicos y protagonizado por figuras de hipermasculinidad atenuada o decadente que, si bien parecen ejercer un dominio en el presente narrativo de Bianca, se disuelven una vez concluido el duelo.

Desde su nombre, Maciste (conjunción de “macho” y “chiste”) personifica la crisis del patriarcado como fuerza estructuradora en la modernidad. De acuerdo con Jacqueline Reich, las películas de Maciste constituyeron un género de propaganda fascista que promovió el estrellato político de Mussolini al inscribir el pasado italiano en la musculatura del gladiador (2015: 4). Si la elección de Roma como escenario extiende un puente entre el pasado heroico y el presente en ruinas (Ramos-Jordán y Valesi 2015: 221-222)⁵, al mostrar un Maciste viejo, enfermo, ciego, aislado y, en definitiva, decadente, el texto subvierte los mitos asociados tanto a la masculinidad patriarcal como a la nación moderna. Scherson exagera este imaginario decadente al yuxtaponer escenas del cine de gladiadores y de los estudios obsoletos de Cinecittà, remitiendo el auge y la caída del imperio romano, del neorrealismo italiano y de la masculinidad hercúlea, al presente diégitico.

La figura del libio y el boloñés es igualmente relevante en el aprendizaje de materialismo afectivo aquí explorado. Interpreto este personaje doble como espectro de los padres, pues, tanto sus acciones como su desaparición sin dejar rastro al final de la historia, facilitan el

3 Valeria de los Ríos lee a Bianca “como la realización de una utopía: un lumpen [...] capaz de soñar afectivamente con otros mundos posibles” (2015: 106).

4 Para Traci Roberts-Camps, la “idea of liminality” funciona simultáneamente como “temporary stage” y “liminal space in the developmental process” (2015: 208).

5 “Bolaño chose Rome, known as ‘*Caput Mundi*’ and ‘*La Città Eterna*,’ [thus] showing his timeless vision of contemporaneity [...] as a bridge between past and future” (Ramos-Jordán y Valesi 2015: 221-222).

trabajo de duelo y la transición de Bianca hacia la adultez. Su apariencia remite a tropos de duplicación del yo en lo siniestro [*Unheimliche*] como el *Doppelgänger*, la condición melliza, la personalidad escindida o la autoalienación (Rahimi 2013). Lejos de imponerse en el hogar, el libio y el boloñés median entre los huérfanos, ocupan la cama matrimonial, desempeñan labores domésticas y animan la convivencia cotidiana. Su inserción en la intimidad de Bianca ocurre en los términos que ella dispone, permitiéndole canalizar su agencia libidinal y afectiva. Más significativamente, son estos extraños siniestros —en terminología de Julia Kristeva— quienes proponen el plan que, pese a su carácter abyecto —o precisamente por su carácter abyecto—, permitirá a Bianca rechazar el mercantilismo afectivo que promueven y liberarse de su influjo⁶. La emancipación subjetiva de Bianca resulta así de un proceso de abyección de estos extraños siniestros, secuelas de una estructura afectiva obsoleta. *El futuro* subvierte asimismo el “mandato de feminidad, que es un mandato de autosacrificio y cuidado”, cuyo arquetipo es el mito de “la bella y la bestia”, asumido dócilmente al principio: la protagonista aprende a “negociar su sexualidad para adquirir poder” (Illouz 2017), pero renuncia a las garantías económicas y afectivas del monstruo bueno a favor de su libertad.

Si recordamos ahora que para Deleuze y Guattari el capitalismo opera mediante dos dispositivos de control del deseo natural: la propiedad privada y el modelo edípico familiar, es posible leer tanto el duelo por los padres como la búsqueda de la caja fuerte, como metáforas que subvierten dichos dispositivos. Durante el período de anhedonia depresiva que sigue a la muerte de los padres, Bianca comienza a percibir la oscuridad como una luz cegadora. Esta sobreexposición al lado íntimo y velado de la realidad le permitirá orientarse en la oscura

6 Para Kristeva: “That which *is* strangely uncanny *was* once familiar and this constitutes its uncanniness. The uncanny attests to a work of mimesis which is both doubly familiar and alien” (Reineke 1997: 181). “Abject. It is something rejected from which one does not part [nor] protect oneself [...] Essentially different from ‘uncanniness,’ more violent, too, abjection is elaborated through a failure to recognize its kin; [...] a child [...] ‘all by himself’” (Kristeva 2019: 69-70).

mansión del ciego y atravesar el umbral físico y simbólico que revela el fiasco de la caja fuerte, símbolo del orden mercantil.

Más que la ceguera de Maciste o la clarividencia de Bianca, es el contraste entre ambas —su condición de umbral y margen: de claroscuro— lo que aquí funciona de manera análoga a otros textos de posdictadura que, de acuerdo con Patrícia Vieira, transforman un tradicional signifiante de carencia y minusvalía —la ceguera— en símbolo de regeneración identitaria (2011: 4-5). Al igual que la ceguera, la orfandad se presenta menos como carencia de autoridad simbólica que como condición de posibilidad. Así, el ingreso de una Bianca huérfana y clarividente a la oscuridad protectora del ciego Maciste, su búsqueda de afecto en su cuerpo envejecido, de sabiduría en sus relatos nostálgicos y de tesoros en su mansión en ruinas, no es otra cosa que una elaboración alegórica de las posibilidades de supervivencia que la juventud —alienada por la violencia de la modernidad patriarcal que se propaga mediante el mercantilismo afectivo— alcanza a develar en el legado enajenante de la sociedad del espectáculo.

Scherson se vale del claroscuro visual para traducir estas metáforas epistémicas al código cinematográfico. El claroscuro funciona como estrategia afectiva para atenuar el espectáculo de la violencia sistémica y de género, estilizándola e incluso normalizándola ante el espectador. *El futuro* adopta así la estética clave del *film noir*, con sus contrastes evocadores del tenebrismo renacentista y la angustia del expresionismo alemán: cuerpos en espacios oscuros, ventanas filtrando la luz artificial del exterior acechante, persianas que ocultan más de lo que muestran, sombras que acentúan la intensidad dramática (Spicer 2014: 4). Otros rasgos afines a la construcción dramática del *noir* son: el interés por los márgenes urbanos donde se gesta el crimen, “el empleo de espacios confinados, la *femme fatal* y el correspondiente *doppelgänger*”, el suspenso, “la ambigüedad moral de los personajes” y el “marcado determinismo social” (Zavala 2017: 175). Es notable el tratamiento subversivo que *El futuro* reserva al componente melodramático del *noir* latinoamericano clásico, a “la mujer como una víctima moral de la situación social a la que se ve sometida” (2017: 184) y a la figura de la prostituta redimida (Spicer 2010). Por otra parte, la centralidad de la pareja y la familia “suelen ser parte del cine social

y permiten entender el sentido último de las reivindicaciones que se ponen en escena” (Zavala 2017: 186).

El claroscuro como límite entre la abyección y lo abyecto en *Las elegidas*

Filmada en Tijuana, de donde proviene David Pablos, guionista y director, *Las elegidas* se propone denunciar desde la ficción los mecanismos que sustentan la trata de mujeres en México. Al igual que *El futuro*, *Las elegidas* enfrenta al espectador con un siniestro relato de formación en el que el deseo natural, representado por la agencia sexual de los jóvenes protagonistas, es cooptado por el mercantilismo afectivo asociado al *habitus* patriarcal: Sofía, de catorce años, es secuestrada y obligada a prostituirse por la familia de Ulises, su novio. Para liberarla, el padre de Ulises exige capturar a otra muchacha. La trama yuxtapone la esclavitud sexual y el cautiverio de Sofía, de la hospedería al prostíbulo, con el aprendizaje de proxenetismo de Ulises, quien, con ayuda de Héctor, su hermano mayor, seduce y secuestra a Martha, la sustituta. La irónica liberación de Sofía, justo cuando planeaba escapar con ayuda de un falso cliente (padre de otra víctima), confirma el sometimiento de Ulises a la empresa familiar abusiva y la esclavitud de Sofía bajo nuevas condiciones de explotación.

A diferencia de *El futuro*, que presenta a la prostitución como una negociación en la cual “[t]he body of the worker exchanges with the capitalist its commodity” (Monárrez Fragoso 2020: 62), en *Las elegidas*, las esclavas sexuales no reciben pago por su trabajo, revelando “la posición femenina en las guerras mafiosas o represivas que expanden la esfera de control para-estatal sobre las poblaciones” latinoamericanas (Segato 2018: 217). Indudablemente, la trata de mujeres y menores y la esclavitud sexual constituyen el epítome de la mercantilización del sujeto, pues, mediante estas prácticas, “no es únicamente la materialidad del cuerpo de la mujer lo que se domina y comercia, sino su funcionalidad en el sostenimiento del pacto del poder” (Segato 2018: 216). Pablos evita deconstruir el entramado de corrupción jurídica

y estatal que delega la responsabilidad del fenómeno en la autoridad institucional; en cambio, atiende al carácter ritual, a los rudimentos y a las complicidades civiles y culturales que sustentan la misoginia.

Las elegidas enfatiza igualmente la función decisiva del modelo familiar patriarcal en la persistencia de las prácticas misóginas más extremas a las que el filme otorga visibilidad transnacional. Obligado a conectar los puntos que delinear el entramado sistémico, el espectador comprende que “el mandato de masculinidad, que es un mandato de violación, tiene como primera víctima a los hombres, y [que] la violencia de género es también intra-género, entre hombres” (Segato 2018: 218). El filme abunda en instancias de objetivación, desde las más sutilmente naturalizadas hasta las más abyectas: “instrumentality, denial of autonomy, inertness, fungibility, violability, ownership, denial of subjectivity” (Nussbaum 1995: 257). La trama se construye precisamente como un crescendo en el aprendizaje de crueldad, sometimiento y autosacrificio de los jóvenes, desde la violencia simbólica (en el lenguaje y las costumbres) hasta la brutal (física y sexual).

La secuencia de aprendizaje de proxenetismo que expone la estrategia de seducción de Martha mediante simulacros que confunden capital sexual, económico y afectivo, expone algunos mecanismos de esta “pedagogía de la crueldad” (Segato 2018: 216). Comienza con los hermanos cultivando la musculatura en un gimnasio, mientras la voz en *off* de Héctor instruye a Ulises en la captura de “buena mercancía”. Prosigue con la pareja en espacios de consumo hedonista (mercado, feria, restaurante), mientras la lección —“Gánate su confianza. Trátala como nunca nadie la ha tratado [...] Que se acostumbre a la buena vida”— designa a Martha como consumidora ansiosa. Más tarde, en la intimidad, Ulises presume de reloj y zapatos nuevos y le regala una cadenita, mientras Héctor dicta: “Ahí es cuando te tienes que ver bien verga. No la dejes pensar”. La secuencia culmina en la cama, con la respuesta afirmativa de Martha a la demanda de Ulises de “ha[cer] cualquier cosa por [él]”, confirmando el “autosacrificio incondicional” que consume el “mandato de feminidad” que exige el patriarcado (Illouz 2017).

Recordemos que el término “abyección” viene del latín *abicerere*: “vomitar o expulsar”. Kristeva asocia lo abyecto con el gozo pasional

[*jouissance*], que distingue del deseo: “One does not know it, one does not desire it, one joys in it [*on en jouit*]. Violently and painfully” (2019: 71). Esta diferencia es relevante en la configuración afectiva de Ulises: el deseo que lo vincula a Sofía se torna abyección ante sí mismo al confrontar el carácter abyecto que se ve obligado a otorgarle a Martha. El mejor ejemplo de abyección en *Las elegidas* lo constituye la repetición del ritual de presentación de la víctima al patriarca, que consiste en un simulacro de cumpleaños montado por toda la familia para que Sofía entre en confianza antes de proceder a su secuestro. El ritual se repite idéntico con Martha, con la diferencia de que Ulises *vomita* tras presentarla. Considerando que “The state of being abject is dangerous to the self and others, while the operation of abjecting involves rituals of purity that bring about social stability” (Arya 2014: 4), este gesto contundente de abyección denota su renuencia a acatar el mandato de masculinidad y adoptar el mercantilismo afectivo del que depende la estabilidad del negocio familiar. No en vano, tras propinarle una golpiza por su tentativa de insubordinación, el argumento que el padre esgrime para disciplinarlo es la autoridad natural del grupo al que debe lealtad: “Somos tu familia”, le reprocha.

Así, “[e]l acceso sexual se ve contaminado por el universo del daño y la crueldad —no solo la *apropiación* de los cuerpos [...] sino su *damnación por el gozo expropiador*” (Segato 2018: 215). Las escenas de violencia sexual, que yuxtaponen los rostros de víctimas y victimarios al audio del coito explícito que la cámara no muestra, permiten igualmente entender —por contraste con las escenas iniciales entre Bianca y Ulises— que “[n]o se trata de agresiones originadas en el deseo de satisfacción sexual —siempre derivada de un trueque en reciprocidad o *relación*—, sino que la libido se orienta aquí a obedecer a una regla o mandato de masculinidad que exige constantes pruebas de la pertenencia a la clase de los hombres” (Segato 2018: 213). Ulises es sujeto de abyección y objeto abyecto porque cuestiona la Ley del Padre y amenaza la continuidad del patriarcado; no obstante, acepta convertirse en victimario sin que la trama elabore en sus motivos, dando la impresión de que no hay más alternativa para el sujeto masculino joven que someterse al *habitus* patriarcal.

La noción de “sujeto endriago” de Sayak Valencia permite circunscribir la estructura de sumisión aquí tratada —el mercantilismo afectivo— al contexto sociocultural denominado “capitalismo gore”: “una taxonomía discursiva que busca visibilizar la complejidad del entramado criminal en el contexto mexicano, y sus conexiones con el neoliberalismo exacerbado, la globalización, la construcción binaria del género como performance política y la creación de subjetividades capitalísticas” (2012: 83). Dichos sujetos combinan las lógicas “de la carencia (círculos de pobreza tradicional, fracaso e insatisfacción)”, “del exceso (deseo de hiperconsumo)”, “de la frustración” y “de la heroificación (promovida por los medios de comunicación de masas) con pulsiones de odio y estrategias utilitarias” (2012: 87). Dos escenas permiten al espectador asomarse a la dinámica familiar perversa que estos sujetos instauran. En una, el patriarca y la madre cómplice discuten mientras Héctor sirve el desayuno a cuatro niños varones: concebidos como pieza esencial del negocio, los hijos de las esclavas sexuales son instrumentales en garantizar su cautiverio, y están destinados a servir como futuros padrotes. En la escena final, estos niños juegan en el campo, mientras el patriarca y la madre discuten futuras compras para la casa que proyectan en ese lote. La cámara enfoca el intercambio de miradas entre la desolada Sofía y el avergonzado Ulises, partícipes del ritual de abyección. Bajo su apariencia inocua y cotidiana (un desayuno, un cumpleaños, un pícnic), estas escenas domésticas revelan el vínculo perverso entre el origen y el destino de las nuevas generaciones de varones-verdugos, mostrándolos como víctimas germinales de la estructura de violencia y complicidad sistémica a la que deben su existencia.

Lo anterior muestra que *Las elegidas* no rompe el dualismo entre mujeres explotadas y hombres explotadores que *El futuro* subvierte al final de la historia. Más aun, al ubicar tanto a Sofía como a Martha en familias monoparentales, pobres y afectivamente disueltas, Pablos establece un binarismo de familias disfuncionales: aquellas en las que el dominio patriarcal es excesivo, y aquellas en las que está ausente. Las primeras construyen verdugos; las segundas, víctimas. Esto coincide con producciones mexicanas anteriores, que señalan a la familia disfuncional como la causa directa de la crisis social (Podalsky 2008:

150). Frente al determinismo familiar de *Las elegidas*, *El futuro* debe su poder liberador a la orfandad de los protagonistas: hay agencia —y futuro— gracias al debilitamiento del vínculo patriarcal abusivo. De este modo, en lo que respecta a la familia patriarcal, *El futuro* opera por carencia: la precariedad resulta de la disolución del vínculo amoroso que asegura el balance de lo económico y lo afectivo. En *Las elegidas*, por el contrario, familia y propiedad privada conforman una unidad omnipotente, fundamentalmente económica, cuyo dominio simbólico de índole patriarcal se extiende de la esfera privada al tejido social.

Considerando que “la sensacionalización del crimen en la cultura popular provee una experiencia puramente estética que convierte a las víctimas en objetos de nuestra mirada, diluyendo su subjetividad en la mercantilización y glorificación de la violencia” (Bancroft 2017), es claro que Pablos consigue “denunciar la violencia sin violentar al espectador” (Flores 2016). Para lograrlo, pone en escena no solo la forma emblemática de mercantilización de la persona —la trata—, sino el proceso de construcción de la mirada mercantilista y objetivadora que sustenta las prácticas de abyección y su consecuente aprendizaje de complicidad. Como observa Olivia Cosentino, Pablos logra crear conciencia en torno a la “ubiquitous complicity [...] that extends outside of the diegetic film [...] to those who are consuming it, the audience. *Las elegidas* seems to suggest that our complicity is part of the structure of society that permits the continuance of sex slavery” (2016: 5-6). Cabe preguntarse si esta delimitación geopolítica del fenómeno denunciado, más que despertar la empatía y llamar a la acción, contribuye a difundir estereotipos de México y los mexicanos como entidades naturalmente violentas. La eventual agencia de la juventud representada en *Las elegidas* dependería, entonces, de la abyección que el mercantilismo afectivo —deslindado de sus circunstancias históricas y materiales— provoque *en el espectador*. Así, la función política —pero también el límite moral— de la ficción de denuncia social se cumpliría cuando el espectador, al verse confrontado con los mecanismos quizás por él mismo naturalizados, sintiera abyección ante su propia ignorancia y angustia ante las consecuencias de su inacción.

Violencia en claroscuro

Terminaré especulando sobre el potencial de interpelación ética y afectiva de ambos filmes en relación con el recurso común al claroscuro como estrategia de revelación, confrontación y denuncia.

Como ha señalado Ignacio Sánchez Prado, en “el tremendismo del cine latinoamericano de los noventa y la primera década del siglo xx [...] resulta muy notable la iteración de una narrativa donde la violencia subjetiva de las clases bajas y de los sujetos en el margen irrumpe en la normalidad burguesa” (2016: 15-16). En esos filmes, “la violencia simbólica”, lejos de denunciar “la explotación neoliberal” como *causa* de la crisis social, opera “como estética y mercancía”, representándola como *amenaza* al neoliberalismo deseable para sostener el bienestar de las clases privilegiadas, que constituyen “las audiencias comerciales de dichos filmes” (2016: 18). *El futuro* se incorpora parcialmente a esta tendencia, pues los jóvenes precarizados —inmigrantes en una capital global europea— buscan abusar del burgués para insertarse en el orden neoliberal que los excluye. No obstante, el filme subvierte dicha lógica cuando Bianca renuncia a los beneficios del mercantilismo afectivo: la violencia simbólica del neoliberalismo es representada como fantasma vencido y no como fantasía deseable. Más aun, considerando que “Neorealism’s use of ‘spectacles of suffering’ was intrinsic to its project of calling forth an ethical form of film watching” (Llamas-Rodríguez 2018: 32), al mostrar escenas del neorealismo italiano y representar la violencia en claroscuro, Scherson explicita su voluntad de interpelar ética y afectivamente al espectador hacia el sufrimiento de los sujetos marginalizados, sin recurrir al tremendismo. Bianca impone resistencia al mercantilismo afectivo porque su íntimo estado de excepción —su clarividencia representada en claroscuro— inserta pausas de lucidez reflexiva al tiempo desafortunado y productivo del espectáculo mediático, quintaesencia del “capitalismo tecnológico” de décadas anteriores (Podalsky 2008: 151). En términos de Deleuze, Scherson privilegia la “imagen-movimiento” (1983) para comunicar la dilución del presente en el pasado y la ensoñación, mientras que la cinematografía lenta y minimalista de Pablos activa la

“imagen-tiempo” (1985) al optar por tomas de documental, pantallas divididas, contrastes audiovisuales y *close-ups* afectivos que muestran un presente lineal y opresivo, sin pasado, futuro, sueños o fantasías.

Las elegidas se distancia igualmente de la representación de la violencia simbólica como estética y mercancía, pues denuncia prácticas neoliberales de exclusión y resentimiento que atraviesan límites económicos y de clase: el consumismo y el patriarcado son tratados como el origen fantasmático de un universo en el que “la violencia es el orden social mismo” (Sánchez Prado 2016: 18). El espectador de *Las elegidas* es confrontado, además, con la “acedia” [*sloth*] o “resignación desesperada” que, según Slavoj Žižek, resulta de saber qué se debe hacer, pero evitarlo:

Sloth is not simple (anti-)capitalist laziness [...] the attitude of knowing one’s eternal duty but avoiding it; *acedia* is thus the *tristitia mortifera* [...] or] *desperate resignation* —I want the object, but not the way to reach it [...] One is even tempted to historicize this last sin: before modernity, it was melancholy (resisting pursuit of the Good); with capitalism, it was reinterpreted as simple laziness (resisting the work ethic); today, in our ‘post-’ society, it is depression (resisting the enjoyment of life, or happiness in consumption) (2014: 82).

Este estado anímico —determinante en los personajes sometidos— es más complejo que el cinismo neoliberal o el hedonismo depresivo (placer sin esfuerzo ni satisfacción), asociado con el realismo capitalista (Fisher 2009: 21) —visible en los personajes opresores—, pues implica un distanciamiento consciente del mercantilismo afectivo, sin sustraerse a su influjo sistémico.

Llámesese anhedonia depresiva, acedia o resignación desesperada, esta forma extrema de apatía, derivada del mercantilismo afectivo como estructura de sometimiento, encierra la clave del cuestionamiento ético intergeneracional que estos filmes ponen en escena. Su incidencia en las producciones latinoamericanas de la última década y su vínculo con estrategias (neo-)realistas y minimalistas de representación de la violencia sistémica para resistir “the speeding of modern life and the parallel treatment of time” del cine comercial (Llamas-Ro-

dríguez 2018: 32) ha llevado a la crítica a proponer las categorías de “estética del distanciamiento” (Podalsky 2016), “estética del desapego” (Lie 2018), “cinema of slow violence” (Llamas-Rodríguez 2018) y “slower cinema” (Cosentino 2021)⁷. El límite moral y afectivo de todas estas producciones remite a la “crisis ordinarieness” o adaptación a la cotidianidad del sufrimiento y la violencia en contextos de crueldad, como lo ha definido Lauren Berlant (2011: 10):

There is no way out of this precarious life for the characters in this world—at least, no way that they can perceive or achieve. Acquiescing to the quotidian crisis is the only coping mechanism left to them. Because this crisis is overwhelming and never-ending, its effects get folded into the fabric of everyday life, rendering them unspectacular but no less critical (Llamas-Rodríguez 2018: 30).

Juan Llamas-Rodríguez precisa que “the slowness that characterizes a cinema of slow violence refers not to cinematic pace but rather to the temporality of violence, both in the film and off-screen. In this sense, a cinema of slow violence is less a film movement than a set of filmmaking and film-watching practices that speak to a shared ethical impetus” (2018: 33). Tanto el código alegórico de *El futuro* como el realista de *Las elegidas* recurren a la representación de la *violencia en claroscuro* para interpelar ética y afectivamente al espectador al mostrar la normalización, eludiendo el espectáculo; esto transforma el *Bildungsroman* inicial en *noir* de denuncia global.

De acuerdo con Hugh S. Manon, en el *noir* el crimen prospera porque ocurre a plena vista y el claroscuro funciona, como en los rayos X, para atravesar el engañoso umbral de la evidencia y revelar

7 Todos coinciden al señalar que estas producciones buscan interpelar sensorialmente al espectador mediante “una preocupación con personajes desafectados, la utilización de tácticas formales específicas y un distanciado modo de dirigirse a los espectadores”, permitiendo “reorienta[r] las apelaciones afectivas [...]”. Esta “nueva estética responde al horizonte socio-político contemporáneo, el cual se caracteriza por la ‘lenta’ violencia estructural, el debilitamiento de los lazos de familia y la creciente desigualdad socio-económica” (Podalsky 2016: 237).

una realidad oculta, evitando toda identificación directa, en primera persona, del espectador con alguno de los personajes (2007: 3). Más que un dispositivo intimista de ocultamiento y revelación, como operaba originalmente en el autorretrato (Holter 2013: 1), la depuración estética del claroscuro visual y epistémico crea aquí una paradoja. Por un lado, disminuye la identificación afectiva del espectador con los personajes en tanto individuos, a favor de un enfrentamiento estilizado con hechos sociales abusivos que lo incomodan como testigo sin necesariamente interpelarlo como cómplice. Por otro lado, este distanciamiento enfatiza el contraste entre la posición privilegiada del artefacto cultural —que es también la del espectador— y la orfandad político-afectiva de la subjetividad liminal representada.

La violencia en claroscuro consiste, pues, en elaborar metáforas visuales y epistémicas que evocan la condición liminal del sujeto contemporáneo atendiendo a una doble vertiente: como umbral —el paso de un estado a otro— y como margen —el límite de acceso a un centro socialmente impuesto—. El claroscuro designa así una condición transitoria que permite negociar la adhesión o repudio del orden rector, conservando los matices sin decantarse por un discurso maniqueo. Es, por lo tanto, un recurso eficaz para construir un lenguaje afectivo de denuncia social.

Bibliografía y filmografía

- ARYA, Rina (2014): *Abjection and Representation: An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature*. London: Palgrave Macmillan.
- BANCROFT, Ian (2017): “La creciente impotencia política de las imágenes”, en *Horizontal*, 6 de mayo. <<http://horizontal.mx/la-creciente-impotencia-politica-de-las-imagenes/>> (11-01-2018).
- BERLANT, Lauren (2011): *Cruel Optimism*. Durham: Duke University.
- BOLAÑO, Roberto (2002): *Una novelita lumpen*. Barcelona: Anagrama.
- COSENTINO, Olivia (2016): “*Las elegidas (The Chosen Ones)*”, en *Mediático*, 1 de agosto. <<http://reframe.sussex.ac.uk/mediatico>> (11-01-2017).

- (2021): “Slower Cinema: Violence, Affect and Spectatorship in *Las elegidas*”, en *Journal of Cinema and Media Studies*, vol. 60, n.º 3, pp. 58-78.
- DE LOS RÍOS, Valeria (2015): “Visualidad, política y animalidad en *Una novelita lumpen* de Roberto Bolaño y en *Il Futuro* de Alicia Scherson”, en *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 31, n.º 1, pp. 101-109.
- FISHER, Mark (2009): *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester: Zero.
- FISHER, Mark y WILSON, Rowan (2011): “Interview: Mark Fisher”, en *Ready Steady Book*, 5 de marzo. <<http://www.readysteadybook.com/Article.aspx?page=markfisher>> (11-01-2017).
- FLORES HERNÁNDEZ, J. J. (2016): “Leyendo cine: *Esclava* de Amat Escalante, Lydia Cacho y *Las elegidas*, puntuaciones”, en *Correcámara*, 13 de junio. <http://correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=6254> (11-01-2017).
- HOLTER, Julia (2013): “Le clair-obscur ‘extrême contemporain’: Pascal Quignard, Pierre Michon, Patrick Modiano et Pierre Bergounioux”. Washington: University of Washington/ProQuest Dissertations Publishing.
- ILOUZ, Eva y SEGATO, Rita (2017): “El impacto del capitalismo en la vida del siglo XXI”, en *Santa Fe Debate Ideas*, 27 de octubre. Vídeo. <<https://www.youtube.com/watch?v=8oqqpCAP2iI>> (22-12-2020).
- KRISTEVA, Julia (2019): “Powers of Horror: An Essay on Abjection”, en *Classic Readings on Monster Theory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 91-100.
- LIE, Nadia (2018): “The Aesthetics of Disaffection in the Latin American Festival Film”, en *L’Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, vol. 26, n.º 26, pp. 13-26.
- LLAMAS-RODRÍGUEZ, Juan (2018): “Toward a Cinema of Slow Violence”, en *Film Quarterly*, vol. 71, n.º 3, pp. 27-36.
- MANON, Hugh (2007): “X-Ray Visions: Radiography, ‘Chiaroscuro’, and the Fantasy of Unsuspicion in ‘Film Noir’”, en *Film Criticism*, vol. 32, n.º 2, pp. 2-27.
- MONÁRREZ FRAGOSO, Julia (2020): “The Victims of Ciudad Juárez Femicide: Sexually Fetishized Commodities”, en Rosa-Linda

- Fregoso y Cynthia L. Bejarano (eds.), *Terrorizing Women: Femicide in the Americas*. Durham: Duke University, pp. 59-69.
- NUSSBAUM, Martha C. (1995): "Objectification", en *Philosophy & Public Affairs*, vol. 24, n.º 4, pp. 249-291.
- PABLOS, David (2015): *Las elegidas*. Canana Films.
- PODALSKY, Laura (2008): "The Young, the Damned, and the Restless: Youth in Contemporary Mexican Cinema", en *Framework*, vol. 49, n.º 1, 144-160.
- (2016): "The Aesthetics of Detachment", en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 20, n.º 1, pp. 237-254.
- RAHIMI, Sadeq (2013): "The Ego, the Ocular, and the Uncanny: Why Are Metaphors of Vision Central in Accounts of the Uncanny?", en *International Journal of Psychoanalysis*, vol. 94, n.º 3, pp. 453-476.
- RAMOS-JORDÁN, Alicia y VALESÍ, Marco (2015): "Una novelita lumpen's Roman Posthumous Future", en Ignacio López-Calvo (ed.), *Critical Insights: Roberto Bolaño*. Ipswich: Grey House Publishing, pp. 221-234.
- REICH, Jacqueline (2015): *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University.
- REINEKE, Martha J. (1997): *Sacrificed Lives: Kristeva on Women and Violence*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- ROBERTS-CAMPS, Traci (2015): "Liminal Spaces in Roberto Bolaño's *Una novelita lumpen* and Alicia Scherson's Film Adaptation *Il futuro*", en Ignacio López-Calvo (ed.), *Critical Insights: Roberto Bolaño*. Ipswich: Grey House Publishing, pp. 207-220.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. (2016): "El arte de la violencia sistémica. La explotación neoliberal como estética y mercancía en el cine mexicano contemporáneo", en *Hispanófila*, vol. 178, pp. 11-20.
- SCHERSON, Alicia (2013): *Il futuro [Una novelita lumpen]*. Movimiento Film.
- SEGATO, Rita (2018): "Manifiesto en cuatro temas", en *Critical Times*, vol. 1, n.º 1, pp. 212-225.
- SMITH, Daniel y PROTEVI, John (2020): "Gilles Deleuze", en Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (primavera), <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/deleuze/>> (11-01-2021).

- SPICER, Andrew (2010): "Mexican Film Noir", en *Historical Dictionaries of Literature and the Arts: Historical Dictionary of Film Noir*. Lanham: Scarecrow/ProQuest ebrary.
- (2014): "The Background to Film Noir", en *Film Noir*. London: Routledge, pp. 1-26.
- VALENCIA, Sayak (2012): "Capitalismo Gore y necropolítica en México contemporáneo", en *Relaciones Internacionales*, n.º 19, pp. 83-102.
- VIEIRA, Patrícia (2011): *Seeing Politics Otherwise: Vision in Latin American and Iberian Fiction*. Toronto: University of Toronto.
- ZAVALA, Lauro (2017): "Similitudes genéricas y diferencias ideológicas en el cine hollywoodense y el cine mexicano clásico", en Maricruz Castro Ricalde *et al.* (eds.), *Mexican Transnational Cinema and Literature*. Oxford/Bern: Peter Lang, pp.173-189.
- ŽIŽEK, Slavoj (2014): *Absolute Recoil. Towards a New Foundation of Dialectical Materialism*. London/New York: Verso.

Rostros afectivos y testimonios de la violencia en México: *La libertad del diablo* y *Fragmentos.mx*¹

SOPHIE DUFAYS
KU Leuven

Entre los abundantes documentales que recogen o incluyen testimonios de personas que han sido víctimas de violencias, varios manifiestan una reflexión sobre la manera de poner en escena los rostros de esos testigos. En México, donde la violencia ligada al crimen organizado ha entrado en una espiral que no parece tener fin² y afecta directamente a la figuración y la visibilización de ciertos rostros, se

1 Este artículo se produjo en el marco del proyecto “Digital Memories” (Grant Agreement N.º 677955), financiado por el Consejo Europeo de Investigación en el Programa Marco de Investigación e Innovación de la Unión Europea Horizonte 2020.

2 El ciclo de la violencia se destapó desde el inicio de la “guerra del narco” que lanzó el presidente Felipe Calderón en 2007.

han ido multiplicando los testimonios y las denuncias al respecto en obras o proyectos documentales de diversos formatos: largo, medio o cortometraje; para el cine, la televisión o internet. Si bien muchos se contentan con filmar sencillamente el rostro del testigo mientras habla, en plano más o menos cercano, siguiendo la técnica clásica de las “cabezas parlantes” (*talking heads*)³, algunos dan cuenta de una labor estética vinculada a los interrogantes éticos que rodean los simples actos de mostrar un rostro y grabar un testimonio, interrogantes agudizados en un contexto de violencia extrema: ¿qué es lo que comunica el rostro de un testigo que ha sido víctima de violencia?, ¿cómo o en qué medida nos interpela?, ¿a qué “verdad” apela?, ¿qué empatía es capaz de generar? En esas reflexiones, aparece como central la cuestión de las emociones que sería susceptible de generar el rostro desde su encuadre audiovisual, y del carácter humano (o no) de esas emociones.

En este texto voy a indagar en los valores éticos y los efectos afectivos atribuidos al rostro del testigo en dos proyectos documentales mexicanos contemporáneos de diferente formato mediático: el multipremiado documental cinematográfico *La libertad del diablo* (Everardo González 2017a)⁴ y la página de testimonios presentada en la plataforma web *Fragmentos.mx, una historia no contada*, que forma parte de un proyecto transmedia (Jacaranda Correa 2017). En esas obras, como en varias otras⁵, llama la atención una disyunción recurrente entre la

3 Annabelle Honess Roe recuerda el origen cinematográfico (desde el documental *Housing Problems*, 1935) y judicial (vinculado al papel del testimonio en un juicio) de ese tropo, que se convirtió en “a marker of truth, proof and authenticity in a documentary” (2013: 74-75).

4 *La libertad del diablo* ganó, entre otros reconocimientos, los prestigiosos Premio Ariel al Mejor Largometraje Documental y Premio Amnistía Internacional en la Berlinale.

5 Por ejemplo, la plataforma interactiva *Geografía del dolor* (Mónica González, 2015), los documentales de largometraje *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2017), *No sucumbió la eternidad* (Daniela Rea Gómez, 2017), *El guardián de la memoria* (Marcela Arteaga, 2019) y *Los niños del éxodo* (Wilma Gómez Luengo, 2019), y los medio o cortometrajes *Guerrero: The Monster in the Mountains* (Matt Black, *The New Yorker*, 2015), *Ausencias* (Tatiana Huezo, 2015), *A mí no me va a pasar* (Victor Hugo, Juan Felipe y Samuel Guzmán Cuevas, 2016), *Sin tregua* (Diego Rabasa, 2019) o *Abrir la Tierra* (Alejandro Zuno, 2019).

presentación de los rostros de los testigos (familiares de desaparecidos en el documental, periodistas amenazados por sus investigaciones sobre narcoviolencia y corrupción en la plataforma) y sus voces: ambos buscan modos de desviarse del mencionado tropo del *talking head* y de su falsa transparencia. El propósito de los proyectos de acercarse a la “verdad”⁶ desde un testimonio oral basado en las emociones pasa aquí por una voluntad de disociar o separar de alguna manera la voz del cuerpo y especialmente del rostro del testigo que aparece en la pantalla.

El rostro y el primer plano como medios afectivos

Lugar y medio privilegiado de las funciones sociales constitutivas de lo humano⁷, el rostro entraña una tensión permanente entre la libre expresividad de pasiones y emociones y una codificación sociocultural y lingüística de las mismas. Si, como propone Amit Pinchevski, el rostro en sí ya es un medio⁸, podemos considerar el primer plano facial (en el cine y en otros medios audiovisuales) como un dispositivo que lo remedia(tiza)⁹,

6 En la plataforma web del proyecto *Fragments.mx* se explicitaba la intención de “construir un nuevo concepto de verdad”. Por su lado, el director de *La libertad del diablo* ha declarado que su película era “una pieza que se apropia de elementos teatrales, narrativos, para acercarse apenas a la verdad” (entrevista con Ruiz Núñez).

7 Al entender el rostro como medio “humano”, sigo la perspectiva de Jacques Aumont (1992) y Noa Steimatsky (2017) —ambos autores de libros sobre el rostro en el cine—, asumiendo “some continued faith in vital myths of human singularity and commonality that sustain our lives” (Steimatsky 2017: 22).

8 Pinchevski propone que el rostro como medio tiene tres funciones: “it is the surface by which we appear, the interface through which we interact, and the face-to-face in which we care for others” (2016: 193). Para Steimatsky, “el rostro humano es ya, por sí mismo, una imagen en movimiento”, y como tal es “un medio [...] de la subjetividad” (2017: 1) y un dispositivo (2017: 2-5), es decir, no un mero objeto capturado por la cámara sino “una categoría perceptiva-estética que es por sí misma una lente teórica” (2017: 3).

9 Aludo a la teoría de la remediatización de Jay Bolter y Richard Grusin (2000), en la línea de McLuhan (1964), que entiende los medios de comunicación como extensiones tecnológicas de los órganos y facultades del ser humano, y que plantea que el contenido de *todo medio es (una extensión de) otro medio*.

remediatizando asimismo su capacidad para expresar emociones y afectar al que lo mira. Esta capacidad afectiva del primer plano del rostro ha sido teorizada desde perspectivas filosóficas distintas. Voy a referirme a dos de ellas que me serán útiles para aclarar el trabajo estético-afectivo que llevan a cabo nuestras obras.

Por un lado, cruzando las ideas sobre el rostro del crítico del cine Béla Balázs y del filósofo Emmanuel Lévinas, Michael Renov considera que el primer plano facial, al registrar expresiones capaces de “*duplicar el tempo original de las emociones*” (Balázs citado en Renov 2015: 7) más acá del lenguaje, es el medio más adecuado para producir una “comprensión visceral” del espectador y “desarrolla[r] los vínculos de compasión y compromiso que surgen del testimonio audiovisual” (2015: 4). Así, para Renov, el primer plano permite o favorece la función de interpelación ética del rostro, su capacidad para llamar al cuidado hacia y del otro.

Pero Renov no toma en cuenta la paradoja según la cual, para Lévinas, “el rostro, aún cosa entre cosas, perfora la forma que, sin embargo, lo delimita” (2002: 211), y esta perforación —evocada también como un “desborde”, un “desgarramiento”, una “destrucción”¹⁰— es una condición para preservar lo infinito que es el Otro. Es decir, el llamado ético solo se da cuando el rostro, de alguna manera, escapa de la imagen que pretende encerrarlo o del plano que lo encuadra.

Los términos que Levinas usa para definir el rostro del Otro (*perforar, destruir*) nos acercan a otro pensamiento crítico sobre el rostro —opuesto por otra parte (véase Rae 2016)—: para Gilles Deleuze y Félix Guattari también hay que perforar, destruir las formas significantes que convierten al rostro en un sistema codificado¹¹. Los filósofos predicán la “desrostrificación” y la “deshumanización” como un modo de escapar de la “máquina” cultural humanista (occiden-

10 “El rostro del Otro destruye en todo momento y sobrepasa la imagen plástica que él me deja” (Lévinas 2002: 74), el rostro a la vez “se expresa en lo sensible” y “desgarra lo sensible” (2002: 212).

11 Para Deleuze y Guattari, “*deshacer* el rostro es lo mismo que *traspasar* la pared del significativo, salir del agujero negro de la subjetividad” (2002: 230, énfasis mío).

tal, cristiana y capitalista) e imperialista que organiza y controla los rasgos expresivos de los rostros, impidiendo que circulen libremente los afectos y se reconfiguren los devenires. Justamente, Deleuze encuentra en el primer plano cinematográfico ese poder de *deshacer el rostro*. El primer plano, conceptualizado como “imagen-afección”¹², hace perder al rostro sus funciones habituales de individuación, socialización y comunicación, y lo abstrae de sus coordenadas espacio-temporales para hacer surgir “el afecto puro” como expresado (1983: 140), más allá o más acá de cualquier apropiación individual. A la diferencia de las emociones o los sentimientos que preceden su expresión facial, lo que Deleuze entiende como “afectos” son producidos por la expresión del rostro¹³.

En el rostro del testigo, entonces, se manifiestan emociones individuales, con cierto grado de codificación sociocultural, algunas de ellas superando o anticipando la capacidad de representación del lenguaje (como recuerda Renov a partir de Bálazs). El primer plano filmico que lo remediatiza sería capaz de hacernos ver y sentir esas emociones —y asimismo de conmovernos—, pero también, siguiendo la concepción de Deleuze, de deshacer el rostro de sus códigos, y de hacerle expresar afectos preindividuales, transpersonales, incluso prehumanos¹⁴, afectos que operan desde relaciones (materiales, visuales) no controladas por los individuos.

Esta distinción entre emociones codificadas y afectos transpersonales me parece sugerente para interpretar las decisiones estéticas vinculadas a los rostros de los testigos en las dos obras que me interesan aquí. Tanto *La libertad del diablo* como *Fragmentos.mx* apuntan

12 Según Deleuze, “no hay primer plano de rostro, el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, y ambos son el afecto, la imagen-afección” (1983: 126, traducción mía).

13 Para explicaciones más extensas sobre la concepción deleuziana del rostro, véanse Rushton (2002) o Edkins (2015).

14 Según Brian Massumi, que sigue a Deleuze en su definición de los afectos, “[t]he extension into the posthuman is thus a bringing to full expression a prehumanity of the human. It is the limit-expression of *what the human shares with everything it is not*: a bringing out of its *inclusion* in matter” (2002: 128, énfasis en el original).

explícitamente a provocar una empatía y una interpelación ética en el espectador; y entienden que, para lograrlo, el rostro y el primer plano son medios centrales, ineludibles, pero problemáticos. El contexto global de una masificación digital de los rostros —un *faceworld*— (Zilio 2018, Leone 2019)¹⁵ y de un cuestionamiento del testimonio como lugar de acceso a la verdad¹⁶ han contribuido, sin duda, a amenazar o vulnerar el rostro y el primer plano facial en su calidad expresiva y su potencia interpelativa. Pero hay además en el contexto específicamente mexicano una violencia física y mediática que ataca al rostro como medio donde están en juego el vínculo social y la noción misma de “humanidad” o de lo “humano”.

Por un lado, la violencia vinculada al narcotráfico, que se ha sistematizado y exacerbado desde la respuesta militarizada del Estado, pasa significativamente por actos de desfiguración y de ocultamiento del rostro. Se ha estudiado cómo los grupos delictivos realizan instalaciones sofisticadas que transforman el cuerpo en un material o un signo mediático destinado a ser expuesto en el espacio público, creando un necroteatro neobarroco (Diéguez 2016: 134-143), “una epistemología del terror” (Carton de Grammont 2015) o una “gramática del terror” (Reguillo Cruz 2012). Es decir, si el “necroterror” (Huffschnid 2020) consiste en una “material action on a human body”, esta acción material “does not go without discursiveness: the human is eliminated

15 Según Marion Zilio, “nunca como hoy, en la historia de la humanidad, el rostro ha sido tan representado y tan sólidamente instalado; nunca, simultáneamente, ha parecido tan amenazado por el vacío y la desaparición” (2018: 11). Para Massimo Leone, las redes sociales digitales crean “un mundo de rostros” en el que el valor cognitivo, emocional y pragmático del rostro cambia radicalmente; en ese mundo “sentir empatía con la imagen del rostro del otro [...] se vuelve más difícil, puesto que cada rostro-ícono se pierde en un océano de imágenes formateadas de manera similar” (2019: 134) (traducciones mías).

16 La “era del testimonio” inaugurada por el Holocausto (Wieviorka 2006) ha dado paso a un “forensic turn” en el ámbito de los derechos humanos (Weizman y Franke 2014), un giro forense que se repercute en nuevos modos estéticos en los documentales y otras formas artísticas. Sobre el impacto del giro forense en México desde el caso Ayotzinapa (2014), véanse Barriendos (2018) y Huffschnid (2020).

(by disappearing, mutilating, torturing, animalizing) in order to reveal the underlying message, the threat of dehumanization that *no body* escapes from” (2020: 12). Este mensaje subyacente al sistema (necro) terrorífico se produce desde la creación de una atmósfera afectiva que envuelve los cuerpos de todo tipo (Anderson 2009, 2014)¹⁷ y apunta a privar los cuerpos humanos de su especificidad. El rostro desfigurado, al lado de la “cabeza parlante” desprendida de su cuerpo (Diéguez 2016: 221-233)¹⁸, es el signo más claro de esta gramática y el medio más impactante de esa atmósfera afectiva en la que los cuerpos humanos se vuelven materialidad “pura”, indistinta de otros cuerpos u objetos.

Si los narcos realizan verdaderas instalaciones mediáticas en torno a los cuerpos sin rostros de sus víctimas, los medios de comunicación dominados por las cadenas televisivas Televisa y TV Azteca¹⁹, en conexión o colusión con un poder judicial notablemente disfuncional, construyen puestas en escena manipuladoras que fabrican narrativas y culpables²⁰. Esas puestas en escena mediático-judiciales tratan los rostros golpeados de los supuestos culpables y sus confesiones producidas bajo tortura como (falsas) pruebas de una “verdad histórica”; contribuyen a desacreditar el testimonio, pero también a una “política del rostro” (Edkins 2015) que reduce el rostro a una identidad policial.

En este contexto de violencia donde el rostro es literal o metafóricamente desfigurado, manipulado y despojado de su capacidad para suscitar empatía, es sintomático que surjan proyectos documentales que desarrollan mediaciones para devolver al rostro su poder como instancia de interpelación y como medio que invita a cuestionar los

17 En referencia a Deleuze y Guattari, Ben Anderson propone que “atmospheres are generated by bodies —of multiple types— affecting one another as some form of ‘envelopment’ is produced” (2009: 80). En su libro de 2014, desarrolla la misma idea a partir de otras referencias (Dufrenne y Böhme).

18 Como señala Diéguez, “la decapitación ha sido la técnica más utilizada como firma de poder por los cárteles que se disputan el territorio mexicano” (2016: 223).

19 Sobre la telecracia en México, véase Trejo Delarbre (2005) y Treré (2016).

20 Véase la investigación de Emmanuelle Steels sobre el caso Cassez-Vallarta, ejemplar en este sentido.

afectos y los valores éticos humanos. Como si, para que ciertos afectos o emociones circularan del primer plano facial de la víctima-testigo hacia el espectador y generaran una posible respuesta ética, fueran necesarias estrategias estéticas que deshicieran o al menos interrogaran los códigos de representación y de expresividad de ese rostro.

Desde ahí, me interesa retomar la distinción que varios teóricos del giro afectivo han propuesto entre los “afectos” entendidos como intensidades no subjetivas, preindividuales, transpersonales, anteriores al lenguaje y a la conciencia, y las “emociones” (lo que devienen los afectos una vez apropiados, reconocidos, interpretados por la conciencia), para plantear una hipótesis sobre mi corpus. Por un lado, los proyectos documentales considerados ponen en escena el terror como una atmósfera afectiva o un afecto colectivo —producido por el contexto mexicano de violencia hacia el rostro— que desubjetiviza, tiende a deshumanizar, desde una materialización o una digitalización del rostro que lo concibe como un objeto o una superficie entre otras. Por otro lado, las obras se preguntan por las emociones que serían propias de la especie humana, buscando distinguir el rostro de otras materialidades pre o posthumanas (sea un paisaje ruinoso o una superficie digital). Esta búsqueda de lo que queda de humano en el rostro pasa por dos operaciones de resistencia. La primera procede de un intento de descomponer el miedo o terror ambiental en un espectro de emociones singulares, luchando asimismo contra su efectos de indistinción y silenciamiento. La segunda operación consiste en indagar en otras emociones que no sean predeterminadas por esa atmósfera, como la empatía o compasión. Analizaré cómo esta búsqueda pasa por las formas en las que las obras (des)articulan el rostro y la voz testimonial, para movilizar la conciencia ética del espectador desde su respuesta afectiva.

Al analizar los tratamientos del rostro en las obras, entonces, me interesarán las tensiones entre sus funciones sociales e individualizadoras por un lado y, por otro, los afectos preindividuales y atmosféricos que lo envuelven, con la idea de que nos hacen reflexionar en los mecanismos que impiden o permiten el reconocimiento entre humanos desde su rostro. A primera vista, *La libertad del diablo* y la plataforma web *Fragments.mx* nos entregan dos mediaciones opues-

tas del rostro-como-medio. El documental se basa en una puesta en escena que remite a los orígenes del teatro mientras que la plataforma usa los rostros de los testigos como datos de información y los somete a un algoritmo visual.

La mediación de la máscara en *La libertad del diablo*

En su sexto largometraje, Everardo González acude a un dispositivo sencillo pero potente para presentar testimonios no solo de víctimas sino también de victimarios: el de la máscara. Todos los entrevistados llevan la misma máscara de tela látex color beige (el de la piel) que los asimila, una máscara que recuerda a aquellas que se usan para curar quemaduras, y que connota así el dolor físico. Más precisamente, para Iván Ruiz este recurso simbólico “alude de algún modo al método de desolladura [...] pero también a otros métodos de extracción de órganos vitales como lo son los ojos mismos [...], mismos que con frecuencia realizan los sicarios previo a la exposición pública del cadáver” (2020: 35).

El prólogo del filme plantea una disyunción radical entre la voz y el cuerpo del testigo-víctima cuyo cadáver, justamente, es expuesto en un espacio indeterminado. Desde una pantalla negra, una voz *over* cuenta en tiempo presente una experiencia de violencia extrema: “Llegamos a un lugar. En el campo me tiran [...] Veo gente enloquecida, chispas de locura, de barbarie total. No puedo pensar en esas personas como mis iguales, en esas condiciones, en esos momentos. No me puedo hermanar con ellos”. La voz es sustituida por una música minimalista de tonalidad fúnebre y la pantalla negra deja paso a unos planos tomados en un bosque brumoso, con una luz tenue que será característica del filme en su conjunto. En el último de esos planos se ve un cuerpo humano tirado en el suelo, la cabeza envuelta en un plástico negro. La idea de un desvínculo entre las víctimas y sus victimarios pero también de una voz espectral, disociada del cuerpo y su rostro, que habla desde otro lugar (la muerte o el infierno) se concretan en la imagen de ese cuerpo-objeto. En esta imagen la voz *over* vuelve para concluir: “Y sin embargo pues somos... seguimos siendo

de la misma especie”. La máscara color piel aparece como modo de plantear y tratar de resolver estas rupturas: como mediación entre los que cometen y los que sufren la violencia; entre los entrevistados y los espectadores; entre las voces y los cuerpos-rostros de las víctimas; pero, también, entre la expresión personal de emociones y la expresividad transpersonal de afectos atmosféricos o sistémicos.

Anne Ubersfeld sintetiza que la máscara, vinculada al teatro desde los orígenes de la tragedia griega, “marca una transformación del individuo-actor, que, por llevar la máscara, se convierte en el vehículo de fuerzas. En todas las formas teatrales que la adoptan (tragedia y comedia antiguas, *commedia dell’arte*, *nô japonés*), marca la desaparición del hombre individual detrás de un rol, o, mejor una figura” (Ubersfeld 1998: 70). Dos elementos de esta tradición teatral de la máscara y asimismo de su arcaica función antropológica²¹ merecen ser subrayados en relación con la mediación de las emociones en *La libertad del diablo*.

En primer lugar, podemos decir que la máscara cumple en el documental de González una función inversa, ya que permite a las personas que la llevan trascender los límites y códigos expresivos de su papel como víctima o represor, “bueno” o “malo”. Al proteger la identidad de los hablantes, la máscara, más allá de aplicar una estrategia usada en el ámbito legal (véase Ruiz 2010: 34), “los libera del miedo y la responsabilidad, permitiéndoles exponer sus resentimientos” (Sierra 2017), secretos y vergüenzas ante la cámara. Asimismo, al liberar del miedo vinculado a la exposición del rostro, según el director del filme, “las máscaras revelan más de lo que pueden ocultar” (González, en Sierra 2017). Vale recordar aquí la etimología de la palabra *persona* que viene del latín *persona* (persona y máscara) pasando por el griego *prosopon* (literalmente “lo que se presente ante la vista”) que significaba a la vez el rostro y la máscara²². En *La libertad del diablo*, la máscara revela la persona como ser humano lleno de emociones y afectos a

21 Al respecto, véanse Napier (1986) y Frontisi-Ducroux (1995). Steimatsky sintetiza sus ideas en su “excursus on the mask” (2017: 110-126).

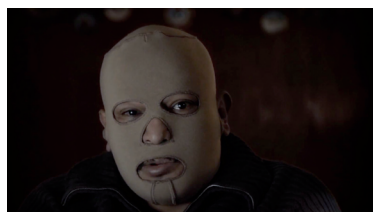
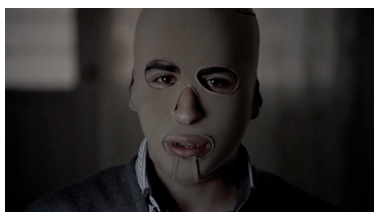
22 Más explicaciones sobre las posibles etimologías de la palabra *persona*, en Zilio (2018: 60-63).

veces contradictorios, más allá de su rol en el sistema (el teatro) del crimen organizado²³.

En un mundo violento y mediático que quita al rostro su capacidad para generar empatía, la máscara propuesta por González recupera esta función, gracias a varias características que la distinguen sustancialmente, por ejemplo, del velo negro que lleva el sicario en el documental *El Sicario, Room 164* (Gianfranco Rosi 2010), pero también del pasamontañas de los zapatistas. La distinguen su color y textura que evocan la piel, su tela permeable que se modifica con las lágrimas y los fluidos (en los momentos en los que las víctimas lloran, sus emociones cambian el aspecto de la máscara) y los agujeros que dejan ver los orificios: los ojos, la nariz y la boca. Junto con las lágrimas, la voz y la mirada frontal y densa de los testigos *personalizan* la máscara. La máscara que concentra nuestra mirada sobre los puntos más expresivos de la cara funciona como un espejo devolviendo un reflejo en el que cada uno se puede proyectar. Es interesante, al respecto, conocer el dispositivo particular que González creó durante la filmación para realizar las entrevistas: estableció que los entrevistados hablaran mirando su propio reflejo, o sea, el reflejo de un rostro enmascarado, superimpuesto al del director; el equipo estaba detrás de una tela negra (González 2017b). El que la mirada a la cámara y a los espectadores sea originariamente una mirada a sí mismo da un sentido reflexivo a la interpelación que Renov (siguiendo a Lévinas) atribuye a la mirada del testigo; los testigos del documental nos interpelan, nos desestabilizan porque al mirarnos y al hablarnos se miran y se hablan a sí mismos. Además, dentro del filme, el efecto-

23 Asimismo, al perturbar la identificación y categorización de los que la llevan, la máscara provoca un efecto propio de la práctica de enmascaramiento que en México, como subraya Ileana Diéguez, es utilizada por distintos actores en conflicto; de hecho la expresión “encapuchados” puede designar tanto a criminales como a luchadores sociales. Para Diéguez, “el arte del enmascaramiento supone una transformación, una borradura de identidad, una dualidad o multiplicidad de rostros que dificulta cualquier identificación” (2016: 140), e implica incluso “una capacidad performativa y teatral para [...] hacer imaginar, ficcionar mundos posibles” (2016: 141).

reflejo que la máscara crea entre los diferentes hablantes (víctimas y victimarios) es reforzado por un montaje que produce ecos y contrastes entre las situaciones y las emociones evocadas en las sucesivas confesiones. Este poder de la máscara como reflejo se repercute en su capacidad para generar identificación, incluso con los sicarios y el exmilitar. Comentó González: “pasa algo curioso, la gente puede identificarse con el sicariato porque no ve su rostro. Entonces no le puedes poner el rostro que nos dijeron a todos que tenían los malos. El malo hasta puede ser guapo, con un discurso atrayente y una mirada dulce” (entrevistado por Islas Brito).



Figuras 1 y 2. Fotogramas de *La libertad del diablo*: el sicario y la víctima llevan la misma máscara.

La relación entre rostro y emoción constituye a la vez la línea que estructura el orden de las entrevistas y la progresión interna de cada entrevista en base a las preguntas del director. Así, a una chica cuya madre fue secuestrada, González pregunta: “¿Te acuerdas de alguno de los rostros en particular?”, y más tarde, cuando expresa su deseo de vengarse: “¿Cómo podrías hacerles sentir miedo, si pudieras?”; a un sicario: “¿Qué se siente quitarle la vida a alguien?”, y más tarde: “¿Te sentirías capaz de pedir perdón o no?”; a otro sicario: “¿Qué cambió en ti la primera vez que tuviste que matar a un niño?”²⁴, y más tarde: “¿Cuándo llega el remordimiento?”. La formulación de varias pregun-

24 En su respuesta a esta terrible pregunta, el sicario pone énfasis, precisamente, en su rostro o cara: “lo que cambió primero fue mi cara, fue mi cara, se me llenó de remordimiento”.

tas tiende a desplazar el acento desde la emoción personal a una experiencia afectiva colectiva, estructural (“qué *se* siente”).

Precisamente en vínculo a este desplazamiento, un segundo elemento de la tradición teatral y del valor antropológico de la máscara recibe un sentido especial en *La libertad del diablo*. La idea de que la persona enmascarada se convierte en el “vehículo de fuerzas”, aplicada a su uso en el filme, plantea que el testigo no solo transmite sus emociones individuales, sino que, gracias a la mediación de la máscara y de la cámara, vehiculiza fuerzas o intensidades afectivas, indiscerniblemente exteriores e interiores, que lo atraviesan en el contexto atmosférico de la narcoviolenca.

En este sentido, la máscara explora el poder del rostro en primer plano según Deleuze: el de “arrancar la imagen a sus coordenadas espaciotemporales para hacer surgir el afecto puro en tanto expresado. Incluso el lugar presente en el trasfondo pierde sus coordenadas y se convierte en un ‘espacio cualquiera’” (1983: 137). Desde el inicio del filme, el espacio es de hecho indeterminado y anónimo: un bosque, un paisaje brumoso, una ruta cualquiera. Retomando los términos de Deleuze que distingue entre dos polos (intensivo y expresivo) del primer plano del rostro, podríamos proponer que en *La libertad...* la máscara, al disimular la mayoría de los “rasgos de rostreadad” y los movimientos expresivos que constituyen su polo “intensivo”, refuerza su polo “expresivo”, o sea, muestra el rostro como “una superficie de rostrificación”. Según Deleuze, “el rostro reflexivo expresa una Cualidad pura, es decir, un ‘algo’ común a varios objetos de naturaleza diferente” (1983: 129). El montaje que intercala entre las entrevistas planos de paisajes desolados con rutas, medios de transportes, edificios en ruina, y también planos de otras personas enmascaradas (tanto niños como hombres armados), comunicaría la cualidad común a todos esos planos, un “afecto puro” que se traduce en una atmósfera funeraria. Esta atmósfera, en la que participan también la semioscuridad y la música que varios críticos han comparado con un réquiem, establece una indiferenciación entre sujetos y objetos, entre agencia y alienación, entre vida y muerte. La máscara, que tradicionalmente “unsettles individuation, recognition, and identification” y opera como “boundary between obverse worlds, visible and invisible, hu-



Figuras 3, 4, 5 y 6. Espacios y sujetos indeterminados en *La libertad del diablo*.

man and animal, the living and the dead” (Steimatsky 2017: 111), es a la vez una causa y un efecto de este afecto.

La libertad del diablo expone así una atmósfera afectiva de terror —terror de una pérdida del rostro y de una consiguiente deso posthumanización— y entrega los testimonios-confesiones como respuesta a la misma. Si el documental empieza con una voz *over* que habla en la oscuridad de una ruptura en la condición humana, termina con un plano de una mujer que se quita su máscara y nos mira en silencio. Se trata de una madre cuyos hijos han sido secuestrados y enterrados en el desierto. Su rostro desnudo invierte el afecto dominante del miedo en deseo de ser mirado como humano y de poder mirar a los otros como tales. Este deseo, la misma mujer lo ha formulado en su penúltima aparición, evocando justamente la cara y su mirada como elementos claves: “No pensé en venganza... nada más, en esa ocasión en la que yo les di la cara sentí compasión. Cuando no me daban la cara y que no me levantaban la cara, con su cabeza agachada, cuando yo le levanté al muchacho la cara así, le dije: ‘veme’. [...] no me dieron palabra, no me dieron explicación, y me dio compasión de verlos allí como estaban”.

El documental entero apunta a suscitar en su público esta capacidad a la vez afectiva y ética para mirar (siendo mirado) y sentir compasión, no solo hacia las víctimas sino también hacia los perpetradores de la violencia, revelados desde el dispositivo de la máscara como otras víctimas de un sistema basado en el miedo generalizado, y como humanos que expresan emociones y afectos contradictorios.

La deformación algorítmica de los rostros en *Fragments.mx, una historia no contada*

La (por ahora desaparecida) plataforma web *Fragments.mx* (2019) forma(ba) parte de un proyecto transmedia²⁵ que combina varios soportes: un libro, un “repositorio de memorias virtuales”, un mapa emocional construido a partir de ciertos hashtags, unas piezas sonoras, una instalación, un documental en proceso de realización y una experiencia escénica. Las “memorias virtuales” recogidas en la plataforma son (eran) 12 fragmentos testimoniales de periodistas amenazados en el ejercicio de su labor²⁶. El proyecto se autopresentaba como una “cartografía emocional que tiene como objetivo mapear el miedo, el silencio y la censura”, descomponiendo el miedo en “una multitud de sentimientos que desgarran la esfera íntima”. Su directora, Jacaranda Correa, concibe el rostro como “el primer mapa emocional que tenemos como ser humano” (Correa 2018). Para explorar esos sentimientos, recurre a un código de programación que ha sido creado específicamente, un algoritmo que procesa los datos auditivos y los convierte en información gráfica, desembocando en una experimentación con los retratos fotográficos de los testigos.

25 El experimento interdisciplinario que representa la plataforma ha sido realizado bajo el auspicio de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, en colaboración con el Laboratorio de experimentación audiovisual LAB22.0.

26 La mayoría de los relatos se retomaron de un libro previamente publicado: *Romper el silencio. 22 gritos contra la censura* (2017).

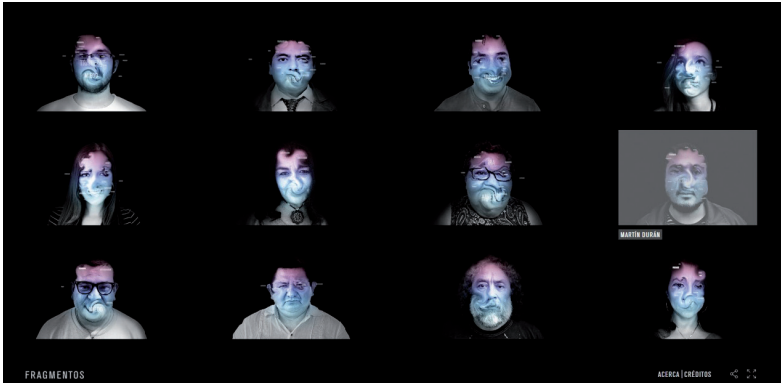
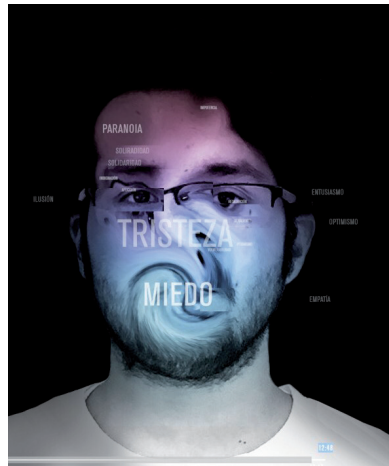


Figura 7. Página principal de la plataforma *Fragmentos.mx*.

Cuando entrábamos al sitio encontrábamos los 12 rostros desgarrados, fragmentados. Luego, cuando clicábamos en un rostro, aparecía la fotografía original en blanco y negro, que permanecía fija mientras empezaba a oírse el testimonio. A medida de que la voz iba evocando emociones vinculadas a su historia, los términos correspon-



Figuras 8 y 9. El rostro del periodista se deforma mientras se escucha su testimonio.

dientes (“soledad”, “frustración”, “tristeza”, “paranoia”...) iban apareciendo en un punto de su rostro, junto con una deformación digital de los rasgos del mismo. La voz, por su lado, era acompañada por una banda sonora pensada para ser inmersiva, con sonidos que traducían la atmósfera afectiva general de miedo.

En esta plataforma, la aplicación del mismo algoritmo a todos los rostros y la producción de “mapas” revela que las emociones que componen el miedo son menos individuales que sistémicas. Pero lo que más me llamó la atención en relación con las teorías de los afectos es el uso de tecnología digital para “traducir” emociones humanas.

Este uso puede recordarnos lo que Deleuze llama el polo intensivo del rostro, un rostro en el que “los rasgos se escapan del contorno, se ponen a trabajar por su cuenta y forman una serie autónoma que tiende hacia un límite o franquea un umbral” (1983: 128). Pero al ser producida por una receta algorítmica en vez de proceder del rostro mismo, la *autonomización* o desapropiación de los rasgos se convierte en *automatización* y expresa menos un “salto cualitativo” que un vaciamiento del rostro, que se convierte en un fantasma; sintetiza el poder del rostro en primer plano de expresar “el miedo del rostro frente a su nada” (1983: 141), pero reinterpretándolo desde una técnica digital. Para Mark Hansen, en la imagen facial digital (DFI) se invierten las lógicas afectivas enunciadas por Deleuze acerca del primer plano cinematográfico: “rather than autonomizing affection in a perfectly bounded receptive surface [...], it operates a distortion of this very receptive surface that functions to catalyze an affective reaction in the viewer and, in this way, holds forth the potential to restore some form of contact with this strangely alien image” (2003: 212-213). Como la máscara de *La libertad del diablo*, esta imagen facial funciona como un reflejo, que nos invita a interpretar nuestra propia respuesta afectiva respecto a la “nada del rostro”; asimismo, “it operates a transfer of affective power from the image to the body” (2003: 208).

Pero, además, nos da a entender que esta nada está producida por la propia tecnología digital de información que permite su expresión. La tecnología que se usa para revelar una violencia exterior (crimen organizado, justicia deficiente) se revela al mismo tiempo a sí misma como instrumento de la violencia; es decir, no solo es *medio de expre-*

sión sino también *causa profunda* de un riesgo de automatización de las emociones, que implica una pérdida de la singularidad humana y una transformación del rostro humano en otra cosa: el rostro como “mapa de emociones” se convierte en una superficie digital cuyos rasgos son líneas que van desplazándose, doblándose, en función de códigos automáticos.

Esta definición del rostro remite a cierto cuadro conceptual posthumano desde el que se han teorizado los afectos. En su introducción a *The Affective Turn*, Patricia Clough explica que la sociedad tardocapitalista y poscibernética contemporánea ya no se basa en la disciplina y la vigilancia (según la teoría de Foucault), sino en el control (retoma aquí a Deleuze), un control que se dirige en particular al cuerpo y a su afectividad entendidos, en la línea de Massumi, como capacidades corporales preindividuales. El cuerpo como sistema abierto donde fluyen energía e información es sometido a un control tecnológico que interviene a un nivel preindividual, preconsciente, o sea, afectivo:

control aims at a never-ending modulation of moods, capacities, affects, and potentialities, assembled in genetic codes, identification numbers, ratings profiles, and preference listings, that is to say, in bodies of data and information (including the human body as information and data) [...]. Control is a biopolitics that works at the molecular level of bodies, at the informational substrate of matter (Clough 2007: 19).

Ya no se trata de una alienación ideológica como en las sociedades basadas en la vigilancia, sino de un control afectivo que toca (afecta) la materia corporal. El proyecto *Fragmentos.mx* parte de esa situación de “control” en la que los medios digitales reconfiguran la visibilidad del rostro y lo tratan como cualquier imagen, o sea, como “pure data”, simple información convertible en códigos digitales. El tratamiento algorítmico de la imagen del rostro corresponde a esa concepción de la corporalidad no como materia orgánica singular sino como materia cuantificable en continuidad con otras materias, como “un sistema abierto” de informaciones que fluyen hacia otros sistemas.

Las máscaras digitales en las que se van transformando los retratos en la plataforma nos muestran que esta concepción del rostro como

afecto-información consiste en desapropiarlo de sus rasgos humanos reconocibles. El proyecto contraponen la voz —discurso y sonido, palabra articulada y potencia sonora— como lugar donde la afectividad no se opone a la conciencia, la intención discursiva sino que forman un conjunto donde, precisamente, se reivindica lo humano como libertad de expresión. Si el rostro-afecto es desposeído de sí mismo, privado de libertad, la voz recupera esta libertad²⁷ y expresa emociones que escapan al mapeo algorítmico, emociones que no deforman el rostro: esperanza, arrepentimiento, fe, solidaridad, deseo de escuchar al otro y de ser “su voz”²⁸.

Conclusión

Tanto el documental como la plataforma web analizados ponen en escena voces individuales que, al contar su historia marcada por la violencia y el miedo, expresan sus emociones y sentimientos; esas emociones que nombran conscientemente se dan como el resultado de su experiencia singular. Pero las obras, al producir un mapa de esas emociones individuales desde un algoritmo aplicado al rostro (*Fragmentos.mx*) o al uniformizar los rostros de los hablantes y al articularlos con planos de un entorno indeterminado (*La libertad...*), sugieren que responden a una atmósfera afectiva generada por unas condiciones colectivas; unas condiciones en las que tanto el crimen organizado como el sistema judicial pretenden controlar o manipular los sujetos

27 Cf. Correa: “En *Fragmentos* decidimos no hacer a un lado la imagen sino dar una posibilidad mucho más fuerte a la voz en tanto rescate de la palabra, la palabra vuelta voz, como una metáfora también de esa palabra perdida, de esa palabra secuestrada de miles de periodistas” (2018).

28 El testimonio de Gerardo Sánchez condensa de forma ejemplar esas emociones. Dice: “quiero aprovechar este momento para pedir perdón a ese pueblo que espera más de Gerardo, que quiere que Gerardo *pueda ser la voz de ellos*, y que Gerardo no ha podido por el mismo miedo. [...] Yo soy periodista por libertad, por decisión propia, porque me gusta escuchar al otro, porque me reflejo en él, y porque *quiero ser una voz para ellos, para los que tienen voz...*” (énfasis mío).

mediante puestas en escena mediáticas que deshumanizan los cuerpos y especialmente los rostros.

La atmósfera afectiva de (necro)terror a la vez resulta de las emociones individuales de cada uno y condiciona esas emociones. En *Fragmentos* esta atmósfera se plasma en (y emana de) la relación entre los rostros y la tecnología digital; en *La libertad...* surge de la relación entre los rostros enmascarados y su entorno físico. Junto con la construcción de un ambiente sonoro o musical envolvente en los dos casos, el montaje fílmico de las entrevistas y la transformación algorítmica de los rostros participan también en dicha atmósfera, al sugerir relaciones entre los testimonios, entre los rostros y las voces, que son determinadas por un afecto común.

En tensión con la atmósfera afectiva sonoro y visual, las dos obras ponen en valor la voz y la palabra en su capacidad para expresar emociones que descomponen el miedo y para liberarse del mismo. El enmascaramiento teatral y la deformación digital del rostro son dos mediaciones usadas para expresar el miedo como afecto en dos sentidos —son su efecto y su causa, resultan del miedo y participan en transmitirlo— y a la vez para redirigir y reforzar nuestra mirada hacia el rostro del otro que traspasa o escapa de la imagen (para retomar los términos de Lévinas y de Deleuze). Por un lado la máscara, “mediator of boundaries” e “itself boundary between obverse worlds” (Steimatsky 2017: 111), concentra la mirada hacia los ojos y la boca, partes más expresivas del rostro y las que comunican lo interior con lo exterior; por otro lado, el algoritmo visual nos incita a preguntarnos por el límite entre lo que es un rostro y lo que no lo es. De modos opuestos, las dos obras insisten en la necesidad de seguir mirando los rostros como humanos más allá del necroterror que reduce o anula su expresividad al entenderla como pura materialidad o pura superficie digital, según una comprensión reductora de los afectos. Asimismo, conllevan una definición creativa y ética de los afectos en la que los espectadores están implicados, interpelados no solo desde su conciencia; la afectividad que emana de ellas no es solo la atmósfera desde la que hablan los testigos, sino que se concentra en la acción de mirar (y dejarse llamar por) el rostro del otro, más allá de su imagen.

Bibliografía y filmografía

- ANDERSON, Ben (2009): “Affective Atmospheres”, en *Emotion, Space and Society*, vol. 2, n.º 2, pp. 77-81. <<https://sciencedirect.com/science/article/pii/S1755458609000589>> (03-12-2019).
- (2014): *Encountering Affect. Capacities, Apparatuses, Conditions*. London: Routledge.
- AUMONT, Jacques (1992): *Du visage au cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. Essais.
- BARRIENDOS, Joaquin (2018): “Spectral Violence: Art and Disappearance in Post-Ayotzinapa Mexico”, en *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais* (Porto Alegre), vol. 24, n.º 42. <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/104676>> (24-01-2021).
- BOLTER, Jay David y GRUSIN, Richard (2000): *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT.
- CARTON DE GRAMMONT, Nuria (2015): “La violencia en escena: cuerpo, narcotráfico y espacio público en el México contemporáneo”, en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n.º 30. <<http://journals.openedition.org/alhim/5295>> (02-12-2019).
- CLOUGH, Patricia (2007): “Introduction”, en Patricia Ticineto Clough y Jean Halley (eds.), *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham/London: Duke University, pp. 1-33.
- CORREA, Jacaranda (dir.) (2017-2018): *Fragmentos.mx, una historia no contada*. Webdoc interactivo e instalación. Coordinación de Difusión Cultural UNAM, Lab22.0 (Laboratorio de experimentación audiovisual). Sirena Films.
- (2018): “*Fragmentos.mx* es una aproximación sonoro-inmersiva a la libertad de expresión en México”, *10º Foro Internacional de Periodismo Digital y 5º Encuentro Internacional de Narrativas Transmedia*. Conferencia. Universidad Nacional de Rosario. <<https://www.youtube.com/watch?v=F1-uoQmvmhA>> (30-11-2019).
- DELEUZE, Gilles (1983): *L'Image-mouvement. Cinéma I*. Paris: Minuit.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1980): “Année zéro – Visagéité”, en *Mille plateaux; Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Minuit, pp. 205-234.

- DIÉGUEZ, Ileana (2016): *Cuerpos sin duelo. Iconografía y teatralidades del dolor*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- EDKINS, Jenny (2015): *Face Politics*. Milton Park/Abingdon/New York: Routledge.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise (1995): *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*. Paris: Flammarion.
- GONZÁLEZ, Everardo (dir.) (2017a): *La libertad del diablo*. Films Boutique/Animal de Luz Films/Artegios.
- (2017b): Entrevista por la revista digital *EnFilme*, en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ass1Knu-M8w>> (26-01-2021).
- HANSEN, Mark B. N. (2003): “Affect as Medium, or the ‘Digital-Facial-Image’”, en *Journal of Visual Culture*, vol. 2, n.º 2, pp. 205-222.
- HONESS ROE, Annabelle (2013): *Animated Documentary*. New York: Palgrave Macmillan.
- HUFFSCHMID, Anne (2020): “The Human Remains. Forensic Landscapes and Counter-Forensic Agencies in Violent Presents – The Mexican Case”, en *Forschung DSF (German Foundation for Peace Research)*, n.º 54. <<https://bundesstiftung-friedensforschung.de/blog/forschung-dsf-no-54/>> (19-12-2020).
- ISLAS BRITO, Rodrigo (2017): “Al Diablo lo inventó el hombre, el horror también somos nosotros: la libertad de Everardo González” (entrevista), en *Tres Grados Streaming*, 21 de noviembre (28-11-2019, ya no está en línea).
- LEONE, Massimo (2019): “Précis de sémiotique du visage numérique”, en *Marzieh ATHARI NIKAZM, Sémiotique de la littérature, de l'art et de la culture*. Teheran: Università Shahid Beheshti, pp. 129-148.
- LÉVINAS, Emmanuel (2002 [1961]): *Totalidad e infinito*. Salamanca: Sígueme.
- MASSUMI, Brian (2002): *Parable for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University.
- MCLUHAN, Marshall (1964): *Understanding Media, the Extensions of Man*. New York: McGraw Hill.
- NAPIER, David (1986): *Masks, Transformation and Paradox*. Berkeley: University of California.

- PINCHEVSKI, Amit (2016): “The Face as a Medium”, en Sharrona Pearl (ed.), *Images, Ethics, Technology*. New York: Routledge, pp. 193-201.
- RAE, Gavin (2016): “The Political Significance of the Face: Deleuze’s Critique of Levinas”, en *Critical Horizons*, vol. 17, n.º 3-4, pp. 1-25.
- REGUILLO CRUZ, Rossana (2012): “De las violencias: caligrafía y gramática del horror”, en *Desacatos*, n.º 40, pp. 33-46.
- RENOV, Michael (2015): “El primer plano facial en el testimonio audiovisual. El poder de la memoria incardinada”. Trad. Cynthia Tompkins, en *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n.º 11. <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/725>> (20-10-2020).
- RUIZ, Iván (2020): “Entre víctimas y victimarios... desollar, enmascarar, encarar”, en *Confluente. Rivista Di Studi Iberoamericani*, vol. 12, n.º 1, pp. 29-42. <<https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/11329>> (25-01-2021).
- RUIZ NÚÑEZ, Juan Pablo (2018): “Entrevista a Everardo González”, en *Letras Libres*, 2 de mayo. <<https://www.letraslibres.com/mexico/revista/entrevista-everardo-gonzalez-el-porque-las-imagenes-es-lo-que-tenemos-que-discutir-en-esta-epoca>> (22-1-2021).
- RUSHTON, Richard (2002): “What Can a Face Do?: On Deleuze and Faces”, en *Cultural Critique*, n.º 51, pp. 219-237.
- SIENRA, Regina (2017): “La libertad del diablo, la libertad de una máscara”, en *Gatopardo*. <<https://gatopardo.com/arte-y-cultural/la-libertad-del-diablo/>> (25-11-2019).
- STEELS, Emmanuelle (2015): *El teatro del engaño: buscando a los Zodiaco, la banda de secuestradores que nunca existió*. México: Grijalbo.
- STEIMATSKY, Noa (2017): *The Face on Film*. Oxford: Oxford University.
- TREJO DELARBRE, Raúl (2005): *Poderes salvajes: mediocracia sin contrapesos*. Ciudad de México: Cal y Arena.
- TREÉRÉ, Emiliano (2016): “Distorsiones tecnopolíticas: represión y resistencia algorítmica del activismo ciudadano en la era del ‘big data’”, en *Trípodos*, n.º. 39, pp. 35-51.

- UBERSFELD, Anne (1998): “Máscara”, en *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Trad. Armida María Córdoba. Buenos Aires: Galerna, pp. 70-71.
- WEIZMAN, Eyal y FRANKE, Anselm (2014): *Forensis: The Architecture of Public Truth*. Berlin: Sternberg Press.
- WIEVIORKA, Annette (2006): *The Era of Witness*. Ithaca: Cornell University.
- ZILIO, Marion (2018): *Faceworld. Le visage au XXI^e siècle*. Paris: PUF.

“Lo inerte cuenta lo vivo”: apuntes sobre objetos y afectos en el documental chileno de los hijos e hijas

IGNACIO ALBORNOZ FARIÑA
Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

“A menudo me pregunto qué es lo que nos lleva
a conservar cosas que sabemos destinadas a desaparecer”
(Edgardo Cozarinsky, *Carta a un padre*)

“Objets inanimés, avez-vous donc une âme
qui s’attache à notre âme et la force d’aimer ?”
(Alphonse de Lamartine)

En la más reciente novela de Claudio Magris, *No ha lugar a proceder*, don Diego de Henríquez, profesor triestino, dedica su vida a coleccionar material bélico con el fin de crear “un Museo total de la Guerra para la llegada de la Paz y la desactivación de la historia” (Magris

2016: 15). Entre las incontables instrucciones que el catedrático lega antes de morir, puede leerse: “En el museo deben importar las cosas, los objetos” (2016: 33).

De Henríquez se cuenta también que tenía por costumbre dormir en el interior de un viejo féretro entre las piezas de su colección, un poco a la manera del antipático magnate de *Citizen Kane*, ese “vano millonario” que, escribía Borges, acumulaba “estatuas, huertos, palacios, piletas de natación, diamantes, vehículos, bibliotecas, hombres y mujeres”, todo dentro de una mansión que podía ser “también un museo” (Borges 1981: 69). Para Kane y Henríquez —héroes ambivalentes— los artefactos participaban, con toda propiedad, en la transmisión de operaciones afectivas, y no solo como meros portadores, sino también como “agentes activos” (Van Alphen 2008: 25). “Lo inerte *cuenta* lo vivo”, afirmaba la espigadora Macha Makeïeff en una encantadora secuencia de *Dos años después* (2003) de Agnès Varda. Y remataba enseguida: “Los objetos nos contienen”.

Si traigo a cuento estas anécdotas es para recalcar que el cine, “espacio museal” de pleno derecho (Le Maître y Verraes 2013: 7), puede también dar abrigo a su manera a objetos heteróclitos y hasta discordantes, haciéndolos pasar “del ‘arsenal’ del historiador, que disponía de [ellos] como de un documento, a la topografía memorial” (Recht 2008: 8-9). Es lo que hacen, sin ir más lejos, los documentales chilenos que adscriben a la ya fecundísima ola de la “posmemoria” (Hirsch 2012), de la “segunda generación” (Quílez-Esteve 2014: 63) o de la “generación 1.5” (Rubin Suleiman, en Ciancio 2015: 511), en los que objetos de todo tipo actúan como genuinos conmutadores de operaciones o “momentos afectivos”.

El presente ensayo busca sacudir en clave un tanto especulativa este corpus filmico, cuyos principales ejes interpretativos —articulados en torno a “lo performativo” (Valenzuela 2006), la autobiografía (Vergara y Bossy 2010 y Lagos Labbé 2011) y el recurso a visualidades hápticas (Depetris Chauvin 2019 y Ramírez-Soto 2019)— acusan ya cierto desgaste. Propongo, para ello, una lectura oblicua o “indicial”, atenta no solamente a las peripecias emocionales del sujeto enunciante y de la intriga centripeta que gira en su órbita, sino también a los múltiples objetos o artefactos que, en condiciones de franca igualdad,

comparten junto a él el ámbito de la imagen. Entendiendo, con Didi-Huberman, que la “legibilidad” de un acontecimiento depende en gran parte de la manera en que abordamos “las innumerables *singularidades* que [lo] atraviesan” (2015: 17), defenderé aquí la hipótesis según la cual el cine “de los hijos e hijas” se tornaría hacia la materia en un gesto elíptico o “litótico”, que recusa el “espectáculo directo de la violencia” (Gardies 1994: 56), confinando esta última —si llega a presentarse— al puro dominio de lo discursivo. Me pliego, en ese sentido, a la reciente tesis de Elizabeth Ramírez-Soto, de acuerdo con quien los documentales chilenos contemporáneos tenderían a ir “beyond images of atrocity [...] to include a wide range of affective images of the past” (2019: 17).

Empezaré por definir muy brevemente algunos focos teóricos de interés, poniendo énfasis sobre todo en conceptos como “posmemoria”, “afectos impersonales” y “momentos afectivos”. Me abocaré enseguida a la descripción algo arbitraria y parcial de distintas secuencias en que este u otro objeto puede llegar a actuar como un agente afectivo, desbordando lo informativo y desplazando el entramado habitual de la anécdota hacia configuraciones indeterminadas y menos convencionales, concretizándola en definitiva en un “bloque de sensaciones” (Deleuze y Guattari 1993: 164), un compuesto que “fuerza a pensar” (Deleuze 1995: 183). Sin aspirar de modo alguno a la exhaustividad, la descripción de secuencias obedecerá a tres niveles (intriga, movimiento y espacio), articulados todos en torno a la noción de lo inerte como agente activo.

La posmemoria: un cine de hijos e hijas

Reunidas por lo común bajo la fórmula “cine de hijos e hijas”, las películas de la posmemoria actualizan de manera crítica, y desde el sitio poroso de una nueva generación, el legado de lo que Enzo Traverso, tras la huella de Benjamin, llamara “la memoria de los vencidos”: un “langage visuel capable de prendre en charge l'éclipse de l'espoir socialiste et l'héritage des révolutions échouées du siècle dernier” (Traverso 2016: 103). Aunque permeables a tendencias más globales como la

caída de los grandes relatos y la explotación creciente de las retóricas del “yo”, lo cierto es que estas cintas están indistintamente ligadas a la problemática de la construcción de una memoria del pasado dictatorial desde un punto de vista íntimo y personal (Bello 2011, Lagos Labbé 2012: 19), sintomático, siempre según Traverso, de una historia que “s’écrit de plus en plus souvent à la première personne, au prisme de la subjectivité d’un auteur” (2020: 8).

Si se atiende de modo más global a sus intrigas, las cintas “de los hijos e hijas” articulan en resumidas cuentas relatos referidos a acontecimientos pasados, muy a menudo traumáticos, cuyos efectos, sin embargo, “continue into the present” (Hirsch 2012: 5). De ahí que la etiqueta de la “posmemoria”, o de cualquiera de sus ramificaciones nominales, se le ajuste de manera particularmente cómoda. La virtud del concepto estriba, como puede verse, en lo relacional: en efecto, anota Hirsch, la posmemoria designa “the *relationship* that the ‘generation after’ bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before —to experiences the ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up” (5, énfasis en el original).

“Los objetos, las sombras... después la gente”

Pensar lo inerte como agente afectivo requiere situarse de lleno también en el ámbito de lo relacional, aunque ya no a la luz de dinámicas puramente intersubjetivas, sino más bien “impersonales”. Jane Bennett resume con felicidad esta perspectiva cuando emplaza a considerar a actantes humanos y no-humanos “on a less vertical plan than is common” (2010: ix), para comprender mejor “the acting powers issuing from nonsubjects”, así como su vitalidad y vibraciones (ix):

Organic and inorganic bodies, natural and cultural objects [...] *all* are affective [...]. What I’m calling impersonal affect or material vibrancy is not a spiritual supplement or ‘life force’ added to the matter said to house it [...]. I equate affect with materiality, rather than posit a separate force that can enter and animate a physical body (xii-xiii).

Un abordaje de esta naturaleza necesita igualmente de una mirada más atenta al “grano” de la imagen; no sujeta ya a la “economía altamente selectiva” de las lecturas alegóricas, indiferentes por defecto al detalle o a lo lábil de una obra, sino a lo que Ernst van Alphen llama un enfoque “afectivo” o “literal”, capaz de abrir “a space for the not yet known” (Van Alphen 2008: 27 y 30). Una lectura afectiva, explica el mismo Van Alphen, sería aquella en la que la experiencia del leer es pensada en sí misma como acontecimiento, ignorando parcialmente cualquier significado dispuesto de antemano, como horizonte o meta a alcanzar (Van Alphen 2008: 26). Y es que el afecto, como explicara Brian Massumi, radica precisamente en lo indeterminado y lo inco-dificable. Es abierto e irreductible, en devenir, antecede al lenguaje: de allí su no identidad con respecto a la emoción, su cara acabada y cautiva, personal y etiquetable (Massumi 1995: 88).

Ahora bien, los objetos, en el cine de los hijos e hijas, tienen para ser más precisos el rol de disparadores o embragues de “momentos afectivos”¹, instantes efímeros en que vienen a sintetizarse intensidades y energías no formuladas, dejadas como en barbecho, sin progresión ni encadenamiento narrativo. Para Inela Selimović, quien acuña la noción, los momentos afectivos corresponden a configuraciones intersubjetivas específicas, “fleeting in duration yet lasting in their impact”. Se trata por más señas de procesos dinámicos que cristalizan, intensifican y rigen “the most essential scenes for the film’s core arguments [...] [and] interrupt, confuse, and complicate emotional encounters” (2018: 13-14).

Habría que recordar, por lo demás, que son las propias cintas las que se presentan de entrada bajo el signo del acopio, restitución o cotejo de objetos. Durante los primeros minutos de *En algún lugar del cielo* (2003), la voz tranquila y a ratos maquinal de Alejandra

1 Aunque con un acento en el sujeto, es esta, en parte, la tesis hacia la que avanza Constanza Vergara en un artículo de reciente aparición, dedicado a *Atrapados en Japón* (2005), el documental de “segunda generación” de Vivienne Barry. Para la autora, Barry lograría en su película dar vida a materias inertes “mediante el ensamblaje de fragmentos que configuran un nuevo sujeto en el presente” (2020: 295).

Carmona afirma, por ejemplo, justificando su labor: “Comienzo a *recolectar* imágenes y *recuerdos ajenos* que hago míos en el afán de acercarme a mi padre”. No es muy distinta la pregunta con la que se inicia la empresa memorial de *La ciudad de los fotógrafos* (2006) de Sebastián Moreno. En las primeras secuencias de la cinta, mientras desfilan en la pantalla algunas vistas móviles del Santiago presente al que se superpondrán, más adelante, las instantáneas monocromáticas, fijas esta vez, del Santiago de otrora, el narrador se pregunta: “¿Dónde está la ciudad que mi padre fotografió? ¿Qué *cosas* vio en ella que ya no existen? ¿Qué desapareció?”. Asimismo, al iniciarse *Atrapados en Japón* (2015) de Vivienne Barry, la narradora recuerda el hogar de su infancia a través de la evocación de los distintos objetos que lo poblaban: “Vivíamos en un departamento en el centro de Santiago, que estaba decorado con jarrones, budas, elefantitos de marfil, libros con tapas de seda y dragones bordados”. El monólogo de asociaciones libres de *El eco de las canciones* (2010) apunta en la misma dirección, enfatizando esta vez con creces el gesto reflexivo: “Las ideas *se amontonan*. [...] Parece que las cosas a media luz son de otra persona. Puestas ahí, esperan que alguien las *ponga en orden*. [...] A cada paso, un descubrimiento: los objetos, las sombras, *después* la gente”.

Lo inerte pone en marcha la intriga

Resultaría desde luego imposible realizar una taxonomía integral de la plétora de objetos expuestos deliberada o accidentalmente en el cine de los hijos e hijas. La primera constatación que se impone, sin embargo, concierne a su rol como genuinos dispositivos de organización dramática o de resortes narrativos estructurales. La intriga de *La quemadura* (2009), de René Ballesteros, se articula por ejemplo directamente en torno a un objeto. Retomando el gesto efectuado en 1984 por Raúl Ruiz en su *Carta de un cineasta*, Ballesteros regresa a Chile para indagar el destino y desvelar el valor emocional de los libros de la biblioteca familiar, extraviados luego de la desaparición de su madre. Los libros actúan dentro del relato como bisagras temáticas

que permiten articular, siempre en un delicado equilibrio entre historia personal y social, las entrevistas con el padre, las conversaciones telefónicas con la madre, los diálogos con la hermana en torno a su tesis y los testimonios de los trabajadores de la editorial Quimantú, proyecto emblemático de la Unidad Popular, desmantelado más tarde por los militares. El momento afectivo que sella esa relación compleja e irresoluta tiene lugar cuando Ballesteros consulta a una agorera mapuche para invocar la presencia de su madre a partir de los libros de su biblioteca. El resultado es cuando menos conmovedor: la secuencia, filmada sin cortes y con una cámara titubeante y temblorosa, contiene además extensas preces dichas en mapudungún, sin traducción alguna (Figura 1):



Figura 1

En *El color del camaleón* (2017), de Andrés Lübbert, hay una interesante vuelta de tuerca: aquí, el “objeto” es el propio Jorge Lübbert, el padre del cineasta, quien emprende —por momentos a regañadientes— una dolorosa y a ratos equívoca trayectoria de aceptación

de su pasado como colaborador forzado de los servicios secretos de la dictadura. Uno de los momentos afectivos de la cinta tiene lugar durante una visita a los archivos de la Stasi, la policía política de Alemania Oriental. Allí, Jorge y su hijo descubren con asombro que el Ministerio de la Seguridad del Estado mantuvo entre 1978 y 1986 una carpeta con su nombre en la que figuraban diversos documentos de identidad y se consignaban con minucioso detalle los seguimientos que le hicieran algunos agentes del organismo. Entre los papeles se encuentra un informe en el que se lo calificaba como potencial “objeto”, término que perturba visiblemente a Jorge, quien repite para sí mismo la palabra, sobre la cual la cámara se detendrá unos segundos más tarde (Figura 2). Enseguida, el funcionario de los archivos explica al cineasta y a su padre que la denominación era corriente en la jerga de la época, y que es muy probable que existieran por aquellos entonces indicios concretos que permitían sindicarlo como “objeto secreto” (*geheimes Objekt*), vale decir, como infiltrado de los servicios de Pinochet. El poder evocativo de la palabra, que Jorge repetirá como para sus adentros todavía una vez más, encontrará un eco más adelante, cuando, hacia el final de la cinta, el padre reconozca a su pesar haber sido “utilizado” por la DINA, prácticamente en el rol de rehén.

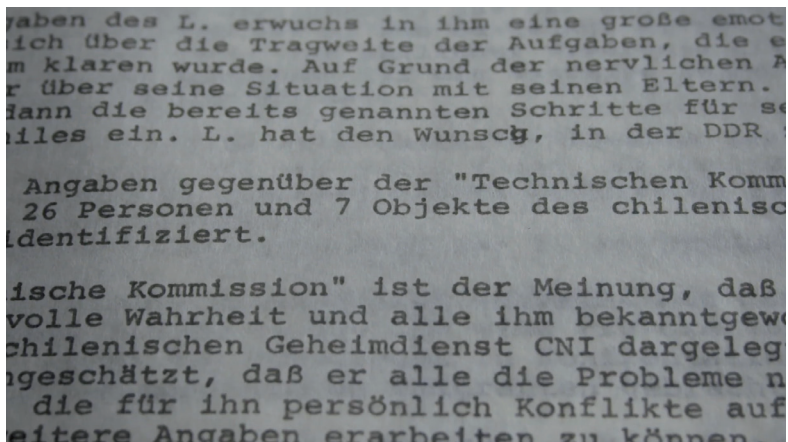


Figura 2

Atrapados en Japón dispone en el centro de su anécdota el objeto en tanto antigüedad o suvenir de viaje, como ítem al fin de una “colección” —esto es, como “enciclopedia [...] [capaz de contener] toda la ciencia de la época, del pasaje, de la industria y del propietario de quien proviene” (Benjamin 2005: 223)². El disparador afectivo, aquí, es por más señas una muñeca de seda satinada que el padre de la cineasta habría traído desde Japón, donde tuvo que permanecer entre 1941 y 1942, en una suerte de viaje iniciático, debido a los avatares de la Segunda Guerra Mundial, que pudo cubrir entonces como reportero. Barry opta además por “animar” el cuerpo de la muñeca, que reacciona en secuencias ilustrativas ante los distintos acontecimientos narrados por el padre, consignados en una bitácora de viaje. Pero este dista de ser el único objeto al que la cineasta, por así decirlo, insufla vida. Hay también en la cinta un extensivo uso de maquetas reanimadas por *stop motion* que figuran principalmente el viaje de regreso del padre, y que no dejan de hacer pensar —cinefilia obliga— en los modelos miniaturizados de los que se sirviera con frecuencia Rafael Sánchez en sus documentales no exentos de afectos de los años 50 y 60.

Cabrá recordar también que uno de los dispositivos de restitución de testimonios hablados que utilizan Sebastián Moreno y Claudia Barril en *Habeas corpus* (2015) consiste en la composición de “cuadros” por medio de pequeñas figuritas o estatuillas plásticas en posición estática. Aunque los cineastas prefieren no dotarlas de movimiento propio, dan vida a su entorno a través de la incrustación de registros sonoros, la efectuación de discretos movimientos de cámara (*zooms* de aproximación o alejamiento, panorámicas) y la manipulación en directo de la iluminación, originando sensaciones ambivalentes y sobrecogedoras.

2 Coleccionar, decía Benjamin, “es una forma de recordar mediante la praxis y, de entre las manifestaciones profanas de la ‘cercanía’, la más concluyente. Por tanto, en cierto modo, el más pequeño acto de reflexión política hace época en el comercio de antigüedades. Estamos construyendo aquí un despertador que sacude el *kitsch* del siglo pasado, llamándolo ‘a reunión’” (2005: 223).

Lo inerte (con)mueve

El cine de los hijos e hijas pone en escena toda suerte de vehículos y medios de transporte: trenes, aviones, automóviles, tanques, buques, cruceros, camionetas, bicicletas, buses y, en *El eco de las canciones*, hasta cohetes y naves espaciales. Esta veta estelar reaparece en *Guerrero* (2017) de Sebastián Moreno y Claudia Barril cuando Manuel, hijo de Manuel Guerrero Ceballos, profesor y militante asesinado por agentes del Estado en 1985, rememora un viaje a la Unión Soviética que realizara junto a su padre para su undécimo cumpleaños. La aventura, recuerda, tenía una naturaleza doble: lo que para el padre militante era un “momento trascendental”, un retorno a la “madre patria”, a la cuna del movimiento obrero internacional, era para el hijo un viaje fantástico a la “tierra de los cosmonautas”, de Yuri Gagarin, héroe intergaláctico que la película evoca a través del encuentro del protagonista con el traje espacial y la escafandra del astronauta ruso, expuestos en un museo (Figura 3):



Figura 3

Difícil no pensar aquí en *Mi hermano y yo* (2002), de Paula Sánchez y Sergio Gándara, cinta que multiplica casi hasta la saciedad, y desde todos los ángulos posibles, las tomas realizadas al interior y al

exterior del vehículo de Iván, hermano de Carlos Fariña, un adolescente asesinado en un confuso incidente acaecido en un barrio popular durante la dictadura. Hacia el final de la doble trayectoria que lo lleva al hallazgo de su hermano muerto y al reencuentro con su hermano vivo, Iván reflexiona y justifica su semejanza con su hermano Humberto, de quien tuvo que separarse cuando era niño, a través de sus preferencias ornamentales: “cuando nos reencontramos, [...] [nos dimos cuenta que] la casa de Humberto era del mismo color de mi casa, [que] las cortinas de Humberto eran exactamente las mismas cortinas que tenía yo, los colores del auto exactamente los mismos”.

En *El edificio de los chilenos* (2010), de Macarena Aguiló, el automóvil, condensando simbólicamente el relato de una vida de mudanzas, es el escenario de una de las secuencias finales, verdadero desenlace del documental. Acomodadas en el asiento trasero de un coche, la realizadora y su hermanastra rememoran sus vivencias personales en el marco del proyecto “Hogares”, en torno a cuyo fracaso gira por lo demás la intriga del filme. El automóvil es asimismo la condición de posibilidad de los diversos planos de *travelling* —montados a través de fundidos encadenados— con los cuales Germán Berger-Hertz representa en *Mi vida con Carlos* (2010) el relato de la muerte de su padre, en uno de los momentos que preceden al clímax emocional del filme.

También “medio de transporte” a su manera, la computadora omnipresente de *El pacto de Adriana* (2017) de Lizette Orozco es el dispositivo-conmutador que permite dar cuerpo, hacer sensibles, registrar y trasladar todas las voces que la película hace converger en su espacio sonoro, así como las imágenes a las cuales estas están asociadas, en momentos que no están exentos de incomodidad, tensión o recelo (Figura 4). Es en torno a ella, por lo demás, que el relato parece articularse en varios puntos —ciertamente los más álgidos— como lo señalara tempranamente Wolfgang Bongers, quien veía en la “puesta en escena de los procesos de comunicación a distancia” uno de los elementos más llamativos de la cinta. “Lisette”, escribía el investigador, “se convierte en *médium* entre cámara, celular, computadora y estos personajes siniestros, para develar sus mentiras y hacerlas públicas. Y lo hace al mostrar las formas de mediación que le permiten tomar una distancia salvadora y necesaria” (Bongers, s. p.).

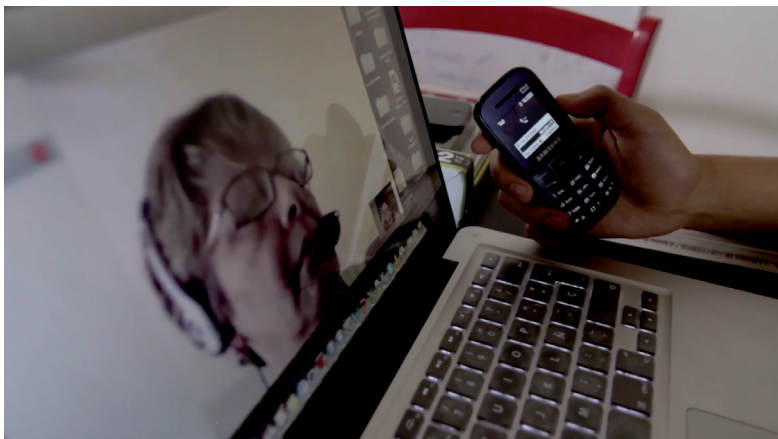


Figura 4

Lo inerte acoge

En tercer lugar, cabría consignar el complejo universo topográfico de sitios —memoriales o no— que pueblan los filmes en cuestión, objetos a su manera: hospitales, bibliotecas, librerías de viejo, escuelas, archivos, cines, piscinas, riveras, universidades, terrenos baldíos, sitios eriazos, casas de campo y de ciudad, jardines, aeropuertos, piques mineros, plazas públicas, poblaciones, estaciones de tren, morgues, gendarmerías, calles, cementerios, avenidas, pasajes, vanos, murales, parques, patios, campos, bosques, habitaciones a oscuras, playas, desiertos, mercados, salones, ruinas, monumentos, memoriales, restaurantes, etc.

El edificio de los chilenos es, sin duda, el filme que asume con mayor transparencia la tarea de reactivación afectiva de un espacio situado entre el dominio de lo público y lo privado; a saber, el inmueble que acogió a la familia de la realizadora, junto a otras familias del proyecto “Hogares”, al momento de su llegada a La Habana. La secuencia en la que se introduce el edificio en cuestión se abre con un registro de archivo, seguramente un noticiario, en el que se publicitan las bondades de los nuevos complejos habitacionales de lo que el narrador denomina como “la zona micro-brigadista más grande del país”: el entonces

flamante barrio de Alamar, símbolo arquitectónico de la Revolución. Luego de registrar los testimonios de algunas de sus antiguas vecinas, Aguiló se entrega durante minutos, por voz interpósita y propia, a una rememoración puramente objetual, ciertamente un eco de la “repentina necesidad de orden espacial” que se apoderó de ella durante sus años en La Habana. La hermana de Aguiló, interpelada, sostiene: “la casa era grande [...]: tenía un balcón; teníamos el *living* donde teníamos el comedor, y en el comedor teníamos un gran cuadro de la cordillera [...]. Teníamos tres piezas, una cocina y un lavadero”.

Imposible no referirse enseguida a aquellos lugares de memoria cargados de significación y afectos, que hacen del abarrotamiento, de la indexación, su fuerza simbólica. Estos sitios se dan infaliblemente cita, entre otros, en *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006), *La ciudad de los fotógrafos* y *Mi hermano y yo*. Me refiero, claro está, a los pasillos de los archivos de la Vicaría de la Solidaridad, cuyas estanterías aparecen colmadas de ficheros, archivadores y carpetas; al “Muro de la memoria” del Parque de los Reyes, que alberga las fotografías de las víctimas de desaparición forzada; al Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político del Cementerio General, en el que figuran, grabados sobre el mármol, los nombres de los ejecutados políticos del régimen. Estos espacios públicos y abiertos, en los que un cierto recogimiento se impone, son por lo general capturados por la cámara en su calidad de superficies marcadas, inscritas, sobre las cuales aparecen, a veces al límite del desvanecimiento, los nombres o rostros de las víctimas de la dictadura y, especialmente, de aquellos en torno a quienes giran los relatos.

Vuelta y vuelta: memorias del exilio chileno (Bichl y Toth 2013) echa mano por su parte de un enfoque un tanto particular. Negándose a plegarse a las exigencias testimoniales de las “cabezas parlantes” y renunciando por lo mismo a aquel fetichismo del momento de la emisión que Serge Daney comparara en el cine a un mero “espectáculo de la boca” (Daney 2004: 171), la película se entrega a una operación constante de desanexión de la banda fotográfica, compuesta de vistas por su mayor parte silentes, y la banda sonora, relegada al “espacio imaginario” (Daney 2004: 170) de la voz en *off*. El ejercicio, en más de una ocasión, será provechoso, y permitirá generar afectos

de particular pregnancia. Así, cuando Leopoldo Montenegro, guía de Londres 38, antiguo centro de tortura y sitio de memoria en disputa, explica las expectativas y condiciones de su regreso a Chile, desfilan en la pantalla por ejemplo, con un ritmo acompasado y parsimonioso, una serie de planos mudos —el grifo de una vieja ducha, una suerte de mirilla cavada en un tabique, el remate en pomo del pasamanos



Figura 5



Figura 6

de una escalera, un antiguo radiador en desuso, el detalle ornamental de una celosía y la mácula de un ventanal interior— que desvían en parte la atención de lo discursivo, creando una “distancia” fecunda de sentidos entre lo dicho y la realidad material registrada (Figuras 5 y 6).

Reflexiones finales

He intentado glosar en estas páginas, poniendo atención a ciertos elementos si se quiere periféricos, algunas obras del cine “de los hijos e hijas”; esto con el fin de poner de relieve su voluntad de acopio, colecta y hasta de inventario de materiales heteróclitos, que la pantalla asocia y confronta, agenciándolos cada vez según distintas asociaciones afectivas. Esa voluntad recopilatoria, inscrita como está en el marco de un proyecto de representación de las consecuencias de la violencia política —o, como decía más arriba, de una “memoria de los vencidos”—, constituye una estrategia filmica elíptica o litótica. Al no existir —exceptuando quizás el caso de *La ciudad de los fotógrafos*—, un doble pictórico de la palabra que evoca la violencia, la imagen puede derivar con toda serenidad hacia el registro de una realidad material y discreta, que puede entonces asumir el rol de agente afectivo. Y es al cabo la presencia de esa realidad, en su relación horizontal con los sujetos que enuncian y (se) filman, lo que sitúa a todas estas obras en un delicado punto de equilibrio entre la mirada melancólica de las generaciones precedentes y el delineamiento de una política —o micropolítica— de los afectos, en el umbral de los nuevos materialismos y de una ecología de las cosas.

Al despertar, remecer y poner en contacto una multiplicidad de objetos, el cine de los hijos e hijas efectúa en resumidas cuentas una “redistribución del espacio” (De Certeau 1985: 95) y nos recuerda que “[e]n historia, todo comienza con el gesto de *poner aparte*, de reunir, de convertir en ‘documentos’ algunos objetos repartidos *de otro modo*” (1985: 92). Con una salvedad no menor, sin embargo; a saber: que “el artista se toma la libertad de ‘llenar los vacíos’ de manera distinta al historiador, que solo tiene acceso a una ínfima proporción de lo ‘concreto’ que constituye su objeto” (Blümlinger 2014: 69-70).

Bibliografía

- BELLO, María José (2011): “Documentales sobre la memoria chilena. Aproximaciones desde lo íntimo”, en *Cinémas d’Amérique Latine*, n.º 19, pp. 77-79.
- BENJAMIN, Walter (2005): *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- BENNETT, Jane (2010): *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University.
- BLÜMLINGER, Christa (2014): “L’attrait de plans retrouvés”, en *Cinémas*, n.º 24, pp. 69-96.
- BONGERS, Wolfgang (2018): “El pacto de Adriana”, en *LaFuga*, n.º 21. <<https://lafuga.cl/el-pacto-de-adriana/883>>.
- BORGES, Jorge Luis (1981): “Un film abrumador”, en Edgardo Cozarinsky (ed.), *Borges en/y/sobre cine*. Madrid: Fundamentos, pp. 68-70.
- CIANCIO, Belén (2015): “¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? Sobre el concepto de posmemoria”, en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, n.º 7, pp. 503-515.
- DANEY, Serge (2004): “Sobre las voces en *off, in, out, through*”, en Michel Chion (dir.), *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra, pp. 167-171.
- DE CERTEAU, Michel (1985): *La escritura de la historia*. Trad. Jorge López Moctezuma. Coyoacán: Universidad Iberoamericana.
- DELEUZE, Gilles (1995): *Proust y los signos*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1993): *¿Qué es la filosofía?* Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- DEPETRIS CHAUVIN, Irene (2019): *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh: Latin America Research Commons.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2015): *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia, II*. Trad. Marina Califano. Buenos Aires: Universidad del Cine.
- GARDIES, André (1994): “Vers l’émotion documentaire”, en *Cinémas: revue d’études cinématographiques*, vol. 4, n.º 2, pp. 49-60.
- HIRSCH, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University.

- LAGOS LABBÉ, Paola (2011): “Ecografías del ‘Yo’: documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad”, en *Comunicación y Medios*, n.º 24, pp. 60-80.
- (2012): “Primera Persona Singular. Estrategias de (auto)representación para modular el ‘yo’ en el cine de no ficción”, en *Comunicación y Medios*, n.º 26, pp. 12-22.
- LE MAÎTRE, Barbara y VERRAES, Jennifer (2013): *Cinéma muséum: le musée d’après le cinéma*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
- MAGRIS, Claudio (2016): *No ha lugar a proceder*. Trad. Pilar González Rodríguez. Barcelona: Anagrama.
- MASSUMI, Brian (1995): “The Autonomy of Affect”, en *Cultural Critique*, n.º 31, pp. 83-109.
- QUÍLEZ-ESTEVE, Laia (2014): “Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional”, en *Historiografías*, n.º 8, pp. 57-75.
- RAMÍREZ-SOTO, Elizabeth (2019): *(Un)veiling Bodies: A Trajectory of Chilean Post-Dictatorship Documentary*. Oxford: Legenda.
- RECHT, Roland (2008): *Penser le patrimoine: mise en scène et mise en ordre de l’art*. Paris: Hazan.
- SELIMOVIĆ, Ilena (2018): *Affective Moments in the Films of Martel, Carri and Puenzo*. London: Palgrave Macmillan.
- TRAVERSO, Enzo (2016): *Mélancolie de gauche: la force d’une tradition cachée (XIX^{ème}-XXI^{ème} siècle)*. Paris: La Découverte.
- (2020): *Passés singuliers. Le ‘je’ dans l’écriture de l’histoire*. Montréal: Lux.
- VALENZUELA, Valeria (2006): “Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo”, en *Doc On-Line*, n.º 1, pp. 6-22.
- VAN ALPHEN, Ernst (2008): “Affective Operations of Art and Literature”, en *RES: Anthropology and Aesthetics*, n.º 53/54, pp. 21-30.
- VERGARA, Constanza (2020): “The Life of Things”, en Vania Barraza y Carl Fischer (eds.), *Chilean Cinema in the Twenty-First Century World*. Detroit: Wayne State University, pp. 293-312.
- VERGARA, Constanza y BOSSY, Michelle (2010): *Documentales autobiográficos chilenos*. Santiago de Chile: autoedición.

El cine contemporáneo, un México desterritorializado y la potencialidad de los afectos

IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO
Washington University in St. Louis

En los primeros ocho minutos del cortometraje *Cuatro paredes* (Matthew Porterfield 2021b), observamos el regreso de la protagonista, Karla (Bárbara López), a la casa de una tía en Tijuana. Sabemos a través de una carta de la tía ausente que los eventos del filme se enmarcan por el aniversario de la muerte del padre de Karla, anunciándonos sin elaboración la idea de que el acontecimiento fue decisivo en su vida. Sucesivamente, la vemos conducir hacia la casa, su contacto con el gato que la reconoce y escuchar mensajes de voz, uno de los cuales consiste en una amiga leyendo un texto literario que refiere al regreso. Los doce minutos restantes vemos a Karla encuadrada en un medio *close-up* fijo, recitando un monólogo sobre el cine, las imágenes y las historias que se pueden expresar. “Y pienso constantemente”,

dice Karla a la mitad del monólogo, “que nadie podría hacer una película que se parezca a todo lo que pasa en mi cabeza. Sí, lo pienso muy seguido”. López, una actriz que ha obtenido reconocimiento por sus roles protagónicos en la televisión mexicana, interpreta el monólogo a través de inflexiones afectivas en su rostro y voz, que pasa con gran sutileza por un rango emocional que oscila entre la sonrisa, la reflexión, la melancolía. El monólogo enfatiza de manera particular la idea de que la representación cinematográfica no puede ser sino un corte, una rebanada, de la complejidad afectiva e intelectual que la subyace. Expresando su mundo interior como un palacio que no se puede expresar y cuya vulnerabilidad requiere un cierto grado de protección, Karla termina el monólogo, dirigido a la cuarta pared de la cámara, y quizá dicho en soledad, preguntando: “¿me entiendes?”.

En sus notas al filme, Porterfield observa que el cortometraje fue motivado por su propia mudanza a Tijuana: “Here, I find myself listening to language in a new way, paying close attention to words, but also to what surrounds them, like gesture, intonation and the space between phrases. When the contiguous relationship between what I see and what I hear is disrupted, I begin searching for meaning everywhere and all at once. In making *Cuatro paredes*, I wanted to approximate this experience of listening for the audience” (2021b). Se trata, en otras palabras, de un filme basado en la disociación entre el lenguaje y la imagen, donde la expresión del rostro y la manifestación lingüística aproximan sin lograr representar la afectividad subyacente.

La representación de Karla y las reflexiones de Porterfield remiten a una dimensión particular de las teorías del afecto, en términos de su relación con la representación. Félix Guattari identifica “una dialéctica entre los ‘afectos compartibles’ y los ‘afectos no compartibles’ [que] estructura las fases emergentes de la subjetividad. Subjetividad en estado naciente que no cesará de reaparecer en el sueño, el delirio, la exaltación creadora o el sentimiento amoroso” (1996: 17). Como subrayan Lone Bertelsen y Andrew Murphie, el arte, los medios y la música son para Guattari ejemplos de espacios donde se agencian modos de individuación con los elementos prepersonales de la subjetividad como espacios tanto de apertura del sentido como de desarrollo de la heterogénesis social (2010: 155, Guattari 1996: 20). El monólogo de

Karla es una puesta en escena de este fenómeno en términos de la exaltación creadora que apunta con su pregunta final, “¿me entiendes?”, a la imposible síntesis entre lo compartible y lo no compartible y su idea del cine como un espacio donde las complejas dimensiones de su vida interior encuentran su límite en el contacto social.

Porterfield desarrolla su cortometraje en un espacio de múltiples liminalidades: aquellas entre lo compartible y lo no compartible, y entre lenguaje e imagen como observa el director en su comentario al filme. Pero también se observa en la geografía: el filme se desarrolla en Tijuana, ubicación que apenas logramos ver en una toma que conecta la secuencia inicial —donde vemos a Karla absorta en sus pensamientos y emociones conduciendo su auto— y la llegada a la casa donde tomará parte la acción del cortometraje. El régimen afectivo del filme se visibiliza fundamentalmente a través de los actos de habla de Karla y de los mensajes de voz en su teléfono. Pero en la forma misma del filme existe una sensación de extranjería no solo a nivel diegético, sino en la estructura formal misma de la película en términos de su representación del acto de escuchar, y la tensión entre lo representado y lo irrepresentable.

Esta reflexión me sirve como punto de partida para pensar el problema del afecto en su relación con las formas culturales desde y sobre México de los últimos años. Implícita o explícitamente, distintas concepciones del afecto han poblado las reflexiones sobre la cultura mexicana en la era neoliberal. Se observa en lecturas sobre el zapatismo como nueva articulación de la política revolucionaria (Nail 2012) en una era que podríamos llamar, con Jon Beasley-Murray (2010), poshegemónica; la emergencia de formas de la sensibilidad articuladas al neoliberalismo (Emmelhainz 2016) y al necrocapitalismo o “capitalismo gore” (Valencia 2010), la presencia de los afectos en la dialéctica entre violencia y luto (Rivera Garza 2011); o la alineación de México a un paradigma del intelectual afectivo que opera en el espacio neoliberal de la catástrofe (Sierra Rivera 2018). En términos generales, la categoría del afecto en los estudios culturales y la teoría crítica desde y sobre México constituye una instancia más de su invocación —tanto en su acepción spinozista-deleuziana como en su uso con relación a cuestiones de emoción y sensibilidad—, para dar cuenta de problemas

como la irrupción de insurgencias y nuevas formas de la política ante el agotamiento de los discursos hegemónicos, identidades nacionales y esferas de la acción comunicativa (Beasley-Murray 2010: 130, Reber 2016: 44-45).

El carácter explicativo del afecto *qua* teoría política del presente neoliberal o poshegemónico, sin embargo, requiere una puesta reflexiva de atención hacia los dispositivos formales y dinámicas materiales de producción cultural. Resulta evidente que el afecto no es una característica particular del presente, y es sin duda rastreable a una larga historia intelectual de saberes que han definido lo afectivo y lo emocional desde los orígenes mismos, ya no digamos de la modernidad, sino de la cultura occidental misma (algo que en cierta manera se plantea en Rosenwein y Cristiani 2018). Pero su especificidad respecto al presente radica en la intersección entre la gradual erosión de los metarrelatos y estructuras de significación de la cultura moderna —teorizadas insistentemente desde el postestructuralismo y el posmodernismo de la segunda mitad del siglo xx hasta las discusiones contemporáneas en torno a la necropolítica, la poshegemonía y otras categorías— y la consolidación, en el mismo marco histórico, de un acelerado ecosistema mediático que, desde la invención de la televisión hasta el reinado actual de los medios sociales y las plataformas tecnológicas, despliega la afectividad y su performance como el espacio fundamental de subjetivización individual y colectiva.

El monólogo de Karla en *Cuatro paredes* suscita un espacio de flexibilidad respecto a la forma del afecto. Si el capitalismo contemporáneo se manifiesta esencialmente como una máquina de producción constante de subjetividades, observa Maurizio Lazzarato, “language acts as the raw material for the semiotic engineering responsible for manufacturing an individual subject adaptant to the dominant significations that assign him a role, an identity, and a function within the social division of labor” (2014: 94). Al enfocarse en la imposible relación entre la enunciación y la representación de los afectos que rigen la subjetividad de su protagonista, *Cuatro paredes* constituye precisamente una reflexión sobre los excedentes que la imaginación y la emoción constituyen frente a la posibilidad misma de expresión. Dicho de otro modo, en *Cuatro paredes* se observa una reflexión formal

en la cual se puede comprender el despliegue del afecto en la cultura contemporánea, no solo como una categoría explicativa del retorno de lo reprimido o de lo Real dentro de la crisis del orden simbólico de la modernidad. Lo que vemos es la emergencia de la literatura, el cine y otras formas de artes y medios como espacios de manifestación de los límites mismos del afecto para dar cuenta del presente. Enmarcada en el minimalismo formal de Porterfield, Karla encarna de distintas maneras la imposibilidad de la expresión como aparato de captura del devenir afectivo.

Cuatro paredes, puede deducirse, no es estrictamente un filme mexicano, al menos si asignamos la nacionalidad de un filme por medio de las condiciones de producción: es un filme de un director norteamericano financiado por la beca Guggenheim y lanzado por una plataforma estadounidense de expansión global, MUBI. Sin embargo, su capacidad de localizar excedentes afectivos responde a la formalización de significantes mexicanos —la ciudad de Tijuana o el rostro de una actriz reconocible en el ecosistema mediático del país— desde una cierta mirada de extranjería. Slavoj Žižek teoriza respecto al cine la idea de “foreign gaze”, tanto en la utilización de la perspectiva exterior como forma de ubicar el exceso de lo Real en el orden simbólico (sus ejemplos son Alfred Hitchcock y David Lynch) como en la construcción de categorías críticas del cine a través del “misrecognition” extranjero (la categoría de *film noir* como efecto de la mirada de críticos franceses sobre el cine estadounidense de género). Žižek discute en particular la idea de “a limited foreign perspective” que “perceives in its object potentials invisible to those who are directly engaged in it” (2004: 297). Esta mirada aberrante y limitada, continúa Žižek, “can, on account of this very limitation, perceive the ‘repressed’ potentials of the observed constellation” (2004: 298). Esta intuición es relevante a *Cuatro paredes* no tanto porque la extranjería de Porterfield permite ver lo reprimido en México. Más bien, Porterfield reconstituye esta experiencia de extranjería a nivel formal para transferirla a la experiencia misma de los espectadores del filme, interpelados por el “¿me entiendes?” de Karla para dar cuenta de las potencialidades afectivas de esa película ficticia que puede imaginar pero no articular. Para ponerlo en términos de Eugénie Brinkema, el cortometraje escenifica

“affects after interiority and after spectatorship” (2014: 46) y, con ello, una idea de la forma cinematográfica que vislumbra el espacio liminal entre representación y afectividad.

Una versión quizá más radical de este problema emerge en otro cortometraje, cuya extranjería respecto a la representación de México es aún más profunda. En *Nimic* (2019), el director griego Yorgos Lanthimos utiliza el espacio urbano de la Ciudad de México de una manera desterritorializada para escenificar lo *unheimlich* de la desindividuación. Un padre de familia y músico interpretado por Matt Dillon vive una vida sin sobresaltos hasta que un día, en el metro, pregunta la hora a una mujer (interpretada por la actriz belga-griega Daphne Patakia). La mujer le responde con una sonrisa extraña y una mirada oscilante entre lo maligno y lo obsesivo, preguntándole la hora de vuelta. La mujer comienza a seguir al hombre hasta su casa y a imitar todos sus gestos, gradualmente reemplazándolo en su vida familiar y profesional. El filme concluye con el padre sentado en el mismo asiento del metro donde estaba la mujer durante su encuentro y un joven negro (Anvo Kyle) le pregunta la hora, sugiriendo que el padre se convertirá en su doble. La historia en sí está filmada sin determinar un lugar o una identidad precisa. Las escenas exteriores toman lugar en espacios claramente identificables de la Ciudad de México, concretamente la plaza Río de Janeiro en la Colonia Roma y la Colonia Campestre Churubusco, cerca del Centro Nacional de las Artes. Sin embargo, las escenas en el metro tienen símbolos en inglés y aparentan estar en una ubicación en Estados Unidos o Canadá. Si bien escuchamos radio o televisión en español, el filme se conduce en inglés, pero los acentos no están disimulados: Patakia habla con una inflexión claramente informada por el griego, por ejemplo. La esposa es interpretada por la actriz y modelo Susan Elle, de origen asiático-estadounidense. En otras palabras, aunque la Ciudad de México es visible e identificable, es un filme desterritorializado, que no permite identificar al espacio con la historia. Cabe notar que el director de fotografía, Diego García, es una figura de trayectoria internacional, al haber trabajado con directores como el brasileño Gabriel Mascaro, el mexicano Carlos Reygadas y el tailandés Apitchapong Weerasethakul, lo cual se refleja en *Nimic*, en un estilo que conoce bien las texturas

del paisaje urbano mexicano, pero con una capacidad importante de abstracción de algunas de sus marcas geográficas concretas.

Brian Massumi observa: “you can think of affect in the broadest sense as what remains of life potential after each or every thing a body says or does—a perpetual bodily remainder. Looked at from a different angle, this perpetual remainder is an excess” (2015: 107). *Nimic* es una suerte de literalización de esto. El padre, quien vive una vida tediosa, y cuyo cuerpo tan solo dice y hace de manera material una parte mínima de su potencialidad, es reemplazado por una doble que encarna de manera efectiva ese exceso de varias maneras. Se observa a nivel corporal, cuando la mujer conecta de manera más afectiva con la madre de la familia, y a nivel musical, cuando la interpretación de la mujer en la orquesta genera una recepción mayor. A nivel facial, vemos un registro más radical. Patakia interpreta a su personaje con una mirada constantemente trastornada, algo maligna, de afectos explícitos y emociones indeterminadas. Hace eco del concepto de “intensive face” desarrollado por Deleuze en su discusión del *close-up* cinematográfico: “we find ourselves before an intensive face each time that the traits break free from the outline, begin to work on their own account and form an autonomous series which tends toward a limit or crosses a threshold” (1986: 89). En cierto sentido, el rostro de Patakia es capturado por los *close-ups* del filme en un momento de devenir: un registro afectivo autónomo que no encarna emociones y tiene relación racional o lógica con la vida que roba. Este rostro nunca alcanza el umbral de identificación que, sin embargo, parece anunciar, posiblemente a través del horror. La interpretación de Patakia ilustra el principio postulado por Deleuze y Guattari: “la mirada solo es secundaria con relación a los ojos sin mirada, al agujero negro de la rostridad” (1988: 177).

Dicho de otra manera, Lanthimos procede en el sentido opuesto a Porterfield. El rostro de Bárbara López en *Cuatro paredes* otorga un registro emocional que concretiza el mundo interior que ni la descripción lingüística ni la representación cinematográfica pueden capturar. En cambio, Daphne Patakia en *Nimic* performa un afecto que nunca concretiza las emociones que subyacen su nueva vida familiar. Esta distinción puede ilustrarse con una observación de Brian Massumi:

“Human emotion is the royal road to the recontainment of lived abstraction. It consists in the translation of the intensity of vitality affects’ coming singularly together in the same event into recountable, codable or formalizable content” (2011: 153). Si la familia del personaje interpretado por Dillon decide en última instancia a favor de la doble es precisamente por el agotamiento de la actualización afectiva provista por el padre de familia y las diversas formas de vitalidad encarnadas en la mujer, incluida la posibilidad material de una sexualidad no binaria. Es, no obstante, una película de horror. Es posible alinearla con películas como *Ex Machina* (Alex Garland 2015) como parte de un canon donde el *unheimlich* encarnado en el cuerpo de la mujer genera afectos y devenires que rompen con formas hegemónicas del ser, como ha estudiado Sunny Hawkins (2020). Lo que distancia a la protagonista de *Nimic* en contraste con la figura de Karla en *Cuatro paredes* es que Porterfield opta por dar una materialidad psicológica a su protagonista.

En *Cuatro paredes* y en *Nimic*, la utilización de México como locación permite abrir una reflexión en torno a la relación entre la cultura mexicana, la producción y la representación de los afectos en el cine contemporáneo. Resulta notable que estos dos cortometrajes han sesgado la mirada cinematográfica sobre México que ha surgido en el cine comercial global de los últimos años. Caber recordar la escena inicial de *Spectre* (Sam Mendes, 2015), en la que James Bond (Daniel Craig) persigue a un criminal a través de un desfile ficcional del Día de los Muertos. Este desfile es notorio en parte por su utilización particular de recursos públicos y de talento creativo mexicano para su desarrollo, así como por su posterior adopción por parte del Gobierno de la Ciudad de México como una atracción (Behlil, Sánchez Prado y Verheul 2020). Otro caso similar es *Godzilla: King of the Monsters* (Michael Dougherty 2019), en la cual se representa una batalla entre Godzilla y otros monstruos en un lugar ficcionalizado de México, Isla de Mara, filmado en realidad en el centro histórico de la Ciudad de México. En ambos casos, la extracción de recursos e imágenes de parte del cine de Hollywood, puramente superficial y sin relación con representación alguna de afectos, plantea una comodificación del país atada en parte al hecho de que México constituye uno de los mercados

cinematográficos más grandes del mundo, y por tanto, una audiencia a la que se apela explícitamente como parte de las ecuaciones económicas transnacionales del cine contemporáneo.

En contraste, *Cuatro paredes* y *Nimic*, cortometrajes en las antípodas estilísticas y económicas de los *tent-poles* hollywoodienses, introducen un sesgo significativo a la mirada externa que el cine internacional ha construido en México. No es una cuestión de especificidad cultural concreta. Por el contrario, uno podría sin duda argumentar que *Spectre* acarrea una mayor especificidad en su apropiación explícita del *Día de muertos*. En cambio, en *Cuatro paredes* y *Nimic*, México es visible e identificable, pero no se integra de manera estereotípica a la estructura diegética. El México de Porterfield y Lanthimos emerge como un espacio de “cualidad afectiva”, para usar el término de Massumi: “in the instant of the affective hit, there is no content yet. All there is is the affective quality, coinciding with the feeling of the interruption, and of the coming transition. That affective quality is all there is to the world in that instant. It takes over life, fills the world, for an immeasurable instant of shock” (2015: 108). En la escena inicial de *Cuatro paredes*, cuando vemos a Karla manejando en un breve *crescendo* de sonidos, mientras infla un globo, y aparece de repente la costa de Tijuana, estamos en este momento de cualidad afectiva, desde el cual se empieza a delinear el perfil afectivo del filme. Más claramente, en *Nimic*, ese momento de cualidad afectiva aparece claramente cuando el padre pregunta la hora a la mujer en el metro, un instante indefinido que da lugar al *shock* (visible en el cambio facial de la mujer de un rostro neutro a una expresión delirante) que genera la transición en las vidas de los personajes.

No se puede obviar que estos cuatro filmes visualizan México y dan forma a distintos registros emocionales y afectivos en un momento sociopolítico preciso, el neoliberalismo tardío. Los filmes, de distintas maneras, dejan de lado el México realmente existente, definido por la coexistencia entre una intensa modernidad capitalista, visible de manera particular en los espacios filmados de la Ciudad de México y Tijuana, y una violencia igualmente intensa y terrible con la que estas producciones no se enfrentan. Igualmente, al hablar de cine, no se puede dejar de lado que estos filmes existen de manera paralela

a una amplia presencia de creadores cinematográficos mexicanos en circuitos de festivales y en plataformas de *streaming*, incluyendo al propio cinefotógrafo Diego García. El llamado “giro afectivo” en los estudios culturales latinoamericanos ha tomado lugar en diálogo con distintas versiones de este conflicto sociopolítico a lo largo del hemisferio. Laura Podalsky (2018) identifica en este giro tendencias como la reconceptualización de los regímenes autoritarios y las promesas del neoliberalismo, la constitución de colectividades, y el efecto de las emociones en el pasado, aunque reconoce que el afecto en el sentido que he venido trabajando aquí no ha tenido un impacto tan grande como otros “giros” teóricos. Sin embargo, Mabel Moraña anota que el giro afectivo “propone más bien una liberación de la instancia representacional y un estudio del afecto como forma desterritorializada, fluctuante e impersonal de energía que circula a través de *lo social* sin someterse a normas ni reconocer fronteras” (2012: 323).

Esa forma desterritorializada de energía existe en ambos cortos y se resuelve de manera distinta. En *Cuatro paredes*, dicha energía puede definirse como la imposibilidad de capturar la potencialidad de la imaginación a través de los límites visuales y diegéticos de la representación cinematográfica. Massumi observa la existencia de poderes imaginativos en el lenguaje: “its ability to marshal powers of the false, not in order to designate the way things are, but to catalyze what’s to come, emergently, inventively, un-preprogrammed and reflective of no past model” (2011: 173). En una parte del monólogo, Karla ensaya la posibilidad de un filme centrado en clichés de Hollywood, historias de gánsteres y nazis, la historia de una muchacha cuya historia acontece “mientras toca una pieza de Brahms”. Al terminar la reflexión observa: “pues nada de esto, todo lo contrario”. Y de ahí comienza a derivar en la descripción de una película que sería “como un espejo soberbio, reflejando a todos los que la ven” y que le encantaría hacer, pero resulta imposible. La escena que usa Karla para describir la imaginación de la película es un palacio, siempre cognoscible a través de un detalle solamente. Las dos películas descritas por Karla representan dos regímenes de la imaginación, uno fincado en el orden de la representación del pasado, otro en la potencialidad y la futuridad. Karla, a mi parecer, hace eco en su reflexión de una intuición sobre

el orden artístico más allá de la representación, que Massumi describe así: “Departing from representation means returning the semblance to the event of its native abstractness: the spontaneous, impersonal force of thinking–feeling that comes amodally to vision through the cracks in the artifact’s sensuous form” (2011: 133). El monólogo opera como materialización lingüística de fragmentos y trazos del objeto abstracto y del acontecimiento artístico que Karla, como cineasta, se reconoce incapaz de filmar.

Si *Cuatro paredes* reflexiona sobre la creación, *Nimic* despliega en su configuración afectiva los horrores latentes y potencialidades afectivas de la vida burguesa contemporánea. La aproximación desterritorializada se manifiesta desde los axiomas y tejidos mismos del cortometraje —una Ciudad de México reconocible pero no nombrada, con habitantes angloparlantes de diversas nacionalidades y diferencias raciales que, a su vez, no se materializan en identidad—. En su lectura del cine de Stanley Kubrick, Todd McGowan subraya “his ability to use films fantasmatic quality to bring to light the hidden obscene dimension of symbolic authority” (2007: 44). La premisa de su discusión, de marco teórico lacaniano, es el carácter insuficiente del afecto y la necesidad de teorizar la fantasía como “a place beyond affect, beyond all emotional investment”: “affect merely serves as the outward and public manifestation of and response to an underlying fantasy” (2007: 44). McGowan, estrictamente hablando, hace una confluencia entre afecto y emoción, y se refiere más propiamente a las emociones. Sin embargo, el contraste es útil. Su filme de referencia es *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999), donde se narra el desvanecimiento de una familia burguesa, interpretada por el matrimonio real en ese momento de Tom Cruise y Nicole Kidman, a partir de la visibilización de la estructura de fantasías sexuales del personaje de Kidman, y el descenso del personaje de Cruise al infierno de lo obscuro. El carácter de fantasía es claro desde un principio: el filme incluso se basa en un texto de Arthur Schnitzler (1925) llamado *Traumnovelle* o “relato soñado”.

Nimic opera en una dimensión opuesta. La fantasía que subyace a la familia nunca es visibilizada. Lo único que persiste a lo largo del cortometraje es, precisamente, la estructura nuclear de la vida de los

personajes. Es posible leer el filme a contrapelo del tono y observar que es la linealidad de la estructura familiar como aparato de captura la que fomenta el horror del filme, y no los desplazamientos afectivos. Hay que pensar en el acontecimiento del reemplazo total del padre en todas las funciones de la vida familiar —el amor, el sexo, la paternidad, etc.—, artística —en la interpretación de la música misma— y en la estructura del trabajo —su empleo como músico—. Esa vida es capturada por una persona de un cuadrante identitario y de género distinto (una mujer marcada como extranjera por su acento) y activa en un registro emocional que no tiene ninguna relación simbólica o performativa con las funciones que ocupa. Tiene la misma mirada perdida y delirante al acurrucarse con la madre de la familia, interpretar la pieza musical o repetir los enunciados del padre suplicando a su familia que expulsen a la mujer. El horror de la situación no radica en una visibilización de lo Real, ni en la espectacularización de lo obsceno como sucede en Kubrick, sino en el carácter totalitario del aparato de captura (quizá lo podríamos llamar “orden simbólico” en jerga lacaniana), que no requiere afecto ni deseo para persistir. Es puro poder. La mujer que reemplaza al padre, sin embargo, en la distancia entre su nuevo rol de cabeza de familia y su expresión desencajada, manifiesta un excedente afectivo constantemente, que se observa de manera clara en el último cuadro, donde come intensamente un huevo cocido mientras mira fijamente a la cámara.

Las notas que he presentado hasta aquí han buscado plantear cuestiones teóricas relacionadas con la cuestión de afecto y cine, enfocándose en dos cortometrajes cuya representación de México, visible y desterritorializada, permite vislumbrar un régimen de representación afectiva que no acarrea la política de la especificidad o la colectividad que normalmente se les atribuye. Son cortometrajes en los cuales México, el espacio, es presentado como un espacio liso, liberado por un instante por sus mecanismos de estriación y de captura, para convertirse en un espacio de afectividad. Sería posible a partir de aquí regresar al espacio de lo contemporáneo, de la especificidad. Del afecto que colectiviza y que deja ver el presente. Un afecto que se observa, por elegir solo un texto, en el cortometraje *Este es mi reino* (Carlos Reygadas 2010), parte del ómnibus *Revolución*, que compilaba filmes de

diez directores alrededor del aniversario de la Revolución Mexicana. Reygadas nos muestra una fiesta de la clase alta en un llano de Tepoztlán, un pueblo que suele recibir visitantes de la Ciudad de México y otras latitudes. Filmado de manera a la vez caótica y precisa, el filme visibiliza claramente la diferencia de clase entre los asistentes de la fiesta y los habitantes del pueblo, que observan a los visitantes con extrañamiento. El cortometraje opera con un *crescendo* manifestado por una música cada vez más ruidosa, que avanza hacia la noche, cuando los asistentes a la fiesta, sin razón alguna, incendian un carro estacionado en el lugar de la fiesta. La última toma muestra el carro en llama mientras se nos presenta el título: “Este es mi reino”.

La interpretación social es obvia y abierta: una puesta en escena de la enorme diferencia de clase en México. Pero el mecanismo formal es más interesante. Más que resolver la contradicción entre clases o plantear algún tipo de discurso pedagógico frente a ellas, Reygadas opta por representar a los miembros de la élite de una forma desubjetivada, como un afecto que fluye alrededor de los cuerpos de la fiesta. Esto está inscrito en la forma misma de las películas de Reygadas que, como ha mostrado Troy Bordun (2017), utilizan registros afectivos identificados con el llamado “cine extremo” (el otro caso que estudia Bordun es la francesa Catherine Breillat) para desconfigurar los géneros cinematográficos. Esta intuición puede extenderse para precisar que Reygadas construye un cine que desterritorializa los aparatos de captura de la forma cinematográfica y se enfoca, a veces con gran violencia visual y simbólica, en los regímenes de afectos que subyacen a la representación emocional de los filmes. En este cortometraje en particular, la acción es guiada por un afecto colectivo y sin nombre, carente de representación o ideología. Es quizá, un grado cero del afecto en el México neoliberal. Un grado cero que el cine, como instrumento cultural, todavía alcanza a poner en escena.

Bibliografía y filmografía

BEASLEY-MURRAY, JON (2010): *Posthegemony. Political Theory and Latin America*. Minneapolis: University of Minnesota.

- BEHLIL, Melis, SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. y VERHEUL, Jaap (2020): "The Dead Are Alive: The Exotic Non-Place of the Bondian Runaway Production", en Jaap Verheul (ed.), *The Cultural Life of James Bond. Specters of 007*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, pp. 81-102.
- BERTELSEN, Lone y MURPHIE, Andrew (2010): "An Ethics of Everyday Infinities and Powers. Félix Guattari on Affect and the Refrain", en Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University, pp. 138-157.
- BORDUN, Troy (2017): *Genre Trouble and Extreme Cinema. Film Theory at the Fringes of Contemporary Art Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- BRINKEMA, Eugenie (2014): *The Form of the Affects*. Durham: Duke University.
- DELEUZE, Gilles (1986): *Cinema 1. The Movement-Image*. Trad. Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1988): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- DOUGHERTY, Michael (2019): *Godzilla: The King of the Monsters*. Legendary Pictures.
- EMMELHAINZ, Irmgard (2016): *La tiranía del sentido común. La reconversión neoliberal de México*. Ciudad de México: Paradiso.
- GARLAND, Alex (2015): *Ex Machina*. DNA Films.
- GUATTARI, Félix (1996): *Caosmosis*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Manantial.
- HAWKINS, Sunny (2020): *Deleuze and the Gynesis of Horror. From Monstrous Births to the Birth of the Monster*. London: Bloomsbury.
- KUBRICK, Stanley (1999): *Eyes Wide Shut*. Stanley Kubrick Productions.
- LANTHIMOS, Yorgos (2019): *Nimic*. Recorder/superprime/merman/droga5.
- LAZZARATO, Maurizio (2014): *Signs and Machines. Capitalism and the Production of Subjectivity*. Trad. Joshua David Jackson. Los Angeles: Semiotext(e).
- MASSUMI, Brian (2011): *Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Cambridge: MIT.

- (2015): *The Power at the End of the Economy*. Durham: Duke University.
- McGOWAN, Todd (2007): *The Real Gaze. Film Theory after Lacan*. Albany: SUNY.
- MENDES, Sam (2015). *Spectre*. Eon Productions.
- MORAÑA, Mabel (2012): “Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas”, en Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado (eds.), *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 313-337.
- NAIL, Thomas (2012): *Returning to Revolution. Deleuze, Guattari and Zapatismo*. Edinburgh: Edinburgh University.
- PODOLSKY, Laura (2018): “The Affect Turn”, en Juan Poblete (ed.), *New Approaches to Latin American Studies. Culture and Power*. London: Routledge, pp. 237-254.
- PORTERFIELD, Matthew (2021a): “Matthew Porterfield Introduces His Film *Cuatro paredes*”, en *MUBI Notebook*, 13 de abril. <<https://mubi.com/notebook/posts/matthew-porterfield-introduces-his-film-cuatro-paredes>> (26-01-2021).
- (2021b): *Cuatro paredes*. MUBI.
- REBER, Dierdra (2016): *Coming to Our Senses. Affect and an Order of Things for Global Culture*. New York: Columbia University.
- REYGADAS, Carlos (2010): *Este es mi reino*. En *Revolución*. Canana/IMCINE/Mantarraya.
- RIVERA GARZA, Cristina (2011): *Dolerse. Textos desde un país herido*. Oaxaca: Sur+.
- ROSENWEIN, Barbara H. y CRISTIANI, Riccardo (2018): *What is the History of Emotions?* Cambridge: Polity.
- SCHNITZLER, Arthur (2000): *Relato soñado*. Trad. Miguel Sáenz. Barcelona: Acontilado.
- SIERRA-RIVERA, Judith (2018): *Affective Intellectuals and the Space of Catastrophe in the Americas*. Columbus: The Ohio State University.
- VALENCIA, Sayak (2010): *Capitalismo gore*. Madrid: Melusina.
- ŽIŽEK, Slavoj (2004): “The Foreign Gaze Which Sees Too Much”, en Atom Egoyan e Ian Balfour (eds.), *Subtitles. On the Foreignness of Film*. Cambridge: MIT, pp. 285-310.

V

CODA

No todo recuerdo es memoria: tres textos y una caja con fotos

SAÚL SOSNOWSKI
University of Maryland, College Park

Comienzo con tres citas y cierro con un objeto. La primera cita es de “Funes el memorioso”, texto que Borges consideró “una larga metáfora del insomnio”: “Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado...)” (1944a: 131-43). Un insomnio, agrego, que no aporta lucidez. El accidente que lo deja tullido y postrado reitera lo inmóvil, la incapacidad de tamizar lo que se agolpaba en un basural de recuerdos inútiles. Imposibilitado de ejercer la razón —precisamente la facultad que prioriza los saberes y puede fijar los límites de los afectos o, por lo menos, de sus manifestaciones—, Ireneo Funes incorpora los matices de una hoja otoñal, por ejemplo, junto a la *Naturalis historia* de Plinio, citando precisamente del capítulo dedicado a la memoria. Ireneo recita en latín lo que se traduce como “lo que haya sido escuchado puede restituirse con las mismas palabras”. Recordar, puesto inicialmente como “verbo sagrado”, cede ante el peso del hacer

memoria, de poseerla, de ejercerla, de construir con ella y no solo de recitarla.

La segunda cita es: “Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquel?”. Con estas palabras comienza José Emilio Pacheco *Las batallas en el desierto* (1981: 9). Un texto breve que, partiendo de juegos escolares que incluyen los enfrentamientos entre árabes y judíos, entreteje las emociones de un amor juvenil con los límites fijados por la hipocresía y los hábitos de clases en pugna en el México de los años 1940 y 1950.

La tercera proviene de Leon Thorne, *It Will Yet Be Heard: A Polish Rabbi's Witness of the Shoah and Survival* (2019). Se trata de un agregado de fragmentos; es un texto escrito a retazos bajo las condiciones que el nazismo había impuesto en los guetos y en los campos de concentración. Las primeras palabras del título —“Aún [ya] se dejarán oír”— remiten al profeta Jeremías quien en tres ocasiones [Jr, VII, 34; XVI, 9 y XXV, 10] vaticinó la destrucción de Jerusalén y el exilio que Babilonia impuso en 586 AC; hecho simbolizado, entre otros aspectos, por el acallado júbilo de los novios durante la ceremonia nupcial. Más adelante, con esas mismas palabras [XXXIII, 11], Jeremías anticipó el retorno y la reconstrucción del reino a través de las voces de los amantes. Es en este sentido que se incorporó a esa misma ceremonia la fórmula “ya se dejarán oír en las colinas de Judea y en las afueras de Jerusalén la voz [el reiterado sustantivo *kol* dice de la voz, el canto, la expresión] de júbilo, la voz de la alegría, la voz del novio y la voz de la novia”. Como en el texto del profeta, el regocijo celebra la supervivencia; en este caso la resistencia ante el embate nazi y la continuidad en el deseado renacimiento. Voces que se alzan sobre las cenizas.

Sabemos que el arte es capaz de anticipar lo que el propio artista ignora. Seguimos leyendo a Kafka porque predijo la perversión del nazismo, que luego Borges encapsulara en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y porque no hemos dejado de subsistir en estado de corrupción. En clave local, aunque no solo argentina, leemos a Arlt para reconocer algo de lo que corroe a nuestras instituciones. Se escribe para saber, para entender, para documentar, para agitar a los complacientes, para olvidar menos, para rescatar a quienes siguen tapados porque no im-

portan, porque carecen de poder. Se lee por esas mismas razones y también para sentir. Primo Levi tenía razón: solo quien fue arrojado a la cámara de gas hubiera podido dar un testimonio fiel de su muerte. Pero ante esa imposibilidad, se impone la voz del sobreviviente. Es precisamente lo que se ha dado en los países que padecieron lo que quisiéramos considerar como las últimas dictaduras cívico-militares del Cono Sur. Tenemos los testimonios de los retornados de celdas y de exilios; las cicatrices en el cuerpo y en la nación; fosas desenterradas y placas que marcan de dónde se arrancaron vidas; denuncias y reclamos de justicia; pactos políticos y la claudicación de la ética. Y nada de esto ha cesado, ni en la literatura ni en las calles. No son solo quienes retornaron los que trazan su experiencia, son quienes las vivieron o leyeron de otro modo, quienes escriben porque solo así algo se filtra hacia quienes están cada vez más distantes, más en lo suyo, en su propio hoy. Y es comprensible que así sea para quienes vinieron después porque, podrían decir, no se puede vivir de nostalgias ni historias ajenas. Pero cabe responder que si no vivirlas, sí conocerlas en estado de saber: no hay ajenidad, la historia perdura inscrita en cada cuerpo; es el ADN de los legados, la herencia fraguada en otro tipo de legajo.

Para corroborarlo, apelo a muestras de ambas orillas del Río de la Plata: a las páginas de los uruguayos Mauricio Rosencof (1933) y Carlos Liscano (1949) que padecieron torturas, encierros y la sombra de la locura y que, a través de sus obras, siguen marcando pautas en democracia; y a las novelas de los argentinos Martín Kohan (1967) y Leopoldo Brizuela (1963-2019) que recuperan desde su presente las huellas de la represión y el legado de la violencia en toda relación, en las miradas que el espejo denuncia (o no)¹.

Hago un alto porque la conjunción de “afectos y violencia” requiere que señalemos un momento en la crítica literaria, en este modo de leer textos y otros artefactos. Contrasto el uso mismo de “afectos” con otros momentos: con aquel en el cual se insistía en “el texto dice”; con

1 Limitándome a una obra de cada autor, elijo: Mauricio Rosencof, *Las cartas que no llegaron* (2014); Carlos Liscano, *El furgón de los locos* (2001); Martín Kohan, *Dos veces junio* (2002); Leopoldo Brizuela, *Una misma noche* (2012).

otro en que bajo el deseo de aparecer más “científicos” se publicaban, leían y citaban análisis cuya impronta era fijar estructuras y mecanismos de enunciación; con el que había desplazado del discurso crítico toda noción de valor y juicio estético; con el que trata personajes literarios como si estuvieran en un diván iluminado por citas de Lacan. El ejercicio crítico, por más que se intentara deshacerlo, se inscribe en la instancia histórica de su enunciado. El bienvenido rigor que surgió de una mayor atención a la lingüística, al estructuralismo, a la semiótica y a la arquitectura de los textos, ha sido fundamental para que se descartara el facilismo impresionista y variedades no menos asépticas. Como siempre, y como todo, también ese rigor debe ser historizado. Se trata de una necesaria toma de conciencia en torno a lo que cada palabra dice, en torno a lo que calla cuando se recorta al tamaño de una página que desconoce los ruidos de la calle, los rumores de la historia, la no por todos deseada imposibilidad ética de actuar en el vacío.

En su introducción a *En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina*, Ana Peluffo dice: “En los últimos años, los afectos y los sentimientos, relegados históricamente al campo de la psicología y la filosofía, parecen haber migrado hacia los estudios culturales y de género” (2016: 13). Bajo la rúbrica “Emociones que importan”, la introducción recorre “afecto” y “emoción” como términos intercambiables, traza someramente su uso en textos clave de diversas latitudes. Luego, mediante una sostenida bibliografía crítica, analiza e historiza, con una mayor atención al siglo XIX, varios “artefactos culturales” latinoamericanos. Menciono este texto porque creo que, habiendo asimilado pautas atravesadas por la crítica en décadas recientes, articula una óptica alternativa a textos clásicos. El título es significativo: son lecturas en *clave* emocional; un pentagrama que no desecha y no canoniza; una propuesta alternativa que lee y suma.

Toda moda es efímera y sabemos, por lo menos desde Borges, que es el momento histórico el que condiciona la lectura de la institución que denominamos “literatura”. En la fluidez de pasajeras modernidades, en tanto lectores y críticos ponemos nuestros peregrinos cuerpos entre las letras marcando escalas. En *El concepto de*

ficción, Juan José Saer (1937-2005) escribió: “Tiempo, espacio, carne, memoria, experiencia, muerte: todo esto, que es materia común a todos, en la situación del exilio cobra un sabor particular” (1997: 80). En su propia crónica de exilios y retornos, *Tununa Mercado* (1939) compartió sentimientos y desafectos, entregas y rechazos en un libro que fija su lugar en el mundo: *En estado de memoria* (2008). Sirvió como título para una novela/ensayo confesional, sigue siendo el estado necesario para poner en diálogo los afectos y todas las más-caras de la violencia.

El objeto, con el que cierro estas páginas a modo de coda, es una caja de madera oscura; está tallada, tiene incrustaciones y grabados. Alberga los recuerdos de una familia bajo lo que había sido un remanente del imperio austrohúngaro que tras la Primera Guerra Mundial dejó de ser. Las fotos están desordenadas, un modo de decir que quien las revisa mezcla latitudes, traslados, migraciones; se prestan a este presente, a todo presente en el cual con solo mirarlas alguien las rescata del silencio.

Más allá de lo singular de esta caja —única para quien reconoce y se reconoce en las imágenes sepia— abrirla es hacer un alto en el camino de tantos peregrinajes. Las citas mencionadas al comienzo, si bien puntuales, se hacen eco de tradiciones milenarias. El recuerdo, el ejercicio de la memoria, es una constante en los anales de la historia y en textos canónicos, y no solo un motivo literario frecuentado a lo largo de los siglos. El énfasis, sin embargo, está dado en un mandato: ante la práctica del olvido, ante la mentira y la historia adulterada, quien recupera la memoria está obligado a actuar a partir de lo que esta exige. Reacción a los afectos; la respuesta que la violencia impone para que cese, para que siquiera la ilusión de esa posibilidad no sea encajonada*.

*Posdata: Desde que redacté estas páginas para el encuentro sobre “Afectos y violencia en la cultura latinoamericana” que tuvo lugar en la Universidad de Utrecht los días 5 y 6 de diciembre de 2019, publiqué las novelas *Decir Berlín, decir Buenos Aires* (Paradiso, 2020) y *El país que ahora llamaban suyo* (Paradiso, 2021). Ecos de lo allí dicho no le son ajenos.

Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis (1944a): “Funes el memorioso”, en *Ficciones*. Buenos Aires: Sur, pp. 131-143.
- (1944b): “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en *Ficciones*. Buenos Aires: Sur, pp. 11-37.
- BRIZUELA, Leopoldo (2012): *Una misma noche*. Buenos Aires: Alfaguara.
- KOHAN, Martín (2002): *Dos veces junio*. Buenos Aires: Debolsillo.
- LISCANO, Carlos (2018 [2001]): *El furgón de los locos*. Montevideo: Planeta.
- MERCADO, Tununa (2008): *En estado de memoria*. Buenos Aires: Seix Barral.
- PACHECO, José Emilio (1981): *Las batallas en el desierto*. Ciudad de México: Era.
- PELUFFO, Ana (2016): *En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo.
- ROSENCOF, Mauricio (2014): *Las cartas que no llegaron*. Alcalá la Real: Alcalá.
- SAER, Juan José (1997): *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- THORNE, Leon (2019): *It Will yet Be Heard. A Polish Rabbi's Witness of the Shoah and Survival*. New Brunswick: Rutgers University.

Sobre los autores

Brigitte Adriaensen es catedrática de Estudios Hispánicos en la Radboud Universiteit Nijmegen, así como catedrática de Estudios Literarios en la Open Universiteit Nederland. Terminó su tesis doctoral en la KU Leuven sobre la obra del escritor español Juan Goytisolo, y dirigió el proyecto de investigación “The Politics of Irony in Contemporary Latin American Literature on Violence” financiado por el NWO. Ha publicado en revistas como *Confluencia*, *Iberoromania* o *Revista Iberoamericana*. Es coeditora de libros como *Narrativas del crimen en América Latina* (LIT, 2012), *La recepción de Borges en las repúblicas mundiales de las letras* (Iberoamericana Vervuert, 2015), *Todos los mundos posibles. Una geografía de la obra de Daniel Guebel* (Beatriz Viterbo, 2015), *Narcoficciones en México y Colombia* (Iberoamericana Vervuert, 2016) e *Ironía y violencia en la literatura latinoamericana* (Universidad Iberoamericana, 2018).

Ignacio Albornoz Fariña es titular de una maestría en Historia y Teoría del Cine (2016) de la Université Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis. Prepara actualmente una tesis doctoral en torno a la producción documental chilena. Dentro de sus temas de investigación se encuentran el desarrollo de los archivos cinematográficos y los centros de producción universitarios en el Chile de los años 70 y las manifestaciones del film-ensayo en Latinoamérica. Autor de diversos artículos

académicos, Ignacio Albornoz es también traductor de textos sobre teoría e historia del cine. Junto a Iván Pinto prepara un volumen colectivo en torno a la obra de Raúl Ruiz, de pronta publicación.

Mieke Bal se desempeña como teórica cultural, crítica, videoartista y ocasionalmente organiza exposiciones como comisaria independiente. Escribe desde una perspectiva interdisciplinaria sobre análisis cultural, literatura y arte, con un interés especial por cuestiones de género, cultura migratoria, crítica del capitalismo y arte político. En 2002 empezó a dirigir películas como un modo alternativo (más profundo y más contemporáneo) de análisis cultural. Desde entonces, la escritura, la cinematografía y el comisariado van de la mano. En su libro *Image-Thinking* (Edinburgh UP, 2022), Bal reflexiona sobre cómo integrar el pensamiento académico y el artístico. Como cineasta, ha realizado varios documentales experimentales, en su mayoría sobre situaciones migratorias, así como “ficciones teóricas”, películas e instalaciones en las que la ficción ayuda a desarrollar ideas complejas. *Madame B* (2014) fue expuesta en el Munchmuseet de Oslo al lado de obras de Munch. *Reasonable Doubt* (2016), sobre René Descartes y la reina Cristina de Suecia, también viajó. Más recientemente, Bal realizó la videoinstalación *Don Quijote: tristes figuras* (2019) y el ensayo fílmico *It's About Time! Reflections on Urgency* (2020). www.miekebal.org.

Alejandra Bernal obtuvo el doctorado en Lenguas y Literaturas Hispánicas en la University of Ottawa con la tesis *Alegoría y campo afectivo transnacional en la novela mexicana reciente (1993-2013)*. Sus contribuciones incluyen un capítulo en el libro *Mexican Transnational Cinema and Literature* (2017) y otro en el volumen monográfico sobre la memoria de la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (2016). Realizó estudios de maestría en McGill University y en la University of California, Berkeley. Actualmente es investigadora independiente.

Reindert Dhondt es profesor de Literatura Hispánica en la Universiteit Utrecht e investigador Humboldt en la Goethe-Universität de Frankfurt am Main. En la actualidad, trabaja sobre la representación de la violencia y sobre narrativas de desplazados internos y secuestra-

dos en Colombia. Es autor de *Carlos Fuentes y el pensamiento barroco* (Iberoamericana Vervuert, 2015) y coeditor de *Transnacionalidad e hibridez en el ensayo hispánico. Un género sin orillas* (con Dagmar Vandebosch, Brill, 2016) y de *International Don Quijote* (con Theo D'haen, Rodopi, 2009). Es miembro de la red VYRAL (Violencia y Representación en América Latina) y editor de *Neophilologus*. Ha publicado en revistas como *Confluencia*, *Iberoromania*, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* y *Anales de Literatura Hispanoamericana*.

Sophie Dufays es investigadora especialista en cine latinoamericano. Ha trabajado como investigadora posdoctoral en el marco de dos proyectos, en la UCLouvain (proyecto del FRS-FNRS, 2013-2016) y en la KU Leuven (proyecto ERC “Digital Memories”, 2019-2021). Ha sido profesora invitada en las universidades de Gent (2013), Liège (2017) y Louvain-la-Neuve (2017-2019). Es autora de *El niño en el cine argentino de la postdictadura* (Tamesis, 2014) e *Infancia y melancolía en el cine argentino* (Biblos, 2016) y coeditora de dos libros colectivos sobre los usos de la canción en los cines de América Latina y Europa (Libraria, 2018 y Peter Lang, 2019).

Jorge Estrada es actualmente investigador posdoctoral visitante del consorcio interdisciplinario de investigación MECILA. Estudió la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México. En 2019 se doctoró en la Freie Universität Berlin en Literatura Comparada y General con una monografía titulada *Experiencing Ethics with Sterne and Musil* (2019). Ha publicado sobre las narrativas de Roberto Bolaño en *Revista Aisthesis*, *Badebec* y *Hispanic Review*. Sus proyectos actuales incluyen una exploración de la justicia poética, efectos de sentido e inmanencia narrada en relatos del crimen perfecto de la literatura latinoamericana, y una exploración de la crítica a la Ilustración en la obra de Bolaño.

Sofía Forchieri está cursando sus estudios de doctorado en la Radboud Universiteit Nijmegen (Países Bajos), especializándose en Estudios Literarios y Culturales Latinoamericanos. Obtuvo un grado en Literatura Comparada y Estudios Romances en la Goethe-Universität

de Frankfurt am Main y una maestría en Literatura Comparada en la Universiteit Utrecht. Su investigación se enfoca en la literatura latinoamericana reciente, la memoria cultural y la relación entre afectos incómodos, estética y política. Ha publicado su trabajo en revistas como *Journal of Perpetrator Research* y *Frame: Journal of Literary Studies*.

Emanuela Jossa es profesora de Literatura Hispanoamericana en la Università della Calabria (Italia). Ha publicado los libros *Gli uomini venuti dal mais. Miguel Angel Asturias e la cultura maya* (Alinea, 2003), *Raccontare gli animali. Percorsi nella letteratura ispanoamericana* (Le Lettere, 2012), *Patologia de la casa. Lo spazio domestico nel racconto ispanoamericano del XXI secolo* (Soveria Mannelli, 2020) y muchos artículos y ensayos, enfocados en el estudio de lo fantástico, los afectos, la poesía indígena, la relación entre literatura, historia y memoria. Ha traducido al italiano los cuentos de Mario Benedetti y Claudia Hernández, los poemas de Roque Dalton y Humberto Ak'abal.

Silvana Mandolessi es profesora de Estudios Culturales en la KU Leuven, donde actualmente dirige el proyecto ERC “Digital Memories”, financiado por el Consejo Europeo de Investigación. Sus áreas de investigación incluyen memoria colectiva y violencia política, literatura y cultura latinoamericana y cultura digital. Su libro más reciente es *Digital Reason: A Guide to Meaning, Medium and Community in a Modern World* (con Jan Baetens y Ortwin de Graef; Leuven University Press, 2020). Ha coeditado *Disappearances in Mexico: From the ‘Dirty War’ to the ‘War on Drugs’* (Routledge, 2022), *El pasado inasequible. Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio* (Eudeba, 2019), *Estudios sobre la memoria* (Eduvim, 2015) y números especiales de las revistas *European Review* y *Nuevo Texto Crítico*. Es miembro de la Jonge Academie (Royal Flemish Academy for the Arts and Sciences).

Ignacio M. Sánchez Prado ocupa la cátedra Jarvis Thurston and Mona van Duyn en Humanidades en la Washington University in St. Louis, Missouri. Su trabajo de investigación se centra en cuestiones teóricas, críticas e institucionales relacionadas con la literatura y el

cine de México en particular, y de América Latina de manera más general. Es autor de siete libros y editor de catorce. Entre sus más recientes volúmenes se encuentran *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market and the Question of World Literature* (Northwestern University, 2018) y *Mexican Literature as World Literature* (Bloomsbury, 2021). Sus artículos han aparecido en revistas académicas de las Américas, Europa y Asia, así como en el *Washington Post*, *Los Angeles Review of Books* y otras publicaciones.

Saúl Sosnowski es profesor titular de Literatura Latinoamericana en la University of Maryland, College Park. En 1972 fundó, y desde entonces dirige, *Hispanérica*. Publicó libros sobre Cortázar, Borges, literatura judía-latinoamericana y, entre otros, *Fascismo y nazismo en las letras argentinas* (con Leonardo Senkman; Lumiere, 2009), *Cartografía de las letras hispanoamericanas: tejidos de la memoria* (Eduvim, 2015; Premio “Ezequiel Martínez Estrada”); *Rugido que toda palabra encubre* (Alción, 2017; poesía) y las novelas *Decir Berlín, decir Buenos Aires* (Paradiso, 2020) y *El país que ahora llamaban suyo* (Paradiso, 2021). Ha editado y coeditado 17 libros, varios sobre la represión de la cultura bajo las últimas dictaduras en el Cono Sur y el papel de la cultura en el fortalecimiento de instituciones democráticas.

Kristine Vanden Berghe es profesora titular de Literaturas Hispanoamericanas en la Université de Liège. Sus principales áreas de investigación son la literatura y la cultura latinoamericanas de los siglos xx y xxi. Entre otros libros, ha publicado *Intelectuales y anticomunismo. La revista Cadernos Brasileiros* (Leuven University Press, 1997), *Narrativa de la rebelión zapatista. Los relatos del Subcomandante Marcos* (Iberoamericana Vervuert, 2005) y *Homo ludens en la Revolución. Una lectura de Nellie Campobello* (Iberoamericana Vervuert, 2013). En su último libro, titulado *Narcos y sicarios y la ciudad letrada* (Albatros, 2019), analiza la representación de bandidos colombianos en la literatura mexicana y colombiana reciente, en relación con la figura del intelectual.

Daniella Wurst se desempeña como profesora en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se doctoró en la Columbia University con

una tesis sobre fotografía y literatura en Argentina, Chile y el Perú. Su investigación se centra en la intersección entre política y estética dentro de los discursos de la memoria en América Latina. Le interesan el diálogo entre la memoria personal y colectiva, así como las representaciones y narrativas artísticas que nacen de tales encuentros. El campo de los estudios de memoria le ha propiciado una plataforma interdisciplinaria fructífera para llevar a cabo análisis visuales y literarios en diálogo con diferentes disciplinas (crítica de fotografía, estudios feministas, teoría *queer* y debates filosóficos sobre la historia y la temporalidad).

Martín Zicari es licenciado en Historia por la Universidad de Buenos Aires y doctor en Literatura y Estudios Culturales por la KU Leuven. Su investigación explora las prácticas encarnadas de la memoria que tienen lugar en las protestas contra las desapariciones forzadas, con un enfoque particular en el contexto de las desapariciones en México y Argentina. Su trabajo ha aparecido en revistas como *Alternativas*, *History & Memory* y *Memory Studies*. Ha recibido financiación del Consejo Europeo de Investigación, la Ernst-Reuter-Gesellschaft (FU Berlín), la Fundación Magnum y el Ministerio de Educación de Argentina.