

# ARTE Y POLÍTICA

---

NARRATIVAS,  
REPRESENTACIONES,  
VIOLENCIAS

Enrique Díaz Álvarez  
Rosa María Lince Campillo

COORDINADORES



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector • ENRIQUE LUIS GRAUE WIECHERS

Secretario General • LEONARDO LOMELI VANEGAS

Secretario Administrativo • LUIS AGUSTÍN ÁLVAREZ ICAZA LONGORIA

Abogado General • HUGO ALEJANDRO CONCHA CANTÚ

Directora General de Publicaciones y Fomento Editorial • SOCORRO VENEGAS PÉREZ

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

Directora • CAROLA GARCÍA CALDERÓN

Secretaria General • PATRICIA GUADALUPE MARTÍNEZ TORREBLANCA

Secretario Administrativo • JESÚS BACA MARTÍNEZ

Jefa del Departamento de Publicaciones • ELVIRA TERESA BLANCO MORENO



ARTE Y POLÍTICA  
NARRATIVAS, REPRESENTACIONES,  
VIOLENCIAS

Enrique Díaz Álvarez  
Rosa María Lince Campillo  
*Coordinadores*



Universidad Nacional Autónoma de México  
2023

Esta investigación, arbitrada a “doble ciego” por especialistas en la materia, se privilegia con el aval de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México.

Este libro fue financiado con recursos de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el marco del Proyecto “Política y afectos en contextos de violencia” (PAPIIT IA301720). Dicho Proyecto ha sido coordinado por el Dr. Enrique Díaz Álvarez y la Dra. Rosa María Lince Campillo, como parte del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica.

*Arte y política.*

*Narrativas, representaciones, violencias*

Dr. Enrique Díaz Álvarez y Dra. Rosa María Lince Campillo (coords.).

Primera edición: 27 de abril, 2023

Reservados todos los derechos conforme a la ley.

Diseño de portada: Andrea Bernal Castillo

D.R. © 2023 Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04510, CDMX.

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Circuito “Maestro Mario de la Cueva”  
s/n, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04510, CDMX.

Oficina del Abogado General  
Dirección General de Asuntos Jurídicos  
ISBNe: 978-607-30-7529-9

“Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta, sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales”.

Hecho en México/*Made in Mexico.*

# ÍNDICE

Introducción. La política de lo sensible <i>Enrique Díaz Álvarez</i> . . . . .	7
---	---

PRIMERA PARTE  
NARRATIVAS Y TESTIMONIOS DE LAS VIOLENCIAS

1. Testimonio póstumo: ficción, homonimia, justicia <i>David E. Johnson</i> . . . . .	27
2. Las infancias a la deriva. La migración de la palabra y el empobrecimiento de la experiencia <i>Esteban de Jesús Rodríguez Migueles</i> . . . . .	59
3. Estallido social en Chile: el malestar social en las calles y su prefiguración literaria <i>Gilda Waldman Mitnick</i> . . . . .	89
4. El retorno de Antígona. Importancia política de la tragedia frente a la desaparición forzada <i>Saúl Hernández Álvarez</i> . . . . .	119

SEGUNDA PARTE  
VISUALIDAD Y REPRESENTACIÓN DE LAS VIOLENCIAS

5. Maniobrar la ausencia: notas a cuerpo del texto  
*Rían Lozano*. . . . . 149
6. Paisajes deformados: lamento y desistencia política  
en el documental contemporáneo  
*Eliza Mizrahi Balas*. . . . . 179
7. Visualidades hápticas y vulnerabilidad de los cuerpos:  
hacia una política-poética de la interdependencia  
*María José Pantoja Peschard*. . . . . 209
8. Pandemonio. Fotografía y miedo durante  
la pandemia  
*Antonio Sierra García*. . . . . 235

# INTRODUCCIÓN. LA POLÍTICA DE LO SENSIBLE

Enrique Díaz Álvarez<sup>1</sup>

## Vidas dañadas

Una de las secuelas teóricas que dejó la Segunda Guerra Mundial, fue la necesidad de comprender el horror a partir de la herida. Pienso, por ejemplo, en Theodor W. Adorno. Aunque suele olvidarse, *Reflexiones desde la vida dañada* es el subtítulo que refleja con precisión poética el ajuste de cuentas que representó *Minima moralia*. Aquel texto que Adorno comenzó a escribir durante la guerra ya anticipaba la potencia sensible de una filosofía por venir. Ejercicios críticos que, con ciertas trazas literarias, buscaban dar cuerpo y lugar al sufrimiento vivido.

Adorno estaba convencido de que la violencia que le había desterrado le impedía al mismo tiempo su pleno conocimiento. Como otros pensadores de su generación, sabía que lo hecho escapaba a la comprensión. Es significativo que su esfuerzo por reflexionar sobre las consecuencias de la razón instrumental le llevara a detenerse en pensamientos cotidianos y que no descartara recurrir a la potencia comprensiva de la literatura, como demuestra el *excursus* sobre Odiseo

---

<sup>1</sup> Profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.

que escribió junto a Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*. Más allá de su célebre *dictum* sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz, Adorno intuía que necesitaba de la alegoría y la experiencia de vida para “resistir lo indecible” y hacer frente a una época en la que a partir de los relatos de los testigos sabemos que “se torturaba sin placer, se asesinaba sin placer, y acaso por aquel motivo más allá de toda medida.”<sup>2</sup>

En definitiva, a raíz de los excesos acontecidos en la Segunda Guerra Mundial se exploró la relación entre política y arte desde una perspectiva emancipadora. Es difícil no pensar también en la confrontación que dibujó Walter Benjamin entre la estetización de la política que propugna el fascismo y la politización del arte. Entre otras cosas, esa distinción –todo un llamado a la resistencia– ha permitido poner en el centro del pensamiento crítico la dimensión política de ciertas prácticas artísticas y narrativas que buscan encarar los discursos dominantes. Y no es casual que en la crítica de la violencia contemporánea juegue una dimensión política tan relevante el escuchar y dar visibilidad a la experiencia de las víctimas.

Como recuerda Annette Wieviorka en el libro *The era of the witness*, la irrupción y centralidad del testimonio en el espacio de la política se remonta al juicio a Adolf Eichmann en Jerusalén. Aquel proceso no sólo tuvo como protagonista a ese conocido funcionario nazi, sino que puso en el centro de la atención pública la vivencia de más de cien testigos supervivientes que relataron a detalle lo padecido en los campos de concentración. A partir de ahí, poner palabra e imagen a la violencia que enmudece trascendió el ámbito de lo jurídico. Pienso en los historiadores y periodistas que se han encumbrado con ejercicios de historia oral. También en los activistas, narradores y artistas contemporáneos que cada vez prestan más atención a las víctimas de violencia y violación de derechos humanos. Ese *giro testimonial* terminó por poner en el centro de la escena pública el sufrimiento y la vulnerabilidad de hombres y

---

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno, *Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada*. Obra completa, 4, Madrid, Akal, 2013, p. 108.



mujeres concretos. Esta vocación por aproximarse al horror a través de la memoria y el relato de las víctimas empezó a constituirse en la segunda mitad del siglo pasado como un “acto político”.<sup>3</sup>

En contextos de violencia e impunidad extremas, como es el caso del México actual, expandir o visibilizar el testimonio de las víctimas representa una forma de acción política. Así hay que enmarcar a ciertas prácticas artísticas que buscan la producción de nuevas subjetividades y que se han volcado a *hacer aparecer* en el espacio de la política la historia de vidas dañadas o perdidas. Estas contra-narrativas y contra-representaciones suelen confrontar el relato oficial a partir de historias de vida concretas. Y es que el mismo hecho de tomar y expandir su palabra es un gesto político. Muchas veces estamos frente a un último recurso para exponer un agravio y exigir verdad, justicia y reparación del daño. Para Eyal Weizman, fundador del colectivo artístico Forensic Architecture:

El testimonio se ha visto cargado no sólo de un valor epistémico a través del cual reconstruir historias de violencias, sino también con una fuerza afectiva, ética y política. Por lo tanto, no se trata de una simple cuestión de verdad positiva. Lo que dicen las víctimas no sólo es importante para reconstruir historias de violencia, sino que el propio hecho de hablar y ser escuchado es ética y políticamente significativo.<sup>4</sup>

Entre otras cosas, repensar la relación entre arte y política permite explorar los alcances de movilizar ciertos afectos que hacen resonar el dolor de las vidas dañadas o perdidas en el espacio de lo público. Son muchos los pensadores, escritores y artistas que han explorado y reconsiderado en los últimos años esa *fuerza afectiva* que subyace tras ciertas prácticas artísticas que exponen historias de violencia y violación de derechos humanos. Hablo del efecto de

---

<sup>3</sup> Annette Wieviorka, *The era of the witness*, New York, Cornell University Press, 2006, p. 97.

<sup>4</sup> Eyal Weizman, *Arquitectura forense: violencia en el umbral de detectabilidad*, Madrid, Bartlebooth, 2020, p. 117.

experiencias de vida que atañen al común. Esta renovada vocación por registrar, relatar o recrear la vida dañada explica el papel central que ha adquirido la memoria y el archivo como dispositivo crítico en el quehacer académico, la escritura y el arte contemporáneo.

En la estela de Adorno, habría que repensar la potencia crítica de las prácticas artísticas alternativas que nos aproximan a la injusticia y ruina moral de nuestro tiempo. Prestar atención a esas palabras e imágenes que logran distanciarse de la alienante y desensibilizadora industria cultural o del entretenimiento para hacernos ver y sentir de otra manera. Un ejercicio crítico como *Minima moralia* ya estaba permeado por la contingencia y esa vocación de reflexionar sobre el mal después de haber sobrevivido –al final estamos frente a un exiliado– y atestiguado aquellas ruinas.

Adorno parecía sospechar que emprender una nueva crítica de la violencia implicaba empezar por levantar y reconstruir los propios escombros. Desde su sobriedad discursiva, es plenamente consciente que la razón crítica, por más apuntada o afilada que esté contra sí misma, “tiene algo de sentimental y anacrónico: algo de lamento por el curso del mundo”.<sup>5</sup> Quizá por ello su ensayo sobre la vida dañada tiene momentos que, con aliento literario, se estructuran a partir de reflexionar y poner en relación fragmentos aparentemente irreconciliables. Postales de vida. Lo roto se presta al aforismo. A la metáfora. No es casual que *Minima moralia* arranque con el epígrafe de Ferdinand Kürnberger: “la vida no vive”. Tampoco que concluya con un llamado a la redención en la medida que es el “único modo que le queda a la filosofía de responsabilizarse a la vista de la desesperación”.<sup>6</sup>

Aquel llamado de Adorno por realizar un ejercicio crítico que reflexione desde la vida dañada es más vigente que nunca en tiempos de una marcada interdependencia global. No se equivocaba, el nuevo signo de la época radica en saber que “ningún hombre sin

---

<sup>5</sup> Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 18.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 257.

excepción puede ya determinar él mismo su vida”.<sup>7</sup> La cuestión es cómo acoger en el pensamiento esa experiencia de fragilidad y vulnerabilidad que conlleva saber que cada una de nuestras vidas afecta y es afectada por la de los demás. Cómo atentar contra el dualismo antropológico y dar lugar a un pensamiento sensible –con entrañas y volcado en la contingencia y la pluralidad como ya planteaba María Zambrano con su razón poética– que sea capaz de ampliar el campo de sentido, sensibilidad y visibilidad.

Hoy, como ayer, la vocación del pensamiento crítico en contextos de violencia nace del desasosiego y la urgencia. La politización del arte pretende la transformación social y está ligada a movilizar afectos que agitan la conciencia crítica. Buena parte de su compromiso gira en torno a visibilizar y reflexionar sobre las heridas del cuerpo social. Esta vocación está íntimamente ligada a la necesidad de aproximarse y reconocer lo velado por los marcos hegemónicos. Ser contemporáneos, para decirlo con Giorgio Agamben, implica mantener la mirada fija en el propio tiempo para percibir no sus luces, sino su oscuridad.<sup>8</sup>

No es casual que sea cada vez más frecuente apelar a una teoría política estrechamente entrelazada con lo estético. Es cada vez más claro que la posibilidad de subvertir o ampliar los regímenes de visibilidad y enunciación en torno a las violencias contemporáneas pasa por producir narrativas y representaciones capaces de *hacer ver* y *hacer sentir* los desgarros sociales que suelen velar los discursos hegemónicos.

## Sobre el duelo y la ampliación del campo de sensibilidad

A raíz de los ataques a las Torres Gemelas y el Pentágono el 11 de septiembre de 2001, la vocación teórica por reflexionar en torno al daño, el cuidado y la interdependencia se ha profundizado. Pienso,

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>8</sup> Giorgio Agamben, *Desnudez*, Barcelona, Anagrama, 2011, p. 21.

por ejemplo, en cómo ese ataque –y la posterior “guerra contra el terror” puesta en marcha por Estados Unidos y sus aliados– llevó a Judith Butler a poner en el centro de su reflexión política la necesidad de repensar la vulnerabilidad corporal que nos define. A contracorriente del tribalismo y patriotismo exacerbado que se vivía en su país tras la afrenta, Butler insistía: “sufrir un daño significa que uno tiene la oportunidad de reflexionar sobre el daño, de darse cuenta de cuáles son sus mecanismos de distribución, de enterarse de quién otro es víctima (...), y de qué manera”.<sup>9</sup>

En tiempos en que el gobierno de Estados Unidos ponía en marcha una política de miedo y venganza –que extendía la narrativa del choque de las civilizaciones de Huntington–, Butler hacía un llamado por explorar los alcances éticos y políticos de otra clase de afectos y emociones. Empezando por el duelo. La ontología que propone, basada en la precariedad y la corporeidad, parte de la premisa que el mismo hecho de experimentar el daño o la pérdida permite reconocer la vulnerabilidad humana común. No se equivocaba, poder sentirlo abre las condiciones de posibilidad para aproximarnos y solidarizarnos con otras trayectorias de vida que son más susceptibles a padecer el abuso de poder o la violencia.

Si algo le revela a Butler la profunda sensación de fragilidad y vulnerabilidad experimentadas tras el 11-S –y más recientemente el daño y la pérdida causada por la pandemia del COVID-19– es la necesidad de repensar hasta qué punto el dolor y el duelo nos entrelazan. Al leerla es difícil no pensar en Spinoza y su convicción de que cada uno de nuestros cuerpos y trayectorias vitales se encuentran inevitablemente expuestos y vinculados a otros. Y que ciertos afectos son potencias activas en tanto que pueden favorecer la confianza, el reconocimiento, la esperanza o la condolencia.

La capacidad para reconstruir un tejido social desgarrado por las violencias –como es el caso de México– conlleva re-imaginar la misma idea de comunidad sobre la base de la vulnerabilidad y

---

<sup>9</sup> Judith Butler, *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 14.

la pérdida. Si Butler insiste en reconsiderar el luto en la esfera de la política, es porque entiende que todos, sin excepción, hemos deseado o amado a alguien y tenemos la noción de lo que representa su pérdida. Lejos de ser una emoción privada o solitaria como suele asumirse –y por ello mismo despolitizadora–, el duelo nos revela con la fuerza de un golpe lo entrelazado y dependientes que somos de los demás. De ahí esa desorientación o extravío que nos acompaña tras la marcha de alguien querido. Para Butler, el duelo nos permite experimentar los profundos lazos que tenemos con los otros hasta asumir que ese vínculo constituye lo que somos. De ahí que nos convoque a prestar atención a la dimensión política del “yo narrativo” y reforzar ese “punto de vista en primera persona”.<sup>10</sup>

En contextos de violencia e impunidad extrema conviene pensar en la potencia ético-política de ciertas formas narrativas que nos permiten reconocer lo común. Esa clase de resonancia es particularmente importante en países en los que las violencias –subjetiva, simbólica, de género, de Estado– terminan por superponerse y condicionar la vida de muchas personas que son sujetas a una política del descuido que les sobreexpone al daño y la muerte. Habría que preguntarse, junto con Butler, qué clase de elementos hacen que ciertas vidas no cuenten, que no sean dignas de ser lloradas.

Percibir y afectarnos por esta clase de jerarquización y asimetría en el duelo –el hecho mismo de que existan vidas que se protejan y lamente su pérdida, mientras otras muchas sean víctimas del abandono o la indiferencia– es una condición de posibilidad para confrontar los marcos hegemónicos que discriminan y deshumanizan a otros sujetos. Ampliar o subvertir los campos de visibilidad y sensibilidad pasa por poner en juego narraciones alternativas al discurso oficial que fisuren su relato. Hablo de historias que afecten y estén en condiciones de movilizar o sociabilizar la indignación ante la precariedad y el dolor de los demás.

---

<sup>10</sup> Judith Butler, *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006, pp. 31 y ss.

Y es que la distribución diferenciada del cuidado y la sensibilidad pública se reproduce y profundiza en el campo de la percepción. Pienso en el caso de los migrantes, por ejemplo, en cómo es notoria la forma en que se suele criminalizar a hombres, mujeres y niños por el hecho de pretender cruzar una frontera sin papeles en búsqueda de una vida menos mala. Esta clase de narrativas dominantes terminan por enmarcar la migración como un problema y no una respuesta racional a violencias que suelen ser estructurales. Esos marcos hegemónicos desinhiben nuestra capacidad de reconocer y afectarnos por la extrema vulnerabilidad de esas vidas a las que se nos ha enseñado a desconfiar y despreciar.

Encarar ciertas historias y testimonios de vidas dañadas nos permite comprender la necesidad de enunciar las violencias en riguroso plural. A la violencia subjetiva y simbólica –que se inscriben en el cuerpo y en el lenguaje– se debe sumar una violencia de tipo estructural que está íntimamente ligada a la violencia del Estado y del mercado. Y es que modelo neoliberal no sólo ha puesto en marcha una lógica de consumo y enriquecimiento basado en la precariedad, la desigualdad y la mercantilización, sino también un discurso que *hace ver* a ciertas vidas como no importantes, no deseables, no recordables.

En el caso de México, desde que el expresidente Felipe Calderón declaró la llamada guerra contra el narcotráfico en 2006, las cifras de muertos, desaparecidos y desplazados por la violencia se han acumulado hasta alcanzar cuotas que empujan al enmudecimiento. No deja de sorprender la serie de académicos, escritores, periodistas y artistas que desde entonces han recurrido a la noción de *necropolítica* de Achille Mbembe para tratar de enmarcar los desastres de esa guerra y desarticular el relato oficial; una narrativa simplista que se caracteriza por movilizar el miedo, ficcionalizar a un enemigo y favorecer la normalización de la violencia.<sup>11</sup>

Actualizando a Michel Foucault, este filósofo camerunés entiende que si algo revela la presente jerarquización de las vidas

---

<sup>11</sup> Achille Mbembe, *Necropolítica*, España, Melusina, 2011, pp. 22 y ss.

y los grupos, es que nos encontramos frente a una política que establece un corte que define quién es desechable o eliminable. Para Mbembe, el tránsito de la biopolítica a la necropolítica está ligado a la abierta pretensión por administrar ya no la vida, sino la muerte. En este sentido, es significativo cómo en años recientes se han multiplicado en nuestro país una serie de prácticas narrativas, artísticas y documentales que visibilizan el daño, la pérdida, el abuso de poder, la injusticia en torno a esa violencia extrema al margen del relato oficial.

Si algo caracteriza a estas contra-narrativas y contra-representaciones es su compromiso por des-velar la vulnerabilidad del cuerpo individual y social. Al ampliar el campo de sentido y visibilidad, estas prácticas buscan producir y movilizar otra clase de afectos y emociones que trascienden al lenguaje numérico al uso –esas cifras monstruosas que se acumulan sin tregua y reducen el daño a cantidades redondas– para encararnos con el daño y la vulnerabilidad de las víctimas de la violencia. Hombres y mujeres concretos que muchas veces llegan a ser responsabilizados de su propia muerte.

En contextos de guerra y violencia de Estado como el que hemos vivido en México, uno sospecha que la propia capacidad de *condolerse* es una condición de posibilidad para cultivar esa conciencia crítica que evita caer en la normalización de la violencia. Por ello, emociones como la indignación y el duelo pueden tener un alcance público y duradero en un país en el que cientos de madres, hermanos y familiares salen cada día, como Antígona, a buscar los cuerpos desaparecidos e insepultos en un país repleto de fosas.

En una conversación que mantuve con Judith Butler hace unos años, le pregunté sobre el papel que pueden jugar ciertas obras artísticas para guardar y expandir un luto colectivo por las vidas perdidas. Su respuesta, en la que liga el derecho al duelo con la demanda de justicia, es elocuente:

El ámbito estético, incluidas las artes visuales y escénicas, puede ayudar a estructurar y abrir los sentidos para asimilar estas pérdidas, para permitir su reconocimiento y comenzar tanto el trabajo de duelo

como la demanda de justicia. El arte público que pone en primer plano la injusticia de esas pérdidas brutales permite la creación de una respuesta compartida, un proceso histórico mediante el cual lo que antes era inasimilable se registra como pérdida y crimen.<sup>12</sup>

En el caso de México, esa *respuesta compartida* ha sido acompañada por la irrupción pública de una serie de testimonios, narrativas y representaciones que nos interpelan desde la vida dañada. Todo un dispositivo crítico para visibilizar y afectarnos con el alto costo social de una fallida estrategia de seguridad pública basada en la militarización. De ahí que no sea extraño que una serie de escritores, periodistas narrativos, fotógrafos o colectivos de artistas se hayan comprometido a recuperar y expandir el testimonio de las víctimas de violencia y violación de los derechos humanos –esos que sólo cuentan con su palabra y nos la dan como una forma de acción política– como parte central de su praxis. En otro lugar, he denominado como *la política del testimonio* a esa estrategia que se caracteriza por escuchar y hacer resonar historias de violencia e impunidad hasta constituir un marco alternativo al relato oficial.

## Arte, política, resistencia

El presente libro tiene como punto de partida repensar la relación entre política y arte en contextos de violencia, como el que se vive en México y Latinoamérica. La idea es explorar los alcances –esto es, los efectos y afectos– de ciertas prácticas narrativas y audiovisuales que cuestionan los marcos dominantes y ponen en primer plano de la escena pública palabras e imágenes que nos conmueven y descolocan. Hablo de historias de vidas atravesadas por el daño y la pérdida.

---

<sup>12</sup> Enrique Díaz Álvarez, “El poder político del duelo público”, entrevista con Judith Butler en *Revista de la Universidad de México*, marzo de 2019. Consultado: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/9648a57f-6498-4885-9c63-32d3d3ab8ae4/entrevista-con-judith-butler>



Se parte de una sospecha: en contextos de violencia, desigualdad e impunidad extrema, la posibilidad de cultivar nuevas formas de sensibilidad política pasa por prestar atención a una serie de testimonios, novelas, crónicas periodísticas, películas documentales, fotografías y prácticas artísticas que desvelan la precariedad y vulnerabilidad común. Se trata de ejercicios que buscan la repolitización de la vida en sociedades cada vez más indolentes ante el daño, el abuso y la injusticia. Hablo de palabras e imágenes que iluminan puntos ciegos, que van más allá de lo que suele exigirse al receptor en la sociedad de consumo y espectáculo y que permiten construir una mirada sensible y comprensiva.

En estas páginas se analizan ciertas prácticas artísticas y narrativas que intervienen, subvierten y amplían el campo de sentido. Entre otras cosas, se entiende que la imaginación no sólo es una forma de conocimiento legítima, sino privilegiada. Un medio heurístico especialmente fértil para exponer la profunda fragilidad del cuerpo social y poder aspirar a una reconstitución de ese tejido. La recuperación de la noción de poder, guerra y lucha presente en la microfísica del poder de Foucault permite enmarcar a ciertas prácticas artísticas como una forma de resistencia política.<sup>13</sup> El campo de acción de estas contra-narrativas y contra-imágenes se da a nivel del relato, de la percepción y de los afectos. De alguna forma, son artefactos que denuncian la beligerancia de ese corte biopolítico que separa a ciertas vidas que cuentan y se protegen, de otras que no.

El estudio del efecto e impacto del arte en la ciudad no es un tema ajeno a la historia del pensamiento político. Basta pensar en cómo inquieta a Platón la repercusión que tenía la poesía trágica entre los habitantes de la polis griega; si destierra a los poetas en el libro X de la *República*, es porque reconoce que la obra de Homero y compañía tiene la capacidad de transformar la vida pública. La cuestión es que Platón liga su potencia a la mentira, la imitación,

---

<sup>13</sup> Michel Foucault, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 26-29; y Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2021, p. 116.

la corrupción. Desde entonces sabemos que el lenguaje y la representación produce campos de sentido y visibilidad que incomodan a tiranos y autócratas. En todo caso, hace tiempo que han ido ganado terreno las lecturas no miméticas del arte. Con ello, el poder disruptivo de lo sensible está siendo reconsiderado ya no sólo por censores recelosos, sino por corrientes de pensamiento crítico que observan en la incidencia de una serie de prácticas artísticas y narrativas la posibilidad de abrir nuevas formas de subjetivación y sensibilidad política.

Como revelan los capítulos que comprenden este libro, en México y Latinoamérica el narrar las vidas dañadas y perdidas se ha constituido como un medio heurístico para *hacer aparecer* y *hacer resonar* el dolor de las víctimas de la violencia. Hay una serie de cineastas, fotógrafos, periodistas narrativos y escritores que se han caracterizado por buscar nuevas formas de visibilizar tensiones y demandas sociales que no están siendo resueltas por el Estado, ni por la lógica neoliberal del mercado. Esta clase de registros, testimonios y narrativas se caracterizan por ir más allá de la cifra y mostrar el rostro y el dolor detrás de cada ejecutado, desaparecido, torturado. En clara consonancia con la exigencia colectiva de verdad, justicia y reparación del daño.

El presente libro colectivo explora la relación entre arte y política desde una perspectiva abiertamente interdisciplinaria. La misma pluralidad de campos de estudio puestos en relación confronta la vieja sentencia platónica; se estudian con rigor diversas expresiones visuales y narrativas cuya potencia no puede ser menospreciada desde una perspectiva crítica y emancipadora.

No es casual que desde hace algunos años la teoría política, la literatura, el periodismo, la sociología, el Derecho, la estética o la filosofía práctica se estén deteniendo a reflexionar en torno a una serie de proyectos narrativos y artísticos que aparecen como un acto de resistencia frente a las violencias contemporáneas. Concebir el arte como un medio para la transformación social y política implica repensar sus efectos más allá del objeto o la intensidad del artista.

Se trata de reconocer, por ejemplo, cómo sus estrategias y mensajes han sido adoptados por diversos movimientos sociales. Y es que la potencia misma de esas narrativas y representaciones alternativas *entrebate* nuevos campos de sentido y encuentro que favorecen repensar lo común.

Jacques Rancière es uno de los pensadores que ha insistido que la eficacia del arte debe pensarse más allá del modelo mimético o la mera pedagogía. Desde su perspectiva, la cuestión “no es mejorar el comportamiento a través de la representación, sino que todos los cuerpos vivos encarnen directamente el sentido de lo común”.<sup>14</sup> Si a Rancière le interesa explorar la relación entre el arte y la política, es justamente porque ve en la “ruptura estética” la posibilidad de alterar un orden que asigna y fija a los cuerpos un lugar específico; una distribución o jerarquización que, al menos desde Foucault, sabemos que es discriminatoria en tanto que determina en la práctica la configuración de sujetos cuyas necesidades e intereses son escuchados y tomados en cuenta, de otros que no cuentan.

Para Rancière, la eficacia del arte radica precisamente al reconfigurar lo sensible –ampliar esas formas específicas de ver, sentir y decir– y movilizar el disenso al inscribir en un tiempo y espacio a los “sin parte”; aquellos hombres y mujeres cuya voz e historia es un simple ruido de fondo. En el caso de México, diversas prácticas académicas, narrativas y artísticas en torno a las violencias se han caracterizado por poner en el centro de su estudio una serie de testimonios e historias de vida concretas que suelen quedar al margen de los marcos de representación y afección.

Estas narrativas y dispositivos alternativos –que Rossana Reguillo define y enmarca como *contramáquinas*–<sup>15</sup> tienen la capacidad de confrontar el discurso binario y maniqueo que ha secundado al relato de la guerra en México desde 2006. En este sentido, visibilizar esta clase de historias concretas forma parte de una estrategia para

---

<sup>14</sup> Jacques Rancière, *Disenso. Ensayos sobre estética y política*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 177.

<sup>15</sup> Véase Rossana Reguillo, *Necromáquina. Cuando morir no es suficiente*, México, NED, 2021, p. 156 y ss.

disrumpir un orden o jerarquización que reduce el daño y la muerte a meras cifras y deja al margen, esto es, fuera de todo campo de visibilidad y sensibilidad, el dolor y desamparo de personas cuya vida es sistemáticamente des-cuidada y juzgada en la práctica como desechable o prescindible.

No es banal que muchas prácticas artísticas y narrativas –algunas de ellas verdaderos trabajos etnográficos– hallan puesto en el centro de su estrategia de repolitización el testimonio de las víctimas. Son obras que, como se aprecia en buena parte de los capítulos que conforman este libro, abordan la violencia feminicida, la precarización de los jóvenes, el drama de los migrantes centroamericanos o el desamparo de cientos de madres, padres y hermanos que, convertidos en forenses autodidactas, salen diariamente a buscar los restos de sus familiares desaparecidos ante la omisión de las autoridades. En definitiva, se trata de prácticas políticas que apuestan por la capacidad del lenguaje para afectarnos al grado de transformar nuestra forma de ver, sentir y pensar. Y es que, como observa Rancière, la política es antes que nada “el grupo de percepciones y prácticas que dan forma a este mundo común”.<sup>16</sup>

\*\*\*

A continuación se describen brevemente los capítulos que conforman este libro colectivo. De la mano de Jaques Derrida, David E. Johnson plantea que la literatura empieza en el momento en que una voz responde al llamado del otro. Esta dimensión profundamente ética que conlleva el abrirse y comprometerse al mundo mediante un relato, resuena con la pasión del que atestigua con la posibilidad de “*hacer la verdad*”. A partir de ahí, Johnson explora la compleja relación entre literatura y testimonio al analizar *Una novela criminal* de Jorge Volpi; un ejercicio documental en la que se desmonta la versión oficial del caso Cassez-Vallarta sin renunciar a las armas de la literatura. De forma implícita, Johnson apuesta por los alcances

---

<sup>16</sup> Jacques Rancière, *op cit.*, p. 195.

políticos de una novela que recupera y gravita en torno a diversos testimonios que desvelan la falta de justicia y verdad en México.

Partiendo de una coyuntura en la que se criminaliza, encierra y califica como plaga a las niñas y niños migrantes, Esteban de Jesús Rodríguez Migueles propone una filosofía del porvenir que presta atención a las infancias violentadas; un ejercicio crítico en el que la escucha y la traducción juegan un papel ético y político importante; se trata de dispositivos para recabar y reconocer esas voces que –como señala la propia etimología del término “infante”– no suelen figurar ni contar en el espacio de lo público. Para desarrollar esta merma, el autor se detiene en un proyecto literario de Valeria Luiselli que recoge esta clase de testimonios marginados para revelar hasta qué grado se abusa y abandona a los cuerpos y destinos en tránsito.

Por su parte, Gilda Waldman explora la potencia de la nueva literatura chilena para dar voz al profundo malestar de toda una generación de jóvenes ante la desigualdad y precariedad de Chile; un país que transitó de una cruenta dictadura militar a la voracidad de un programa neoliberal que se ha caracterizado por expandir las brechas sociales. La lectura crítica que hace Waldman de novelistas jóvenes como Paulina Flores, Diego Zúñiga o Arelis Uribe, no sólo pone sobre la mesa la capacidad anticipatoria de la buena literatura –al gado de prever incluso las manifestaciones masivas de 2019–, sino hasta qué punto las nuevas formas de acción política se sustentan en torno a una sensibilidad común que no deja de apelar a la metáfora y los pliegues del lenguaje para movilizar afectos.

Saúl Hernández Álvarez se remonta a la antigua Grecia, para evidenciar la dimensión y relevancia política que ha marcado al género de la tragedia desde su origen. Sus páginas exploran cómo se ha resignificado la obra de Antígona en el contexto latinoamericano actual; un ejercicio que permite advertir por qué esa historia sigue afectándonos y apelando a la capacidad de compadecerse e indignarse por los numerosos cuerpos desaparecidos e insepultos que atentan contra la misma idea de dignidad humana. El recorrido histórico que realiza nos revela esa potencia poética que permite pro-

blematizar fenómenos que van desde los estragos del colonialismo y la violencia de Estado de las dictaduras militares sudamericanas, hasta la desaparición forzada que azota al México contemporáneo.

Por su parte, Rían Lozano centra su texto en lenguas y testimonios no domesticados que nos apremian o convocan a decir de *otra manera*. En la estela de un proyecto académico que lleva años estudiando el alcance de una serie de prácticas artísticas y pedagógicas que develan el cerco político del cuerpo y la precariedad de las mujeres presas en México, Lozano expone tres historias de vida marcadas por la desaparición forzada. Se trata de experiencias encarnadas que resuenan entre sí y representan un acto de resistencia frente al daño, la injusticia y las formas de violencias –de género, postcolonial, de Estado– que atraviesan al México contemporáneo.

Eliza Mizrahi Balas explora la potencia crítica del cine documental contemporáneo para fisurar el relato hegemónico y dar cuenta de la violencia que acecha la vida de mujeres, refugiados, familiares de los desaparecidos. En particular, explora cómo ciertas narrativas y audiovisuales han devenido en un dispositivo crítico que pone en juego el testimonio, la memoria y el archivo para articular voces que nos hacen ver y sentir el dolor padecido en México. En particular, la autora aborda la película *Tempestad* de Tatiana Huevo y la obra *Antígona González* de Sara Uribe para resignificar los alcances políticos del lamento en el contexto de la guerra contra el narcotráfico en México; ejercicios que nos obligan a detener la mirada ante la pérdida y la búsqueda que convergen en un contexto de violencia radical.

María José Pantoja Peschard parte del concepto de “visualidades hápticas” de Laura U. Marks, para repensar la potencia ética y política de lo sensible en un contexto marcado por el imperio del ojo, la interdependencia y la vulnerabilidad. A través de la propuesta cinematográfica del colectivo “Los Ingrávidos”, la autora analiza los alcances estético-políticos de registros de violencia heterodoxos que se dirigen e interpelan a todo el cuerpo y sentidos del espectador. Por su carácter dialógico, estas poéticas de resistencia combaten la anestesia colectiva y producen marcos alternativos frente a la

representación y discurso oficial de la violencia en México, un país particularmente desgarrado y herido desde que se declaró la llamada guerra al narco.

Para finalizar, Antonio Sierra García analiza el poder de ciertas imágenes para afectarnos ante una herida social. Quizás el fotoperiodismo no sea considerado un arte, pero basta detenerse en los registros que nos presenta sobre el impacto de la pandemia del coronavirus en la Ciudad de México para advertir su potencia crítica y visión social. El testimonio visual de los cuatro fotoperiodistas que analiza es relevante en tanto que no sólo hay una composición estética que les aleja del sensacionalismo al uso, sino toda una narrativa que permite visibilizar la marginalidad y sobreexposición a la muerte en un país con los niveles de pobreza y desigualdad de México. Una experiencia que favorece esa clase de empatía que termina por concientizarnos ante la fragilidad del cuerpo ya no sólo individual, sino social.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor W., *Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada. Obra completa, 4*, Madrid, Akal, 2013, 280 pp.
- Agamben, Giorgio, *Desnudez*, Barcelona, Anagrama, 2011, 153 pp.
- Butler, Judith, *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006, 192 pp.
- Butler, Judith, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Madrid, Paidós Ibérica, 2010, 261 pp.
- Foucault, Michel, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, 283 pp.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2021, 150 pp.
- Rancière, Jacques, *Disenso. Ensayos sobre estética y política*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015, 275 pp.
- Reguillo, Rossana *Necromáquina. Cuando morir no es suficiente*, México, NED, 2021, 240 pp.

Weizman, Eyal, *Arquitectura forense: violencia en el umbral de detectabilidad*, Madrid, Bartlebooth, 2020, 254 pp.

Wieviorka, Annette, *The era of the witness*, New York, Cornell University Press, 2006, 186 pp.

### Referencias electrónicas

Díaz Álvarez, Enrique, “El poder político del duelo público”, entrevista con Judith Butler en *Revista de la Universidad de México*, marzo de 2019. Consultado: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/9648a57f-6498-4885-9c63-32d3d3ab8ae4/entrevista-con-judith-butler>



**PRIMERA PARTE**  
**NARRATIVAS Y TESTIMONIOS DE LAS VIOLENCIAS**



# I. TESTIMONIO PÓSTUMO: FICCIÓN, HOMONIMIA, JUSTICIA

David E. Johnson<sup>1</sup>

para Andrea Garrido

*Exsistunt etiam saepe iniuriae calumnia quadam et nimis callida,  
sed malitiosa iuris interpretatione. Ex quo  
“Summum ius summa iniuria” factum est iam  
tritum sermone proverbium.  
Cicerón, De Officiis*

*Justice too long delayed is justice denied.  
Martin Luther King, Jr.,  
“Letter from Birmingham City Jail”*

*Je dois demander pardon pour (le fait) d’être juste.  
Parce qu’il est injuste d’être juste.  
Jacques Derrida, Pardonner.  
L’impardonnable et l’imprescriptible*

## **Equivocación, literatura, responsabilidad: la ficción del testimonio**

La literatura empieza en el momento en que yo respondo “heme aquí” al llamado del otro. Es un llamado que no puedo no escuchar, aunque nunca esté seguro de que se dirige a mí. Según Jacques Derrida, la literatura está en juego desde el momento en que Abraham responde al llamado que únicamente él –y tal vez ni siquiera él– ha escuchado.

---

<sup>1</sup> Profesor de la University at Buffalo/Universidad Diego Portales.

Cuando Dios llama a Abraham dos veces y este responde “heme aquí”, afirmo que no puede estar seguro de haber sido llamado por Dios. Si estuviera seguro, sería simple. Pero él *cre*e escuchar. Los musulmanes dicen que soñó, que el llamado es un sueño, pero también existe una parábola de Kafka [...]. Kafka, burlándose un poco de Kierkegaard, habla de una clase donde el primer alumno y el último se llamarían Abraham. El profesor llama al primero de la clase, “Abraham, el otro”, y el último piensa que es el llamado. A lo mejor Abraham se equivocó de la misma manera, a lo mejor no fue llamado. Esta incertidumbre forma parte de la relación con Dios. No estamos nunca seguros de la existencia de Dios, ni de ser llamados por él.<sup>2</sup>

La literatura empieza en esta equivocación, que exige una respuesta. El nombre es forzosamente homonímico y, por lo tanto, equívoco. Sólo puedo creer que el otro se dirige a mí. Esto significa que siempre es posible que al responder cuando el otro me llama por mi nombre, yo esté respondiendo en lugar de otro, de alguna manera por el otro. La condición estructural de responder cuando el otro me llama por mi nombre es la imposibilidad de responder sólo por mí mismo. Al responder, asumo la responsabilidad por todo lo que pasa en mi nombre, que también es el nombre de otro. Soy responsable por todos los otros que llevan mi nombre. Ésta es la apertura involuntaria hacia el otro a quien uno no puede no responder y en cuyo nombre uno siempre responde como si fuera el propio.

La literatura empieza en el momento en que respondo al llamado del otro e inevitablemente atestiguo “mi” presencia: “heme aquí”. Esta respuesta, que no puedo no dar, me abre al otro, al mundo. La apertura al mundo también se llama “pasión”. Derrida recuerda que “pasión” significa martirio:

Una pasión siempre atestigua. Pero si el testimonio pretende siempre atestiguar en verdad de la verdad, por la verdad, no consiste, sustancialmente, en compartir un conocimiento, para divulgarlo, para informar,

---

<sup>2</sup> Jacques Derrida, “La Mélancolie d’ Abraham”, en revista *Les Temps Modernes*, vol. 669-670, París, 2012-2013, pp. 40-41 (traducción del autor).

para decir la verdad. Como promesa de *hacer la verdad* [*faire la vérité*], según la expresión de Agustín, allí donde el testigo debe estar solo, irremplazable, allí donde es el único en poder morir su propia muerte, el testimonio siempre tiene relación con la posibilidad al menos de la ficción, del perjurio y de la mentira. Si se descarta esta posibilidad, ningún testimonio sería ya posible ni tampoco tendría en todo caso su sentido de testimonio.<sup>3</sup>

Si la pasión atestigua, es porque tiene una relación irreductible no con la verdad como conocimiento, sino con la posibilidad de *hacer la verdad*. El testimonio no dice una verdad que ya existe, sino que realiza o hace la verdad en el instante en que se articula, en que se dice. El testimonio es, por eso, performativo; es una promesa. No importa lo que respondamos, a qué o a quién, al hacerlo necesariamente atestiguamos nuestra singularidad, *aquí y ahora*. Cada vez que digo “yo”, estoy diciendo “heme aquí”, en este lugar y en este instante donde nadie más que “yo” puede estar. Es imposible hablar sin atestiguar fehacientemente mi presencia aquí y ahora. Prometo esta singularidad cada vez que hablo.<sup>4</sup> Cada vez que respondo al otro que me llama únicamente a mí –por eso cada vez que respondo a una llamada que no puedo asegurar que he escuchado– prometo que “heme aquí”. Ésta es la condición de la posibilidad de cualquier testimonio y de cualquier acto o acontecimiento de habla.

La pasión y la promesa del lenguaje –del *yo* singular e irremplazable que presencia– funda lo que Agustín llama “hacer la verdad” (*veritatem facere*). Sin embargo, el “heme aquí” también traiciona o falsifica el testimonio, porque el *yo* implícito inscribe la virtualización en la auto-afección más íntima. Y si el *yo* no puede no referirse a otro, al que no está presente, es porque la virtualización es *estructural*. Desde el momento en que digo “yo”, indicando así mi presencia singular e irremplazable, *aquí y ahora*, “estoy completa-

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *Demeure: Maurice Blanchot*, Paris, Éditions Galilée, 1998, pp. 27-28 (traducción del autor).

<sup>4</sup> Jacques Derrida, *El monolingüismo del otro o la prótesis del origen*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1997, pp. 108-109.

mente en otra parte”.<sup>5</sup> Cada vez que digo “yo”, que digo explícita o implícitamente “heme aquí”, ya miento. Siempre hablo desde donde no estoy y nunca he estado.

Esta no-coincidencia conmigo mismo es estructural, puesto que el lenguaje se funda en una homonimia esencial y constitutiva que no debería ser confundida con lo que Husserl llama la plurivocidad objetiva y convencional. Según Husserl, la ambigüedad de una palabra que tiene más de un significado

... no es de naturaleza tal que pueda conmover nuestra convicción de la idealidad y objetividad de la significación. En nuestra voluntad está el limitar tal expresión a *una* significación, y en todo caso, la unidad ideal de cada una de las distintas significaciones no es menoscabada en lo más mínimo por la circunstancia accidental de recaer sobre la misma designación.<sup>6</sup>

Sin embargo, Husserl describe otra posibilidad de equivocación, las expresiones “esencialmente subjetivas y ocasionales”.<sup>7</sup> Husserl escribe:

Las mismas palabras: “te deseo felicidad”, con las cuales doy ahora expresión a un deseo, pueden servir a otras muchísimas personas para dar expresión a deseos “del mismo” contenido. Mas no solo los deseos mismos son de caso en caso diferentes, sino también las significaciones de los enunciados optativos.<sup>8</sup>

Husserl admite que este tipo de equivocación, al contrario de la objetiva y convencional, “no se trata de multivocidades accidentales,

---

<sup>5</sup> Jacques Derrida, *La tarjeta postal: de Sócrates a Freud y más allá*, México, Siglo XXI Editores, 2001, p. 64 (traducción modificada por el autor).

<sup>6</sup> Edmund Husserl, *Investigaciones lógicas*, tomo I, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 273.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 272-273.

sino esenciales”.<sup>9</sup> Puesto que tal equivocación es inevitable, “no sería posible eliminar[la] de los idiomas por ningún dispositivo y convenio artificial”.<sup>10</sup> La equivocidad subjetiva y ocasional resulta de las intenciones originales que son siempre impredecibles y que no se limitan a un significado objetivo y universal. Tal equivocación, en estricto rigor, es irreductible. Es imposible hablar sin querer decir algo. Aunque la intención sea decir palabras sin sentido, incluso así, hay una intención al decir y esa intención es siempre original.

A pesar de que Husserl postula que no hay manera de eliminar la equivocidad subjetiva y ocasional, busca restringir la equivocidad sólo a las lenguas empíricas. Siguiendo a Husserl, Derrida nota que si bien “la equivocidad es la marca congénita de toda cultura”, “la univocidad es también el horizonte absoluto de la equivocidad. [...] Es aquello sin lo cual los equívocos de la cultura y de la historia empíricas mismas no serían posibles”.<sup>11</sup> Aunque el deseo husserliano de que la univocidad sea el horizonte de todo sentido, la homonimia se articula en cada momento en que respondo “heme aquí”, cada vez que digo “yo”. Además, esta equivocidad se inscribe no sólo en las lenguas empíricas, sino también en la lengua trascendental, es decir, aquella que en principio no tiene ninguna huella cultural o material, la lengua pura del ego trascendental. Por eso, la equivocidad nombra la posibilidad misma del lenguaje y de la subjetividad.

De hecho, las expresiones que Husserl clasifica como “esencialmente ocasionales” hacen evidente que la equivocación es imprescindible. Una expresión es esencialmente ocasional

cuando le pertenece un grupo conceptualmente unitario de posibles significaciones, de tal suerte que le es esencial el orientar su significación actual, en cada caso, por la ocasión y por la persona que habla y la situación de ésta.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>10</sup> *Ídem.*

<sup>11</sup> Jacques Derrida, *Introducción a “El origen de la geometría” de Husserl*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2000, p. 104.

<sup>12</sup> Edmund Husserl, *op. cit.*, pp. 273-274.

Dentro de un contexto discursivo, tales expresiones no pueden ser sustituidas por “una representación conceptual objetiva permanente sin deformar la *Bedeutung* del enunciado”.<sup>13</sup>

Cuando “una representación conceptual objetiva”, como el ejemplo que propone Husserl como una sustitución del yo, “el que habla y se designa a sí mismo”,<sup>14</sup> “deforma” el significado de la enunciación, se trata de una “expresión esencialmente subjetiva y ocasional, cuyo funcionamiento permanece indicativo”.<sup>15</sup> O sea, la indicación funciona cada vez que la referencia a la situación es necesaria para el significado de la enunciación. Husserl concluye que las expresiones esencialmente ocasionales incluyen

todas las múltiples formas de discurso en que el que habla da expresión normal a algo que se refiere a él mismo o que está pensado con referencia a él mismo. Todas las expresiones, pues, de percepciones, convicciones, dudas, deseos, esperanzas, temores, órdenes, etcétera.<sup>16</sup>

Según Derrida, “La raíz de todas estas expresiones [...] es el punto-cero del origen subjetivo, el yo, el *aquí*, el *ahora*”.<sup>17</sup>

*Yo, aquí, ahora* son las palabras que implícita o explícitamente fundan el testimonio, y cada una es esencialmente ocasional. Es decir, en cada instancia de su uso, de su articulación, su sentido depende de la referencia a la circunstancia. Husserl mismo lo dice: “Toda expresión que contenga un pronombre personal, carece de sentido objetivo. La palabra ‘yo’ nombra en cada caso una persona distinta y lo hace mediante una significación siempre nueva”.<sup>18</sup>

Se puede deducir, conforme a las palabras de Husserl, que “Sólo el discurso viviente y sus circunstancias intuitivas pueden dar a

<sup>13</sup> Jacques Derrida, *La voz y el fenómeno: Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, Valencia, Pre-Textos, 1985, p. 155.

<sup>14</sup> Edmund Husserl, *op. cit.*, p. 274.

<sup>15</sup> Jacques Derrida, *La voz y el fenómeno*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>16</sup> Edmund Husserl, *op. cit.*, p. 276.

<sup>17</sup> Jacques Derrida, *La voz y el fenómeno*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>18</sup> Edmund Husserl, *op. cit.*, p. 274.



entender cuál sea en cada caso la significación de ‘yo’.<sup>19</sup> Si bien parece que las expresiones esencialmente ocasionales son irreduciblemente equívocas, Husserl insiste en la univocidad del *yo*:

En el discurso solitario, la significación del ‘yo’ se verifica esencialmente en la representación inmediata de la propia personalidad, y en ella reside también la significación de la palabra en el discurso comunicativo.<sup>20</sup>

Según Husserl, cuando me digo a mí mismo “yo”, sé *inmediatamente* que soy el que habla y lo sé por la presencia intuitiva e inmediata de mí mismo. Me presencio *inmediatamente, sin demora*, en y por el yo que pronuncio. Es así no sólo en el discurso solitario, sino también en la situación que Husserl llama “discurso comunicativo” (*kommunikativen Rede*), esto es, cuando hablo con otro:

Mas como cada uno, al hablar de sí mismo, dice “yo”, resulta que la palabra tiene el carácter de un signo universalmente eficaz para designar ese hecho. Merced a ese signo se realiza para el oyente la comprensión de la significación; el oyente aprehende entonces la persona a quien tiene intuitivamente delante, no sólo como la persona que habla, sino también como el objeto inmediato de su discurso.<sup>21</sup>

La presencia inmediata e intuitiva del que se habla a sí mismo y del que habla al oyente determina el sentido unívoco del *yo*. La univocidad del *yo* depende de la presencia inmediata e intuitiva del habla comunicativa, esto es, del “discurso viviente”. De acuerdo con Husserl, el *yo* escrito indica la situación no-normal: “Si leemos esta palabra [‘yo’], sin saber quién la haya escrito, tenemos una palabra que, aunque no carece de sentido, está al menos desposeída de su significación normal”.<sup>22</sup> Es decir, en cuanto la escritura funciona

---

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> *Idem.*

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 274-275.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 274.

fuera de la presencia inmediata e intuitiva del escritor y del lector, el *yo* escrito se encuentra desposeído de su sentido “normal”. Dicha normalidad indica precisamente la vida o la vitalidad de la palabra hablada. El *yo* escrito es una instancia del discurso muerto.

Para Husserl, entonces, el *yo* hablado sería si no la única, la mayor instancia del habla viva y esto porque según él funciona de una manera absolutamente diferente de cualquier otra palabra. Por ejemplo, el vocablo *león* “en sí y por sí mismo puede despertar la representación del león”.<sup>23</sup> Una palabra tiene que poder significar en la ausencia absoluta no sólo de quien la pronuncia y de quien la escucha, sino también del objeto al que se refiere.<sup>24</sup> Esto no es una contingencia sino la condición del sentido.

Derrida aclara las implicaciones de la lógica husserliana del sentido:

... cuando me digo a mí mismo “yo soy”, esta expresión, como toda expresión según Husserl, no tiene el estatuto de discurso más que si es inteligible en ausencia del objeto, de la presencia intuitiva, por consiguiente, aquí, de mí mismo.<sup>25</sup>

Si el *yo* significa, si es comprensible, no puede ser una excepción. Como explica Derrida, es

como si *Yo* estuviese escrito por un desconocido. Sólo esto permite dar cuenta del hecho de que comprendemos la palabra *Yo* no solamente cuando su “autor” es desconocido, sino cuando es perfectamente ficticio. Y cuando está muerto. La idealidad de la *Bedeutung* tiene aquí un valor estructuralmente testamentario.<sup>26</sup>

Cada vez que digo “yo”, no estoy presente, no estoy ahí, estoy ausente. Decir “yo” es presenciar, testimoniar mi propia muerte.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>24</sup> Jacques Derrida, *Introducción a...*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>25</sup> Jacques Derrida, *La voz y el fenómeno*, *op. cit.*, p. 157.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 158.

Sólo los muertos presencian, atestiguan. Sólo una persona ficticia, virtual, da testimonio y el testimonio es siempre póstumo. Desde el principio, es la repetición de la intención de un muerto. “Yo, David E. Johnson, estando en pleno uso de mis facultades, por el presente juro que...”.

Éste es mi testamento, el cual sólo se realizará en mi ausencia absoluta, *aquí y ahora*. “Mi muerte es estructuralmente necesaria para el funcionamiento del Yo”.<sup>27</sup> O sea, el *yo* que se refiere a mí en el momento en que lo digo, lo hace por el mismo pacto que determina el significado de cualquier otro sustantivo o pronombre. La intención de nombrarme a mí mismo en y por el *yo* no se debe a una relación inmediatamente intuitiva entre mi persona y el *yo* que pronuncio, sino que se debe a la idealidad que hace posible repetir el *yo* aun en mi ausencia, aun después de mi muerte. Esto significa que *mi* intención es una ficción del lenguaje. Por consiguiente, *mi* intención perdura donde y cuando el *yo* se lee, se escucha, aun si ya no estoy, aun si ya no puedo responder. Si acaso los restos del *yo* perduran, como cenizas, sigo siendo responsable. Los restos del *yo* son la herencia de tal responsabilidad.

Puesto que uno jamás acaba con la responsabilidad por lo que pasa con el *yo* homonímico y paleográfico, el “heme aquí”, origen de la literatura, nos compromete con la justicia, con la demanda de justicia, y, a la vez, nos hace cómplices en la injusticia. Al escuchar el llamado al que no puedo no responder, me encuentro inscrito desde el principio en una escena, en una ficción nominal, testimonial: “heme aquí”.

La demanda por la justicia se manifiesta como la violencia de la injusticia. La inscripción originaria, el “heme aquí”, marca la violencia originaria del mundo que Derrida ha llamado la “Apertura no-ética de la ética”.<sup>28</sup> El origen de la ética, de la justicia, es la no-ética, la injusticia, esto es, la violencia imprescindible de la repetición, de la virtualización, de la ficción originaria. La posibi-

---

<sup>27</sup> Idem.

<sup>28</sup> Jacques Derrida, *De la gramatología*, México, Siglo XXI Editores, 1971, p. 180.

lidad de la justicia se encuentra en la ficción que “no se deriva”.<sup>29</sup> La ficción constitutiva es el origen del mundo.

Entonces si el mundo comienza en y como la ficción originaria, el género de la novela sin ficción ¿no es acaso irónico? Es imposible escribir sin ficción en tanto que el lenguaje mismo nos interpela.

El “heme aquí” originario ya virtualiza todo. Pero si la ficción es imprescindible, inevitable, ¿qué está en juego en la *novela sin ficción*, como dice haberlo hecho Jorge Volpi en *Una novela criminal*? ¿Para qué repetir testimonios jurados *como literatura*? ¿No es acaso disimular la ficción originaria para *hacer* la verdad en nombre de la justicia?

## La virtualidad de la verdad

El caso contra Florence Cassez e Israel Vallarta,<sup>30</sup> que Jorge Volpi investiga en *Una novela criminal*, fue escenificado, representado, desde el principio, en vivo y en directo. No podía haber sido de otra manera. Desde el momento en que hay repetición, hay montaje.

Según él, “La mejor manera de empezar una historia es con otra”.<sup>31</sup> *Una novela criminal* empieza el 31 de agosto de 2005 con el secuestro de Valeria Cheja y su liberación el 5 de septiembre del mismo año. El primer “registro” de su “declaración” o su testimonio sobre su secuestro tuvo lugar el 13 de septiembre de 2005, cuando Valeria, acompañada por su madre, Laura Maya Tinajero, se presentaron en la oficina de la Subprocuraduría de Investigación Especializada en Delincuencia Organizada (SIEDO).

---

<sup>29</sup> Jacques Derrida, *Limited INC*, Santiago de Chile, Pólvora Editorial, 2018, p. 204.

<sup>30</sup> Cassez y Vallarta fueron detenidos en diciembre de 2005 y acusados de secuestro y posesión de armas, entre otros. El caso fue extremadamente mediatizado y condujo a incidentes diplomáticos entre Francia y México por las irregularidades en el procedimiento.

<sup>31</sup> Jorge Volpi, *Una novela criminal*, México, Alfaguara, 2018, p. 15.

Los agentes encargados de la investigación del secuestro, José Luis Escalona y José Aburto, eran investigadores jóvenes y relativamente inexpertos. Ellos establecieron que el *modus operandi* de los secuestradores vinculaba el caso de Valeria con por lo menos otros seis casos que tuvieron lugar entre el 6 de junio de 2002 y el 17 de mayo de 2005.

El 27 de septiembre, Laura Maya Tinajero volvió a la SIEDO para escuchar las grabaciones de voz de las llamadas de los seis secuestros anteriores e identificó la voz de la persona que la había contactado en el caso del secuestro de su hija. Para avanzar en la investigación, los dos agentes le propusieron a Valeria realizar una serie de recorridos en coche por el sector sur de Ciudad de México en busca del Volvo blanco y la casa de seguridad donde los secuestradores la habían mantenido.

Como Volpi indica, la parte sur de Ciudad de México, que incluye Coyoacán, Tlalpan y Xochimilco, abarca unos 475 kilómetros cuadrados y cerca de 1.6 millones de habitantes. Sin duda, esto explica por qué, durante semanas, Escalona y Aburto, con Valeria en el asiento trasero, no pudieron ubicar ni el coche ni la casa. Hasta que el 2 de diciembre lo lograron.

En su informe, los agentes no anotaron ni la fecha ni la hora en que encontraron la aguja en el pajar. Se dice que espionaron un Volvo gris sin placas en la autopista federal a Cuernavaca. Valeria no sólo reconoció el vehículo, sino también al chofer, a pesar de no haber visto nunca las caras de los secuestradores. Escalona y Aburto dejaron a Valeria con otro agente (cómo organizaron esto no se explica en el informe, según Volpi) y luego “persiguieron” el coche hasta el rancho “Las Chinitas”, que está a unos veinte kilómetros de donde Valeria lo había identificado. ¿Cómo no lo perdieron en el momento en que dejaron a Valeria con el otro agente? Eso tampoco se explica en el informe.

Los agentes empezaron a vigilar el rancho “Las Chinitas” y a todos los que entraban y salían. El capítulo dos termina con Israel Vallarta y Florence Cassez estacionados al lado de la carretera la noche del 8 de diciembre de 2005. Cuando Volpi termina de narrar

esta escena, comenta: “Una de las ventajas del novelista es que apenas cuesta trabajo distinguir una escena inverosímil. En otras palabras: una escena falsa”.<sup>32</sup>

Después de haber empezado *Una novela criminal* contando otra historia para poder contar la que quería contar, Volpi comienza el capítulo tres explicando que hay dos maneras de narrar la historia del caso Cassez-Vallarta. La primera, la más “natural”, según él, sería empezar con

... la madrugada del 9 de diciembre de 2005, cuando millones de personas atestiguaron en los dos noticieros matutinos de mayor audiencia en la televisión mexicana, *Primero Noticias* y *Hechos A.M.*, la “captura en vivo de dos peligrosos secuestradores” y la “liberación de tres de sus víctimas” gracias a la heroica intervención de los agentes de la AFI [Agencia Federal de Investigación] en el rancho “Las Chinitas”.<sup>33</sup>

Para Volpi, narrar así los hechos de aquella mañana habría sido volver a contar lo que pasó exactamente como millones de mexicanos lo habían visto en las pantallas de sus televisores. Contarlo así habría sido repetir una ficción como si fuera la verdad, como si fuera lo que los programas *Primero Noticias*, *Hechos A.M.* y también la AFI aseguraron que fue, específicamente, el momento en que la AFI arrestó a Israel Vallarta y Florence Cassez y liberó a sus tres víctimas: Cristina Ríos, su hijo Christian y Ezequiel Elizalde.

Sin embargo, contar los hechos de esa manera requeriría una cierta ficción, ya que “nada de eso fue real”.<sup>34</sup> O sea

... la madrugada del 9 de diciembre la AFI no capturó a nadie y no liberó a nadie, sino que, según la confesión posterior del propio director de la AFI, Genaro García Luna, la policía recreó –es decir: escenificó,

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>34</sup> *Idem.*

manipuló, *inventó*— una captura y una liberación que nadie sabe cómo y cuándo se llevaron a cabo.<sup>35</sup>

Volpi decidió no contar la historia siguiendo el orden en que se desarrolló ante los ojos de millones de mexicanos, es decir, en el orden cronológico que presentaron los noticieros. Repetirla tal cual fue contada por los medios y el Estado violaría el principio de la novela *sin ficción* en cuanto animaría a los lectores a tomar como verdad histórica lo que había sido una ficción. Sería una novela *sin ficción* que dependería de la ficción que el Estado creó para influir en el público. Repetir la ficción como si fuera lo que pasó, como si fuera la verdad, sería injusto. Para hacer justicia al género de la novela *sin ficción*, pero no a la experiencia de millones de mexicanos, Volpi cuenta la historia sin seguir esta cronología.

Comenzó entonces la historia revelando que la detención que tuvo lugar la mañana del 9 de diciembre fue un montaje. El arresto que vieron millones de mexicanos fue un evento escenificado, presentado —representado— como si fuera un evento “en vivo y en directo”. El arresto y liberación transmitidos fueron una “recreación” para los noticieros matinales. De hecho, el montaje fue revelado como tal durante su transmisión “en vivo y en directo” cuando Florence Cassez respondió a una pregunta de la reportera de TV Azteca, Ana María Gámez. La reportera le preguntó: “¿Por qué te encontrabas aquí en esta casa?”, a lo que Cassez respondió: “A mí me agarraron en la calle”.<sup>36</sup>

Volpi hace hincapié en que nadie reparó en las palabras de Cassez.<sup>37</sup> Gámez concluyó la entrevista diciendo: “Ahí está el testimonio de esta mujer, dice que no tiene nada que ver. Sin embargo, pues es evidente [...] estaba en la propiedad y formaba parte de esta banda de secuestradores”.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> *Idem*. El 9 de diciembre de 2019, un año después de la publicación de *Una novela criminal*, en Dallas, Texas, Estados Unidos, el FBI arrestó a Genaro García Luna, el exministro del Interior (2006-2012) por cargos de narcotráfico.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>37</sup> *Idem*.

<sup>38</sup> *Idem*.

Volpi subraya las implicaciones del comentario de Gámez y anticipa anacrónicamente la teoría del *efecto corruptor* que el jurista mexicano Arturo Zaldívar propondría años después: “No sentencian los jueces. Sentencian los medios”.<sup>39</sup> ¿Qué hizo la transmisión “en vivo y en directo” del arresto de Florence Cassez e Israel Vallarta? Destruyó la presunción de inocencia, porque fueron condenados antes de ser juzgados.

La transmisión “en vivo y en directo” de su arresto corrompió con anticipación todo el proceso legal. Según Zaldívar, un *efecto corruptor* nace de un procedimiento no-constitucional, sea cual sea, una detención ilegal, por ejemplo, o una puesta en escena representada como “en vivo y en directo”.

Como Volpi explica, el “*efecto corruptor* –un término jamás empleado antes en un amparo– produce una falta de fiabilidad en el testimonio de las víctimas”.<sup>40</sup> Es más, el *efecto corruptor* complica los límites de la victimización. En el momento en que se reconoce que hay *efecto corruptor*, ¿quién no es una víctima?

Volpi advierte que a partir del momento en que los rostros de Florence Cassez e Israel Vallarta fueron transmitidos por los noticieros e identificados como los “secuestradores presumidos”, no sólo fue violada la presunción de inocencia, sino que todo el proceso legal se contaminó. En ese momento Volpi pregunta: “¿cómo saber si las víctimas o presuntas víctimas los reconocen de memoria o gracias a estas imágenes que Televisa y TV Azteca presentan una y otra vez en sus pantallas?”<sup>41</sup> Y si los presuntos secuestradores son reconocidos porque sus imágenes aparecieron en la televisión, entonces pueden ser o no ser secuestradores, pero en todo caso son víctimas. El hecho de estar presente y de decir implícitamente “heme aquí”, es el *efecto corruptor*.

Aunque Florence Cassez señaló que fue detenida el día anterior en otra parte y que había sido llevada al rancho “Las Chinitas” para

<sup>39</sup> *Idem*.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 90.



participar en la escenificación de su presunto arresto, este hecho fue ignorado durante casi dos meses.

El 5 de febrero de 2005, en el programa *Punto de Partida*, Denise Maerker entrevistó a Genaro García Luna, en ese momento director de la AFI. Al comienzo de la entrevista, Maerker asevera que “La acusada dice que fue detenida un día antes, en otro lugar, en otras circunstancias de cómo fue presentada”.<sup>42</sup> García Luna lo niega. Volpi destaca la insistencia de la periodista:

... ella afirma haber sido detenida un día antes de lo que se vio en televisión, en una carretera y no en una casa, y que todo esto está confirmado por la deposición de un policía que no sólo asienta cómo fue detenida y en qué lugar, sino que cuenta cómo regresaron a “Las Chinitas”, donde fue Israel quien abrió la Puerta con sus llaves.<sup>43</sup>

Las respuestas de García Luna ignoran la cuestión de la hora y del lugar de la detención de Cassez y se enfocan en las víctimas, pero al hacer eso también revelan la ficción de la transmisión “en vivo y en directo”:

“Son tres víctimas”, se defiende el director de la AFI. “Un menor de 11 años, una señora y un joven. Esa casa, cuando se identifica la casa de seguridad con las referencias del secuestrador, la unidad que está de vigilancia, por la premura del hecho y con un menor en cautiverio, a petición del señor fiscal, ingresa al domicilio, se libera a las víctimas, llegan los medios posterior al hecho...”<sup>44</sup>

Entonces es posible afirmar que existen dos demoras. La primera es entre el momento de la detención de Florence Cassez el 8 de diciembre y el momento en que atestigua la mañana del 9 de diciembre. Esta última transmitida “en vivo y en directo” como si estuviera llevándose a cabo por primera vez. La segunda demora

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>43</sup> *Idem.*

<sup>44</sup> *Idem.*

es una ficción generada por el testimonio de García Luna cuando señala que se vieron obligados a recrear la escena del arresto porque los medios habían llegado tarde, justo después de la detención de Cassez y Vallarta.

Surgen dos preguntas. La primera: ¿qué sucede con la declaración de Florence Cassez cuando dice que fue arrestada el día anterior, el 8 de diciembre, y no la mañana del 9? La segunda: ¿qué quiere decir transmisión “en vivo y en directo” si los medios llegaron “posterior al hecho”?

Si Cassez fue arrestada el 8 de diciembre y no el 9, como ciudadana francesa viviendo en México, sus derechos fueron violados, ya que la policía no permitió que se comunicara con la embajada francesa ni que se presentara *sin demora* ante el Ministerio de Justicia. Si ella fue detenida sin el derecho a asistencia consular, México violó la ley internacional y los acuerdos bilaterales con Francia y Florence Cassez fue víctima de un secuestro por parte de agentes del Estado. Además, si Florence Cassez fue arrestada el 8 de diciembre, los acontecimientos de la mañana siguiente pueden considerarse “en vivo y en directo” sólo porque los medios estaban filmando y transmitiendo por televisión ese preciso momento sin explicar que se trataba de una recreación.

Según García Luna, la policía entró al rancho “Las Chinitas”, arrestó a Florence Cassez y a Israel Vallarta, liberó a las tres personas secuestradas y, entonces, porque los medios habían llegado tarde, repitió o recreó el acontecimiento “en vivo y en directo” para la televisión:

Sus colegas de los medios nos piden mostrarles cómo fue la intervención al domicilio, afirma [García Luna]. Lo que está en el video es a petición de los periodistas. Nos piden cómo fue la entrada al domicilio para poder liberar a la víctima...<sup>45</sup>

Como Volpi sugiere, “al calor de la conversación, ni Maerker ni acaso el propio García Luna alcanzan a entrever” la “relevancia”

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 71.

de este testimonio. Años después Volpi se encargó de destacar su importancia:

En cadena nacional, el director de la Policía Federal confiesa que la detención de Israel y Florence, tal como se vio en los dos noticieros matutinos de mayor audiencia del país, fue una *recreación* a petición de esos mismos medios. Detengámonos en el sentido de su confesión: obligado a explicar la discrepancia entre el parte de los policías y la transmisión televisiva, García Luna sostiene que esta última es una ficción.<sup>46</sup>

Para Volpi, el hecho de que lo que se transmitiera “en vivo” en *Primero Noticias y Hechos A.M.* haya sido una recreación, plantea los problemas que más le interesan: la relación entre la ficción y la verdad y entre la representación y la presentación.

Casi al final de *Una novela criminal*, durante la entrevista con Luis Cárdenas Palomino, testigo de la escena del arresto de Cassez y Vallarta la mañana del 9 de diciembre de 2005, Volpi supo que no había existido ninguna recreación. Más precisamente, supo que el montaje no sólo había sido fabricado, sino que era el evento mismo.

Después de que Volpi recuerda que

El 5 de febrero de 2006, en *Punto de Partida*, García Luna reconoció que la transmisión televisiva había sido un montaje, o más bien una recreación realizada “a petición de los medios”, Cárdenas Palomino, “el policía de mayor rango que, en efecto, *estaba allí*”, comenta: “Yo no me atrevería a contradecir a mi jefe, pero él no estaba allí, *Yo sí*. Y no hubo ninguna recreación. Lo que se vio en la tele es lo único que pasó”.<sup>47</sup>

Lo que pasó fue el montaje. Volpi llama a esto “quizás, la mayor revelación” de su entrevista con Cárdenas Palomino.<sup>48</sup> La detención de los sospechosos y la liberación de las víctimas fueron escenificadas,

---

<sup>46</sup> *Idem.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 472.

<sup>48</sup> *Idem.*

pero no fue una recreación de una instancia anterior y original del mismo hecho. Al contrario, la recreación fue el único hecho, fue lo único que pasó. Todo gira en torno al “Yo sí” de Cárdenas Palomino. Volpi explica:

Todo el argumento de la AFI, de la Procuraduría y del gobierno de Calderón, a partir de la entrevista de García Luna con Denise Maerker, se basa en su afirmación de que hubo una repetición de los hechos. Una repetición que ni Florence ni Israel, ni las víctimas o supuestas víctimas, y tampoco los medios, confirmaron jamás. Una repetición que ahora, doce años después, también es categóricamente desmentida por Cárdenas Palomino, el policía de mayor rango que, en efecto, *estaba allí*.<sup>49</sup>

El testimonio de Cárdenas Palomino contradice la declaración de García Luna, quien afirmó que la policía repitió para los medios todo lo que acababa de pasar. Aunque no estaba presente, García Luna atestiguó “en la entrevista con Denise Maerker” que hubo dos acontecimientos: primero, el arresto de los secuestradores y la liberación de los rehenes; segundo, la reconstitución de este mismo hecho de modo casi inmediato, para que pudiera ser transmitida (como) “en vivo y en directo”. Ahora bien, Cárdenas Palomino sí estaba allí (“Yo sí”) y atestiguó que lo que se vio en la televisión fue lo único que pasó la mañana del 9 de diciembre. El testimonio de Florence Cassez corroboró el de Cárdenas Palomino:

El 9 de diciembre de 2005, los noticieros de las dos televisoras nacionales, Televisa y TV Azteca, difundieron unas imágenes que mostraban lo que parecía ser la entrada “en vivo y en directo” de fuerzas especiales de la Policía Federal a una casa de seguridad en cuyo interior se encontraban supuestamente tres víctimas y sus captores. Y sí, ahí estaba yo, Florence Cassez, puesta ahí contra mi voluntad por la AFI. Las imágenes fueron ampliamente difundidas.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> *Idem.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 335.

Además de la violación de su derecho a asistencia consular *sin demora*, la amplia difusión de las imágenes de su captura junto con Vallarta produjo un *efecto corruptor* apenas las imágenes fueron vistas por millones de mexicanos como hechos que pasaban “en vivo”. Millones podían decir, con Cárdenas Palomino y Florence Cassez, “Yo sí”, “Allí estaba yo”.

Esto es efecto del periodismo televisivo en vivo, que reporta y documenta la actualidad durante su desarrollo. En principio, las emisiones en vivo y en directo transmiten y graban lo que está pasando (*aquí y ahora, actualmente*) y, al mismo tiempo, convierten en testigos a todos los que están mirando la transmisión. Ahora bien, la televisión no sólo presenta lo actual, también expone la estructura del presente, que se constituye en el *tele*, es decir, la transmisión de tal manera que la actualidad es siempre anacrónica.

Al reducir la demora, las telecomunicaciones “en vivo y en directo” crean la ilusión de inmediatez, pero la reducción es asintótica. La demora no sólo afecta las telecomunicaciones, sino todo tipo de comunicación, hasta la comunicación más mínima de la auto-afección necesaria para cualquier ser vivo. O sea, la vida es constitutivamente virtual y por ende anacrónica, algo que ha sido reconocido por lo menos desde Aristóteles. En *Acerca del alma*, Aristóteles pone en claro que el único sentido imprescindible para la vida, el tacto, es también mediado, por eso, diferido.<sup>51</sup> El acontecimiento de la vida es anacrónico. En consecuencia, la vida no es nunca actual o presente; es más bien virtual, imaginada, en tanto que la imaginación es la facultad que virtualiza, que hace presente lo que no es. Lo virtual no es ni del ser ni del no-ser y su espectro lo asedia todo, de la más mínima auto-afección a la verdad más objetiva.

Estructuralmente, entonces, el testimonio –su “Yo sí”, su “*estaba allí*”– siempre ha sido *teletestimonio* y *telepatético*. La verdad del

---

<sup>51</sup> Aristóteles, *Acerca del alma*, Madrid, Editorial Gredos, 1978, 422b15-423b20. Sobre la postergación y la virtualidad de la vida en Aristóteles, véase David E. Johnson, “Touching the Imagination: Aristotle, Derrida, and the Homonymy of Life”, en revista *theory@buffalo: “Derrida: Matters”*, núm. 18, Nueva York, 2018, pp. 48-77.

estar-allí es el efecto de la demora. Es imposible presenciar sin que sea demasiado temprano o demasiado tarde, es decir, siempre anacrónico. El tiempo del testimonio está desajustado. Sin testimonio no hay justicia; y puesto que la justicia siempre depende de algún “Yo sí”, la lógica del testimonio es la lógica de la justicia. Desde el principio, los dos están desajustados por el efecto de la virtualidad de la imaginación, por el *cómo* y el *como si* imprescindibles.

### El efecto corruptor y la imposibilidad de la justicia

La inseparabilidad del testimonio y la justicia plantea la cuestión del *efecto corruptor*. Si la lógica del acontecimiento implica la demora de tal modo que la ficción o la virtualización resultan inevitables, entonces el *efecto corruptor* también lo es. Lo que pasa corrompe lo que ha pasado. Esto es el *efecto corruptor*. La posibilidad de que algo suceda es el *efecto corruptor*.

En su borrador del “proyecto” para la Suprema Corte de Justicia, el Ministro de Justicia Arturo Zaldívar reconoció que el montaje, la violación de la presunción de inocencia y el impedimento para que Florence Cassez se comunicara con la embajada francesa “tuvieron un efecto ‘devastador’ en el proceso”:

el *efecto corruptor* imbuó en todo el proceso penal, sobre todo en el material probatorio incriminatorio, el cual es la base de todo proceso penal y que en este caso se tradujo, esencialmente, en el testimonio de personas que fueron parte de la escenificación ajena a la realidad y que pudieron verse influenciadas por aquélla.<sup>52</sup>

Según Volpi, “Desde el momento en que el proyecto se hace público, la prensa se inunda con incontables artículos a favor y en contra. En su mayor parte se oponen a la posición adoptada por Zaldívar”.<sup>53</sup> No es sorprendente que para la opinión pública la

---

<sup>52</sup> Jorge Volpi, *op. cit.*, p. 384.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 385.

supuesta culpabilidad de Florence Cassez se deba al *efecto corruptor*, es decir, al montaje. Lo que sí es sorprendente, es que la mayor parte de los ministros de justicia determinaron que aunque haya habido violaciones de los derechos de Cassez, estas violaciones *no hacían ninguna diferencia* en la determinación de su culpabilidad. Para ser claro, el *efecto corruptor* en el caso Cassez-Vallarta no puede limitarse a los hechos del 8 y 9 de diciembre de 2005. Al contrario, influye en todo el proceso judicial. Dos días antes de que los ministros de la Suprema Corte de Justicia mexicana se reunieran para considerar el proyecto de Zaldívar, el presidente de México, Felipe Calderón, habló largamente sobre el caso:

Al Poder Judicial le corresponde, además de cumplir la ley, proveer justicia, como su nombre lo indica. La justicia es dar a cada quien lo que le corresponde de acuerdo a su propio derecho. Cumplir la ley, desde luego, sí. Pero también, y sobre todo, hacer justicia en México. Justicia. Justicia para las víctimas de los delitos. Justicia, ¿qué implica? Justicia para los padres, a los que les han arrebatado a sus hijos. Justicia a los hijos que no volvieron a ver a sus padres secuestrados o asesinados. Justicia para las viudas. Justicia para los que sufren extorsión. Justicia para los que sufren violencia y que, con toda razón, a todos, a todos los servidores públicos nos exigen no sólo cumplir la ley sino, además, hacer justicia, proveer seguridad y cumplir el bien común. Porque si no hay justicia, no habrá seguridad, ni tampoco el bien común de México.<sup>54</sup>

Como Calderón recalca, hay una diferencia enorme entre *cumplir la ley* y *hacer justicia*. La dificultad yace en su interpretación de lo que implica hacer justicia y para quién se hace justicia. La justicia es ciega, lo que significa que uno nunca sabe para quién se ha hecho justicia o si alguna vez ha sido hecha. La justicia nunca es ecuánime. Siempre hay restos de injusticia.

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 389.

Hacer justicia implica hacer injusticia. Según Calderón, la justicia se hace para los padres, los hijos, las viudas, los que han sido extorsionados o que han sido secuestrados o han sufrido violencia. Si no se equivoca en nombrar a las víctimas, en todo caso tendría que haber indicado la ambigüedad de cada una de sus frases y de ésta en especial: “Justicia para las víctimas de los delitos”. Porque Florence Cassez fue víctima de un delito cuando fue arrestada el 8 de diciembre de 2005, detenida sin habersele permitido acceder a los servicios consulares y, la mañana del 9 de diciembre, forzada a participar en la “recreación” de su detención transmitida “en vivo y en directo”. Esta recreación la implicó en un delito y destruyó su presunta inocencia. Su propia presencia en la supuesta escena del crimen efectivamente testifica en contra de ella misma.

Florence Cassez fue víctima de un secuestro estatal que la implicó en un crimen. Ésta no es la única injusticia. En el instante en que los ministros de justicia reconocen la posibilidad de que hayan existido irregularidades en el procedimiento o “violaciones”, la justicia reclama que Florence Cassez sea liberada.

El miércoles 21 de marzo de 2012, los cinco ministros se reunieron para decidir sobre el caso.<sup>55</sup> Durante la sesión cerrada al público, el ministro Jorge Pardo anunció que “Aunque creo que hubo violaciones, no me parece que éstas influyeran en el proceso. Mi voto es en contra”.<sup>56</sup> Es difícil entender cómo un juez puede reconocer que hubo “violaciones” en el arresto de una persona “específicamente, la negación del derecho a un abogado, detención ilegal y la falsificación de la escena del arresto, su recreación para los medios” y negar que tales violaciones tuvieran alguna influencia en el proceso.

Pardo rechazó la idea de un *efecto corruptor*, y al hacerlo rechazó la idea de que el tiempo influye en la justicia. El ministro José Ramón Cossío lo apoyó, declarando que la única cuestión constitucional ante la Corte fue “la interpretación de *sin demora* y a la asistencia

---

<sup>55</sup> En la reunión de la Suprema Corte de Justicia que tuvo lugar el 21 de marzo de 2012, los cinco ministros fueron Olga Sánchez Cordero, Guillermo Ortiz Mayagoitia, José Ramón Cossío, Jorge Pardo y Arturo Zaldívar.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 393.



consular”.<sup>57</sup> Según Volpi, Cossío detectó violaciones constitucionales tanto en la interpretación de *sin demora* como en la falta de asistencia consular,<sup>58</sup> y a pesar de ello votó en contra de la libertad inmediata de Cassez, arguyendo a favor de un nuevo proceso como si la primera demora y su *efecto corruptor* no hicieran ninguna diferencia.

¿Cómo saber lo que es “sin demora”? ¿Cómo se calcula? ¿Cuánto tiempo tiene que pasar para que se viole el principio de “sin demora”? ¿Se puede deshacer una injusticia esperando que se haga justicia? No hay tiempo sin demora; nada ocurre sin demora. Por eso la justicia es imposible.

Sin embargo, que la justicia, aquí y ahora, sin demora, sin diferimiento, sea imposible no significa que no suceda, es decir, que no se haga justicia. Significa que para hacer justicia es necesario un lapso y es por eso por lo que siempre llega demasiado tarde. Ese es precisamente el sentido del dicho de que una justicia diferida es una justicia negada.

El fracaso del proyecto del ministro Zaldívar el 21 marzo de 2012 provocó una demora de diez meses. El 23 de enero de 2013, los cinco ministros, “incluso el nuevo ministro Gutiérrez Ortiz Mena”, se reunieron para indicar cómo iban a votar esta vez con respecto al proyecto de la ministra Olga Sánchez Cordero. En esta reunión, el proyecto de Sánchez Cordero tampoco logró reunir suficientes

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>58</sup> *Ídem.* En la parte pública de la sesión del 21 de marzo de 2012 de la Suprema Corte de Justicia, el ministro Pardo también sostuvo que la policía había violado los derechos constitucionales de Florence Cassez; sin embargo, la violación, según él, no hizo ninguna diferencia en el proceso y el rendimiento de justicia. Volpi escribe: “El ministro decano piensa que, si bien la policía violó las garantías de Florence durante la averiguación previa, éstas fueron subsanadas durante su juicio, asegurando el debido proceso” (*Ibid.*, p. 395). Pardo votó contra el proyecto de Zaldívar y rechazó el concepto del *efecto corruptor*: “¿Cuál es el *efecto corruptor* del montaje?... Yo debo decirles que ese montaje al final de cuentas fue evidenciado y fue reconocido por las propias autoridades que lo ordenaron y lo llevaron a cabo. Yo no acepto que estas violaciones generen este *efecto corruptor* en relación con todas las personas que intervienen en el proceso. A mí me parece que el *efecto corruptor* que se maneja en el proyecto no tiene un sustento constitucional sólido” (*Ibid.*, p. 396).

votos para un consenso, pero a causa del cambio en la composición de la Suprema Corte de Justicia –la llegada de Ortiz Mena y la salida de Ortiz Mayagoitia–, la ministra se dio cuenta de que si asumía como suyo el antiguo proyecto de Zaldívar, dicho proyecto podría ser aprobado por la mayoría. De ser así, Florence Cassez saldría liberada sin la necesidad de someterse a un nuevo proceso.

En un gesto aparentemente sin precedente, entregó como suyo el antiguo proyecto de Zaldívar. Cuando le preguntaron qué proyecto iban a votar los ministros, Sánchez Cordero respondió: –Hago mío el proyecto del ministro Zaldívar.<sup>59</sup> Según Volpi, la escena de esta apropiación termina en acusaciones informales de colusión entre los ministros Sánchez Cordero y Zaldívar. De ser verdad, esto impugnaría el sistema mexicano de justicia al más alto nivel. Para Javier Mijangos,<sup>60</sup> Sánchez Cordero y Zaldívar escenificaron un golpe de justicia, al haber acordado la sustitución de un proyecto por otro: el de Zaldívar como si fuera el de Sánchez Cordero.<sup>61</sup> En efecto, la justicia fue escenificada. Fue un montaje, una recreación.

La estrategia de Sánchez Cordero expropia a Zaldívar, quien ya no puede refrendar el proyecto como si fuera suyo. Ya no puede leer su intención en él:

A pesar de que en el proyecto las noventa y nueve primeras páginas prácticamente transcriben partes de mi proyecto, lo hace de manera, en mi opinión, desarticulada, fuera de contexto, quitando la fuerza que tenía el efecto del montaje; de tal manera que, aunque son las mismas palabras, el resultado argumentativo es otro.<sup>62</sup>

La repetición de sus palabras en otro contexto, en otro instante, en nombre de otra persona, cambia su significado y su efecto argu-

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 418.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 419. En el momento de la reunión del 21 de marzo de 2012, Mijangos era el subordinado de Zaldívar. Para el momento de la investigación literaria de Volpi, era más cercano a Cossío.

<sup>61</sup> *Idem.*

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 421.

mentativo. La iterabilidad es la ley del lenguaje. Como efecto de la temporalización, la iterabilidad virtualiza la intención volviéndola espectral e impropia, efecto no del sujeto sino del lenguaje. Zaldívar declara que no puede apoyar el proyecto de Sánchez Cordero, pues disminuye la fuerza argumentativa del *efecto corruptor*:

“Si se hubiera puesto oportunamente a disposición la quejosa y si se hubiera dado oportunamente el aviso consular, el montaje no se hubiera podido realizar y el asunto sería absolutamente otro. Y esto, ¿qué generó? Generó la destrucción del principio de presunción de inocencia y la imposibilidad de que la quejosa tuviera una defensa adecuada, generando su más absoluta indefensión”.<sup>63</sup>

Para Zaldívar, el caso Cassez, con su concepto *efecto corruptor*, podría establecer “un nuevo precedente en la defensa de los derechos humanos por parte de la Corte”.<sup>64</sup> O sea, Zaldívar espera que la idea de *efecto corruptor* sea iterable en otras instancias judiciales y sirva como una herramienta legal para luchar contra los abusos de derechos humanos.

Sin embargo, no ha sido así. Según Volpi, el concepto *legal de efecto corruptor*, que nunca se había usado antes, tampoco ha sido empleado después. El retorno teatral (espectral y espectacular) del proyecto anteriormente rechazado sorprendió a los ministros y, de hecho, corrompió todo lo que siguió:

“Nadie en la Corte esperaba la sentencia”, se lamenta Cossío, “y generó una inmensa desazón”. ¿El motivo? Que para paliar una injusticia se cometiera, desde su punto de vista, otra. Y el que no hubiese equidad para todos con una resolución planeada *ad hominem*. La prueba, según él, es que, mientras ella salió libre, Israel continúa en la cárcel.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 422.

<sup>64</sup> *Idem.*

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 440.

La ansiedad que el concepto *efecto corruptor* generó entre los ministros quizás explica que no haya sido usado en otros casos de abusos de derechos humanos. Aun así, si Cossío sospechaba que Zaldívar había fabricado el concepto para atraer la atención mediática hacia él, el hecho de que

... aún hoy una amplia mayoría de los mexicanos siga creyendo que Florence es culpable no le parece a Zaldívar sino una prueba del alcance perverso del montaje: desde el inicio se fabricó su culpabilidad ante los medios y los medios nunca dejaron de insistir en ella.<sup>66</sup>

### Atestiguar la verdad, o la ficción de la justicia

El *efecto corruptor* no sólo corrompe el caso Cassez, sino también *Una novela criminal*. Aunque para Volpi *Una novela criminal* es una novela sin ficción, la novela no puede evitar la ficción. Como explicó en marzo de 2020:

Me di cuenta de que era un caso donde la policía y los políticos mentían todo el tiempo. Entonces lo que decidí hacer es una novela sin ficción en que paradójicamente yo, que soy un novelista de ficción, trataba de encontrar la verdad, y la ficción la ponían las autoridades.<sup>67</sup>

Sin embargo, *Una novela criminal* no es una novela sin ficción, sino que invierte la relación entre la ficción y la verdad, por un lado, y entre la literatura y la historia, por otro. Por eso la búsqueda de la verdad termina siendo el proyecto del novelista y la ficción es fabricada por aquellos cuya responsabilidad civil debería ser la obtención de la verdad. Según Volpi, tal inversión implica un crimen

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 441.

<sup>67</sup> Nicolás Gamboa, “La novela sin ficción, un híbrido entre periodismo y ficción” [en línea], en *Gaceta UNAM*, México, 12 de marzo, 2020, Dirección URL: <https://www.gaceta.unam.mx/la-novela-sin-ficcion-un-hibrido-entre-periodismo-y-literatura/> [Consulta: 12 de abril, 2020].

necesario contra la literatura. Para que la literatura sobreviva, Volpi asevera que hay que matarla todos los días:

... la tarea de los escritores de América Latina del siglo XXI consistirá en completar este crimen necesario. Porque la literatura latinoamericana sólo continuará existiendo como una tradición viva si cada escritor latinoamericano se esfuerza por destruirla y reconstruirla día con día.<sup>68</sup>

El asesinato de la literatura es la condición de la supervivencia de la literatura. O sea, la literatura sólo puede atestiguar póstumamente su propia supervivencia. La literatura es catastrófica. Esto es lo que quiere decir Volpi cuando declara que “La ficción literaria no conoce fronteras: si ello es visto como un triunfo de la globalización y del Mercado, es porque no se comprende la naturaleza abierta de la literatura”.<sup>69</sup> Tal “naturaleza abierta” significa que la literatura no es nada en sí. La literariedad propia de la literatura no es nada más, pero tampoco nada menos, que la impropiedad constitutiva que le permite repetir como literatura cualquier otro discurso. Esta apertura estructural es la que hace posible la novela sin ficción *como* literatura, *como* ficción.

No obstante, *Una novela criminal*, como novela sin ficción, no puede limitar la ficción a la participación de la policía como si no hubiera ficción en la novela sin ficción. El simple hecho de invertir verdad y ficción, donde ahora la novela es el género de la verdad y la investigación criminal la escena de una ficción, de una escenificación teatral, significa mantener la oposición entre verdad y ficción e ignorar el *efecto corruptor*, es decir, el tiempo.

Una cosa es pensar que verdad y ficción no son idénticas; otra, es pensar que son opuestas y disociables, como si fuera posible tener la una sin la otra, como si se pudiera conservar cada una en un hemisferio aparte. En tal caso, el novelista Volpi podría buscar

---

<sup>68</sup> Jorge Volpi, *Mentiras contagiosas: ensayos*, Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 2008, p. 154.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 153.

la verdad sin ficción, mientras el Estado produciría ficciones sin verdad. Tal vez sea posible hacer ficción sin verdad.

Pero la necesidad estructural de la virtualización –la lógica de la facultad del lenguaje, es decir, la imaginación– hace imposible contar la verdad sin ficción. Esto significa que la “investigación literaria” de Volpi está contaminada por el *efecto corruptor* más general, a saber: por la ficción. Dicho de otro modo, la verdad de lo que pasa es efecto del montaje, es decir, de la representación y la repetición, lo que significa que todo lo que pasa, pasa por medio de la virtualización, de la ficción. No hay verdad antes de la representación. Nunca habrá sido y nunca será una presentación directa. Siempre “El montaje se [resuelve] con otro montaje”.<sup>70</sup> Al final del primer capítulo, Volpi comenta:

Al comenzar esta novela documental o esta novela sin ficción no sé, no puedo saber, si Israel Vallarta y Florence Cassez son inocentes o culpables del secuestro de Valeria. Yo no sé, no puedo saber, si participaron en los demás secuestros que se les achacan. Con algo de suerte, espero concluir estas páginas con una idea más clara de los hechos. Por mi parte, inicio este relato, mi propia investigación literaria del caso, como debieron hacerlo la policía y las autoridades judiciales en su momento: con la presunción de que Israel Vallarta y Florence Cassez son inocentes mientras no se demuestre lo contrario.<sup>71</sup>

Lo difícil no es la presunción de inocencia con que uno debería empezar cualquier investigación, ya sea literaria o policial. No obstante, empezar una investigación literaria partiendo de la presunción de inocencia diez años después de los hechos, es precisamente la ficción que *Una novela criminal* no puede evitar. Aun si Volpi empezó *Una novela criminal* sin saber si Cassez y Vallarta eran culpables, ya sabía que no podía ni podría saberlo. La indecidibilidad

---

<sup>70</sup> Jorge Volpi, *op. cit.*, p. 440. Volpi cita al ministro Cossío en el pretérito: “El montaje se resolvió con otro montaje. Un montaje judicial”.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 38.

radical del caso Cassez es, de hecho, el efecto del efecto corruptor, es decir, del tiempo que virtualiza todo.

De esto se desprenden dos consecuencias. La primera, *Una novela criminal* y la investigación literaria en que se basa la novela sin ficción, no pueden coincidir a pesar de que Volpi las presenta como si fueran simultáneas e idénticas. Es allí donde radica la ficción inevitable de la novela sin ficción.

La investigación literaria se desarrolla antes y después de *Una novela criminal*, pero no puede coincidir con ella. Por un lado, la anticipa, puesto que el investigador literario no sólo tenía acceso a archivos y a gente para adquirir un conocimiento preciso del caso que se podría elaborar *después* como novela sin ficción, sino que también participó en la experiencia mediatizada del arresto de Cassez y Vallarta. Volpi se enteró del caso a través de los medios de comunicación. Por eso, la investigación literaria anticipa, precede, *Una novela criminal*.

Por otro lado, la investigación literaria es posterior a la novela. Es decir, *Una novela criminal* está siempre un paso delante de la investigación, que sólo termina *después* de la novela misma en el sentido de que el lector no puede comprender las implicaciones de la investigación hasta después de terminar la novela. La novela organiza y determina todo lo que el lector sabe de la investigación. O sea, *Una novela criminal* ejemplifica lo que Volpi llama “una ficción en la cual todos los participantes desempeñaron un rol previamente escrito para ellos”,<sup>72</sup> y esto incluye al lector. *Una novela criminal* termina siendo un montaje, una ficción, que se disimula como una investigación literaria *sin ficción*.

La segunda consecuencia se desprende de la primera. Si la investigación literaria y *Una novela criminal* no coinciden, tampoco coincide consigo mismo Jorge Volpi, quien desempeña el papel tanto de investigador literario como de autor. La ficción de la novela sin ficción, por tanto, es que hay un solo Jorge Volpi, idéntico a sí mismo. Un solo Jorge Volpi que dice, como si lo pudiera decir sin equívoco,

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 62.

“heme aquí”. Es decir, como si fuera posible decir la verdad unívoca del sujeto singular: yo, Jorge Volpi, digo, escribo aquí y ahora.

Pero ¿cuál Jorge Volpi dice/escribe, cuando dice/escribe, “yo”? ¿Es acaso el testigo que presenció lo que pasó en la televisión y en las noticias antes de empezar la investigación? ¿O se trata del investigador que intenta establecer la verdad de lo que pasó? ¿O es el autor que determina todo? Sería imposible decidir y tal indecidibilidad es la condición para poder decir y decidir el “yo”. El “yo”, entonces, inscribe en sí mismo la ficción y la virtualidad como condición no sólo de la verdad sino también de la justicia, la cual depende, siempre, de un testigo, del “heme aquí” imprescindible del testigo.

En fin, *Una novela criminal* no puede no contar una verdad que no sea perjurio para que sea verdad; y tampoco puede hacer justicia que no sea injusta para que sea justa.

## Bibliografía

- Aristóteles, *Acerca del alma*, Madrid, Editorial Gredos, 1978, 262 pp.
- Derrida, Jacques, *De la gramatología*, México, Siglo XXI Editores, 1971, 397 pp.
- Derrida, Jacques, *La voz y el fenómeno: Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, Valencia, Pre-Textos, 1985, 167 pp.
- Derrida, Jacques, *El monolingüismo del otro o la prótesis del origen*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1997, 117 pp.
- Derrida, Jacques, *Demeure: Maurice Blanchot*, Paris, Éditions Galilée, 1998, 141 pp.
- Derrida, Jacques, *Introducción a “El origen de la geometría” de Husserl*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2000, 195 pp.
- Derrida, Jacques, *La tarjeta postal: de Sócrates a Freud y más allá*, México, Siglo XXI Editores, 2001, 486 pp.
- Derrida, Jacques, “La Mélancolie d’Abraham”, en revista *Les Temps Modernes*, vol. 669-670, París, 2012-2013, pp. 30-66.
- Husserl, Edmund, *Investigaciones lógicas*, tomo I, Madrid, Alianza Editorial, 1999, 384 pp.



Johnson, David E., “Touching the Imagination: Aristotle, Derrida, and the Homonymy of Life”, en revista *theory@buffalo*: “Derrida: Matters”, núm. 18, Nueva York, 2018, pp. 48-77.

Volpi, Jorge, *Mentiras contagiosas: Ensayos*, Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 2008, 256 pp.

Volpi, Jorge, *Una novela criminal*, México, Alfaguara, 2018, 504 pp.

### Referencias electrónicas

Gamboa, Nicolás, “La novela sin ficción, un híbrido entre periodismo y ficción” [en línea], en *Gaceta UNAM*, México, 12 de marzo, 2020, Dirección URL: <https://www.gaceta.unam.mx/la-novela-sin-ficcion-un-hibrido-entre-periodismo-y-literatura/>.



## 2. LAS INFANCIAS A LA DERIVA. LA MIGRACIÓN DE LA PALABRA Y EL EMPOBRECIMIENTO DE LA EXPERIENCIA

*Esteban de Jesús Rodríguez Miguéles*<sup>1</sup>

*Migración.* Movimiento de población hacia el territorio de otro Estado o dentro del mismo que abarca todo movimiento de personas sea cual fuere su tamaño, su composición o sus causas; incluye migración de refugiados, personas desplazadas, personas desarraigadas, migrantes económicos.

*Grupos vulnerables.* Grupos o sectores de la sociedad con mayores posibilidades que otros grupos dentro del Estado de ser sometidos a prácticas discriminatorias, violencia, desastres naturales o ambientales o penuria económica. Cualquier grupo o sector de la sociedad (mujeres, niños, ancianos) más vulnerables en período de conflicto o de crisis.

*Glosario sobre migración*  
Organización Internacional para las Migraciones

### Introducción

#### El nacimiento de una imagen y un problema

El recuerdo de la expresión de alegría de un grupo de niños jugando a la aventura de rodar un aro y de reír a carcajadas cubiertos por

---

<sup>1</sup> Profesor de la Escuela Nacional Preparatoria, UNAM.

los rayos del sol, saltando, casi volando sobre la banqueta y el pavimento, el pasto o el llano; haciendo muecas sin pensar; y lo que puede parecer y desaparecer como una imagen bucólica e idílica del mundo que expira, una idea que produce igualmente algo de nostalgia, pero no aquella del pasado remoto, abstracto e imposible de reabrir, sino la imagen concreta, con toda su fragilidad y su corporalidad, la de una posibilidad todavía no abierta del todo, tal vez sea una imagen del futuro. Esta escena contrasta con la visión hipostasiada de la sociedad moderna y con el encumbramiento de la vida adulta que somete al “menor”, desde el momento en que desde un lenguaje jerarquizante se habla de “mayoría de edad” o “minoría de edad”, con la incorporación de responsabilidades para tomar diferentes decisiones. Dicha posición está orientada por un hábito de comportamiento que se ha interpretado desde el mandato del padre sobre la conducta, la inducción de la obediencia por parte de la autoridad totémica y, entonces, la anulación, omisión o definición del otro sujeto como una entidad mayor o superior que cabe en la escala dicotómica y topológica de lo inferior y lo superior, es, por igual, una de las claves de la administración de la libertad.

Esta idea tiene historia y la lectura del pasado al que nos traslada aquello de lo que quiero hablar y escribir aquí, se trata de un caso límite: el problema implicado de cómo a través del ensayo literario es posible comprender la materia del futuro de las infancias; dicha memoria del porvenir, abocada a escuchar a las otras y los otros –en este caso, las niñas y los niños migrantes y de cómo es posible narrar lo innombrable y migrar la palabra frente a fenómenos desgarradores como las guerras, las pobreza, la precarización laboral, el robo de las infancias por parte de las figuras corporativas globalizadas y las raíces caníbales de la hiperindustrialización y la hipertecnificación, las armas tecnofinancieras del dinero, la deuda y la deflación, es decir, la violencia ejecutada contra la infancia como un síntoma del empobrecimiento y, a su vez, de la hipertrofia de la experiencia contemporánea.

Porque hay un reconocimiento pendiente sobre las edades, la suposición de superioridad que encontramos representada en

figuras tan entrañadas como el Estado, los partidos políticos y otras agrupaciones sociales, ciertos ejercicios y prácticas de poder y de supremacía que han reemplazado gran parte de las libertades de las infancias del mundo en distintos registros, niveles, condiciones materiales y temporalidades y con sus propios ajustes, vocabularios y códigos tanto de inclusión como de exclusión.

Nos proponemos, entonces, reevaluar el acto de la escucha como la materia y forma de una filosofía del porvenir para no deponer ni imponer sentidos ni prácticas, la experiencia en su pluralidad de voces y manifestaciones desde el conato crítico que posee la semilla transformadora y creativa de las infancias hasta el reconocimiento de diversas sensibilidades y cuerpos. En este caso, nos colocamos como herederos del programa de varios pensadores que confluyen generosamente a este cometido: Walter Benjamin, Giorgio Agamben e, incluso en su modalidad feliz y estéticamente subversiva, Franco “Bifo” Berardi.

No obstante, el texto que me interpeló en esta ocasión no ha sido propiamente uno de carácter teórico o académico, y en ese sentido me descoloca de la zona del privilegio teórico; pero que posee las cualidades inventivas e imaginativas para la problematización conceptual y encarna, desde luego, un campo fértil para la discusión crítica y el debate colectivo. Me refiero a *Los niños perdidos (Un ensayo en cuarenta preguntas)*, de Valeria Luiselli, que de hecho –como refiere la misma autora– inició su escritura en noviembre del 2015.

Por un lado, hay un sentido ético y político en su literatura que atenderemos en el presente trabajo. La voz de la autora, quien ha estado en la situación laboral límite en donde el permiso migratorio expira y la voluntad creadora se mantiene en pie, nos lleva a atender la demanda de avances, de respiros y de un orden, a veces esquivo, en su discurso.

La historia que leemos es la de una escritora que no puede dissociarse de sus convicciones y principios morales, y que encara la violación de los principios humanitarios más elementales que padecen las infancias del sur por parte de las autoridades migratorias, principalmente norteamericanas y mexicanas. Soy del agrado de

presentar esta obra ensayística como un camino de reescritura, de regeneración, de resistencia, de restitución y de reivindicación de la experiencia de las infancias migrantes en medio del mito de quedarse, de permanecer y de pertenecer como el mandato del fin subalterno.

Ante nosotros yace un desierto, la tentativa de una imagen nómada que se resiste a la codificación, a partir de la palabra enunciada y cuya dignidad sobrevive como el balbuceo del recién nacido en una tierra que lo espera abierta, pero que también ha sido sobreexplotada hasta el cansancio.

## La palabra muda y los guardianes de la identidad

*Los niños perdidos* son una verdad de la que nadie quiere hablar ni gusta de declarar o de enseñar, pero de cuya desgarradora realidad todos estamos convencidos. Sin embargo, el ensayo de Luiselli no reproduce un discurso lleno de coraje y amor meramente emotivo con la intención de tocar banalmente la sensibilidad de las personas con algún tipo de privilegio, tampoco es una alarma sin control, es –desde nuestra lectura– un análisis, un diagnóstico, sobre las contradicciones de la cultura y la jurisdicción migratoria en Estados Unidos, que desde su perspectiva suprimen, aunque simulen revestir o amparar, los derechos más elementales de las infancias. Revisemos un primer fragmento de los ensayos:

Antes de la primera pregunta formal del cuestionario para niños indocumentados, el intérprete que los entrevista tiene que llenar un formulario con los datos biográficos esenciales del menor: nombre, edad, país de nacimiento, nombre de su guardián en los Estados Unidos, y nombres de las personas con las que el menor vive actualmente, si se trata de alguien distinto que el guardián [...] ¿Dónde está la madre del niño/a? ¿El padre?<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Valeria Luiselli, *Los niños perdidos*, México, Sexto Piso, 2016, p. 18.

La figura del guardián queda representada por una forma peculiar de tutoría, pero también como la garantía de autoridad, vigilancia y control transferido en la persona de padre, madre o familiar. La historia tiene varios sesgos que son refracciones en la narración, que afectan a quien escucha en profundidades de las que, en ocasiones y en principio, ni siquiera la autora tenía noticia –como ella misma confiesa–, pero no se trata de una condena sin recursos, es un análisis cuidadoso que cruza miradas personales con observaciones rigurosas sobre procedimientos legales.

José Puerto Santos advirtió que el concepto de infancia tiene un carácter histórico, cultural y social. Por ejemplo, del 354 al 430 y hasta el siglo IV, el niño es definido como un ser dependiente e indefenso, los niños son concebidos como “un estorbo” o como “un yugo”. Durante la baja Edad Media y el siglo XV, los niños son representados como seres malos por naturaleza, pero su indefensión conduce al mismo tiempo a su cuidado; una lectura que hace del niño una propiedad limítrofe que podría, si el aparato formativo lo concede, avanzar y completar su humanidad. Estamos frente a la idea del niño como un ser carente (en términos de fuerza, de inteligencia, de capacidad de decisión e incluso de voluntad), un ser dependiente, es decir, se concebía como una suerte de potencia todavía en proceso de llegar a ser acto en la edad adulta. Durante los siglos XVI y XVII, en la primera modernidad, se le reconoce una condición de bondad por nacimiento, de inocencia, se habla del infante “como un ángel” pero también como un “ser primitivo” que puede y debe ser instruido; es el caso de una obra como el *Emilio* de Rousseau. Hasta entrado el siglo XX, gracias a los movimientos y agenciamientos sociales y políticos en favor de la infancia, así como por las investigaciones y la diversificación de los estudios sociales, jurídicos, psicológicos y filosóficos, se reconoce la categoría de “niño” como sujeto de Derecho.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Véase José Puerto Santos, “Apuntes para comprender la evolución de la atención de la infancia”, en Miguel Llorca Llinares *et al.* (coords.), *La práctica psicomotriz: una propuesta educativa mediante el cuerpo y el movimiento*, Málaga, Ediciones Jaime Aljibe, 1980, pp. 17-40.

Podemos reconocer este estadio en la evolución comprensiva de la infancia, cuando en el texto de Luiselli se observa el momento en que la autoridad migratoria formula la primera interrogante por la maternidad, por la paternidad, por la procedencia del niño/a y por la idea de informar sobre el niño incógnito a quien debe asignarse o encontrarse una identidad, una credencial de reconocimiento entre millones de niños que ingresan al país. “¿Por qué venir a Estados Unidos?” De acuerdo con la UNICEF,

La violencia, la pobreza y el acceso limitado a servicios sociales y a una educación de calidad afectan la vida de niñas, niños y adolescentes de Latinoamérica, en particular de México y algunos países de Centroamérica. Esto los obliga a tomar la difícil decisión de dejar sus países. En muchos casos, los niños transitan solos por México hacia la frontera con Estados Unidos para reunirse con sus familiares que viven en aquel país o buscando una vida mejor. Los niños y niñas migrantes son vulnerables a situaciones que pueden violentar sus derechos como: ser detenidos; estar expuestos al crimen organizado o al tráfico de personas; sufrir violencia y discriminación; pasar hambre y frío y/o no tener acceso a servicios de salud.<sup>4</sup>

Esta apreciación nos conduce a otro fragmento del ensayo que incorpora una pregunta sensible sobre lo que le ha ocurrido, en su caso, a los niños migrantes durante su viaje a Estados Unidos: el significado de la experiencia del vacío, el horror y la muerte, como una figura recurrente en la escritura de Luiselli al abordar las condiciones materiales de los niños migrantes y lo que significa volver de la frontera, a la Corte, a la casa y a la comunidad. Es justamente la trama que estructura su texto y también la presentación de los signos vitales (no sólo de quienes transitan sin ser vistos o capturados) de un aparato político, burocrático y judicial que claudica paradójicamente de su propósito original, y lo hace con una pre-

---

<sup>4</sup> Unicef México, “Migración de niñas, niños y adolescentes” [en línea], *Unicef México*, Dirección URL: <https://www.unicef.org/mexico/migraci%C3%B3n-de-ni%C3%B1os-y-adolescentes>, [Consulta: 2 de abril, 2021].



cisión cirujana tanto de la ciega impartición de justicia como del reconocimiento de los derechos humanos:

Las estadísticas de lo que ocurre en el tramo mexicano de la ruta de los migrantes cuentan por sí solas historias de terror: violaciones, el 80% de las mujeres y niñas [...] secuestros; en 2011, la Comisión Nacional de Derechos humanos en México publicó un informe especial sobre casos de secuestro de migrantes, en donde reportó la escalofriante cifra de 11,333 víctimas de secuestros ocurridos entre abril y septiembre del año 2010 –un periodo de sólo seis meses; muertes y desapariciones.<sup>5</sup>

Luiselli recurre a los registros, a las estadísticas, a los archivos y a los documentos para encontrar el tono de la memoria histórica. Hay un acontecimiento que tuvo lugar en el 2010 y que selló con seguridad la conciencia de miles de personas, según reporta la autora. El 24 de agosto de 2010 se hallaron los cadáveres de 72 migrantes centroamericanos y sudamericanos abandonados en un rancho de San Fernando, Tamaulipas, con notorias muestras de tortura. Se señaló en ese entonces al cartel de los Zetas. Se califica a México como una “enorme fosa común” entre el sueño americano y la pesadilla del sur.<sup>6</sup>

En consideración de la “pobreza de experiencia” de la época moderna diagnosticada por Walter Benjamin desde sus primeros trabajos de crítica de la educación y de la cultura en donde incluso alcanzó a llamar a la experiencia “máscara del adulto”, se refirió

<sup>5</sup> Valeria Luiselli, *op. cit.*, pp. 26-28.

<sup>6</sup> Véase Jacobo García, “La masacre de 72 migrantes que conmovió a Centroamérica, impune siete años después” [en línea], periódico *El País*, España, 23 de agosto, 2017. Dirección URL: [https://elpais.com/internacional/2017/08/23/mexico/1503503716\\_558953.html](https://elpais.com/internacional/2017/08/23/mexico/1503503716_558953.html), [Consulta: 20 de abril, 2021]. En una nota a la fuente, Valeria Luiselli advierte una actualización: “En la nueva ley migratoria de México, aprobada en 2011 tras la horrible matanza de los 72 migrantes en Tamaulipas, existe también una cláusula que garantiza el derecho a una visa cuando un migrante es víctima o testigo de un delito. Fuente: Ley de Migración, nueva Ley publicada en el *Diario Oficial de la Federación* el 25 de mayo de 2011. Texto vigente. Última reforma publicada el 21 de abril de 2016”. Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 99.

a la metafísica de la juventud y a la “conversación que se lamenta por la grandeza de todo lo perdido”<sup>7</sup> como reapertura del espacio político y literario que abre surcos en medio de la catástrofe de la guerra internacionalizada.

Así las cosas, el título del presente ejercicio dialógico de lectura e interpretación, es una pregunta doble que se precipita como cascada; es ese género acuático que se cae a torrentes y se diversifica hacia donde la sed de la tierra la invoca. Partiremos justamente de esa contraposición a la que nos arroja el mundo moderno polarizador, tanto increíble como paradójico desde sus bases materiales y que nos sitúa entre la guerra y la deuda, el hambre y el autoritarismo, la salud y la enfermedad, dicotomías todas hijas legítimas de la cosificación y del capitalismo.

La tesis sobre el trabajo de Valeria Luiselli que proponemos es compleja y apunta hacia varios flancos, cuyo punto de partida es el problema de la misma identidad de la autora, quien se presenta a los niños en sus encuentros no como entrevistadora o como algún tipo de autoridad, sino como traductora.

Con lo anterior, pensamos que donde se extravió la literatura y se enmudeció el lenguaje de las alteridades, es el mismo paraje oscuro por donde transitan frenéticamente las corrientes destructivas y de descomposición social que asolan un mundo más frágil que lo que creemos. La comunicación silente y la interacción atenta con los niños que vivieron una multiplicidad de formas de violencia, discriminación y desamparo, que Luiselli pretende llevar a cabo es también interesante y fuente de reflexión, sobre todo por lo que implica abordar desde un lugar como el de la escritora, la maestra o la traductora distintos agenciamientos. Porque atender al silencio es también afinar un oído singular, como también ha señalado Benjamin:

---

<sup>7</sup> Walter Benjamin, “Experiencia”, en Walter Benjamin, *Obras*, libro II/vol. 1, Madrid, Abada, 2007, pp. 54-56; y “Metafísica de la juventud”, en Walter Benjamin, *Ibid.*, pp. 93-107.

La conversación tiende al silencio, y el oyente es más bien el que se calla. El hablante recibe de él el sentido; el silente es la fuente del sentido que se halla por captar. La conversación alza palabras hacia él que son los receptáculos, los cántaros [...] El silencio es el límite interior de la conversación.<sup>8</sup>

Lo que ha pasado con la semilla crítica en este contexto de desautorización de los marcos discursivos es que se ha pulverizado con el esfuerzo del neoliberalismo y la ficción de la gobernanza, perdiéndose así el ritmo de lo cotidiano y como resultado último del encadenamiento de un colapso global, debido a la erosión de los vínculos y de la solidaridad de las comunidades. Antes, tal vez deberíamos cuestionarnos por los orígenes de dicha desorientación y por lo que hemos hecho para evitar la deforestación de las vidas singulares como la retratada en *Los niños perdidos*, abandonando violentamente la conversación con el otro y la escucha del otro.

Me parece que Luiselli acude aquí con su estrategia de escucha, al rescate de las voces oprimidas o acalladas; pero más allá de un propósito de salvación, observo la operación de poner de relieve los actos de injusticia y violencia que se comenten contras las infancias migrantes para que no queden en el olvido o en el marasmo de la impunidad.

### Cruzar la frontera: reapropiación y expropiación de las vidas

La trayectoria de las infancias migrantes se relata como un irse para no llegar necesariamente a lugar alguno, caminando a través de pasajes que son profundos e insondables. “Partir es un poco morir”, reza la oración del migrante en *Los niños perdidos*, un ensayo crítico literario, pero que también es posible valorar a partir de lo que Agamben llamó la “destrucción de la experiencia”,<sup>9</sup> y es que,

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>9</sup> Giorgio Agamben, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, p. 7.

en general, al hombre contemporáneo se le ha expropiado ilimitadamente su vida y con todo se ha disipado eso que entendíamos por minoría de edad o madurez o anticipación de la muerte. Es ahí donde Valeria Luiselli acuerda una cita con varias preguntas, no todas ellas materia de la conciencia psíquica, sino también una oportunidad para repensar el cuerpo y los cuerpos desde la materialidad. Se trata de historias que van emanando de todas partes como relatos verdaderos y que la autora entreteje desde una experiencia que desborda su individualidad. Ésa ha sido la pregunta central periférica: cómo transmitir las experiencias a través de la palabra en un mundo que no se detiene y que cambia a cada instante, que transporta significados y transforma también los diversos sentidos y manifestaciones del lenguaje.

Todo inicia con una de tantas preguntas que flotan en la adversidad, pero hablan desde el cuerpo frágil y vulnerado por una forma de barbarie, no sólo en el relativo incremento de conocimiento y acerca del desarrollo de la técnica y que muy poco tiene de inocente, aunque dirigido este proceso como interrogante a los niños que migran y que va de la agitación a la contemplación, de la incertidumbre a la toma de decisiones y hacia acciones concretas que toman varias direcciones y que afectan a distintas personas.

Sin duda, es un suceso paralelo y análogo a la pobreza y a la cotización de la experiencia señalada por Benjamin, pensando en un fenómeno de tensión y crisis como la guerra de 1914. En el texto publicado invernalmente en *Die Welt im Wort* (“Experiencia y pobreza”), Benjamin escribe sobre esta dialéctica de la cultura que produce crímenes contra *lesa* humanidad y que vemos cada vez más exacerbada recientemente en el aparato de control migratorio sobre las víctimas infantiles:

Una miseria completamente nueva cayó sobre los hombres con el despliegue formidable de la técnica. Pero el reverso de dicha miseria es la sofocante riqueza de ideas que se han difundido entre la gente (o que, más bien, se le vino encima) con la consiguiente reanimación

de la astrología y el yoga, de la *christian science* y la quiromancia, del vegetarianismo y de la gnosis, de la escolástica y del escepticismo. [...] Porque, ¿qué valor tiene toda la cultura cuando la experiencia no nos conecta con ella? Adonde conduce similar experiencia nos lo ha dejado demasiado claro esa horrible mezcla de estilos y cosmovisiones del pasado siglo, como para que no consideremos honorable admitir nuestra pobreza. Pues sí, admitámoslo; esta pobreza de experiencia es pobreza, pero lo es no sólo de experiencias privadas, sino de experiencias de la humanidad. Es, por tanto, una especie de nueva barbarie.<sup>10</sup>

Vuelvo a la pregunta inaugural al niño migrante: “¿Por qué viniste a Estados Unidos?” En una época (la extensión de la modernidad) en la que todo parecería sacarse de un formulario, la plantilla calculadora de la catástrofe de la guerra, se plantea esta interrogante a los niños indocumentados que cruzan solos la frontera, en medio de una paz disimulada, como si se tratara de una primera duda sobre su condición, sobre su existencia misma, nublada, al margen de la legalidad con la avenencia del Estado; es el tráfico de infancias que transcurre a través de sendas muy dolorosas y que frente a la pobreza y a la violencia del asalto a la niñez regada por todo el planeta, escurren sangre y muchas lágrimas, gritos y una gran impotencia entre ciudades y desiertos donde la existencia cotidiana se parte, explota, se aturde y flota en la insignificancia.

¿Cómo narrar las vidas rotas y dañadas en un entorno tan hostil y adverso? Tal vez se trate de la escritura fragmentaria y testimonial a la que apuntó Blanchot en su momento, experiencias cotidianas oprimidas y asfixiadas que buscan un socorro y algo de ayuda desde la mutación de la palabra, en medio de la violencia política, económica e ideológica y la pulsión de muerte.<sup>11</sup>

Es muy devastador ver, sentirse tocado, percibir y sentirse golpeado por una ola de mercantilización y uso de los cuerpos y además

<sup>10</sup> Walter Benjamin, “Experiencia y pobreza”, en Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 218.

<sup>11</sup> Maurice Blanchot, *Los intelectuales en cuestión. Esbozo de una reflexión*, Madrid, Tecnos, 2010, p. 51.

traducir estos fenómenos en los relatos del presente, el desastre que regresa sobre sí mismo y que se representa con una intensidad empobrecedora de vida o reproductora de una vida estandarizada.

¿Dónde está la suficiencia y el rendimiento de las palabras y del lenguaje en general cuando han sido rebasadas por los acontecimientos límite? Son las mismas políticas de la memoria y de la cultura de la barbarie las que instalan y disponen espacios de revalidación topográfica de las historias de terror y de violencia a través del proceso de configurar un objeto, el procedimiento industrial de la fetichización del pasado o su monumentalización como símbolo de legitimidad de un gobierno, de un régimen específico o un grupo social determinado, donde tanto hacer memoria, como los servicios de salud y otros derechos inalienables han sido corporativizados, envueltos por la técnica del capital o la tenacidad de la ley migratoria estadounidense, tal como sostiene Luiselli:

Las cifras cuentan historias de terror, pero quizás las historias de verdadero terror, las inimaginables, sean aquéllas para las cuales todavía no hay número, para las cuales no existe ninguna posible rendición de cuentas, ninguna palabra jamás pronunciada ni escrita por nadie. Y, quizá, la única manera de empezar a entender estos años tan oscuros para los migrantes que cruzan las fronteras de Centroamérica, México y Estados Unidos sea registrar la mayor cantidad de historias individuales posibles. Escucharlas, una y otra vez. Para que no sean olvidadas, para que queden en los anales de nuestra historia compartida y en lo hondo de nuestra conciencia, y regresen, siempre, a perseguirnos en las noches, a llenarnos en las noches, a llenarnos de espanto y de vergüenza. Porque no hay modo de estar al tanto de lo que ocurre en nuestra época, en nuestros países, y no hacer absolutamente nada al respecto. Porque no podemos permitir que se sigan normalizando el horror y la violencia.<sup>12</sup>

La anterior, sin embargo, no es una admiración superflua. Es el verano del año 2014, aumenta inusitadamente el flujo de niños

---

<sup>12</sup> Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 32.

refugiados en Estados Unidos que provienen de México y Centroamérica. El ser humano ha salido de sí, se extraña, prefiere manipular el dispositivo que registra el instante y lo publica en las redes sociales, ya no es la experiencia sino la captura de la experiencia la que predomina en una realidad virtual, efímera y vacía de sentido; en todo caso, se eleva la transacción de los momentos vividos como avanzando en una producción en serie sobre una banda, otra vez, hacia ningún lugar.

Valeria Luiselli, escritora intuitiva y traductora mexicana que vive en la imaginaria frontera que es esa escisión cultural que nos vuelve objetos de revisión, de protección, de validación y de identidad, concentra su ensayo en una experiencia de múltiples ramificaciones en medio de muchas tentativas, a su vez, por descifrar esa mezcla heterogénea de voces, de semillas, de balbuceos, entre interferencias e intervenciones, entre mediaciones algunas conocidas otras ignoradas, pero que se dirigen a un incierto tiempo por venir. Antes, la gran expulsada del conocimiento, la imaginación, reconstituye el tejido de la experiencia y tiene un poder de restitución; es inagotable y deseante, no sólo la mediación, entonces, entre el sujeto y el objeto.

Tengamos presente que los niños migrantes transitan solos por México hacia la frontera con Estados Unidos para reunirse con sus familiares que viven generalmente en dicho país o van en busca de lo que se ha trazado y publicitado como “una vida mejor”. Las y los niños migrantes no escapan a la vulnerabilidad de sus cuerpos y de sus vidas, principalmente ante situaciones que ponen entre paréntesis sus derechos, por ejemplo, ser detenidos por la policía fronteriza, encerrados y suspendidos. Éste es un esquema de vigilancia y control sin pundonor ni clemencia, sin piedad ni compasión, pero con una dosis extendida de cinismo y criminalidad.

Los elementos discursivos y las estrategias literarias de Luiselli son parte de una tarea de composición y de recreación con un motivo intenso y potente, como vigoroso, en términos, justamente de la restitución y la reivindicación de los derechos de las infancias en medio de la gran debacle económica y política internacional.

## Subvertir las líneas del lenguaje y trazar otros caminos

Bifo ha señalado muy bien el problema y con toda claridad aun navegando en medio de la penumbra. El pensador y activista italiano se ha referido a la “profecía distópica de la poesía”: “La desterritorialización global del capitalismo financiero ha esparcido la precariedad, la fragilidad psíquica y la insolidaridad.”<sup>13</sup> Ante la producción ciega y vacía de sentido del semiocapital está el poder de la imaginación, una posible constitución de un pensamiento y acción futuras que subviertan el orden establecido.

Como traductora para la defensa de niños migrantes en la Corte migratoria de Nueva York, Luiselli arrojó su mirada sobre muchos ingrátidos fantasmas, uno de ellos, el terreno pantanoso del proceso legal del que depende el porvenir de miles de niños centroamericanos que, bajo riesgo de morir, atraviesan la línea fronteriza entre México y Estados Unidos, como si este último país fuera una luz, una luz oscura, con tal de salvarse del terror que acontece en sus países de procedencia; ésa es una de las caras más atroces del neoliberalismo. En su momento, probablemente también proféticamente, Benjamin acertaba al apreciar, desde este punto de vista, la tarea del traductor como quien pone de relieve, frente a todo lo superfluo, el estrecho vínculo que hay entre las lenguas pasadas y presentes:

La traducción en su propósito de comunicar algo, debe prescindir en gran parte del sentido, y el original ya sólo le es indispensable, en la medida en que haya liberado al traductor y a su obra del esfuerzo y de la disciplina del comunicante.<sup>14</sup>

La tarea de la ensayista que ha vivido de otro modo, pero igual en carne propia, el peso de la autoridad, tanto de la ciencia como del dogma tecnocientífico y su desconfianza connatural a la experiencia

---

<sup>13</sup> Franco Berardi, *La sublevación*, México, Sur plus, 2014, p. 55.

<sup>14</sup> Walter Benjamin, “La tarea del traductor”, en Walter Benjamin, *Angelus novus*, Barcelona, Edhasa, 1971, p. 139.



sensible y a la coerción de la ley migratoria sobre los cuerpos de las y los infantes ¿A dónde llegamos cuando sabemos a dónde queremos ir? ¿Y si no lo sabemos y si no hay conocimiento puro que alquile la experiencia? ¿Por qué se va a un lugar como Estados Unidos empeñando la libertad?

Hay de preguntas a preguntas. Aquello que arrebató la libertad cuando se cuestiona al otro intentando certificarlo, es lo que somete igualmente a la persona o los grupos vulnerables cuando se administran sus posibilidades de actuar y de sentir, sobre todo cuando el otro o la otra es indefenso(a) y vulnerado(a) entre la exactitud de las determinaciones cuantitativas, algo que rompe su capacidad de respuesta.

Entonces, el acto de juzgar a través del interrogatorio da en prenda la expresión, como una impostura de la voz, justo lo opuesto a dar la palabra, dialogar o escuchar la voz de las otras y los otros. Podemos preguntarnos otra vez, como si no fuera suficiente: ¿Qué es una familia? ¿Qué sentido tiene pertenecer a un lugar o a una cultura o a una tradición? ¿Qué es la infancia? ¿Qué son las infancias? ¿Qué significa la vida en común? ¿Qué clase de acción política o, al contrario, de inactivación política se cuele en este contexto?

Es así como considero que la literatura de Luiselli tiene uno de sus alcances más importantes: la mirada sin certeza, incalculable, desde una especie de afuera-adentro, un *entre* muchas veces indiscernible. El trabajo de ver y narrar que rescata la agencia testimonial confrontando la desigualdad y la exclusión, la discriminación y la jerarquización de los valores y de los actos, y en este sentido, la experiencia, es muy cercana al fenómeno cinematográfico que hace memoria y se presenta más lejano a la televisión que más bien desmemoria –como piensa Godard, con todo y su brutalidad, su intimidad, su lucidez y su crudeza. Quien observa es tomado por quienes son observados, la realidad de los niños migrantes, que no se dice con soltura y sin temblar.

Porque está la distancia que marca la subjetividad, el sesgo combinado con el deseo de remediar el desamparo en el que buscan sobrevivir las víctimas del olvido y la desolación. Muros que

cierran sus poros, que intentan prohibir los afectos, sintaxis rígidas de una fidelidad a una patria que es inexistente, rastreada como una fórmula, una gramática de la muerte o un mecanismo de violencias ante la ley, en la ley, contra la ley, dentro y en el límite de la ley, en la rueda del Estado de excepción contra bloques de hormigón y acero, como esos ojos ciegos perseguidos por las enredaderas burocráticas que pintan circunstancias imposibles.

Ésa es la regla del desamparo, la de una ley en principio y en acto ofensiva: tener que vivir en un lugar que exige un contraejercicio antipolítico, el de nominar al otro como alienígena sin residencia, desterrado o aterrado, el de borrar el origen y difuminar la memoria. Por eso he insistido en que el aparato migratorio se presenta antitéticamente como un mecanismo contradictorio a la vida y a la experiencia. Se trata de una práctica de desactivación de las infancias y de aniquilación del tiempo.

Luiselli, que no es oficial, ni es juez, ni abogada, entrevistó en la Corte a un niño hondureño, Manu Nanco, quien a su vez después de contar con los datos biográficos y personales la interpeló, en sus propias palabras “le metió un gol”, y cambiaron los papeles. Las preguntas iniciales provinieron de la mente curiosa de aquel infante:

Sólo entonces hace una mueca que quizás sea una sonrisa. No me he ganado su confianza, por supuesto, pero por lo menos tengo su atención. Procedemos lentamente, a tientas, llenos de dudas. Él me entrega sus respuestas con murmullos, y cada tanto baja la mirada hacia sus manos, agarradas del borde de la mesa, o voltea a ver de soslayo a su tía y prima bebé, en el otro extremo de la sala. Trato de articular las preguntas en un tono neutro, discreto. Pero todo lo que le pregunto parece avergonzarlo o irritarlo. Responde con frases cortas, y a veces nomás levanta los hombros. No, nunca conoció a su papá. [...] Le gustaba la calle.<sup>15</sup>

Lo que en realidad abrió la caja de Pandora fue la pregunta: “¿Alguna vez tuviste problemas con bandas del crimen organizado

---

<sup>15</sup> Valeria Luiselli, *op. cit.*, pp. 67-70.

en tu país?” Otra forma que ha caído sobre la infancia y la extravía con frecuencia, es la pertenencia a estos grupos que se convierten en hostiles al momento de no compartir los intereses o los beneficios prometidos al quebrarse la comunidad y operar más bien como una corporación delincuente en la red de la misma técnica de acumulación del capital. Según un informe de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos,

Hoy en día los flujos migratorios son complejos, es decir, hay personas que migran por cuestiones laborales y económicas, pero también hay un aumento sustancial de personas que se encuentran huyendo de su país de origen, por situaciones de violencia social, guerra o por temores fundados de que su vida está en peligro y no se les puede garantizar la protección necesaria en su país de origen, lo que en México les da derecho a ser solicitantes de la condición de refugiados o personas con necesidades de protección internacional. [...] La Organización de las Naciones Unidas (ONU) en su informe sobre migración mundial calculaba que en el año 2015 había 244 millones de personas que viven fuera de su país de origen, lo que supone un aumento de 41% con respecto al año 2000. Tal cifra supera la tasa de crecimiento de la población mundial ya que incluye a más de 22.5 millones de refugiados.<sup>16</sup>

De nuevo, sigo aquí en mi lectura a Benjamin cuando el filósofo escribe sobre el empobrecimiento de la experiencia frente a la certidumbre cartesiana del “Pienso, luego existo”, que aniquila singularidades en pos de la individualidad del ser hablante/pensante/existente:

Esto no hay que entenderlo en el sentido de que la gente desee una experiencia nueva. No, bien al contrario: quieren liberarse de las

---

<sup>16</sup> CNDH, “Personas migrantes. Análisis Situacional de los Derechos Humanos de las Personas Migrantes” [en línea], Informe de actividades 2020, Dirección URL: <http://informe.cndh.org.mx/menu.aspx?id=30055>, [Consulta: 20 de abril, 2021].

experiencias, desean un entorno en el que puedan manifestar sin más, pura y claramente, su pobreza (exterior e interior), es decir, que surja algo decente. No son siempre ignorantes o inexpertos y a menudo se puede decir lo contrario: ellos “han devorado” todo eso, “la cultura” y, con ella, el “ser humano”, y están ahitos y cansados.<sup>17</sup>

### **Imaginación de un lugar (im)posible. Una elegía del deseo ingobernable**

Si como ha pensado Giorgio Agamben, “nada puede dar la medida del cambio producido en el significado de la experiencia como el trastorno que ocasiona en el estatuto de la imaginación”,<sup>18</sup> aquella que desde la alegoría de la caverna de Platón en *La República* era desterrada por reportar un índice de conocimiento muy bajo con respecto a la inteligencia y al pensamiento, aunque recuperada más adelante por Aristóteles y el aristotelismo medieval, y que –continúa Agamben–

actualmente es expulsada del conocimiento como “irreal”, era en la antigüedad el *médium* por excelencia del conocimiento. En cuanto mediadora entre sentido e intelecto posible, ocupa en la cultura antigua y medieval exactamente el mismo lugar que nuestra cultura asigna a la experiencia.<sup>19</sup>

La sustancia de la imaginación tiene fundamentos epidémicos interesantes, se juega libremente en la infancia, por ejemplo, con las imágenes de los sueños, y ello explicaría el vínculo de la infancia a su vez con la verdad y con el conocimiento, pero también con la fantasía y la ficción. “Pero con Descartes y el nacimiento de la ciencia moderna –señala Agamben–, la función de la fantasía es asumida

---

<sup>17</sup> Walter Benjamin, “Experiencia y pobreza”, en Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 221.

<sup>18</sup> Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 24.

<sup>19</sup> *Idem.*

por el nuevo sujeto del conocimiento: el *ego cogito*".<sup>20</sup> Con ello se rompe la mediación entre realidad racional y realidad corporal.

La expropiación de la fantasía con respecto a la experiencia a la que apela Agamben está ejemplificada en el vínculo medieval indiosociable entre imagen y deseo que encarna en la obra de Cavalcanti y Sade y que, a su vez, es llevada hasta su transformación semántica y conceptual por Hegel a través de la sombra del deseo y la idea de inapropiabilidad e inconclusividad de la experiencia.

El goce que en Sade se hace posible por la perversión, es efectuado en Hegel por el esclavo, que mediatiza el goce del amo. El amo se refiere a la cosa a través de la mediación del esclavo; el esclavo, como conciencia de sí en general, se comporta negativamente con respecto a la cosa y la suprime; pero al mismo tiempo ésta sigue siendo independiente para él, ya que no puede superarla y aniquilarla con su acto de negación; el esclavo la transforma entonces sólo con su trabajo.<sup>21</sup>

En el mundo de la tradición judeocristiana, la relación entre experiencia y ciencia está dominada por la fórmula "antes del pecado original, el hombre conocía el bien y el mal: el bien por experiencia y el mal por ciencia". Agamben ha observado a través de la figura de la *quête*, de la recolección y la búsqueda, que la posibilidad de conocer el bien por la ciencia radica en que se trata de una experiencia, pero esto es a su vez el principal obstáculo para encontrar en un sujeto único la reunión de ciencia y experiencia. Tenemos el caso paradigmático de Perceval y el santo grial.

Mientras que la experiencia científica es en efecto la construcción de un camino cierto (de un *methodos*, es decir, de un sendero) hacia el conocimiento, la *quête* en cambio es el reconocimiento de que la ausencia de camino (la aporía) es la única experiencia posible para el hombre. Aunque por el mismo motivo la *quête* es también lo contrario

<sup>20</sup> *Idem.*

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 31-32.

de la aventura, que en la edad moderna se presenta como el último refugio de la experiencia.<sup>22</sup>

Se trata, entonces, en un sentido analógico, del viaje a una vida desconocida, pero esperada y cuya promesa ha de ser convertida en realidad. Aunque a este respecto Luiselli recuerde también al poema de Miguel Hernández, “Elegía”, que consigna sin desperdicio además en su ensayo: un poema sobre la muerte de un amigo en la infancia y la finitud fronteriza entre el cadáver enterrado y quienes continúan caminando hacia *nowhere*, una forma de búsqueda de la letalidad y del margen, del límite y de la finitud.

“Quiero escarbar la tierra con los dientes / quiero apartar la tierra parte a parte / a dentelladas secas y calientes. / Quiero minar la tierra hasta encontrarte / y besarte la noble calavera / y desamordazarte y regresarte.”<sup>23</sup>

Se revela, de nuevo, la profecía distópica de la poesía que señalaba Bifo y se nos ocurre la pregunta por el ejercicio literario y ensayístico como auténtica hazaña de resistencia política: ¿Qué es lo que presupone la aventura y que para Luiselli resulta clave al momento de leer los testimonios y traducir la experiencia de los niños migrantes? Un sendero hacia la experiencia que está teñido por lo extraordinario, por la imaginación como búsqueda activa y lo no normalizado; es decir, contrasta, como las andanzas de Sancho Panza y El Quijote de la Mancha o de Gargantúa y Pantagruel o Hansel y Gretel, con lo común y lo familiar.

La expropiación de la imaginación es resultado de un proceso de alienación mental y material que puede igualmente extrapolarse a los formatos matemáticos migratorios en donde el sujeto que migra es objeto a su vez, atropellado en sus derechos al momento de ser contabilizado como una cifra más, como si se tratara de la crónica de

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

<sup>23</sup> Citado por Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 71.

una reclusión anunciada, de la formación de un ejército desalmado geolocalizado en el plano cartesiano de la superficie fronteriza.

No obstante, hasta Descartes tuvo su “noche oscura” –como la llamó Agamben– al señalar justamente la proximidad entre la experiencia del *ego cogito* y la experiencia mística a raíz de las notas *Olimpicas* sobre los sueños del filósofo y la experiencia trascendental del yo, una de las polarizaciones típicas de la modernidad, pero que a través de dichos diarios y testimonios se observa en proximidad. Se apunta, entonces, hacia el potencial afectivo de la palabra escrita y del dispositivo del lenguaje y de la resistencia que marca su performatividad en caso de una adversidad de la que sea difícil encontrar referente alguno o palabra, así como el procedimiento hostil del cuestionario al niño migrante que está predeterminado y así demuestra su carácter vacuo y arbitrario.

En contraste al formulario, la creación literaria, aunque diferente, es común a la traducción en su capacidad de con-mover. Por ejemplo, en *Los niños perdidos*, se sacuden las columnas de la aparente inmovilidad del origen y de las identidades; la autora da cuenta del valor de la alteridad. Lo que Luiselli llama paradójicamente el gran teatro de la pertenencia, donde los intrusos no son bienvenidos, donde los otros son indeseados, pero indexados, como los calificara el expresidente de Estados Unidos, Donald Trump, xenófobo personaje del drama norteamericano, son orillados a la Nación que entre estrellas blancas detonan instrumentos de desaparición y exclusión sistemática; Nación de explosión social, Nación de varios racismos, de nublados liberalismos y de democracias pantomímicas, todos ellos tácitos o explícitos. Desde ese espacio de lo múltiple que se resiste a ser doblegado por la fórmula y la técnica del capital, la producción de narrativas se vuelve de nuevo hacia un desafío considerable, un acto casi imposible, el de procurar traducir desde la intraducibilidad.

Pero Luiselli asume un deber como intérprete y una responsabilidad como traductora del español al inglés; es la respuesta de la defensa del niño migrante frente a las armas de gubernamentalidad

imperante. Se trata un viaje extraño, revuelto, pues hay un discurso violento que borra el origen de comunidades rotas; y frente a dicha situación, el ensayo busca llegar a un destino partido, el discurso de terror que es promotor del miedo y del discurso de odio al que no pertenece, pero cuya condición contradictoria exige que siga siendo así para que el sistema mismo justifique algunas de las formas contemporáneas de la barbarie. Es como si al negarse rotundamente a fracasar, moribundo, el sistema permaneciera y Luiselli, quien a su vez busca el permiso de residencia en Estados Unidos para seguir trabajando, recaba los testimonios de niños en riesgo de ser deportados en ese cuerpo confuso de lo que se denomina “estatus migratorio legal”.

El momento en el que no sólo las infancias sino también los migrantes adultos fueron criminalizados. Un discurso deshilachado, deshebrado, interferido es el de los niños que son objeto de las preguntas. Esa es la cuestión, la forma en que la infancia deviene objeto de la interrogación ¿Quiénes son los niños perdidos? Responderá la hija de la escritora: “los niños indocumentados”, fuera del archivo de quienes pueden estar dentro, fuera de la ley, seres sin tierra en “la tierra de las oportunidades”. ¿Por qué se dirigen a Estados Unidos? Quienes buscan a su madre, a su padre o a algún pariente que migró antes a Estados Unidos. O escapar de la violencia extrema, el trabajo forzado y la persecución.

No es casual que venga a nosotros la idea del deseo que Hegel reinstaló y que mencionábamos: donde el yo deseante alcanza de hecho su certeza de sí sólo mediante la supresión del otro. Una conciencia perversa de sí mismo y que dispone la aniquilación del otro. Y como había de esperar, esta crisis está relacionada estrechamente con el colapso económico y la masiva explosión social que vuela en un viaje redondo de Europa a Norteamérica, el saqueo feroz e imbatible de las tierras en beneficio de los grandes capitales y de las grandes finanzas, en favor de lo grande, en medro de las infancias. Las condiciones de lo que ha quedado de la vida cotidiana son paupérrimas y adversas no sólo para quienes menos tienen, sino para quienes menos tiempo han tenido acaso para gozar de



la vida, a saber: evidentemente, los niños. Según el *Portal de datos mundiales sobre la migración*:

En 2020, los niños migrantes (de 19 años o menos) representaban el 14.6 por ciento de la población migrante total y el 1.6 por ciento de todos los niños en el mundo. El número estimado de jóvenes migrantes (de 15 a 24 años) también aumentó de 22.1 millones en 1990 a 31.7 millones en 2020.<sup>24</sup>

Marx profetizó diáfananamente la crisis económica cuando se refirió al trabajo abstracto como un incremento de la distancia entre la actividad humana y su utilidad concreta,<sup>25</sup> entre el valor de uso y el valor de cambio, que en términos geopolíticos ha generado estragos en las formas de vida contemporánea, entre los efectos de dicha crisis que, a decir de Bifo, también se trata y sobre todo de una crisis de imaginación, basada en el rapto del discurso público por parte del discurso del dogma económico, escrito con la misma tinta de los formularios migratorios.<sup>26</sup> Es decir, Marx analizó la era industrial cuando la producción de bienes útiles era todavía un paso imprescindible en el proceso de valorización.<sup>27</sup>

Se ha permeado de virtualidad la vida, el intelecto, las experiencias singulares, y en medio de esta localización técnica se han perdido las infancias, que no caben en la digitalización del mundo y de las nuevas formas de comunicación monetizada.

Frente a las guaridas ilusorias y perversas de muchos silencios están la frialdad y el pragmatismo del cuestionario dirigido a los niños perdidos, víctimas del maltrato del lenguaje, del vocabulario sádico de la exclusión; el niño es señalado como ilegal, el niño es leído como indocumentado, con ello la vida del niño es criminalizada.

<sup>24</sup> Portal de datos mundiales sobre la migración, “Niños jóvenes y migrantes” [en línea], *Portal de datos mundiales sobre la migración*. Dirección URL: <https://www.migrationdataportal.org/es/themes/ninos-migrantes>, [Consulta: 20 de abril, 2021].

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 39.

El cuestionario es un documento tecnolingüístico que forma parte de los automatismos de la sociedad viviente norteamericana interconectada, claro está, a una red global de poder. Pero otras cuestiones, no las del cuestionario formal, aparecen e irrumpen; es un camino incierto. ¿Cómo nos explicamos ante dicha perplejidad que nunca es la inspiración metódica lo que empuja a alguien a contar una historia, sino, más bien, una combinación de rabia y claridad, una escisión tal vez?

Entonces, no sólo es incierto, hay ausencia de camino ¿A dónde van los niños en medio de la tempestad? ¿Podemos sentir y asumir algún tipo de esperanza y de empatía o siquiera de indignación ante semejantes actos de destrucción, en un clima tan escalofriante y en el que cualquier por venir imaginado luce tachado, detonado en el aire, por este filicidio, el infanticidio generalizado de la nueva guerra?

Hay una forma de responder a la automatización del lenguaje desde la sensibilidad con respecto a la historia y a la infancia, la política y los afectos, sobre todo si apreciamos los detalles en donde ha dicho Valéry se esconden las bellezas, entre ver lo uno y lo múltiple; un problema que va más allá de la encrucijada sujeto-objeto y de la dicotomía neoliberal. ¿Qué tipo de civilización podría calificar como “una plaga” a los niños migrantes? El proceso de interrupción de las infancias y la pretensión de olvidar los detalles de las vidas singulares de los niños es una prueba más y también un síntoma de lo que por otro lado Byung-Chul Han ha llamado en un contexto similar: la expulsión de lo distinto.<sup>28</sup>

La infancia es, en sí misma, un lienzo abierto, promotora y creadora de diferencias. El hilo conductor de *Los niños perdidos*, efectivamente, es un cuestionario, pero uno muy diferente al que arrebató la experiencia, es el revés del formulario que casi busca exorcizar otros cuestionamientos, aquellos teñidos de racismo y xenofobia de una parte, quizás la más enferma, del sistema político-migratorio anclado en discursos de identidad y de terror y una sección de la sociedad norteamericana rellena de una autenticidad

---

<sup>28</sup> Véase Byung Chul-Han, *La expulsión de lo distinto*, Barcelona, Herder, 2018.

mezquina, filistea desde la perspectiva de Schopenhauer; privada de toda necesidad espiritual, insensible a la belleza, y como diría el filósofo alemán en sus *Aforismos sobre la sabiduría de la vida*, inmune al placer estético.

Podemos decir que se trata de un cuestionario sobre el cuestionario, de una crítica al oficio de normalizar, de un desdoblamiento dialéctico, por un lado, en el envés de la violencia contra los niños migrantes; y por otro, el acto de criminalizar la migración. Sucesos que vuelcan al lector sobre la duda y la ironía sobre si la sensibilidad, como del sentido común refirió Descartes, es la cosa más ampliamente compartida del mundo.

El cuestionario formal de la autoridad migratoria busca anular el enigma de la infancia en un intento fallido de identificación y de cálculo de los niños, a través de una estrategia de aniquilación del lenguaje subalterno, justamente en sentido contrario al arte y su proximidad hacia la lejanía, así como de su cariz contemplativo y proteico. Como ha señalado el propio Han –pensando en Paul Celan–, “La poesía da testimonio de la presencia de lo ajeno que se custodia en ella.”<sup>29</sup> Ausencia de discernimiento, de empatía y razonabilidad mínimas es lo que percibimos en el acto antipático y antipoético del cuestionario que electrocuta, en busca de una taxidermia de espanto, los cuerpos de por sí violentados de las y los niños migrantes.

### Después de los fragmentos. Hacia una ética infantil de la escucha

Por lo que hemos visto hasta ahora, se requiere algo más que rigor matemático en esta tarea que consiste en ir de la frontera a la Corte, de ahí a la casa y de ahí a la comunidad ¿Es o no defendible un menor de edad que de por sí ha sido acusado en primera instancia, culpabilizado o revictimizado? Más aún cuando los migrantes menores

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 98.

de edad no tienen derecho a los mismos servicios legales gratuitos que el Estado norteamericano garantiza a sus ciudadanos por el procedimiento legal consignado en los ensayos de la autora.<sup>30</sup> Las razones para otorgar asilo político: venir a Estados Unidos en calidad de perseguido por razón de religión, raza, opinión o nacionalidad.

En este flujo de historias, hay respuestas, posibles soluciones, además de preguntas. Miles de historias que conmueven el ánimo y afectan al cuerpo, lo provocan. Relatos que interpelan a sus lectores, como el ejercicio de memoria al que también nos compromete la posibilidad de ver a veces lo que no queremos ver estacionados en nuestros privilegios. Y así voltean la mirada y acaso nos colocamos en disposición de escuchar a las y los otros.

Recuerdo el libro *La cruzada de los niños*, de Marcel Schwob, quien logró hilar la historia por medio de la misma fragmentariedad de los relatos escritos en espiral. Se trata de la travesía infantil, del enjambre de abejas, del mar Mediterráneo en el encierro y de la tragedia de una esclavitud de grandes proporciones. Imagen que puede repetirse como *boomerang* ante las crisis de distinto orden a las que apela Luiselli, además, por supuesto, de la migratoria.

¿Qué más veo en esta historia? La bondad de la infancia y la pureza de una edad que a veces se nos arrebató demasiado pronto por la impostura de la máscara del adulto, de la brújula descompuesta y del extrañamiento de la experiencia, pero con otro sentido, más bien como acumulación de sucesos, de capital, de trabajo, de fuerza, de cuestiones contables y negociables, que al final agotan a quien intenta vivir y aún no ha empezado a hacerlo.

Pero ¿dónde se han perdido los niños en su travesía hacia ningún lugar o hacia el lugar que los expelle? ¿Qué podemos encontrar después de los fragmentos? En un proyecto civilizatorio que a toda velocidad aprieta los engranes de la maquinaria del progreso empujando a las infancias, haciendo prosperar las orfandades que otrora se maravillaban por el mundo en el que vivían, pero que ahora no los deja vivir, impuestas, pospuestas, redirigidas y recolocadas las singularidades.

---

<sup>30</sup> Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 61.

Después de los fragmentos, como sucede cuando un rompecabezas se desmolda y cada pieza corre tras un nuevo destino, una nueva figura, una imagen posible, un paisaje otro, hay un niño tratando de rehacer su realidad que converge, a su vez, con la fuerza de aquello que intenta construir apelando de nuevo a su creación. Resuena el mito del eterno retorno a lo mismo. No obstante, es esa mismidad envolvente la que ha quedado comprometida ya de antemano. Tal vez en la oportunidad contrahegemónica y en parte hermenéutica y crítica de deshacer y descolocar los discursos, como el niño que tumba el edificio y lo vuelve a levantar, encontremos rumbos diferentes para atender la situación que vivimos y que somos lejos de programas o esquemas predeterminados que encasillen y agreden la vida y la coexistencia. El acontecimiento nunca se estaciona genuinamente, está en un movimiento incesante, se forma, se informa y se transforma.

¿Cómo comprender un mundo que no deja vivir a las infancias, desde las infancias migrantes hasta las infancias trans? Hay una inabarcable e inconmensurable diversidad de infancias. Podría decirse, incluso, que ya no hay “la infancia”, tal vez jamás la hubo; que existen más bien las infancias idealizadas y ficcionalizadas. Tendríamos que volver a la singularidad de cada caso ¿Dónde se ha perdido ese mundo, para reconocer el problema visibilizado por Luiselli, el mundo que brilla, que asombra, que da miedo, que provoca ternura, que lee cuentos y juega a la pelota, que contempla una obra de arte, que baila y hace fiesta? ¿Cómo calcular siquiera el daño a los niños? Y no sólo pensemos en aquellos niños migrantes, de los últimos diez o veinte años, sino también en las infancias cortadas por las vigilantes redes sociales, por una realidad virtual que es brutal, por sus aspiraciones de control, emplazamiento de experiencias y disolución de las colectividades y de las singularidades.

Todavía hay más preguntas en el ciclo interminable. ¿Cómo es posible seguir al esteta natural, en un contexto semejante de violencia imparables y sistemáticas de implicaciones desastrosas e irreparables, y qué esperar de una circunstancia así sobre la fragilidad, la vulnerabilidad y la felicidad pospuesta?

Eso me hace pensar que hay un enorme desajuste que es reproductor de desigualdades e injusticias y que ha coincidido con la muerte de la narrativa, con la incapacidad de crear historias, de imaginar mundos posibles, de volver a relatarnos el mundo. Tal vez sucede que el mundo mismo ya desgarrado luce impotente ante la alevosía de una humanidad que apuesta por la corporativización de sus instituciones rumbo a un bienestar fantasmal, que se afianza en su carácter avasallador, que se muestra confundida y desequilibrada.

La historia de los discursos del gobierno mexicano, impulsor de programas migratorios en las fronteras sur y norte, encuentra una justificación que es importante observar críticamente, sobre todo por su matiz hipotético: “salvaguardar la seguridad y proteger los derechos de los migrantes”. ¿Realmente se está respetando el derecho al debido proceso de los migrantes? ¿Existe un proceso debidamente regulado y bajo qué instancias?

Se han puesto sobre la mesa los hechos: los peores crímenes y violaciones sistemáticas de los derechos de los migrantes no suceden privativamente en Estados Unidos, ocurren en México y en otras latitudes. En la mayoría de los casos, los migrantes mueren en el anonimato en medio de las inclemencias del desierto o de la mano de la patrulla fronteriza o en el territorio limbo en el que consiste esa zona cero que es tierra de nadie, espacio de la negación, línea fronteriza entre México y Estados Unidos, que como goma que arrasa el trazo del lápiz permanece en un estado de no estar.

Desde 1996, la Comisión Internacional sobre la Educación para el Siglo XXI le planteó a la UNESCO cuatro dimensiones de aprendizaje humano que desde la perspectiva pedagógica y jurídica nos lleva a reconocer al niño como sujeto social de Derecho: aprender a conocer, aprender a hacer, aprender a ser y aprender a vivir juntos. Un tema central en la agenda del reconocimiento de los derechos de las infancias es la visibilización de las condiciones de vida digna dentro de los países, ya sea como residentes locales o en el tránsito como los niños migrantes. Leonor Jaramillo señala incluso que:

La reflexión y el debate sobre la infancia ha sido un proceso silencioso y decisivo para el reconocimiento de los derechos de la infancia en las sociedades occidentales y para el desarrollo de políticas sociales destinadas a este grupo social.<sup>31</sup>

En ese sentido, Luiselli ha practicado una ética de la escucha y con ello ha lanzado una apuesta que no se abandona a la deriva de la conformidad de los gobiernos, los regímenes o las instancias nacionales e internacionales no gubernamentales. Si bien su ensayo se conforma más de preguntas que de respuestas, como acierta en describir el periodista Jon Lee Anderson en el prólogo a la obra, la palabra migrante no puede ser robada, porque el testimonio real de las infancias posee un código inconcluso que es indescifrable por parte del perpetrador institucional, colonial o personal de la violencia, con o sin nombre, porque es un lenguaje que resiste y persiste en el futuro y que frente a la expulsión sistemática nos puede enseñar una forma diferente de cohabitar e imaginar más solidaria y dignamente el mundo y los mundos.

Quedamos, como reza la oración creativa del migrante, escuchada de la boca de un nómada en el ferrocarril *La Bestia* en un rumbo que se piensa más redentor y emancipatorio que hegemónico o proveniente de algún dominio algorítmico: “Partir es un poco morir, llegar nunca es un llegar definitivo”.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, 222 pp.
- Benjamin, Walter, “La tarea del traductor”, en Walter Benjamin, *Angelus novus*, Barcelona, Edhasa, 1971, pp. 127-144.

---

<sup>31</sup> Leonor Jaramillo, “Concepciones de la infancia” [PDF], en revista *Zona Próxima*, núm. 8, Colombia, Universidad del Norte, Instituto de Estudios Superiores en Educación, diciembre, 2007. Dirección URL: <https://www.redalyc.org/pdf/853/85300809.pdf>, [Consulta: 20 de abril, 2021], p. 112.

- Benjamin, Walter, *Obras*, libro II/vol. 1, Madrid, Abada, 2007, 424 pp.
- Berardi, Franco, *La sublevación*, México, Surplus, 2014, 210 pp.
- Blanchot, Maurice, *Los intelectuales en cuestión. Esbozo de una reflexión*, Madrid, Tecnos, 2010, 128 pp.
- Fanon, Frantz, *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica, 2019, 390 pp.
- Han, Byung-Chul, *La expulsión de lo distinto*, Barcelona, Herder, 2018, 128 pp.
- Luiselli, Valeria, *Los niños perdidos*, México, Sexto Piso, 2016, 112 pp.
- Puerto Santos, José, “Apuntes para comprender la evolución de la atención de la infancia”, en Miguel Llorca Llinares *et al.* (coords.), *La práctica psicomotriz: una propuesta educativa mediante el cuerpo y el movimiento*, Málaga, Ediciones Jaime Aljibe, 1980, pp. 17-40.

## Referencias electrónicas

- CNDH, “Personas migrantes. Análisis Situacional de los Derechos Humanos de las Personas Migrantes” [en línea], *Informe de actividades 2020*, Dirección URL: <http://informe.cndh.org.mx/menu.aspx?id=30055>.
- García, Jacobo, “La masacre de 72 migrantes que conmovió a Centroamérica, impune siete años después” [en línea], periódico *El País*, España, 23 de agosto, 2017. Dirección URL: [https://elpais.com/internacional/2017/08/23/mexico/1503503716\\_558953.html](https://elpais.com/internacional/2017/08/23/mexico/1503503716_558953.html)
- Jaramillo, Leonor, “Concepciones de la infancia” [PDF], en revista *Zona Próxima*, núm. 8, Colombia, Universidad del Norte, Instituto de Estudios Superiores en Educación, diciembre, 2007. Dirección URL: <https://www.redalyc.org/pdf/853/85300809.pdf>.
- Organización Internacional para las Migraciones, *Glosario sobre migración*, [PDF], *Derecho Internacional de Migración*, núm. 7. OIM. Dirección URL: <https://www.corteidh.or.cr/sitios/Observaciones/11/Anexo4.pdf>.
- Portal de datos mundiales sobre la migración, “Niños jóvenes y migrantes” [en línea], *Portal de datos mundiales sobre la migración*. Dirección URL: <https://www.migrationdataportal.org/es/themes/ninos-migrantes>.
- Unicef México, “Migración de niñas, niños y adolescentes” [en línea], *Unicef México*. Dirección URL: <https://www.unicef.org/mexico/migraci%C3%B3n-de-ni%C3%B1as-y-adolescentes>.



### 3. ESTALLIDO SOCIAL EN CHILE: EL MALESTAR SOCIAL EN LAS CALLES Y SU PREFIGURACIÓN LITERARIA

*Gilda Waldman Mitnick*<sup>1</sup>

#### El malestar difuso se ciudananiza y se vuelve político

La tarde del viernes 25 de octubre de 2019 un suave sol primaveral se asomaba entre las nubes en Santiago de Chile. En el tramo central de la Alameda –la principal avenida de la ciudad, que hacia el poniente llega hasta la costa y en dirección oriente hasta la cordillera– se agolpaba una multitud de más de un millón de personas en la que se considera fue una de las marchas más concurridas en la historia política de un país en el cual las movilizaciones sociales han sido una constante a lo largo del siglo XX y hasta la fecha.

Familias enteras, amas de casa, padres con sus hijos de la mano, profesionales, barras bravas de fútbol, funcionarios públicos, profesores, técnicos de distintos oficios, miembros de pueblos originarios, feministas, músicos, artistas, ecologistas y jóvenes (muchos

---

<sup>1</sup> Profesora de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM. Quiero expresar mi gratitud a la arquitecta Alicia Alarcón, cuyos relatos sobre la marcha del 25 de octubre de 2019 en Santiago y sobre el “espíritu” del estallido social en Chile nutrieron buena parte de la escritura de este texto. Igualmente quiero agradecerle su acompañamiento a lo largo de varios años en la reconstrucción de la historia de vida de D.A., una de las ciento treinta y cinco mujeres detenidas-desaparecidas durante el régimen militar.

jóvenes),<sup>2</sup> copaban el radio de dos kilómetros que media entre el Palacio de La Moneda y el Metro Salvador.

Quienes se manifestaban esa tarde en la Alameda (simbólica, política y culturalmente la avenida más importante de la ciudad) eran habitantes de un país que a lo largo de tres décadas apareció ante los ojos del mundo como un “oasis” de éxito económico y estabilidad política en un continente recorrido, como tantas veces en su historia, por conflictos económicos, sociales y políticos. Eran también los habitantes de una ciudad cuyas postales turísticas anunciaban: “Santiago de Chile: una ciudad moderna y atractiva, pujante y dinámica, a los pies de la cordillera de los Andes”.

Sin embargo, la marea humana que cubría en su totalidad aquellas cuadras de la Alameda Central y muchos otros espacios aledaños, expresaba de manera colectiva, y en una voz polifónica, su malestar en contra de una realidad cotidiana apabullante y complicada: largas filas para acceder a una consulta médica; pensiones escasas al jubilar; un sistema educativo que, escudándose en la libertad de enseñanza, propiciaba una educación segregada que confinaba en escuelas públicas de menor calidad a los niños y adolescentes más vulnerables, así como una educación universitaria que endeudaba durante largos años a quienes lograban acceder a ella; servicios públicos (agua, electricidad y transporte) privatizados y poco eficientes, etcétera.

---

<sup>2</sup> La centralidad de los jóvenes en el proceso de reconfiguración política que está viviendo ahora Chile quedó de manifiesto en las recientes elecciones primarias del 18 de julio del 2021 para elegir candidatos para la próxima elección presidencial a realizarse en noviembre de este mismo año. El ganador de la alianza de centroizquierda moderada, Gabriel Boric, tiene treinta y cinco años. El triunfador de la alianza de derecha, Sebastián Sichel, cuarenta y tres. Ello, en un país en el cual hace setenta y cinco años no hay un presidente menor de cincuenta años.

Véase Consuelo Ferrer, “El ‘recambio generacional’ que evidenció la primaria: tanto candidatos como electores son más jóvenes” [en línea], periódico *El Mercurio*, Santiago de Chile, 21 de julio, 2021. Dirección URL: <https://www.emol.com/noticias/Nacional/2021/07/21/1027278/recambio-generacional-candidatos-electores-jovenes.html>, [Consulta: 9 de enero, 2022].

Pero también quienes participaban en la marcha con música, bailes y pancartas, protestaban en contra del financiamiento ilegal de la política por parte de grandes empresas, en contra de la segregación urbana y residencial, el aumento en el costo de la vida, los abusos en el seno de la Iglesia Católica, los cobros excesivos en las autopistas urbanas, la violencia de género y la malversación de dinero público por parte de la policía de carabineros y de las Fuerzas Armadas.

Quienes formaban parte de esa gigantesca movilización expresaban su profundo malestar en contra de una desigualdad que alcanzaba ya niveles casi intolerables,<sup>3</sup> erosionando los lazos de cohesión social y creando, de hecho, ciudadanos de primera y segunda categoría. El malestar social –presente en la sociedad chilena desde hacía mucho tiempo y que se expresaba, entre otros factores, en el aumento de suicidios y en la depresión como un problema de salud pública—<sup>4</sup> y que se visibilizó en el estallido social que recorrió a todo el país entre octubre de 2019 y marzo del 2020 (interrumpido sólo por la pandemia de COVID-19) interpelaba a los hasta entonces inamovibles pilares que habían conformado la vida económica y política del país durante los últimos treinta años, y que encontraban su raíz en las políticas implementadas durante el régimen militar (1973-1990) y plasmadas en la Constitución promulgada en 1980, bajo la Presidencia del General Augusto Pinochet.

<sup>3</sup> El Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo señala que en el caso chileno, en 2017, el uno por ciento de la población captaba el treinta y tres por ciento de lo generado por la economía nacional. Véase Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, *Desiguales. Orígenes, cambios y desafíos de la brecha social en Chile*, Santiago de Chile, Uqbar Editores, 2017.

<sup>4</sup> “La OCDE indica que Chile es el segundo de los países miembros, después de Corea, donde más ha aumentado la tasa de suicidios, que hoy llega a 10,6 por cada 100 mil habitantes”. Véase Editorial del *Diario Concepción*, “El suicidio como una realidad que Chile se niega a reconocer” [en línea], periódico *Diario Concepción*, Bío Bío, 4 de julio, 2018. Dirección URL: <https://www.diarioconcepcion.cl/editorial/2018/07/04/el-suicidio-como-una-realidad-que-chile-se-resiste-a-reconocer.html>, [Consulta: 17 de enero, 2022]. Por otra parte, datos de la Encuesta Nacional de Salud 2016-2017 señalan que casi el dieciséis por ciento de la población puede sufrir de depresión. Véase Ministerio de Salud, *Encuesta Nacional de Salud 2016-2017*, Santiago de Chile, 2018.

Por una parte, un modelo de desarrollo centrado en el libre juego de las fuerzas económicas en el mercado que si bien expandió el acceso a la educación, masificó el consumo, generó movilidad social, amplió la clase media, redujo las tasas de pobreza<sup>5</sup> (de un treinta y nueve por ciento en 1990 a un nueve por ciento en 2017) y permitió el crecimiento del Producto Interno Bruto (que llegó a alcanzar en 2019 una cifra de casi veintiséis mil dólares por habitante), se tradujo, sin embargo, en la profundización de una brecha social en la que los beneficios sociales no eran iguales para todos.

Por otra parte, la interpelación iba dirigida hacia una institucionalidad política que si bien con la transición democrática inaugurada en Chile desde 1990 había restaurado prácticas democráticas como elecciones libres y competidas, pluralidad política y libertades cívicas (aplastadas durante los diecisiete años de régimen militar), mantenía nexos, pactos y consensos con poderes fácticos tales como las Fuerzas Armadas, Iglesia, empresarios y medios de comunicación<sup>6</sup> a fin de sostener el ordenamiento constitucional heredado del régimen militar.

En este sentido, la transición democrática, y en particular los gobiernos de la Concertación por la Democracia –coalición política que lideró el plebiscito que rechazó la permanencia de Augusto Pinochet en el gobierno y que gobernó entre 1990 y 2010 y entre 2014 y 2018– procuró alcanzar un consenso en torno a ciertos acuerdos fundamentales en aras de la gobernabilidad política, pero no fue capaz de procesar institucionalmente las demandas ciudadanas que paulatinamente fueron surgiendo a partir de la profundización del modelo económico heredado de la dictadura militar, lo cual se tradujo en una profunda crisis de representación y en una creciente fractura en la relación entre la ciudadanía y la clase política en su conjunto.

<sup>5</sup> OCDE, *Estudios económicos de la OCDE*, Santiago de Chile, 2018.

<sup>6</sup> Véase Tomás Moulian, *Chile actual. Anatomía de un mito*, Santiago de Chile, LOM-ARCIS, 1997; Nelly Richard, *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998, entre muchos otros textos al respecto.

Quienes se reunieron en la marcha del 25 de octubre –un mes en el que los árboles se cubren de flores y van quedando atrás los fríos invernales– eran quienes a duras penas llegaban a fin de mes, y estaban expuestos a que una enfermedad inesperada o un despido laboral los arrojara a su suerte. Eran los más agraviados ante el deficiente funcionamiento de los servicios públicos y la reducción de los apoyos y los servicios gubernamentales, los vulnerables ante la especulación inmobiliaria y los abusos del mercado, los que desconfiaban de las promesas incumplidas de la democracia y de unas ya desgastadas y desprestigiadas instituciones políticas a las que poco a poco se les había perdido el respeto.

Muchos de los asistentes portaban banderas mapuches, feministas o de la lucha homosexual, exigiendo el reconocimiento pleno de sus diversidades identitarias y la construcción de una comunidad nacional donde todos se pudieran reconocer sin privilegios.

La manifestación de esa tarde de octubre era la del Chile silenciado y herido que confrontaba al poder económico y político por haber invisibilizado sus agravios a lo largo de treinta años, abandonando a la ciudadanía al agobio de una sobrexigencia laboral para “acceder” a los bienes y servicios públicos, no como el derecho a una vida digna, sino como una responsabilidad personal.<sup>7</sup>

Era la manifestación de los jóvenes, moldeados por una “modernidad líquida” que –como bien señala Zygmunt Bauman– privilegia valores como la flexibilidad, la competencia, la individualidad y los vínculos fluidos y poco duraderos.<sup>8</sup> Crecidos en la era digital, entre redes sociales y virtualidad, relacionados con el mundo a través de una pantalla y comunicados entre sí a través de sus dispositivos móviles con los cuales expresan sin filtros sus ideas, se insertan en el mundo a través la inmediatez y horizontalidad de una palabra que desafía las relaciones de poder institucionalizadas.

Eran los jóvenes que vivieron toda su vida en el régimen democrático (instaurado en Chile después del plebiscito de 1989 que

<sup>7</sup> Véase Byung Chul Han, *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder, 2017.

<sup>8</sup> Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

puso fin al régimen militar establecido en 1973), que no conocieron el alcance de la violencia dictatorial, que se desarrollaron en la reiteración del lenguaje de los derechos humanos, la libertad de expresión y la mayor democratización de las relaciones sociales, y que aprendieron a cuestionar de manera natural la obediencia a la jerarquía y a la verticalidad autoritaria en cualquier forma de relación social. Pero eran también los jóvenes que crecieron en el entorno de los rápidos y profundos cambios que vivió la sociedad chilena a lo largo de las últimas décadas, que desintegró las instituciones que tradicionalmente los habían socializado y proporcionado culturalmente una identidad de pertenencia (familia, Iglesia, escuela, barrio, por ejemplo).

Asimismo, eran los jóvenes que crecieron en un Chile próspero, de avances educativos y un mayor bienestar económico, pero que habían vivido el quiebre de la promesa meritocrática de que el estudio ofrece buenos empleos. Eran los jóvenes que tuvieron que enfrentar una estructura de oportunidades laborales ampliamente segmentada que los condenó a trabajos precarios o al desempleo,<sup>9</sup> así como también a la desilusión de que el futuro prometido a sus padres en el plebiscito de 1990 en torno a una democracia plena era solamente un espejismo.

## El malestar social toma las calles

La tarde del 25 de octubre, la multitud aglutinada en la marcha expresaba la rabia acumulada durante años y vivida relativamente en silencio, atemperada por los buenos resultados macroeconómicos, la expansión del consumo como aglutinante de cohesión social y la capacidad de las instituciones para contener el malestar social. Pero

---

<sup>9</sup> En el caso chileno, los jóvenes tienen una tasa de desempleo que es 2,68 veces mayor que la que muestran los adultos. Véase Escuela de Gobierno, “Los jóvenes y el mercado laboral” [en línea], *Escuela de Gobierno*, Chile, 5 de diciembre, 2018, Dirección URL: <https://gobierno.uai.cl/los-jovenes-y-el-mercado-laboral/>, [Consulta: 20 de enero, 2022].

esa tarde, la ira dispersa y el desencanto de quienes ya no creían en el relato del triunfalismo económico –que había evidenciado ser incapaz de “derramar” socialmente los resultados positivos del crecimiento– ni en las bondades de la democracia –que no había logrado conjurar la ruptura del tejido social ni superar la fractura de la relación de confianza de los ciudadanos con las instituciones políticas–, se desbordó en las calles de Santiago y en muchas otras ciudades del país.

El desasosiego difuso se había convertido ya en intolerancia. Autoconvocados por redes sociales, sin liderazgos ni colores partidistas, y levantando su clamor desde el ejercicio independiente de sus derechos ciudadanos, la multiplicidad de voces heterogéneas que llenaba esas quince cuadras del centro de Santiago se había movilizado fuera de los marcos de toda institucionalidad política, hartos de la retórica grandilocuente de las ideologías y los proyectos partidarios (tanto de derecha como de izquierda) apuntando a la exigencia de reconstruir el sistema político y económico heredado y perpetuado a partir de la promulgación de la Constitución de 1980, ideada e implementada por el régimen militar.

La gigantesca movilización ponía de manifiesto que el núcleo del debate ya no estaba en los espacios políticos tradicionales ni que la única forma de hacer política residía en el territorio de la negociación a través de canales institucionales de mediación, sino que habitaba también en otro espacio, el de la calle, en la que confluían las experiencias subjetivas de cientos de miles de personas que expresaban en voz alta su inconformidad y crispación ahogadas durante largos años.

La marcha evidenciaba que la capacidad de debatir y decidir ya no residía exclusivamente en el Palacio de La Moneda en Santiago o en la sede del Congreso en la ciudad de Valparaíso, sino también en el escenario público callejero en el cual los ciudadanos, desafiando los controles estatales de toque de queda y presencia militar, podían expresar sus demandas, ciudadanizar a la política y proponer un país distinto en el que cupieran todos.

Unidos por una sensibilidad común que proponía una nueva forma de acción política a partir de una experiencia vital compartida –el hartazgo frente a una realidad socioeconómica y política ya insostenible–, los participantes en la marcha construían en las calles un sentido de comunidad sustentada en una emoción colectiva compartida.<sup>10</sup> Agraviados, sin duda, pero también con un ánimo festivo en el que confluían disfraces, máscaras, carteles, guitarras y tambores, pero también rociadores de agua con bicarbonato para contrarrestar los efectos de los gases lacrimógenos que podía lanzar la policía militar de carabineros; los manifestantes levantaban carteles que, con indignación, humor e ironía ponían palabras al malestar: “En democracia nos torturan, abusan, violan, matan”, “Los políticos mienten más que tu ex”, “Le tengo más miedo a que mi amiga vuelva con el tóxico que a tu represión”, “Me basta con los cuentos de Disney”, “Las propuestas de Piñera son más falsas que el ‘Nunca Más Tomo’ de mi amiga”, “Mi mayor miedo es que esto pare y todo quede igual”, “Quiero que mi mamá tenga una pensión para que le alcance para una entrada al concierto de Chayanne”, “Me falta pancarta para toda la rabia que tengo”, “Me dio más miedo salir del closet que a la calle”, “Los marcianos llegaron ya y con ganas de marchar”, “¿Por qué callar si nací gritando?”, y lo que se convirtió en el gran lema de la movilización: “Hasta que la dignidad se haga costumbre”.

Esa tarde no había un escenario central, pero los versos de la canción de Víctor Jara, “El derecho de vivir en paz”, resonaban junto a la música de Violeta Parra y a la del grupo folklórico *Inti Illimani*, recuperando las “memorias subterráneas”<sup>11</sup> del gobierno de la Unidad Popular (1970-1973) y las de la represión dictatorial

<sup>10</sup> Sobre la importancia de las emociones en las movilizaciones sociales, véase Silvia Gutiérrez Vidrio, “El papel de las emociones en la conformación y consolidación de las redes y movimientos sociales”, en Marina Ariza (coord.), *Emociones, afectos y Sociología. Diálogos desde la investigación social y la interdisciplina*, México, UNAM, Instituto de investigaciones Sociales, 2016.

<sup>11</sup> Michael Pollock, *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, Buenos Aires, Ediciones Al Margen, 2006.



escondidas entre las sombras durante los años de la dictadura militar y que la transición democrática quiso diluir a través de la metáfora del *iceberg* enviado a la Exposición Internacional de Sevilla de 1992 como símbolo “blanqueado” de un Chile transparente, exitoso, dinámico y eficiente.<sup>12</sup>

Una canción del conjunto *Los Prisioneros*, “El baile de los que sobran”, escrita en 1986, en plena dictadura militar para denunciar la falta de oportunidades educativas, volvía a ser entonada esa tarde como himno de la manifestación para reiterar que las desigualdades seguían persistiendo, aun treinta años después de iniciada la transición democrática:

Es otra noche más/ de caminar/ Es otro fin de mes/ sin novedad/ mis amigos se quedaron/ igual que tú/ Este año se les acabaron/ los juegos, los doce juegos/ Únanse al baile de los que sobran/ Nadie nos va a echar de más/ Nadie nos quiso ayudar de verdad.

El epicentro de la manifestación pacífica, alegre y multitudinaria, del 25 de octubre, que cuestionaba el presente y el pasado del país, era Plaza Italia (rebautizada durante la revuelta como Plaza Dignidad), una rotonda en la que confluyen todos los cruces geográficos de una ciudad tan segmentada como Santiago, así como también sus más importantes símbolos urbanos. Punto de reunión para festividades deportivas y actos políticos. Plaza Italia marca también la frontera geográfica y social emblemática de Santiago: punto de acceso a los barrios privilegiados, a los espacios de la bohemia santiaguina y a las zonas populares de la ciudad; es también el punto de confluencia del icónico edificio empresarial Telefónica; del monumento al general Baquedano (un militar que culminó su carrera como comandante en jefe del ejército de Chile entre 1880 y 1881), y de una estación de Metro que conecta el oriente, el poniente y el sur de la ciudad.

Desde el epicentro de Plaza Italia, la calle fue, esa tarde y durante los cuatro meses que duró el estallido social, un espacio con

<sup>12</sup> Véase Nelly Richard, *op. cit.*

voz propia. Las marchas, acompañadas siempre de cantos y bailes, “compusieron una teatralidad estética y política inédita en la ciudad”.<sup>13</sup>

El *graffiti* –presente en la vida política chilena desde las décadas de los setenta y que fue una práctica común como forma de resistencia durante la dictadura– tapizó los muros de la ciudad como una nueva forma de comunicación política, “de lengua callejera, habla juvenil de resistencia institucional, vocera de las voces desoidas, escritura en aerosol”.<sup>14</sup> “Menos presos políticos, más políticos presos”, “No queremos sobrevivir, queremos vivir”, “Luchar por la dignidad”, “No tenemos miedo”, “No nos callan más”, “No era depresión, era capitalismo”, “Ya nada nos dará lo mismo. Lo mismo no nos dará nada”, “Chile despertó”, “Barricadas y besos”, “No somos un país pobre, somos un país empobrecido por políticos mafiosos”, entre otras muchas leyendas, que daban cuenta, a través de un lenguaje visual colorido y atractivo, de un espacio público que estaba siendo subvertido por una ciudadanía ajena a los ámbitos de poder de la institucionalidad política, y que encontraba en los muros callejeros el lienzo de expresión de su hartazgo y su grito de exigencia de dignidad.

De hecho, las calles de la ciudad habían sido tomadas desde la tarde del día 18 de octubre, cuando a partir de la irritación generada entre estudiantes secundarios días antes por una subida (mínima) en el costo de los pasajes del Metro, pero que reflejaba la insensibilidad política frente a condiciones de vida caracterizadas por la desprotección, el abuso, la precariedad, la inseguridad y la incertidumbre.

La respuesta agresiva por parte de las autoridades gatilló la subjetividad del hartazgo colectivo, de la ira acumulada por las reiteradas promesas no cumplidas. Miles de personas tuvieron que caminar en la tarde/noche del viernes 18 de octubre a sus casas ante

<sup>13</sup> Raquel Olea, “Literatura y crisis. Escribir la dignidad”, en revista *Aisthesis*, núm. 68, Santiago de Chile, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica, 2020, p. 332.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 340.

el cierre del servicio de Metro, marcando con ello el inicio de la toma de las calles por los ciudadanos. Pero las calles tomadas por éstos fueron también las del despliegue de una violencia que estallaba antes, durante o después de las marchas pacíficas que convocaban a miles de participantes.

En esta violencia, que evocaba la escena final de la película *Joker* (con sus incendios, barricadas, coches ardiendo, humo, trozos de concreto arrancados a las veredas, etcétera), se confrontaban, por una parte, los jóvenes de los sectores más marginales de la ciudad, los excluidos entre los excluidos, los que pasaron por la educación pública sin visos de futuro y fueron víctimas fáciles del narcotráfico, los que no habían tenido acceso a nada, los que –en palabras de la antropóloga Francisca Márquez– “han visto a sus mamás haciendo aseo, a sus padres reciclando en la basura”,<sup>15</sup> los que vivieron en poblaciones construidas sobre basurales, aquellos para quienes “la vida dejó de tener sentido y eso se transformó en rabia y violencia ciega, al margen en su propio país”,<sup>16</sup> aquellos que deambulan arrojados a su suerte encontrando en la violencia identidad y pertenencia.<sup>17</sup>

Por la otra parte, las fuerzas policíacas de carabineros que para contener la violencia, lanzaban gases lacrimógenos, chorros de agua y perdigones en escenas de represión que se había esperado no se repetirían en el país.

## Y el malestar ya estaba en la literatura

Ciertamente, el malestar social y la posibilidad de una explosión social estaban larvados desde años previos. Algunos de sus síntomas

---

<sup>15</sup> Paula Molina, “Protestas en Chile: el origen de la violencia subterránea que emergió en las manifestaciones” [en línea], portal *BBC News / Mundo*, Santiago de Chile, 1 de noviembre, 2019. Dirección URL: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50262438>, [Consulta: 13 de febrero, 2022].

<sup>16</sup> María Pía Serra Banfi, *Requiem*, texto sin publicar.

<sup>17</sup> Patricio Fernández, *Sobre la marcha. Notas acerca del estallido social* [Kindle], Santiago de Chile, Debate, 2020, s/p.

se habían visibilizado en las protestas de los estudiantes secundarios en 2006 en contra de la educación de mercado y la privatización del sistema educativo, a las cuales se agregaron las del año 2011, en las que los estudiantes universitarios salieron masivamente a las calles exigiendo una educación de calidad y sin fines de lucro.

A ello se pueden agregar las masivas movilizaciones en contra del sistema de pensiones privadas y de la construcción de cinco hidroeléctricas en la Patagonia, como también las gigantescas movilizaciones de estudiantes universitarias en 2016 contra del acoso y el abuso sexual en los espacios universitarios, las del movimiento feminista en 2018 demandando educación no sexista, equidad de género, fin a la violencia patriarcal y reconfiguración de las relaciones de género en la sociedad.<sup>18</sup>

Pero ninguna había alcanzado la enorme explosividad social que logró la revuelta del año 2019. Si bien el tema del malestar estaba presente en el debate intelectual y académico<sup>19</sup> y en la música,<sup>20</sup> fue en el ámbito de la literatura (con su capacidad de mirar el mundo social “más desde la perplejidad que desde la certeza”),<sup>21</sup> la que exploró desde diversos ángulos la insatisfacción palpitante que convertía a la sociedad chilena en una olla a presión a punto de explotar.

<sup>18</sup> Faride Zerán (ed.), *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2018.

<sup>19</sup> Véase Tomás Moulian, *op. cit.*; Nelly Richard, *op. cit.*; José Joaquín Brünner, “Malestar en la sociedad chilena: ¿de qué, exactamente, estamos hablando?”, en revista *Estudios Públicos*, núm. 72, Santiago de Chile, CEP, 1998; Norbert Lechner, *Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2002; Marco Antonio de la Parra, *El cuerpo de Chile*, Santiago de Chile, Planeta, 2002; Alberto Mayol, *El derrumbe del modelo. La crisis de la economía de mercado en el Chile contemporáneo*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2012; Rubí Carreño, *Av. Independencia. Literatura, música e ideas de Chile disidente*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2013; Antonia Vera Gajardo (ed.), *Malestar social y desigualdad en Chile*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

<sup>20</sup> David Ponce (ed.), *Se oía venir. Cómo la música advirtió la explosión social en Chile*, Santiago de Chile, Cuaderno y Paula, 2019.

<sup>21</sup> Juan Villoro, “El escritor debe escribir más bien desde la perplejidad que desde la certeza”, en Elisa Ramos (coord.), *Certidumbre del extravío: entrevista con Juan Villoro*, Colima, Universidad de Colima, 2002, p. 21.

La literatura, como recordaba Octavio Paz, constituye una respuesta a las preguntas que sobre sí misma se hace una sociedad, coincidiendo en este sentido con la ensayista argentina Beatriz Sarlo, para quien “una sociedad habla, entre otros discursos, con el de la literatura”.<sup>22</sup> A lo anterior podría agregarse la aseveración de Zygmunt Bauman y Ricardo Mazzeo en torno a la capacidad de “los escritores de novelas, así como también de otros artistas visionarios para señalar y examinar nuevos cambios de rumbo o nuevas tendencias”,<sup>23</sup> capacidad refrendada hoy cuando “una vez más en la historia de los tiempos modernos, los novelistas se unen a los cineastas y a los artistas visuales en la vanguardia de la reflexión, del debate y de la conciencia pública”.<sup>24</sup>

Ciertamente, la literatura no posee una facultad profética para predecir de manera exacta el curso venidero de la historia, pero sí puede (por su capacidad para captar sensiblemente la atmósfera social, política y cultural de una época) prefigurar (y alertar) en torno a fenómenos y procesos sociales, como lo hizo Franz Kafka en *El proceso*, anticipando la pesadilla de la complejidad burocrática del siglo XX y de las cámaras de gas; o como fue el caso del escritor austríaco Joseph Roth en su novela *A Diestra y siniestra* al prever los inicios y alcances del nazismo en Alemania.

De igual modo, George Orwell anticipó lo que sería nuestra propia sociedad actual, recorrida por cada vez más sofisticados mecanismos de control y vigilancia; y en este mismo sentido, sería imposible no mencionar al escritor Philip K. Dick (arquitecto literario de un futuro distópico que ya es parte de nuestro presente). De la misma forma, se podría mencionar al escritor italiano Italo Calvino, quien en su ensayo *Seis propuestas para el próximo milenio* describió anticipatoriamente los rasgos esenciales de lo que después Zygmunt

---

<sup>22</sup> Beatriz Sarlo, “Literatura y política”, en revista *Punto de Vista*, año VI, núm. 19, Buenos Aires, diciembre, 1983, p. 19.

<sup>23</sup> Zygmunt Bauman y Ricardo Mazzeo, *Elogio de la literatura*, Barcelona, Gedisa, 2019, p. 17.

<sup>24</sup> *Idem*.

Bauman caracterizaría como la “modernidad líquida” (levedad, liviandad, movilidad, fluidez, cambio y continua transformación).

Asimismo, la anticipación literaria de lo que fue el movimiento de los “chalecos amarillos” en Francia lo podemos encontrar, por ejemplo, en las obras autobiográficas de Annie Ernaux o Eddie Bellegueule, las cuales evidenciaban la realidad de las zonas periféricas suburbanas y de las ciudades francesas medianas y pequeñas, agobiadas por el cierre de fábricas, la pérdida de protección del Estado, la degradación de los servicios sociales, la ruptura del tejido social, la precariedad económica y la desmoralización social.

Si bien en el vasto panorama de la literatura chilena

...toda, absolutamente toda la literatura publicada en Chile o por chilenos con posterioridad al golpe de Estado del septiembre de 1973 es una literatura a la que aquel acontecimiento y sus secuelas le cortan el traje o, en otras palabras, que éstas son unas obras de arte literario todas las cuales estarían signadas a fuego por la dictadura y por la postdictadura.<sup>25</sup>

La caleidoscópica narrativa del país pasa hoy por un momento efervescente y vital. En él confluyen una multiplicidad de voces, géneros, vertientes, expresiones formales, tendencias y corrientes narrativas, y parte importante de ella ha dado cuenta, con voz autorreflexiva, del conflictivo e incómodo presente que, traducidos en ira y malestar social, han recorrido al país durante los últimos años.

Su imaginario simbólico –como representación privilegiada de la subjetividad de una época y en tanto “yacimiento de fragmentos empíricos y de metáforas verosímiles para ilustrar la vida social”<sup>26</sup> ha representado de manera cruda, pero a la vez visionaria, los signos perturbadores de las fracturas sociales (y la consiguiente crispación que recorría las calles) a través de los cuerpos, los rostros

---

<sup>25</sup> Grinor Rojo, *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena*, vol. 1, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2016, p. 9.

<sup>26</sup> Carlos Virgilio Zurita, *El sociólogo como escritor y otros textos*, Argentina, Edunse, 2015, p. 21.

y las subjetividades de los personajes, escenificando el paisaje social como gran telón de fondo en el que, más allá del “exitismo” del discurso político, existen historias individuales quebrantadas por una precariedad social en la que la ausencia de soportes sociales, estructurales y emocionales imposibilitan una vida digna. Se trata de una literatura que, a través de la potencia de su palabra, se inserta de lleno en la actualidad del país como “otra” mirada que da nombre a las experiencias no verbalizables en el idioma de las “verdades oficiales”, sacando a la luz el anonimato de los seres de carne y hueso arrojados a los mares de aguas turbulentas de la precariedad, el abuso y la incertidumbre.

En esta línea, parte importante de la literatura chilena actual, la cual –en una suerte de *Crónica de una muerte anunciada* (novela de Gabriel García Márquez publicada en 1987)– captó los síntomas del malestar social entre amplios sectores sociales, representando la cara sombría de una realidad que, más allá de los datos macroeconómicos optimistas, estaba llena de presagios perturbadores y, en este sentido, siguiendo las aseveraciones del escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez, no dudó en “agarrar su realidad por las solapas, mirarla a los ojos e insultarla sin miramientos”.<sup>27</sup>

Así, por ejemplo, la novela de género negro ha constituido una herramienta particularmente interesante para radiografiar los temas más candentes de la realidad social y política al internarse en las fisuras sórdidas de los rincones más ocultos de la sociedad. Caracterizados por la dureza estilística y a través de una prosa desnuda, ríspida, filosa y sin tregua, los códigos del género policial (violencia, crímenes, búsqueda de la verdad, etcétera) y la presencia de un detective que lleva a cabo una investigación en una sociedad en crisis y/o descomposición, resultan perfectos para recrear rastrear, socavar y desenterrar tensiones y conflictos sociales y el desamparo del individuo frente a cualquier tipo de poder.

---

<sup>27</sup> Juan Gabriel Vásquez, *La forma de las ruinas*, México, Penguin Random House, 2006, p. 205.

Si bien en Chile, el género negro es de larga data y ha contado con espléndidos exponentes,<sup>28</sup> a los que se agregan autores jóvenes de gran calidad,<sup>29</sup> de los que, quizás, el más destacado de ellos es el escritor Ramon Díaz Eterovic, quien ha creado una vasta saga literaria en la que a través de la voz y mirada del detective Heredia (santiaguino de cepa, violento y rudo, pero también tierno y sensible, lacónico, pobre y desafortunado en el amor) se arroja una mirada crítica a la sociedad chilena en su conjunto, desbrozando el paisaje social, político, económico y cultural en el que se fraguó el malestar y el descontento social. Heredia recorre las calles, los suburbios, los arrabales y los antros de mala muerte de Santiago obteniendo información de seres marginales y excluidos (prostitutas, borrachos, quiosqueros de periódicos, indigentes) para resolver casos criminales, y en ese deambular dialoga –desde una mirada escéptica, desencantada y cansada– con la historia reciente y el acontecer político y social del presente del país.

Para Heredia, Santiago es un barco fantasma, una suma de utopías inconclusas, un espacio de dolor donde los seres humanos ya no pueden reavivar sus sueños y están condenados a desplazarse agotadoramente por la ciudad derrotados por la lógica de la productividad, agobiados por los imperativos de un trabajo monótono y sin futuro.<sup>30</sup> Desarraigado socialmente, Heredia lanza de manera precisa sus dardos hacia el proceso de transición democrática en el que permanecieron intactos los vínculos entre el poder civil y militar:

<sup>28</sup> Véase Clemens Franken, *Crimen y verdad en la novela policial chilena actual*, Santiago de Chile, Universidad de Santiago de Chile, 2003; Clemens Franken y Magda Sepúlveda, *Tinta de sangre. Narrativa policial chilena en el siglo XX*, Santiago de Chile, Ediciones UCSH, 2009.

<sup>29</sup> Entre los cuales se puede mencionar a Gonzalo Hernández, *Entre lutos y desierto*, Santiago, Tamar Editores, 2015; y Boris Quercia, *Perro muerto*, Santiago de Chile, Penguin Random House, 2016.

<sup>30</sup> Véase Renato Garín, “Santiago, capital del agotamiento” [en línea], periódico *El Mostrador*, Santiago de Chile, 14 de agosto, 2014. Dirección URL: <https://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2014/08/14/santiago-capital-del-agotamiento/>, [Consulta: 10 de diciembre, 2021].



Los que eran uniformados, fueron pasados a retiro, asumieron cargos secundarios dentro del Ejército o se les envió como agregados militares a embajadas de bajo perfil. Los civiles fueron ubicados en bancos, financieras, cadenas de supermercados, grandes casas comerciales, salmoneras y empresas forestales. La seguridad militar sigue intacta.<sup>31</sup>

Como también hacia las lacras de una transición democrática que, a su juicio, no ha servido más que para alimentar y reproducir los tentáculos del poder: “La democracia es una inversión como cualquiera. Los empresarios lo saben, y por eso, cuando muchos de ellos vieron que con la dictadura tenían cerrados los mercados extranjeros, se hicieron demócratas”.<sup>32</sup> A los ojos de Heredia, la transición no es más que un simulacro (“En este país todo es tipo algo: aguardiente tipo pisco, cebada tipo café, dictadura tipo democracia”)<sup>33</sup> en el que han campeado la corrupción policial, política y judicial,<sup>34</sup> los negociados ecológicos,<sup>35</sup> el narcotráfico, el racismo, la discriminación a los migrantes<sup>36</sup> y muchas otras irregularidades. La voz de Heredia se vuelve así una cartografía de las fracturas morales y de la desintegración del tejido social por las que ha atravesado la historia sociopolítica del país durante las décadas recientes; en la que, en sus palabras

... hoy en día hay dos clases de gente: la que el sistema agarra a patadas y no tiene donde caerse muerta, y la que el sistema agarró de los

---

<sup>31</sup> Ramón Díaz Eterovic, *El ojo del alma*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2001, p. 87.

<sup>32</sup> Ramón Díaz Eterovic, *Ángeles y solitarios*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2000, p. 102.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>34</sup> Ramón Díaz Eterovic, *A la sombra del dinero*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2005.

<sup>35</sup> Ramón Díaz Eterovic, *Los siete hijos de Simenon*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2000; Ramón Díaz Eterovic, *La música de la soledad*, Santiago de Chile, LOM ediciones, 2014.

<sup>36</sup> Ramón Díaz Eterovic, *El color de la piel*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2003.

cojones y las tiene loca, metida en el juego de trabajar y consumir, enferma de los nervios, neurótica, a punto de reventar, como globos a los que han inflado con más gas del recomendado.<sup>37</sup>

En otra tesitura, Diamela Eltit (Premio Nacional de Literatura 2018) ha evidenciado la fractura social de la sociedad chilena que, tras el éxito económico y el discurso de la gobernabilidad y la política de los consensos, escondía sujetos marginales que viven en departamentos pequeños y hacinados ubicados en poblaciones periféricas—la narradora es una muchacha que se prostituye en la cabina de un cibercafé— sitiados por la policía militar de carabineros que

están invadiendo el bloque que está justo al frente nuestro y un ferriante, al que no reconozco, nos grita que acaban de destruir uno de los rincones de la población de al lado. Por eso están enfurecidos los policías, porque no mataron a nadie hoy.<sup>38</sup>

O empleados de supermercado sujetos a una despiadada lógica de mercado y que apenas logran sobrevivir en condiciones inhumanas de precariedad

... malheridos por los pescados y los vahos rotundos de los mariscos. Agotados y vencidos por la identificación prendida en el delantal. Fatigados por el trabajo de mantener intactas nuestras sonrisas en los pasillos. Desplomados o humillados porque nadie se dirigía a nosotros como correspondía.<sup>39</sup>

O vendedores ambulantes “absolutamente cansados de experimentar toneladas de privaciones. Hastiados de los golpes que nos propinan las oleadas de desconsideración y de desprecio”.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>38</sup> Eltit Diamela, *Fuerzas especiales*, Santiago de Chile, Planeta-Seix Barral, 2013, p. 39.

<sup>39</sup> Eltit Diamela, *Mano de obra*, Santiago de Chile, Planeta-Seix Barral, 2002, p. 120.

<sup>40</sup> Diamela Eltit, *Sumar*, Santiago de Chile, Planeta-Seix Barral, 2018, p. 18.

Pero fueron escritores jóvenes como Paulina Flores, Diego Zúñiga y Arelis Uribe, entre otros, quienes con gran calidad literaria y éxito editorial<sup>41</sup> representaron literariamente, de manera clara y precisa, la falacia del progreso de un país modernizado y exitista, pero cuya precariedad está presente en todos los espacios de la vida diaria, en particular entre la población más joven.

Así, por ejemplo, personajes muy jóvenes que no encuentran su lugar en el mundo, desarraigados y a la deriva, fragmentados y des-centrados, marcados por la falta de oportunidades y en una situación de orfandad familiar y social, desfilan por el libro de cuentos de Diego Zúñiga, *Niños Héroes*.<sup>42</sup> Alumnos adolescentes provenientes de familias rotas y padres en declive económico que asaltan bancos en un parque de diversiones (“esto es una venganza contra el sistema”),<sup>43</sup> un futbolista que casi triunfa en Europa, pero fracasa; estudiantes que viven las falencias de una educación segregada; o una pareja de jóvenes descubiertos familiarmente que deambulan por Santiago, víctimas de la precariedad laboral y educativa (“No durábamos mucho en ninguna parte porque siempre nos querían hacer trabajar más horas de las que nos pagaban”),<sup>44</sup> sin lazos de pertenencia, pero que juegan a construir un hogar —¿cómo se construye hogar en situaciones precarias?—, que recorren la ciudad buscando pasar la noche en “departamentos piloto” de los grandes edificios construidos por doquier a raíz de la incontrolable expansión inmobiliaria que arrasó con las viejas casas de los barrios residenciales: “pequeñas ratoneras en las que nadie podía —ni debía— vivir, la

<sup>41</sup> Por ejemplo: Arelis Uribe, autora del libro de cuentos *Quiltras*, ganó en 2017 el premio a la mejor obra publicada ese año otorgado por el Consejo Nacional de la Cultura, el Arte y el Patrimonio, y un año después de su publicación llevaba cinco ediciones. El libro de cuentos de Diego Zúñiga, *Niños Héroes*, fue finalista del Premio Municipal de Literatura de Santiago. En el caso de Paulina Flores, su libro de cuentos *Qué vergüenza* mereció el premio del Círculo de Críticos de Arte en 2015 y el Premio Municipal de Literatura de Santiago en 2016.

<sup>42</sup> Diego Zúñiga, *Niños Héroes*, Santiago de Chile, Penguin Random House, 2016.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 39.

verdad, quizás un estudiante, alguien de paso, una pareja que trabajara todo el día y que sólo necesitara un departamento para dormir y poco más”.<sup>45</sup>

Son algunas de las figuras literarias plasmadas en los cuentos de Zúñiga, figuras cuyas subjetividades marginadas de los beneficios del “país de los jaguares” (como se denominó al éxito económico chileno) se mueven entre la incomunicación familiar y los paisajes degradados de los “ghettos urbanos”, entre la violencia urbana de una ciudad fragmentada y los múltiples sueños sin cumplir.

Por otra parte, personajes jóvenes de clase media baja, dedicados más bien a sobrevivir y que aguantan los embates del día a día haciendo equilibrios para no caer en la pobreza, son algunos de los personajes que aparecen en las páginas de los cuentos de Paulina Flores.<sup>46</sup> Miembros de familias sostenidas con alfileres, jóvenes que trabajan en restaurantes de comida rápida viviendo la precariedad de trabajos mal remunerados o la posibilidad de un despido inminente; una mujer abandonada por su padre desde niña, profundamente infeliz, sin futuro laboral, que se refugia después de una decepción amorosa en casa de su madre, en un departamento minúsculo “en una más de las torres construidas sobre los vestigios de casas antiguas y en cuyos departamentos vivían inquilinos que ella despreciaba porque nunca saludaban en el ascensor y actuaban como clientes apurados e impacientes”;<sup>47</sup> o un padre a punto de caer en la cesantía que solicita trabajo y es humillado frente a sus hijas:

Simona giró la cabeza hacia su padre y se mordió la lengua. Vio cómo se hundía unos centímetros en la silla, con la cara roja y la boca desencajada. Vio que entrecerraba los ojos, como si necesitara enfocar bien. Simona sintió que se le encogía el corazón y que también el gran cuarto donde estaban comenzaba a encogerse. Como esas salas de tortura de las películas de Indiana Jones, donde paredes con cuchillos van estrechándose amenazadoramente, aprisionando a los protagonistas.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>46</sup> Paulina Flores, *Qué vergüenza*, Santiago de Chile, Hueders, 2015.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 20.

Entre otros de sus personajes, viven una precariedad ciertamente económica y laboral, pero también existencial que no parece tener salida. Por otra parte, mujeres jóvenes que se abren al amor y la sexualidad, de clase media-baja y de piel oscura, desfilan por el libro de cuentos de Arelis Uribe:<sup>49</sup> ellas viven y estudian en barrios desolados, abandonados, invisibles y olvidados a los que el Estado renunció a llegar: “Me acuerdo que todo era cemento o era tierra. Me acuerdo del baño, con las tazas vomitando litros y litros de agua, regurgitando lo que alguien había depositado hace día, semanas o meses”,<sup>50</sup> y que fueron quedando en manos de la delincuencia y el narcotráfico; son mujeres que viven en un departamento rentado en el centro de Santiago, que viajan en transporte público en la noche y “no anda nadie y eso me asusta. Mi única arma de defensa es arrugar la frente, caminar rápido y esperar que no pase nada malo de aquí a mi casa”,<sup>51</sup> o se desplazan por la ciudad en bicicleta, que bajan música y encuentran novio por *internet*, o jóvenes que apenas sobreviven y esperan la oportunidad de entrar a la Universidad para lograr una vida mejor –unidas todas ellas por la decepción. Son las “quiltras” – acepción femenina del “quiltro”, la palabra chilena para designar a los perros callejeros, sin raza, abandonados, que siguen a los humanos pidiendo protección.

Las protagonistas de estos cuentos son seres similares a estos perros abandonados en la calle, sometidas a condiciones de vulnerabilidad extrema, condenadas a la violencia y al machismo, expuestas al daño y al abandono, rodeadas por la indiferencia y la hostilidad, cargando sobre sus hombros una historia de tristeza, con el maltrato (físico o simbólico) grabado en la piel.

Diego Zúñiga, Paulina Flores y Arelis Uribe, construyen una literatura de lo precario. Sus cuentos recogen las voces, los cuerpos, las subjetividades y las experiencias de jóvenes que enfrentan la realidad violenta y derruida de las calles en las que les ha tocado vivir, sin posibilidades de alcanzar una vida mejor y sin utopías

<sup>49</sup> Arelis Uribe, *Quiltras*, Santiago de Chile, El libro de la mujer rota, 2017.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 49.

que defender. Narrativas de dolor, escritas desde una incomodidad que es también la del lector, los personajes de estos cuentos son seres anónimos, residuales y desechables, incapaces de lidiar con el orden social exitista de la sociedad chilena, cuya lógica ha dejado en ellos cicatrices donde sólo subsiste, desde el borde de lo social, la palabra rota.

En otra tesitura, la crónica referida a la ciudad de Santiago se convirtió, durante los últimos años, en un género que ha develado de manera despiadada la realidad de una ciudad que, al igual que el país, estaba obsesionada por mostrar sólo su rostro más hermoso a través de discursos triunfalistas sin tomar en cuenta que tras el discurso de un Santiago globalizado, extendido, moderno y competitivo, se escondía la realidad de una ciudad precarizada, excluyente y fragmentada, en la cual la subjetividad de sus habitantes se encontraba amenazada y vulnerada por la desigualdad económica, la incertidumbre laboral, la falta de solidez de los lazos sociales y el aumento de la criminalidad, entre otros factores.

Cronistas como Álvaro Bisama y Rafael Gumucio, entre muchos otros, han ejercido su labor durante la transición democrática, dibujando la geografía desconocida e invisible a los ojos del poder, explorando el submundo (cotidiano y anónimo) del espacio público por excelencia: la calle. Con una mirada iluminadora, y a la vez desencantada, las crónicas de Bisama y Gumucio contraponen el discurso de Santiago como una ciudad idónea a nivel mundial para hacer negocios con la realidad de los “rostros callados, mirando al suelo, esperando con disciplina militar que los semáforos los dejen pasar”<sup>52</sup> y unificados sólo por la contaminación, “porque la lluvia que cae sobre todos no sólo despeja el cielo de *smog* y nubes, sino que nos hace sentir unidos, parte de un mismo y tragicómico país”.<sup>53</sup>

A través de las figuras de desempleados, trabajadores eventuales, simuladores, payasos, estatuas vivientes o migrantes, entre otros,

---

<sup>52</sup> Rafael Gumucio, *Monstruos cardinales*, Santiago de Chile, Sudamericana, 2002, p. 50.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 123.

Álvaro Bisama cartografía una ciudad en la que gran parte de sus habitantes son considerados “ciudadanos extranjeros... porque así [es] la ciudad: un inmenso mapa de sitios vedados o desconocidos, a los que sólo se podía entrar por la puerta de servicios, jardines sobre los que se podía caminar sólo si era el jardinero”.<sup>54</sup> Tras la narrativa gubernamental de los avances económicos alcanzados en los últimos años y de las promesas de satisfacción de los deseos aspiracionales, la escritura de la crónica devela la vida real de un obrero que

aprendió a conocer a los héroes de la población: traficantes rebosantes en plata. Aprendió cómo funcionaba la justicia: escuchó de actuarios que borrarán los papeles por unos pocos pesos, de carabineros o tiras que hacían trabajos por encargo, de jueces que tenían una moral flexible.<sup>55</sup>

Y delineó el perfil urbano de quien

se acostumbró a ser un ciudadano anónimo en una ciudad llena de ciudadanos anónimos, porque le gustaba esa rutina de días idénticos donde quedaba lo suficientemente cansado para dormirse y no pensar en lo que venía después, en lo que iba a ser el resto de su vida.<sup>56</sup>

Develando, de igual modo, la precarización de la vida cotidiana de quien

... ocupa una pieza húmeda de un caserón en ruinas y no tiene otra rutina que la que la ciudad le ofrece: vagar sin rumbo por el centro todos los días, esperando nada. A veces consigue vino y pastillas y pasa la tarde viendo pasar las micros en alguna de esas plazas mugrientas que están en Los Héroes.<sup>57</sup>

<sup>54</sup> Álvaro Bisama, *Postales urbanas*, Santiago de Chile, Aguilar Chilena de Ediciones, 2006, p. 78.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 78

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 58.

Tomándole el pulso a la ciudad, Rafael Gumucio devela cómo, tras el discurso democrático, Santiago sigue siendo una ciudad jerárquica y estamentada, en la cual el estatus para saber quién es quién se mide por la pregunta “¿En qué colegio estudiaste?”,<sup>58</sup> en un país donde “ser chileno es pertenecer a un sistema de castas copiado a la mala de una Inglaterra que ya no existe”,<sup>59</sup> y en el cual, aun en democracia, persiste el poder autoritario, profundamente ligado al control económico.

Algún día les tendré que explicar a mis nietos... les contaré cómo pasamos de la dictadura de Pinochet a la de Ricardo Claro, si bien Pinochet arriesgó, al menos, su carrera en el golpe... Les contaré que en Chile la libertad de prensa era inútil porque no había donde ejercerla, que el sufragio universal era un adorno, porque en la mayor parte de las elecciones, el que obtenía menos votos salía elegido; que la libertad sexual era una broma porque el matrimonio era indisoluble.<sup>60</sup>

El 25 de mayo del año 2020, en un Plebiscito Nacional, fue aprobada la opción de redactar una nueva Constitución, marcando el fin del proceso de transición iniciado en 1990, sustentado políticamente en la Constitución de 1980 promulgada durante el régimen militar. A principios de marzo del 2021, la estatua del general Baquedano, repetidamente pintada como protesta contra el autoritarismo militar y en el marco de la lucha política para escribir de nueva cuenta la historia del país que implicó que en todo el país se derribaran numerosas estatuas ligadas a la “historia oficial”,<sup>61</sup> fue retirada por el gobierno de su pedestal en la Plaza Italia (Dignidad).

---

<sup>58</sup> Rafael Gumucio, *op. cit.*, p. 114.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

<sup>61</sup> José Luis, Martínez, “Entre estatuas y memorias. Rompiendo una(s) historia(s) de lo nacional”, en Pablo Artaza *et al.*, *Chile despertó. Lecturas desde la historia del estallido social de octubre*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2019.



El pedestal vacío de Baquedano puede ser interpretado como el final de una etapa en donde todas las fracturas de nuestra democracia quedaron expuestas y el estuco sobre nuestro pasado reciente acabó descascarándose, mostrando las grietas de nuestras instituciones y las dificultades para encontrar en los relatos oficiales una historia común a todos.<sup>62</sup>

¿Cómo pensar entonces el nuevo Chile que está en proceso de formación? Por otra parte, testimonios, crónicas, algunos relatos breves y poesía han dado y dan cuenta inmediata de lo que fue el estallido social en Chile entre octubre de 2019 y marzo de 2020, cuando la pandemia desocupó las calles del país. En esta línea, queda una pregunta pendiente: ¿Qué literatura se construirá ahora?

## Bibliografía

- Araujo, Kathya (ed.), *Hilos tensados. Para leer el octubre chileno*, Santiago de Chile, Universidad de Santiago de Chile, 2019, 476 pp.
- Bauman, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, 232 pp.
- Bauman, Zygmunt, y Ricardo Mazzeo, *Elogio de la literatura*, Barcelona, Gedisa, 2019, 176 pp.
- Bisama, Álvaro, *Postales urbanas*, Santiago de Chile, Aguilar Chilena de Ediciones, 2006, 222 pp.
- Brünner, José Joaquín, “Malestar en la sociedad chilena: ¿de qué, exactamente, estamos hablando?”, en revista *Estudios Públicos*, núm. 72, Santiago de Chile, CEP, 1998, 174-198 pp.
- Carreño, Rubí, *Av. Independencia. Literatura, música e ideas de Chile disidente*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2013, 242 pp.

---

<sup>62</sup> Óscar Contardo, “Una estatua en medio de la noche” [en línea], periódico *La Tercera*, Santiago de Chile, 13 de marzo, 2021. Dirección URL: <https://www.latercera.com/opinion/noticia/columna-de-oscar-contardo-una-estatua-en-mitad-de-la-noche/XVNB4SZ7LBF4XO4N62UL7CM42E/>, [Consulta: 15 de febrero, 2022].

- Contardo, Óscar, *Antes de que fuera Octubre*, Santiago de Chile, Planeta, 2020, 188 pp.
- Díaz Eterovic, Ramón, *Ángeles y solitarios*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2000, 265 pp.
- Díaz Eterovic, Ramón, *Los siete hijos de Simenon*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2000, 294 pp.
- Díaz Eterovic, Ramón, *El ojo del alma*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2001, 250 pp.
- Díaz Eterovic, Ramón, *El color de la piel*, Santiago, LOM Ediciones, 2003, 244 pp.
- Díaz Eterovic, Ramón, *A la sombra del dinero*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2005, 256 pp.
- Díaz Eterovic Ramón, *La música de la soledad*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2014, 346 pp.
- Eltit, Diamela, *Mano de obra*, Santiago de Chile, Planeta-Seix Barral, 2005, 176 pp.
- Eltit, Diamela, *Fuerzas especiales*, Santiago de Chile, Planeta-Seix Barral, 2013, 165 pp.
- Eltit, Diamela, *Sumar*, Santiago de Chile, Planeta-Seix Barral, 2018, 180 pp.
- Fernández, Patricio, *Sobre la marcha. Notas acerca del estallido social*, Santiago de Chile, Debate, 2020, 184 pp.
- Flores, Paulina, *Qué vergüenza*, Santiago de Chile, Hueders, 2015, 228 pp.
- Franken, Clemens, *Crimen y verdad en la novela policial chilena actual*, Santiago de Chile, Universidad de Santiago de Chile, 2003, 280 pp.
- Franken, Clemens y Magda Sepúlveda, *Tinta de sangre. Narrativa policial chilena en el siglo XX*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2009, 301 pp.
- Ganter, Rodrigo y Raúl Zarzur, “Rapsodia para una revuelta social: retazos narrativos y expresiones generacionales del 18-O en el Chile actual”, en revista *Universum*, vol. 35, núm. 1, Talca, Universidad de Talca, junio, 2020, pp.74-103.
- Gumucio, Rafael, *Monstruos cardinales*, Santiago de Chile, Sudamericana, 2002, 300 pp.
- Gutiérrez Vidrio, Silvia, “El papel de las emociones en la conformación y consolidación de las redes y movimientos sociales”, en Marina Ariza (coord.), *Emociones, afectos y Sociología. Diálogos desde la investigación social y la interdisciplina*, México, UNAM, Instituto de investigaciones Sociales, 2016, pp. 399-440.

- Han, Byung-Chul, *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder, 2014, 79 pp.
- Hernández, Gonzalo, *Entre lutos y desierto*, Santiago de Chile, Tajamar Editores, 2015, 284 pp.
- Lechner, Norbert, *Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2002, 132 pp.
- Martínez, José Luis, “Entre estatuas y memorias. Rompiendo una(s) historia(s) de lo nacional, en Pablo Artaza *et al.*, *Chile despertó. Lecturas desde la historia del estallido social de octubre*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2019, pp. 28-42.
- Mayol, Alberto, *El derrumbe del modelo. La crisis de la economía de mercado en el Chile contemporáneo*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2012, 165 pp.
- Ministerio de Salud, *Encuesta Nacional de Salud 2016-2017*, Santiago de Chile, 2018, 61 pp.
- Moulian, Tomás, *Chile actual. Anatomía de un mito*, Santiago de Chile, LOM-ARCIS, 1997, 386 pp.
- OCDE, *Estudios económicos de la OCDE*, Santiago de Chile, 2018, 386 pp.
- Olea, Raquel, “Literatura y crisis. Escribir la dignidad”, en revista *Aisthesis*, núm. 68, Santiago de Chile, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica, 2020, pp. 331-348.
- Parra, Marco Antonio de la, *El cuerpo de Chile*, Santiago de Chile, Planeta, 2002, 274 pp.
- Paz, Octavio, *Tiempo nublado*, Barcelona, Seix Barral, 1983, 28 pp.
- Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, *Desiguales. Orígenes, cambios y desafíos de la brecha social en Chile*, Santiago de Chile, Uqbar Editores, 2017, 411 pp.
- Pollock, Michael, *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, Buenos Aires, Ediciones Al Margen, 2006, 117 pp.
- Ponce, David (ed.), *Se oía venir. Cómo la música advirtió la explosión social en Chile*, Santiago de Chile, Cuaderno y Paula, 2019, 114 pp.
- Quercia, Boris, *Perro muerto*, Santiago de Chile, Penguin Random House, 2016, 241 pp.
- Richard Nelly, *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998, 272 pp.

- Rojo, Grínor, *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena*, 2 volúmenes, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2016, 544 pp.
- Sarlo, Beatriz, “Literatura y política”, en revista *Punto de Vista*, año VI, núm. 19, Buenos Aires, diciembre, 1983, pp. 8-11.
- Serra Banfi, María Pía, *Requiem*, texto sin publicar.
- Uribe, Areli, *Quiltras*, Santiago de Chile, El libro de la mujer rota, 2017, 108 pp.
- Vásquez, Juan Gabriel, *La forma de las ruinas*, México, Penguin Random House, 2016, 560 pp.
- Vera Gajardo, Antonia (ed.), *Malestar social y desigualdad en Chile*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017, 251 pp.
- Villoro, Juan, “El escritor debe escribir más bien desde la perplejidad que desde la certeza”, en Elisa Ramos (coord.), *Certidumbre del extravío: entrevista con Juan Villoro*, Colima, Universidad de Colima, 2002, pp. 19-22.
- Waissbluth, Mario, *Orígenes y evolución del estallido social en Chile*, Santiago de Chile, Centro de Sistemas Públicos, Universidad de Chile, 2020, 55 pp.
- Zerán, Faride (ed.), *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2018, 184 pp.
- Zúñiga, Diego, *Niños héroes*, Santiago de Chile, Penguin Random House, 2018, 196 pp.
- Zurita, Carlos Virgilio, *El sociólogo como escritor y otros textos*, Santiago del Estero, Edunse, 2015, 262 pp.

## Referencias electrónicas

- Contardo, Óscar, “Una estatua en medio de la noche” [en línea], periódico *La Tercera*, Santiago de Chile, 13 de marzo, 2021. Dirección URL: <https://www.latercera.com/opinion/noticia/columna-de-oscar-contardo-una-estatua-en-mitad-de-la-noche/XVNB4SZ7LBF4XO4N62UL7CM42E/>.
- Editorial Diario Concepción, “El suicidio como una realidad que Chile se niega a reconocer” [en línea], periódico *Diario Concepción*, Bío Bío, 4 de julio, 2018. Dirección URL: <https://www.diarioconcepcion.cl/editorial/2018/07/04/el-suicidio-como-una-realidad-que-chile-se-resiste-a-reconocer.html>.

- Escuela de Gobierno, Universidad Adolfo Ibáñez, “Los jóvenes y el mercado laboral” [en línea], *Escuela de Gobierno*, Chile, 5 de diciembre, 2018. Dirección URL: <https://gobierno.uai.cl/los-jovenes-y-el-mercado-laboral/>.
- Ferrer, Consuelo, “El ‘recambio generacional’ que evidenció la primaria: tanto candidatos como electores son más jóvenes” [en línea], periódico *El Mercurio*, Santiago de Chile, 21 de julio, 2021. Dirección URL: <https://www.emol.com/noticias/Nacional/2021/07/21/1027278/recambio-generacional-candidatos-electores-jovenes.html>.
- Garín, Renato, “Santiago, capital del agotamiento” [en línea], periódico *El Mostrador*, Santiago de Chile, 14 de agosto, 2014. Dirección URL: <https://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2014/08/14/santiago-capital-del-agotamiento/>.
- Molina, Paula, “Protestas en Chile: el origen de la violencia subterránea que emergió en las manifestaciones” [en línea], portal *BBC News / Mundo*, Santiago de Chile, 1 de noviembre, 2019. Dirección URL: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50262438>.
- Serrano, Sol, “Parte de los jóvenes en Chile no tiene conciencia de cuán fácil es perder la democracia” [en línea], periódico *El País*, España, 20 octubre, 2020. Dirección URL: <https://elpais.com/internacional/2020-10-25/parte-de-los-jovenes-en-chile-no-tiene-conciencia-de-cuan-facil-es-perder-la-democracia.html>.



## 4. EL RETORNO DE ANTÍGONA. IMPORTANCIA POLÍTICA DE LA TRAGEDIA FRENTE A LA DESAPARICIÓN FORZADA

Saúl Hernández Álvarez<sup>1</sup>

### La tragedia como experiencia política

En el libro VI de la *Poética*, Aristóteles ofrece una definición sobre la tragedia de la que han surgido una serie interminable de interpretaciones y cuestionamientos. En ella, el estagirita toca la naturaleza mimética del teatro y elude a los elementos de la acción trágica, que se caracterizan por mostrar y no por relatar. Se refiere, también, al lenguaje que la caracteriza; sin embargo, al final añade un aspecto que resulta crucial para entender la dimensión ético-política que la tragedia tenía –y tiene– como institución formadora de ciudadanos, la *katharsis*:

Es, pues, la tragedia imitación [*mimesis*] de una acción [*praxis*] esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando

---

<sup>1</sup> Egresado de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM. Este trabajo es producto del ensayo de titulación *Política y tragedia: el mito de Antígona en contextos de violencia* realizado con apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México mediante el Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) IA301720: “Política y afectos en contextos de violencia”.

los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión [*éleu*] y temor [*phobos*] lleva a cabo la purgación [*kátharsis*] de tales afecciones [*pathematón*].<sup>2</sup>

En este punto resulta crucial entender la naturaleza política de la tragedia en Atenas, ya que normalmente suele relacionarse, o reducirse, con el fundamento estético-artístico, o con el lugar que ocupa *lo trágico* en relación de un ámbito filosófico, dejando de lado que la tragedia, como institución, era un elemento político que se inscribía en el seno de la *polis*.

Cabe resaltar que la tragedia es una síntesis múltiple que surge en el ámbito religioso, primordialmente de culto al dios Dionisio, que terminó por compenetrarse en el ámbito cívico debido a que el culto a los dioses y los héroes era al mismo tiempo una actividad dirigida y tolerada por el poder político. Por ello, “[...] cuando se habla de una fiesta religiosa, en Atenas, hay que evitar imaginar una separación como la que puede darse en nuestros estados modernos. Porque esta fiesta [...] era asimismo una fiesta nacional”.<sup>3</sup>

Entender la relación del culto con la ciudad es primordial, pues la materia prima de la que se sirve la tragedia es el mito y el pasado folclórico de los héroes que, a final de cuentas, son las efigies que representan a la ciudad misma. La unión entre el mundo político-civil y el mundo religioso encontraba su máxima exposición durante los certámenes que la ciudad organizaba para presentar las tragedias, las leneas y, las más importantes, las grandes dionisíacas. Sin embargo, lo más notable era la organización que la ciudad brindaba para facilitar el acceso a todos los ciudadanos,<sup>4</sup> ya que se encargaba

<sup>2</sup> Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 2014, p. 452.

<sup>3</sup> Jacqueline De Romilly, *La tragedia griega*, Madrid, Gredos, 1989, p. 16.

<sup>4</sup> Rosio Orsi señala que existe incertidumbre sobre la asistencia de las mujeres a las representaciones trágicas. Asimismo, asegura que existen referencias a ello, pero que el lugar determinado del *Oikos* al que se les limitaba tradicionalmente predomina para poder afirmar que no era posible su participación como espectadoras (Rosio Orsi, *El saber del error. Filosofía y tragedia en Sófocles*, España, Plaza y Valdez, 2007, pp. 59-60).



del pago de las entradas de los ciudadanos más pobres, así como de las gratificaciones monetarias de los actores, aunque también es cierto que un ciudadano rico (el *Corega*) actuaba como mecenas para cubrir los gastos de la festividad. Debido a lo anterior es que la festividad comprendía un día de asueto, pues todas las actividades políticas y económicas cesaban, y en ese sentido era una obligación ciudadana acudir al teatro.

Ahora bien, la estructura del drama trágico no se centra exclusivamente en la actividad logística de los certámenes, sino en la relación que se daba entre los participantes: el actor, el coro y el espectador. Estructuralmente, el drama trágico se presentaba como la interacción, en escena, del coro y el actor, pero el coro cumplía una función que iba más allá del escenario. Su papel era el de tomar la voz de la ciudad. Prueba de lo anterior es lo que apunta Rosio Orsi en función de la selección, por sorteo, del coro:

La selección de estos coros se realizaba según un procedimiento poco conocido que conllevaba la representación de las diez tribus atenienses, y los elegidos quedaban exentos de servicio militar: estos aspectos ya dejan constancia de la dimensión política que tiene esta institución y que se verá amplificada con la aparición de la tragedia.<sup>5</sup>

El coro es una institución de representación del pueblo, pues encarna la responsabilidad que tiene un ciudadano con su comunidad, con sus congéneres y con las instituciones que le posibilitan el desarrollo de su vida. El coro es el pueblo ateniense representándose a sí mismo dentro de la escena trágica, discuriendo, aconsejando y cuestionando las acciones que se muestran en una obra. Además, es pertinente subrayar el uso del mecanismo del sorteo, ya que ésta es la esencia misma del espíritu democrático de Atenas. El sorteo representa el criterio de igualdad entre los ciudadanos y también el modelo político que el *demos* ateniense defendía frente a las demás *polis* circundantes; en la historia cultural

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 38.

del Ática, democracia y teatro son elementos que se encuentran estrechamente relacionados.

Ahora bien, el papel del espectador, desde su función política, debe entenderse en la relación que se plantea entre el contenido trágico y el ejercicio formativo de la ciudadanía. La tragedia muestra a seres necesitados y vulnerables que se enfrentan a las calamidades, al sufrimiento, al dolor y a la guerra. Como señala Steiner:

toda concepción realista del teatro trágico debe tener como punto de partida el hecho de la catástrofe. Las tragedias terminan mal. El personaje trágico es destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional.<sup>6</sup>

Entre el espectador-ciudadano y el espectáculo surge una relación reflexiva que estimula la capacidad de juzgar y criticar la forma de vida política que supone la vida en comunidad. Cuando Aristóteles establecía en la *Poética* que la tragedia es una imitación de una vida, no entendía la imitación como representaciones fidedignas de seres humanos concretos, sino la verosimilitud de acciones de seres, que son ficticios en su mayoría, pero que contienen caracteres, pasiones y disposiciones en las que cualquier ser humano puede reconocerse.

## La fuerza de la compasión

Retomando la definición que brinda el estagirita sobre la tragedia, hay dos pasiones que influyen en la relación que se da entre el espectáculo y el espectador: el miedo y la compasión. Para efectos de este capítulo, me centraré en la compasión, pues es la que tiene un efecto social más relevante. Aristóteles no brinda una definición en la *Poética* de lo que entiende por compasión, lo único que menciona

---

<sup>6</sup> George Steiner, *La muerte de la tragedia*, México, Siruela-Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 22.

es que ésta, como el miedo, deben provenir de la trama y no de la parafernalia del espectáculo;<sup>7</sup> sin embargo, en la *Retórica* la compasión aparece definida como:

[...] un cierto pesar por la aparición de un mal destructivo y penoso en quien no lo merece, que también cabría esperar que lo padeciera uno mismo o alguno de nuestros allegados y ello además cuando se muestra próximo; porque es claro que el que está a punto de sentir compasión necesariamente ha de estar en la situación de creer que él mismo o alguno de sus allegados van a sufrir un mal y un mal como el que se ha dicho en la definición, o semejante, o muy parecido.<sup>8</sup>

La compasión requiere un juicio sobre el acto que se observa en alguien y éste debe ser grave, fatal, no un evento trivial, pero más importante; “requiere establecer una noción de responsabilidad y no de culpa”.<sup>9</sup> De ese juicio es que se determina que un evento es injusto o inmerecido, que ese individuo que se encuentra sufriendo no merece que su historia se desarrolle de tal manera. Los eventos no son la culpa de quien los padece, sino que ha sido el azar y su *mala fortuna* la que ha desencadenado su pesar. El reconocimiento y la proximidad que produce la injusticia y el dolor intervienen en el espectador, interiorizándolos y haciéndolos propios.

Para tales espectadores constituye el proceso de aprendizaje de la compasión. Las tragedias familiarizan al espectador con las cosas malas que acaecen en una vida humana, mucho antes de que la vida misma lo haga: así es como hacen posible que surja el interés por otras personas que sufren lo que el espectador joven no ha sufrido. Y lo hacen de tal manera que vuelven de una claridad meridiana la profundidad y la importancia del sufrimiento y de la pérdida que las inspira: los

---

<sup>7</sup> Aristóteles, *Poética*, *op. cit.*, pp. 414-416.

<sup>8</sup> Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Gredos, 2015, p. 195.

<sup>9</sup> Martha Nussbaum, *Paisaje del pensamiento. La inteligencia de las emociones*, Barcelona, Paidós, 2008, p. 367.

recursos poéticos, visuales y musicales del drama tienen así cierto peso moral. Al invitar al espectador a sentirse intensamente conmovido por el destino del héroe trágico, y al retratar al mismo tiempo al héroe como una persona valiosa, cuya angustia no deriva de su propia maldad deliberada, el drama da lugar a la compasión; un espectador atento sentirá esta emoción en el acto de aprehender la obra.<sup>10</sup>

La compasión en el lenguaje Aristotélico no se revela como un acto de humillación o como un acto asimétrico de alguien que reconoce debilidad frente a otro. Antes bien debemos comprender la compasión como una actividad que se opone a ser impasible, insensible, indiferente o cruel. A partir de lo que hemos dicho hasta ahora, debemos entender que Aristóteles está buscando darle un sentido útil a las pasiones que se encuentran representadas en las acciones de los individuos de la tragedia. Si unimos esto con el hecho de que el teatro era un elemento pedagógico y político, obtenemos que las pasiones representadas en la tragedia tenían como principal objetivo colocar al espectador en un estado contemplativo para entrar en conflicto con la conducta individual, que él representa, y la colectiva, que representa la *polis*. A la luz de lo anterior, la afirmación de Orsi donde asevera que “[...]la tragedia es uno de los mecanismos que inventa la sociedad ateniense para dotarse de un espacio donde expresar el disenso de una forma legítima”,<sup>11</sup> resulta ser verdadera.

Nuestras emociones y pasiones, así como la tragedia, nos revelan algo acerca de lo que somos, de lo que el mundo puede ser y todo aquello que podemos hacer. La tragedia y la compasión que revela en nosotros nos instruye para comprender que la comunidad no puede perdurar sin un apoyo, un sentir, mutuo. En un sentido amplio, la tragedia nos educa; muestra la forma y la medida en la que nuestro sentir se proyecta con los otros. En pocas palabras, la literatura trágica nos desvela una verdad en la que la vulnerabilidad y la precariedad son el centro de nuestra reflexión.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 475.

<sup>11</sup> Rosio Orsi, *op. cit.*, p. 34.

Todas las sociedades son vulnerables a las aflicciones, al dolor y a las catástrofes y, al mismo tiempo, requieren de una forma efectiva en la cual puedan gestionar el sosiego y el duelo que los aqueja. La sociedad griega se sirvió de la tragedia como un fenómeno artístico que permitía mostrar los hechos que se suscitaban en la vida política y moral de los ciudadanos; permitía que ellos experimentaran la compasión de manera pública.

El proceso de la catarsis recae sobre el espectador y se origina gracias al fundamento mismo de la tragedia: el temor y la compasión. Es en la reflexión que motivan estas emociones en las que ocurre un proceso racional que permite una cavilación posterior de las acciones vistas. En la homologación con la vida vista en escena y con la vida propia se puede entender y justificar una purificación de las emociones en aras de un proceso de aprendizaje generado a partir del teatro trágico.

Imaginemos por un momento el proceso del espectador que asistía a la tragedia: al final de una obra, el espectador albergaba una sensación paradójica que se presenta por el miedo, la aflicción y el dolor que experimentaba al mirar la acción trágica, pero al mismo tiempo hallaba paz y desasosiego que se refleja en el sentir compasivo. El espectador miraba en el héroe trágico un vehículo que a través de la actuación lo introducía en una experiencia verosímil, es decir, sumergía al espectador en una experiencia que si bien era ficticia, también era posible y creíble. La intención del poeta trágico no era la de horrorizar, espantar o intimidar al espectador; su función, como hemos señalado, se presenta como un proceso de aprendizaje. El sufrimiento, el dolor y el miedo son los medios y no el fin del espectáculo trágico. Las pasiones que excita el poeta en el espectador tienen una utilidad social, pública, y por tanto, “la literatura ateniense es en buena medida literatura política, lo que iba indisolublemente unido al tema de la formación y la conducta del hombre”.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Francisco Rodríguez Ádranos, *Democracia y literatura en Atenas clásica*, Madrid, Alianza, 1997, p. 62.

Los medios pasionales aparecen como el fundamento de la *paideia*; el miedo, lo terrible y la desgracia son los aspectos que se resaltan, pues al mostrarlo al espectador éste es capaz de extraer de ello una sensación que lo educa con respecto de su ambiente social. El poeta busca despertar en el espectador la compasión que al mismo tiempo se expresa sólo en la identificación del dolor y el sufrimiento de los demás como propio. ¿Quién podría afirmar que los efectos trágicos se suprimen o desaparecen después de presenciar en escena algo que incumbe, política y moralmente, a una comunidad?

Lo que refleja la catarsis es un vínculo que se ha generado entre el espectador y el héroe trágico mediante la contemplación y el desarrollo del sufrimiento trágico. Lo que se revela ante los ojos del espectador, es que los héroes no son entidades alejadas de la mundanidad, y más bien se presentan como cualquier otra persona vulnerable que sufre o se entrega a su pasión. Dicho esto, resulta crucial entender que la tragedia, tal y como la he expuesto, tiene un sentido que plantea la inmersión de la comunidad y sus preocupaciones prácticas, que la tragedia guarda un interés contemporáneo porque el entendido pedagógico subsiste, no en la forma institucional de Atenas clásica, pero sí en su utilidad política.

Ahora bien, en la tragedia existen un puñado de personajes que trascienden la temporalidad y la espacialidad del mito. Ejemplo de lo anterior son Edipo, Medea, Fedra y, sobre todo, Antígona, quien en palabras de Hegel “[...] es la obra de arte más sublime y más acertada de todos los tiempos”.<sup>13</sup> Si bien existen varias apariciones de Antígona en la tragedia griega, por ejemplo, *Los siete contra Tebas* de Esquilo o *Las fenicias* de Eurípides, no es sino en la obra homónima de Sófocles donde el drama de la hija de Edipo, que busca enterrar a su hermano, alcanza su resguardo universal. En los siguientes apartados explicaré la importancia de la tragedia de *Antígona* y su relevancia para nuestros contextos de violencia.

---

<sup>13</sup> G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 341.

## Universalidad y duelo en el mito de Antígona

En 1984, el filósofo y crítico literario George Steiner publica su texto *Antígonas: la travesía universal para un mito de Occidente*. Se trata de un esfuerzo arqueológico e interpretativo de gran envergadura donde se señala la relevancia trascendental del mito de Antígona. El recorrido que hace Steiner, que va desde Hegel hasta las reescrituras europeas del siglo XX, pretende dar una explicación a la vitalidad de dicha tragedia. La obra puntualiza que la mayoría de las reescrituras, apropiaciones e interpretaciones filosóficas y políticas se dan a partir del crisol de la revolución francesa, lo que, según el autor, se identifica con el paralelismo trágico de la historia de Europa en ese momento. Steiner, además, apunta que Antígona ha trascendido el tiempo y se ha colocado como pináculo de la tragedia por concentrar todos los conflictos universales que definen las tensiones esenciales de la vida humana: lo público y lo privado, las leyes divinas y las leyes humanas, las tensiones ético-políticas entre el Estado y la familia, o entre el Estado y el individuo, la conciencia privada y el bienestar público, el legalismo coercitivo y el humanismo instintivo.<sup>14</sup>

En *Antígona* se presenta el conflicto permanente. La polémica es el centro mismo de la trama, y las antípodas que hemos señalado no son propias de una geografía o una temporalidad específica, de ahí que se encuentre una especie de imitación universal en diferentes tipos de vida situadas en distintas partes de nuestro mundo. Es en esas coincidencias que encuentran su paralelismo en Antígona, donde “perduran como un legado vivo en el recuerdo y reconocimiento colectivos”.<sup>15</sup>

La lectura que realiza Steiner está fuertemente influenciada por la interpretación que Hegel ofrece de la tragedia de Sófocles en el capítulo VI de *La fenomenología del espíritu*. Ya sea en favor o en

---

<sup>14</sup> George Steiner, *Antígonas. La travesía de un mito para la historia de occidente*, Barcelona, Gedisa, 2013, p. 278.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 355.

contra, no se puede negar que la lectura hegeliana es la responsable de que Antígona tuviera un influjo importante en las sociedades modernas y contemporáneas. Su lectura se caracteriza por concentrar el conflicto en lo que Hegel supone es el origen de una disputa irresoluble del mundo social; es decir, la tensión presente entre el Estado y la familia:

[Esta colisión se da] especialmente en la Antígona de Sófocles. [Aquí se enfrentan] Antígona y Creonte. Aquélla tiene el derecho de la familia, éste el derecho del Estado [Antígona ve únicamente] a los dioses inferiores, pues [la circunstancia es] todavía ético-natural. Ambos están en lo justo y en lo injusto, y esto injusto que tienen ambos cae sobre ellos.<sup>16</sup>

El conflicto que Hegel prioriza, desencadena los hechos lamentables de la tragedia de Antígona. La trama de la obra, como bien se sabe, se concentra en la sepultura que pretende la princesa de Tebas y el edicto de Creonte. Este último había dictado que Eteocles, el hermano que había muerto defendiendo la ciudad, debía ser enterrado y envuelto en alabanzas fúnebres, mientras que el otro hermano, Polinices, por haber acechado la *polis* debía ser abandonado a la intemperie y sin sepultura.

Según Hegel, el Estado y la familia constituyen esencias éticas opuestas. Antígona no reduce su acción de rebeldía por un interés particular; su móvil se encuentra en la indignación de la violación de los derechos fundamentales que posee el cuerpo de su hermano. La oposición a Creonte no es el resultado de un interés particular que se reduce a un mero sentir de odio, sino que el fundamento se da en la familia como *esencia ética*. Asimismo, la motivación de Creonte no está definida por aspectos singulares que lo determinan; para Hegel el rey, y tío de Antígona, no responde a los valores tiránicos, sino que se ve movido por la valía del Derecho. Creonte

---

<sup>16</sup> G. W. F. Hegel, *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826) Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, Madrid, Abada-Universidad Autónoma de Madrid, 2006, p. 535. Los corchetes pertenecen al texto original.



se motiva por hacer valer la ley que emana de los ciudadanos por encima de los intereses particulares, subjetivos, de los individuos. Para Hegel, la tragedia de Sófocles se desdobra como tal en el hecho de que ambos personajes defienden puntos diferentes de justicia.

El conflicto traspasa aquí una esfera importante que se gesta en la relación familia-Estado. Al Estado le interesa el individuo en su actuar político y sólo en la acción pública encuentra validez y reconocimiento; sin embargo, cuando éste muere, la comunidad política ya no tiene un compromiso con el individuo. Bajo ese presupuesto la familia y las *leyes divinas* entran en el reconocimiento e impulsan el deber que exige el muerto, es decir, la sepultura. Hegel no alcanza a asimilar esa dimensión nueva que se exterioriza en términos del cuerpo, pues su interés se da sólo en el conflicto de la justicia que encarna Antígona, como representante de la ley divina, y Creonte, como representante de la ley humana.

Ahora bien, el cuerpo es un término cultural, es una representación del sujeto, pero esto no significa que remita a una concepción reducida o simplista de la identidad subjetiva, sino que en él florecen las construcciones simbólicas de las diferentes representaciones sociales. El cuerpo es, por tanto, donde el individuo entabla sus relaciones con el mundo. Bajo esta perspectiva, cuando una sociedad oculta, limita o excluye el cuerpo, niega en sí misma la expresión política que se alberga en él.<sup>17</sup> La prohibición de enterrar el cuerpo de Polinices aparece como un acto de hostilidad que atenta contra la dignidad política que posee el cuerpo del caído; el edicto es un dictamen para negar la existencia del individuo.

A partir de la ley Polinices no es ya un cuerpo, sino un simple objeto desposeído, un no-ser, una no-vida, que a la luz de la comunidad carece de nombre y dignidad. Cuando Creonte afirma ante Antígona que “El enemigo nunca es amigo, ni cuando muera”,<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, “Interés por el cuerpo”; véase en Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2016, p. 269.

<sup>18</sup> Sófocles, “Antígona”, en Sófocles, *Tragedias*, Madrid, Gredos, 2014, p. 156.

está ligando la *philia* pública a la condición misma de posibilidad del sujeto como entidad política reconocible para sus leyes y para el *ethos* de la ciudad. En este punto es donde la tesis de Judith Butler cobra relevancia, puesto que la autora sustenta que el cuerpo no es una entidad privada que sólo cobra relevancia en el papel del ciudadano, tal y como aparece en la visión Hegeliana, sino que es en su propia *ontología* basada en la *interdependencia* donde se revela el carácter social del cuerpo.

La *ontología social* de Butler tiene como condición existencial el cuerpo; sólo en tanto que somos cuerpo podemos entablar nuestras interacciones con el mundo, con las cosas y con los *otros*. Es sólo a partir de que nuestra vida se contiene en el cuerpo que podemos relacionarnos y sujetarnos a otros, pero también es la que nos convierte en vulnerables frente a la violencia.<sup>19</sup> Este último punto es crucial, pues precisamente es el punto que lleva a Butler a preguntarse acerca de la vida y de la importancia que reciben algunos cuerpos frente a otros. Butler señala puntualmente que

[...] ser cuerpo es estar expuesto a un modelo y a una forma de carácter social y es lo que hace que la ontología del cuerpo sea una ontología social. En otras palabras, que el cuerpo está expuesto a fuerzas social y políticamente articuladas, así como a ciertas exigencias de sociabilidad –entre ellas el lenguaje, el trabajo y el deseo– que hacen posible el persistir y prosperar del cuerpo.<sup>20</sup>

Butler dice que todos, sin importar qué, estamos inmersos en esta vulnerabilidad puesto que respondemos a hechos súbitos que son propios de la vida corporal y que, además, no se pueden prevenir. Por ello, entiende la violencia como una relación de poder que supedita a un individuo frente a otro:

---

<sup>19</sup> Judith Butler, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Barcelona, Paidós, 2006, pp. 52-55.

<sup>20</sup> Judith Butler, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Madrid, Paidós, 2010, pp. 15-16.

La violencia es seguramente una pequeña muestra del peor orden posible, un modo terrorífico de exponer el carácter originalmente vulnerable del hombre con respecto a otros seres humanos, un modo por el que nos entregamos sin control a la voluntad de otro, un modo por el que la vida misma puede ser eliminada por la acción deliberada de otro.<sup>21</sup>

Butler prestó principal atención a la tragedia de Antígona y en *Marcos de guerra*, donde postula la asimetría del duelo y el obituario entre personas, escribe: “La distribución diferencial del duelo es una cuestión política de enorme importancia. Lo viene siendo al menos desde la época de Antígona [...]”.<sup>22</sup> Lo que importa para la autora en este aspecto es lo que hemos querido mostrar anteriormente, que el cuerpo, la vida y la muerte de los individuos es tratada de forma asimétrica y que el duelo, como fenómeno público, no es igualitario entre las diferentes personas.

La motivación de la frase inspirada en la tragedia de Sófocles tiene detrás un contenido explícito que se cuestiona por la definición de lo humano y lo inhumano. Dicha distinción enmarca el trato y el reconocimiento que se da entre unos y otros, entre los cuerpos que si bien son vulnerables no encarnan la vulnerabilidad al extremo de ser susceptibles a la violencia extrema, pues

[La] Vida relaciona lo humano con lo que no es humano y viviente, y establece lo humano en medio de esta relacionalidad. Para que lo humano sea humano debe relacionarse con lo no humano, con lo que está fuera de sí mismo pero que es contiguo consigo mismo en virtud de su interimplicación en la vida.<sup>23</sup>

La frase anterior describe el juicio que algunas comunidades, e individuos asumen para definirse respecto de otras y, con ello, evaluar el valor que posee una vida respecto de la suya propia.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>23</sup> Judith Butler, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 29.

Asimismo, entabla una relación de los lugares, materiales y discursivos, que relacionan a los sujetos con la condición precaria a la que son subordinados. Dichos espacios son espacios límite, periféricos, en los que los cuerpos no son inteligibles (no tienen importancia) y por ende son cuerpos que pueden ser dañados y expuestos constantemente a la violencia; sus vidas y sus muertes son reducidas a la insignificancia, sus muertes se encuadran en lo acontecido en la tragedia de Antígona, pues la distribución diferencial del duelo a la que apunta Butler hace referencia a esas vidas y muertes que se dejan sin reconocimiento, sin obituarios y sin la posibilidad de ser lloradas. Si “la capacidad de ser llorado es un presupuesto para que toda vida importe”,<sup>24</sup> resulta que el negarlo, imposibilitarlo o relegarlo a un ambiente privado, por parte de la autoridad, constituye en un acto de violencia política.

Aquí es donde aparece el engarce del papel de la tragedia con el argumento de Butler, ya que la tragedia presupone la vulnerabilidad de la condición humana y la expone de tal forma que concientiza a los sujetos para movilizar la compasión a través de la concientización pública de las pasiones. Podría decirse que el duelo, a través de una representación trágica, aparece como una consecuencia ético-política de la compasión; es decir, la motivación ética de la compasión producida por la tragedia articula en la comunidad una toma de conciencia que trasciende el duelo como un fenómeno privado y lo coloca al centro del espacio público como parte de la praxis. En este sentido, la frase en la que Butler postula que “Elaborar el duelo y transformar el dolor en recurso político no significa resignarse a la inacción; mas debe entenderse como un lento proceso a lo largo del cual desarrollamos una identificación con el sufrimiento mismo”,<sup>25</sup> lo que puede asimilarse a la función política de la tragedia que hemos señalado.

Pensemos, entonces, el duelo como un efecto posterior de la compasión; la importancia y la relación que se genera entre ellas se

---

<sup>24</sup> Judith Butler, *Marcos de guerra...*, op. cit., p. 32.

<sup>25</sup> Judith Butler, *Vida precaria...*, op. cit., p. 57.

da en el reconocimiento de los otros, de su dolor y de la posibilidad de entenderlo como parte de nuestra vida, pues constituyen nuestro propio entorno. El duelo como resultado de la compasión, además, permite constituir nuestras relaciones en el plano de la responsabilidad que nos demanda la muerte de los otros, en tanto que no se hace una distinción indiscriminada de lo humano e inhumano.

La tragedia de Antígona pretende reelaborar nuestra noción de duelo, la compasión que despierta en nosotros se basa en la vulnerabilidad que provoca la pérdida del otro. El duelo es político porque se basa en nuestras relaciones y limitarlo, como lo hace Creonte, niega nuestra experiencia colectiva, nuestro reconocimiento y nuestra humanidad. Los lazos que nos unen a través del duelo son esenciales para constituir la comunidad y el diferenciarlo forma parte de los marcos que legitiman y establecen las vidas y las muertes que merecen ser vividas y lloradas respecto de las que no.

### Las Antígonas en nuestros contextos

Se ha hecho mención del texto de Steiner sobre Antígona y es verdad que es un texto que ha formulado una serie de reflexiones importantes a lo largo de su difusión; no obstante, Rómulo Pianacci, inspirado en el trabajo de Steiner, decidió emprender una labor similar a la contenida en el texto *Antígonas: la travesía universal para un mito de occidente*. La justificación de tal texto la da el propio autor: “en su difundido libro *Antígonas* no hay una sola mención de ningún texto u obra de arte latinoamericana que trate el mito del que se ocupa”,<sup>26</sup> esto a pesar de que cuando Steiner escribió su libro existían ya un puñado de representaciones en la región.

El texto de Pianacci es el resultado de un esfuerzo por recuperar las obras teatrales que a lo largo y ancho del territorio latinoamericano se han reinterpretado. En el listado que presenta el

---

<sup>26</sup> Rómulo Pianacci, *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Argentina, Losada, 2015, p. 87.

autor argentino existen varios puntos de vista de donde parten los diferentes autores para retomar el mito de Antígona, de acuerdo con el contexto que se vivía durante su escritura. Lo anterior nos revela que

Además de representar la tradición clásica de la cual el teatro occidental mantiene diversas esencialidades, los escritores del teatro latinoamericano han encontrado en el mito griego el instrumento básico para elaborar y presentar una obra propia, en el tiempo y espacio que les ha tocado vivir. En ese sentido, se puede afirmar que el tratamiento del tema griego como argumento básico de grandes obras del teatro universal, es notable también en la dramaturgia latinoamericana del siglo XX [y XXI].<sup>27</sup>

La distancia y el tiempo mitológico que se encuentran congelados en un espacio perenne permiten proceder a los poetas, dramaturgos y artistas, de tal forma que extraen de ellos el contenido universal del actuar humano. Los mitos acontecen en un imaginario distanciado de la realidad, pero ese espacio no se encuentra limitado a las características propias de donde ocurre, lo cual permite la revitalización y el carácter innovador del mito como fuente primaria para su reelaboración y revalorización estética. En pocas palabras, el artista abstrae las formas universales contenidas en el mito y las traslada al acontecer cotidiano de su realidad sociocultural.

Los siglos XX y XXI resultan ser periodos conflictivos para toda la zona latinoamericana. Las constantes crisis económicas, así como las crisis humanitarias, el intervencionismo, la guerra, las revoluciones, las dictaduras, el narcotráfico, la violencia de género y toda la larga lista de problemáticas de violencia que se pueden encontrar en la región, han provocado que los artistas comiencen a politizar sus obras. A este respecto, Iani del Rosario asevera que

---

<sup>27</sup> Palamides Costa, "Mito griego y teatro latinoamericano del siglo XX", *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, núm. 229, 1989, p. 57.

Dentro del mismo se observa una corriente en la cual las obras tienen como protagonistas a figuras mitológicas que viven y reprochan, directa e indirectamente, su situación como individuos en estas sociedades. Sin embargo, la historia (trama) conocida por el público se desfamiliariza para que el autor pueda criticar la situación socio-política de su país.<sup>28</sup>

Nuestra relación entre mito y realidad, así como la del uso trágico del mito, entabla una relación constante que va más allá de relatar historias de seres extraordinarios (dioses y héroes) como lo hacían los griegos; además, como pensaba Campbell, “Los mitos son historias de nuestra búsqueda de la verdad a través de los tiempos. Los necesarios para que la vida signifique algo y podamos descubrir quienes somos”.<sup>29</sup>

Ese autodescubrimiento que pertenece a las narraciones mitológicas y trágicas es particularmente esencial en nuestro mundo político moderno. Nuestras sociedades encuentran no sólo un resguardo estético en ellas, sino que con ayuda de las representaciones que interpretan y actualizan, los mitos reflejan y trasladan una parte de nuestra vida colectiva. Antígona, como hemos visto, despertó un interés sumamente relevante a lo largo de la historia de Occidente, y en América Latina ese interés se cruza con la identificación de los rasgos que plantea la tragedia de Sófocles con la realidad violenta de la región.

Las Antígonas latinoamericanas relatan fenómenos diversos que van desde el colonialismo, el criollismo, las condiciones despóticas en ambientes públicos y privados; encumbran su condición femenina como rasgo de representación de la realidad. En América Latina, la condición mimética de la tragedia se emplea para decir, describir y representar las condiciones reales de las que son partícipes cientos de historias; por ello, “A diferencia de las versiones europeas, las

---

<sup>28</sup> Iani Del Rosario Moreno, “La recontextualización de Antígona en el teatro argentino y brasileño a partir de 1968”, *Latin American Theatre Review*, vol. 30, núm. 2. 1997, pp. 115-116.

<sup>29</sup> Joseph Campbell, *El poder del mito*, Barcelona, Emecé, 1991, p. 31.

Antígonas de nuestro continente ya no viven en Tebas, como sí lo hacen aún las más contemporáneas europeas”.<sup>30</sup>

Tebas, la ciudad mitificada, aparece sólo como alegoría de la condición de un país, suple a manera de equiparación entre lo mítico y la realidad, pero su enunciación ya no es referente de aquel espacio distanciado que sostenía la tradición folclórica, sino que se enuncia para representar a un país en particular, o para asumir las características de una región. Lo mismo ocurre con los héroes y heroínas de las historias, pues dejan de ser personalidades que se substraen de la humanidad, ya no son seres extraordinarios de linajes divinos, sino que son personas comunes que se integran en la realidad inmediata de un país; es decir, los artistas los integran como una fuente de crítica directa a la realidad que se desdobra en una situación concreta y no como entidades lejanas a lo cotidiano.

Moira Fradinger, por su parte, resalta el papel de la feminidad, y más específicamente de la maternidad, como rasgo distintivo de la violencia de la que parten las interpretaciones latinoamericanas de Antígona:

La visión panorámica del *corpus* de las Antígonas latinoamericanas nos ofrece tantas sorpresas que a veces pierde sentido intentar buscar los rasgos de la antigua hermana griega en las hermanas latinoamericanas. La innovación más intrigante, a mi juicio, es que casi todas las Antígonas latinoamericanas son madres, o madres en potencia, o colectivos de madres, que gradualmente y hacia la llegada del siglo XXI se convierten en colectivos de mujeres, todos situados desde el comienzo e invariablemente en coyunturas claramente alusivas a episodios reales de la vida política latinoamericana.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Juan David González Betancur, “Antígona y el teatro latinoamericano”, *Revista de Investigación en el Campo del Arte*, vol. 4, núm. 4, enero-junio, 2010, p. 80.

<sup>31</sup> Moira Fradinger, “Antígonas del Sur: el duelo es por el futuro” [en línea], *Letra Urbana. Al borde del olvido*. Dirección URL: <https://letraurbana.com/articulos/antigonas-del-sur-el-duelo-es-por-el-futuro/>, [Consulta: 20 de marzo, 2022].



La cita anterior revela varios aspectos; no niega los lazos sanguíneos de la hermandad que se contienen en la *Antígona* de Sófocles y mucho menos aísla a la maternidad como única posibilidad de las Antígonas, simplemente señala que la forma en la que la tragedia ha adquirido relevancia ha sido en el binomio que se traza entre maternidad y duelo, que de acuerdo con lo que hemos dicho, deja de ser una actividad pasiva para convertirse en un motor que cohesiona la vida pública de la comunidad.

Uno de los ejemplos más claros de lo que hemos mencionado se encuentra en la obra de Griselda Gambaro, *Antígona furiosa* (1986), quien a pesar de no decir explícitamente que su obra se sitúa en la Argentina que sufre y padece los estragos de la dictadura, se sobrentiende que la disolución del personaje trágico se da en los albores del proceso dictatorial de Jorge Rafael Videla (1976-1983). La obra de Gambaro sobrentiende su contexto y disuelve al personaje trágico en la realidad inmediata del tirano que oculta la verdad y se enfrenta al discurso de la Antígona que busca el cuerpo de los desaparecidos.

El texto de la poeta argentina tiene como eco la movilización de las madres de la Plaza de Mayo que con su voz profirieron políticamente un reclamo a la injusticia que les había arrebatado a sus hijos:

*Antígona*: También se encadena la memoria. Esto no lo sabe Creonte ni su ley. *Polinices*, seré césped y piedra. No te tocarán los perros ni las aves de rapiña. (Con un gesto maternal) Limpiaré tu cuerpo, te peinaré (Lo hace), Lloraré. ¡*Polinices... lloraré... ¡Malditos!*<sup>32</sup>

Como se puede observar, la pauta de la interpretación de la tragedia de Antígona ha adquirido una identidad en función de las condiciones de violencia de la región. La universalidad de la obra se vuelve a hacer presente gracias al cuestionamiento que se da sobre la normatividad que establece el poder sobre la violencia de

<sup>32</sup> Gambaro, Griselda, "Antígona furiosa", en *Teatro 3*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2013, p. 202

los cuerpos, es decir, la negación del duelo. En América Latina, el *detenido-desaparecido* y su relación con Antígona trama una importante comprensión de nuestra realidad; asimismo, abre la posibilidad de la resistencia ante el olvido.

### Antígona ante la violencia en México

En México, Antígona ha tenido una revitalización importante a través del poemario de Sara Uribe, *Antígona González*. Uribe ha señalado en varias ocasiones que “El hecho específico que detonó la escritura de Antígona González fue el descubrimiento, el 6 de abril de 2011, de las fosas de San Fernando”,<sup>33</sup> lo que nos lleva a cuestionarnos: ¿Por qué retomar, apropiarse, de Antígona en el contexto mexicano? ¿Por qué Antígona aparece ante las desorbitantes muertes, prácticas bárbaras de nuestro país?

En agosto de 2010, gracias al testimonio de un sobreviviente, las autoridades mexicanas localizaron dentro de un rancho de Tamaulipas una de las escenas de terror que viven los migrantes al cruzar por México: mujeres y hombres de Guatemala, Brasil, El Salvador, Ecuador e, incluso, de India, habían sido asesinados. Los cuerpos de los 72 migrantes habían sido maniatados, tenían un disparo por la espalda, habían sido apilados y dejados dentro de una bodega.<sup>34</sup>

Tan sólo unos meses después, en abril de 2011, se dio a conocer que en San Fernando se habían encontrado 47 fosas clandestinas en las que se contabilizaban al menos 193 cuerpos. En esta ocasión se hizo público que las personas, en su mayoría migrantes, habían sido secuestradas mientras viajaban en autobús para ser trasladados a la frontera para poder cruzar a Estados Unidos. Este

<sup>33</sup> Sara Uribe “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?”, *Tintas. Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane*, núm. 7, 2017, p. 48.

<sup>34</sup> Óscar Martínez, *Una historia de violencia, Vivir y morir en Centroamérica* [e-book], México, Debate, 2018 p. 189. Disponible a través de: [https://www.kobo.com/mx/es/ebook/una-historia-de-violencia?utm\\_source=google\\_action](https://www.kobo.com/mx/es/ebook/una-historia-de-violencia?utm_source=google_action) [Consulta: 20 de marzo, 2022].

contexto es un ejemplo de la violencia que se ha originado en razón del enfrentamiento de los cárteles con el gobierno federal. Ante la opacidad y lo poco claro que es el caso, resulta crucial entender el papel que la escritura poética y la tragedia tienen frente a la violencia.

La reminiscencia, la memoria, el recuerdo explicitan el dolor y la nostalgia, demuestran la existencia del duelo. Su antípoda natural es la indiferencia y la indolencia. De esta forma, la tragedia y la poesía realizan un duelo que a través del lenguaje escrito muestran el sufrimiento y la implicación emotiva que se adquiere frente a otros.

Si bien el terrible suceso de San Fernando es el epítome que desenlaza en la escritura de *Antígona González*, la autora señala que en principio pretendía ser un monólogo para teatro, y no un poemario, que relatara la violencia de Tamaulipas, poniendo en escena la voz de Isabel Miranda de Wallace. Desde el inicio Uribe pretendía reflejar el contexto de violencia del país. El declinar el estilo de teatro para optar por un poemario representa una integración múltiple de voces; *Antígona González* recopila versos originales, fragmentos de obras y libros, artículos periodísticos, *blogs*, informes de sociedad civil, páginas *web*, *tuits* y, lo más importante, testimonios de víctimas. Sara Uribe señala al respecto que “No se trataba de citas o epígrafes. No era, en todo caso, un asunto meramente de referencias o de hitos textuales que me permitiesen elaborar un discurso en torno o a partir de estos”.<sup>35</sup>

Lo que Uribe propone, ante todo, es una apropiación de la obra de Sófocles, de las Antígonas que han sufrido, llorado y perdido a alguien. Lo que Uribe pone en escena es la realidad y las voces de todas aquellas mujeres que han enfrentado un proceso de duelo. Cristina Rivera Garza afirma que

Quando un escritor decide utilizar alguna estrategia de apropiación –excavación o tachadura o copiado–, algo queda claro y en primer plano: la función de la lectura en el proceso de elaboración del texto

<sup>35</sup> Sara Uribe, “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” ..., *op. cit.*, p. 53.

mismo. Esto, que la literatura ha preferido guardar o, de plano, ocultar bajo el parapeto del genio individual o de la creación en solitario, la reescritura muestra de manera abierta, incluso altanera, en todo caso productiva. La lectura queda al descubierto aquí no como el consumo pasivo de un cliente o de un público (o peor aún, de una carencia de público), sino como una práctica productiva y relacional, es decir, como un asunto del estar-con-otro que es la base de toda práctica de comunidad, mientras ésta produce un nuevo texto, por más que parezca el mismo.<sup>36</sup>

Uribe representa la vida de una mujer que busca a su hermano, Tadeo, desaparecido, quizá muerto, pero al recortar, al hacer un pastiche con fragmentos de obras, de notas periodísticas y de testimonios, lo que hace es disolver la ficción de esa mujer en la realidad de miles de personas que están en su condición.

Aquí la tragedia de Sófocles desvela un interés por relatar las voces de todas las Antígonas que se reflejan en las letras de Uribe. *Antígona González* no sólo es una ficción que recolecta datos, citas y fragmentos, sino que es una voz fragmentada e intersubjetiva que clama y exige justicia por los desaparecidos, por los cuerpos insepultos, por la injusticia que alcanza miles de madres, hermanas, padres... en fin, el dolor de toda una comunidad que ha sido agresivamente golpeada por la violencia:

Vine a San Fernando a buscar a mi hermano.

Vine a San Fernando a buscar a mi padre.

Vine a San Fernando a buscar a mi marido.

Vine a San Fernando a buscar a mi hijo.

Vine con los demás por el cuerpo de los nuestros.<sup>37</sup>

¿Por qué un fenómeno tan antiguo como la tragedia griega tiene conexión con el México contemporáneo? ¿Por qué la muerte de

<sup>36</sup> Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*, México, Tusquets, 2011, pp. 267-268.

<sup>37</sup> Sara Uribe, *Antígona González*, Oaxaca, Sur plus, 2014, p. 64.

civiles inocentes extiende sus raíces hasta la Grecia clásica? Ya he mencionado que el fenómeno de la tragedia es intrínseco a la vida humana, que la tragedia nos revela lo frágil que somos, lo vulnerables y lo precarios que podemos ser. Pero la tragedia, en cuanto fenómeno poético-estético, no se limitaba a ello, sino que explotaba su capacidad explícita para movilizar los sentimientos humanos, el miedo, el dolor, la compasión; es decir, formaba una comunidad que giraba en torno de las emociones y a la presencia del *otro(s)*.

No es fortuita la coincidencia de la Tragedia, del nombre de Antígona y la escritura poética con un trasfondo como el mexicano. La desaparición forzada se ha establecido y ha penetrado tanto en el país, que no puede denominarse de otra forma más que como tragedia; sin embargo, ahí donde el pesimismo, la indolencia y el desinterés se revelan, existe la posibilidad de asimilar esa tragedia para dirigirla al fortalecimiento de una comunidad que hace presente el dolor y el sufrimiento de los otros. Desde la primera parte, *Instrucciones para contar muertos*, Uribe deja en claro lo anterior:

*Uno, las fechas como los nombres son lo más importante.  
El nombre por encima del calibre de las balas.*

Dos, sentarse frente a un monitor. Buscar la nota roja de todos los periódicos en línea. Mantener la memoria de quienes han muerto.

*Tres, contar inocentes y culpables, sicarios, niños, militares, civiles, presidentes municipales, migrantes vendedores secuestradores, policías.*

Contarlos a todos.

Nombrarlos a todos para decir: “este cuerpo podría ser el mío”. Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos.

Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano.<sup>38</sup>

La escritura se convierte en una forma de contar; no sólo narra el acto del conteo de cuerpos, sino de contar historias. La poesía transforma el sufrimiento y lo coloca en una nueva perspectiva al hacer del otro, el detenido-desaparecido, una compañía que lejos de estar ausente, que lejos de estar desaparecido, se hace presente a partir del consuelo, la compasión y la búsqueda del duelo. Detrás de la tragedia material e histórica se presenta siempre la memoria de la que se desangra sin cesar la herida del país. Sin embargo, si en nosotros no se alberga el dolor, no hay cabida para el duelo ni para la memoria. Es porque se recuerda, porque se llora y porque algo de otro ha quedado en nosotros, que seguimos afectados al punto de hacer posible el duelo.

El no recordar es una oposición a la poesía y a la tragedia; coincide más bien con la quietud del indolente. El silencio es el deseo por despojarse de todo, de aniquilar el dolor y el recuerdo, pero sin la consideración de los otros. El silencio se presenta aquí como una negación de todo sentimiento posible y como un acto de deshumanización.

[...]

Supé que Tamaulipas era Tebas y Creonte era el silencio amordazándolo todo.<sup>39</sup>

Sara Uribe señala que Creonte es el miedo, y que el silencio es Ismene. Pero ese relato, al igual que en la versión de Sófocles, es el que no interesa puesto que la labor poética se sustenta en reflejar el dolor del otro en todos. A diferencia del miedo que inmoviliza, Antígona busca romper el silencio, busca encontrar el consuelo, busca encontrar el cuerpo de su hermano:

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 13. *Cursivas de la autora.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 65.

No me dejan hablar con tus hijos, Tadeo. Tu mujer no va a decirles nunca la verdad. Prefiere que crezcan creyendo que los abandonaste. ¿Ves por qué tengo que encontrar tu cuerpo, Tadeo? Sólo así podré darles a tus hijos una tumba a dónde ir a verte. Esto es lo único que espero ya, un cuerpo, una tumba. Ese remanso.<sup>40</sup>

En un contexto donde el cuerpo deviene en objeto torturado, herido, amordazado y sin ningún tipo de historia que lo acompañe, *Antígona González* aparece para otorgar, a esos cuerpos, un lugar en la memoria, para restituir su dignidad, para llorarlos. Debido a lo anterior, el reclamo que es patente de toda Antígona se hace presente: encontrar el cuerpo y sepultarlo, es decir, reconocer su existencia y reconocer que esas personas fueron desaparecidas y asesinadas brutalmente.

¿La escritura, la poesía, el arte, pueden quedar inmóviles ante el horror? ¿La escritura poética tiene algún objetivo ante el dolor y el sufrimiento? A la luz de la escritura de *Antígona González* podríamos contestar que no debe quedar inmóvil y que el hecho de escribir es un acto social y políticamente implicado. La razón de ser del libro denota desde esta perspectiva el afán rebelde de la Antígona de Sófocles; su deseo no es un capricho aleatorio, sino que como contesta la propia Uribe al citar a Cristina Rivera Garza: “porque yo no olvido, porque no olvidaré, porque no olvidaremos”.<sup>41</sup> La memoria y la poesía se destapan como actos de rebeldía y no como artífices de una melancolía subjetiva; es decir, la función poética ante la desaparición forzada es evitar la amnesia social, ir en contra de los discursos oficiales, hacer presente al ausente y clamar por la justicia.

Hoy en día, la institución del teatro griego, como se expresó en la *polis* ateniense, no es posible. Sin embargo, existe la posibilidad de que a partir del dolor colectivo surja una resistencia al silenciamiento de las vidas que no merecen ser lloradas, una resistencia a

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>41</sup> Cristina Rivera Garza, citada en Sara Uribe, “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” ..., *op. cit.*, p. 57.

los obituarios oficiales que esconden y niegan la muerte de aquellos que no tienen nombre. *Antígona González* es un ejemplo de cómo se incluye el dolor, el duelo, para despertar en nosotros la compasión que es necesaria para comprender nuestro entorno.

La *Antígona* de Sófocles se escribió en el 441 antes de nuestra era y hoy en día seguimos entendiendo que su potencia política radica en transgredir el edicto de Creonte, que su desobediencia se da debido a la posibilidad de entender al otro, de reconocer su vida. Como Antígona, tenemos la posibilidad de volvernos más humanos, más ética y políticamente comprometidos al reconocer la potencia del duelo. Hoy en día entender el fenómeno de la tragedia nos puede llevar a comprender nuestra situación, de reconocer a nuestros muertos, de hacer nuestro el dolor y, con ello, construir nuevas formas de convivencia.

## Bibliografía

- Aguayo Quesada, Sergio (coord.), *En el Desamparo. Los zetas, la sociedad y las víctimas de San Fernando, Tamaulipas (2010) y Allende (2011)*, México, Colegio de México, 2016, 158 pp.
- Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 2014, 444 pp.
- Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Gredos, 2015, 412 pp.
- Butler, Judith, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006, 392 pp.
- Butler, Judith, *Vida precaria. El duelo y la violencia*, Barcelona, Paidós, 2006, 192 pp.
- Butler, Judith, *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*, Madrid, Paidós, 2010, 261 pp.
- Campbell, Joseph, *El poder del mito*, Barcelona, Emecé, 1991, 314 pp.
- Critchley, Simon, *Tragedia y modernidad*, España, Trotta, 2016, 78 pp.
- Critchley, Simon, *La tragedia, los griegos y nosotros*, España, Turner, 2020, 407 pp.
- Del Rosario Moreno, Iani, “La recontextualización de Antígona en el teatro argentino y brasileño a partir de 1968”, *Latin American Theatre Review*, vol. 30, núm. 2, 1997, pp. 115-129.
- De Romolly, Jacqueline, *La tragedia griega*, Madrid, Gredos, 1989, 192 pp.



- González Betancur, Juan David, “Antígona y el teatro latinoamericano”, *Revista de Investigación en el Campo del Arte*, vol. 4, núm. 4, enero-junio, 2010, pp. 72-84.
- Hegel, G.W.F, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, 938 pp.
- Hegel, G.W.F, *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826) Apuntes de Friedrich Cari Hermann Victor von Kehler*, Madrid, Abada-Universidad Autónoma de Madrid, 2006, 555 pp.
- Hegel, G.W.F, *Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017, 548 pp.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2016, 293 pp.
- Noriega, Lía Sabrina, “Reescrituras de la tragedia en el teatro latinoamericano contemporáneo. El caso Antígona”, *Catedral tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 7, núm. 13, pp. 54-74.
- Nussbaum, Martha, *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*, Barcelona, Paidós, 2008, 800 pp.
- Nussbaum, Martha, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y en la filosofía griega*, España, La balsa de la Medusa, 2015, 561 pp.
- Orsi, Rosio, *El saber del error. Filosofía y tragedia en Sófocles*, España, Plaza y Valdez, 2007, 446 pp.
- Pianacci, Rómulo, *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Argentina, Losada, 2015, 341 pp.
- Rivera Garza, Cristina, *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*, México, Tusquets, 2011, 300 pp.
- Rodríguez Ádranos, Francisco, *Democracia y literatura en Atenas clásica*, Madrid, Alianza, 1997, 263 pp.
- Sófocles, *Tragedias*, Madrid, Gredos, 2015, 456 pp.
- Steiner, George, *La muerte de la tragedia*, México, Siruela-Fondo de Cultura Económica, 2012, 288 pp.
- Steiner, George, *Antígonas. La travesía de un mito universal para la historia de occidente*, España, Gedisa, 2013, 354 pp.
- Uribe, Sara, *Antígona González*, Oaxaca, Sur plus, 2014, 112 pp.
- Uribe, Sara, “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?”, *Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane*, núm. 7, 2017, pp. 45-58.

### Referencias electrónicas.

- Fradinger, Moira, “Antígonas del Sur: el duelo es por el futuro” [en línea], *Letra Urbana. Al borde del olvido*. Dirección URL: <https://letraurbana.com/articulos/antigonas-del-sur-el-duelo-es-por-el-futuro/>
- Martínez, Óscar, *Una historia de violencia, Vivir y morir en Centroamérica* [e-book], México, Debate, 2018 p. 189. Disponible a través de: [https://www.kobo.com/mx/es/ebook/una-historia-de-violencia?utm\\_source=google\\_action](https://www.kobo.com/mx/es/ebook/una-historia-de-violencia?utm_source=google_action)

**SEGUNDA PARTE**  
**VISUALIDAD Y REPRESENTACIÓN**  
**DE LAS VIOLENCIAS**



## 5. MANIOBRAR LA AUSENCIA: NOTAS A CUERPO DEL TEXTO

*Rían Lozano*<sup>1</sup>

### Manos, agujeros y lenguas

Éste es un escrito sobre agujeros y manos: dos metáforas que surgen del trabajo en la UNAM, una gran universidad pública llena de huecos y porosidades. Es también un texto sobre maniobras, en dos sentidos: por un lado, refiere al tipo de trabajo pedagógico realizado en un aula de posgrado; por el otro, describe la posibilidad de pensar cómo ciertas prácticas –que son artísticas, pero también activistas y pedagógicas– encabezan gestos críticos atravesados por el contexto violento, colonial y patriarcal, en las que se producen.

Pero éste es, además, un ensayo de lenguas. Un ensayo centrado en las lenguas, en tres tipos de lenguas o, quizá mejor, en tres momentos relacionados con las lenguas: una clase de instrumento inclinado, torcido, filoso, que interrumpe los escenarios de la modernidad en un país como México, marcado por la historia colonial, el racismo y la violencia estatal.

Las lenguas a las que nos referiremos son las que se sacan para hacer burla, las que se muerden para producir dolor o placer, las que no traducen para no ser (totalmente) comprendidas, las lenguas del secreto y también las lenguas de la risa, las del goce. Son un tipo

---

<sup>1</sup> Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

de lenguas que –como voy a tratar de explicar– obligan a la ley y a la academia a *decir* de otra manera. Son otras lenguas, las lenguas de *otras*: quizá la lengua crítica. Sus protagonistas, los agentes de estos músculos potentes y maleables, son tres personas de origen oaxaqueño, uno de los estados más diversos y desiguales del país.

Gaby es una compañera indígena que forma parte del proyecto “Mujeres en Espiral”,<sup>2</sup> presa en Santa Martha Acatitla durante cuatro años. Es analfabeta, su lengua materna es el náhuatl y la sentencia le fue dictada sin un traductor. Al entrar en prisión decidió aprender *bien* el español y no volver nunca más a su lengua.

Ariadna Itzel es una estudiante de origen zapoteco. Su familia se trasladó de la comunidad de Yalálag a la ciudad de México. Con el desplazamiento y la inmersión urbana, sus padres también se despojaron de su lengua. Ella es la primera generación de su familia en obtener estudios de posgrado, también es la primera generación a la que no criaron en zapoteco.

Bruno era un miembro de la Marina mexicana, originario del Istmo de Tehuantepec. El 10 de mayo de 2018 fue desaparecido. La Marina lo acusó de desertor. Su hermano, Lukas Avendaño –un conocido artista escénico– se concentró desde entonces en su búsqueda, en la denuncia de su desaparición forzada, en la exigencia de su reconocimiento como desaparecido y, desde diciembre de 2020 (momento en que apareció su cuerpo sin vida), en la búsqueda de justicia.

Como resulta evidente, las tres escenas tienen que ver con devastadores procesos de desaparición; por un lado, el que sufren

---

<sup>2</sup> “Mujeres en Espiral: Sistema de Justicia, Perspectiva de Género y Pedagogías en Resistencia” es un proyecto interdisciplinario conformado por internas del Centro Femenil de Reinserción Social Santa Martha Acatitla, estudiantes y académicas de la UNAM, profesionales del Derecho y artistas que conjugando la perspectiva de género, la práctica artística y las pedagogías críticas, actúan comprometidas con la transformación del sistema de justicia mexicano. Para más información, véase Arte, Justicia & Género A.C., *Arte, Justicia y Género* [en línea]. Dirección URL: <https://www.artejusticiaygenero.com/>, [Consulta: 5 de noviembre, 2021].

las mujeres privadas de su libertad: abandonadas por el Estado y mayoritariamente también por sus familias durante sus largos encierros; por otro, con la extirpación que, desde la academia –y unido generalmente con procesos de migración urbana– se produce en relación con los saberes originarios; por último, la desaparición también refiere a los procesos que padecen millones de cuerpos, víctimas de una práctica masiva de desaparición forzada donde la violencia campa a sus anchas.

En este contexto, tal y como ha apuntado Cristina Rivera Garza, el horror viene impulsado por el enorme retroceso –la casi total desaparición– del papel del Estado en materia de protección social y de su entrega a los macabros intereses del narco: ese “feroz grupo de empresarios del capitalismo global”,<sup>3</sup> practicante del despojo absoluto, movido por el único sentido de la acumulación más radical y la ganancia a costa de todos (especialmente de todas). Un “Estado sin entrañas”,<sup>4</sup> descuidado, que descuida; alejado de cualquier tipo de responsabilidad y sostén de sus habitantes. Un Estado que funciona, en última instancia, como un modo letal de gestión de las vidas y los cuerpos. Pero este territorio minado de violencia, de miedo; esta orografía agujereada con fosas rellenas de cuerpos es también escenario de acciones rebeldes: un lugar de gestos y maniobras que, como vamos a ver, desvían usos y sentidos.

Gaby, Ariadna Itzel y Bruno –este último a través de Lukas– nos van a ayudar a pensar cómo las lenguas inesperadas –“*the wild tongues*”, en palabras de Gloria Anzaldúa–,<sup>5</sup> atravesadas por procesos relacionados con la práctica artística y sus conexiones con la potencia de la universidad pública, se convierten en órganos articuladores de la crítica. Estas “lenguas salvajes”, que producen desplazamientos no sólo lingüísticos sino también disciplinarios y epistemológicos, desalojan los códigos monolingües y monote-

<sup>3</sup> Cristina Rivera Garza, *Dolerse. Textos desde un país herido*, México, Sur plus, 2011, p. 11.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>5</sup> Gloria Anzaldúa, *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1999, p. 75.

máticos de la academia, del lenguaje jurídico, del medio artístico y con ello logran, entre muchas otras cosas, marcar la ausencia: la de todos esos cuerpos desaparecidos, invisibilizados o visibilizados de forma estigmatizada en este sistema patriarcal, colonial y capitalista.

Nuestro camino será guiado por algunas preguntas: ¿cómo decir *la ausencia* de otra manera?, ¿cómo volverla *impalatable*, indigestible?, ¿en qué medida eso que está ausente es, en sí, la lengua de la otra? En definitiva, y tragándonos a Anzaldúa, ¿cómo asilvestrar una lengua mansa?

## La lengua del encierro

*The right to look is the right to existence.*  
Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look.*  
*A Counterhistory of Visuality.*



Foto 1. Santa Martha Acatitla. Archivo de “Mujeres en Espiral”, 2016.



Sobre la Avenida Ermita Iztapalapa sobresalen los muros grises agujereados, están cercados por otras bardas que culminan en alambres de púas en forma de espiral, brillan según les da la luz; a veces hasta parecen sonar.

Resulta curioso que un edificio de máxima seguridad (una cárcel) se caracterice al menos formalmente, a primera vista, por sus agujeros. Estos huecos son, en realidad, una especie de escotillas o ventanas circulares desde donde muchas veces cuelga ropa; se convierten en improvisados tendederos.

Además, al acercarnos a la estructura podemos ver cómo, en determinadas horas, por estos agujeros salen manos envueltas en paños de colores que se mueven y agitan; manos que hacen gestos, manos que hablan y que se conectan de modos muy diversos con el afuera. Son los muros de Santa Martha Acatitla, una cárcel femenil situada en Iztapalapa, la alcaldía más poblada y una de las más pobres de la Ciudad de México. La escena retrata el encierro de mujeres que habitan la prisión, nos muestra las manos de las invisibles, de los cuerpos interrumpidos por los muros, pero también son los gestos estratégicos de quienes interpelan la mirada y la escucha de los de afuera.

Desde el año 2008, las mujeres presas de Santa Martha Acatitla, vinculadas con estudiantes, profesoras, artistas y abogadas del proyecto “Mujeres en Espiral: Sistema de Justicia, Perspectiva de Género y Pedagogías en Resistencia”, han trabajado para producir una gran variedad de artefactos artísticos, pedagógicos y jurídicos que funcionan no sólo como testimonios, sino además como maniobras críticas esenciales para conseguir protección legal, para reclamar beneficios penitenciarios o para, incluso, conseguir la libertad.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Este artículo ha sido escrito en los días en los que Karen, una mujer presa, conseguía su libertad después de pasar más de diez años en prisión, acusada de homicidio calificado en razón del parentesco y violación equiparada agravada en la modalidad de “comisión por omisión” en contra de Nancy, su hija de un año de edad, abusada y asesinada por su pareja sentimental. Su caso, conocido en los medios como el de la Mala Madre, fue trabajado desde la Clínica de Justicia y Género Marisela Escobedo, perteneciente al proyecto Mujeres en Espiral. Gracias

Por más de trece años, las mujeres presas en Santa Martha han puesto en marcha una serie de estrategias relacionadas con la toma de la palabra y el reclamo de la visibilidad, algo que resulta vital en estas condiciones extremadamente difíciles de existencia.

Poniendo en práctica el argumento de Nicholas Mirzoeff, estas mujeres han demostrado que el derecho a mirar y ser vistas, el derecho a decir –podríamos añadir– es el derecho mismo a la existencia; lo han hecho apropiándose y resignificando el espacio que las encierra: sus muros, sus agujeros, sus escaleras de caracol (esas que dan acceso a la visita que apenas llega) y, también, la “palapa”, una estructura circular ubicada en la “sala chica” donde todo el equipo –las de adentro y las de afuera– nos reuníamos cada lunes a las 11:00 hrs.<sup>7</sup>

Desde hace tiempo nos gusta pensar que este lugar, nuestra palapa, pintada de azul como alguna famosa mezquita, funciona como la alcoba lujosa de Sahriar, el sultán antagonista de la más conocida compilación de cuentos árabes: *Las mil y una noches*. Como veremos, Sherezada, su protagonista y narradora principal, tiene cosas en común con nuestras compañeras presas.

---

al trabajo de la Clínica, el pasado mes de junio, el Séptimo Tribunal Colegiado en Materia Penal del Primer Circuito aprobó, mayoritariamente, la resolución elaborada con perspectiva de género por la magistrada Lilia Mónica López Benítez. Para más información sobre el caso, véase Marta Lamas, “La libertad de Karen” [en línea], México, *Proceso*, 23 de julio, 2021. Dirección URL: <https://www.proceso.com.mx/opinion/2021/7/23/la-libertad-de-karen-268413.html>, [Consulta: 9 de diciembre, 2021]; Leticia Olvera, “Mujer sentenciada a 30 años de prisión obtiene la libertad” [en línea], México, *Gaceta UNAM*, 29 de julio, 2021. Dirección URL: <https://www.gaceta.unam.mx/karen-la-luz-de-la-libertad/>, [Consulta: 15 de diciembre, 2021]; Jessica Xantomila, “Clínica de género de la UNAM logra revertir sentencia contra joven madre” [en línea], México, *La Jornada*, 10 de agosto, 2021. Dirección URL: <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/08/08/politica/clinica-de-genero-de-la-unam-logra-revertir-sentencia-contra-joven-madre/>, [Consulta: 3 de marzo, 2022].

<sup>7</sup> Las entradas a Santa Martha fueron interrumpidas a causa de la emergencia sanitaria provocada por el COVID-19 en el mes de marzo de 2020. En el momento de escribir este texto, el acceso al penal todavía no es permitido.

El argumento central de estos fantásticos relatos se desencadena a partir de la propia historia del sultán, un despiadado mandatario que cada día desposaba a una joven virgen a quien asesinaba tras pasar la primera noche de nupcias; las mataba al alba como venganza contra su primera mujer, a quien, al parecer, había encontrado con otro hombre. Las asesinaba como acto de prevención (del orden) patriarcal.

La posibilidad que estas recién casadas tenían de convertirse en “malas mujeres” conecta el relato literario con las sentencias de muchas mujeres presas, encerradas por no cumplir o por cumplir sólo parcialmente con los mandatos previstos para su género: no son “buenas madres”, no arriesgan sus vidas por “el otro” (generalmente los hijos, pero también las madres, los padres), ocupan sus tiempos en asuntos “poco femeninos”, no son “fieles”, “parecen hombres”.<sup>8</sup>

Cuando en *Las mil y una noches* le llega el turno a la princesa Sherezada, ésta desarrolla toda una técnica narrativa y de entretenimiento, de ocupación del tiempo del sultán, para conseguir salvar su vida. A través de lo asombroso de lo relatado y de la curiosidad generada, el sultán cada nueva noche pide a la princesa que continúe con el relato inacabado el día anterior.

La perspectiva de la narración que tenía que continuar la mantenía viva: la salvaba su habilidad para mantener la historia *por venir*. Sherezada contaba para no morir. Nuestras compañeras del penal de Santa Martha, a través de la pintura de murales, de la producción de fanzines y de cortometrajes audiovisuales, cuentan para no callar y para evitar ser invisibles. En cierto sentido, también cuentan para ocupar sus tiempos, para interrumpir el tiempo de sus condenas, para suspender el tiempo de la institución. Cuentan para *entretenerse* (para tenerse unas a otras), cuentan para seguir vivas a través de una historia (visual) interminable.

---

<sup>8</sup> Todos estos son términos extraídos de sus propias historias; en algunos casos son expresiones que además aparecen en las sentencias.



Foto 2. Santa Martha Acatitla. Archivo “Mujeres en Espiral”, 2018.

La imagen aquí reproducida es una foto de agosto de 2018. Estábamos, como cada principio de semestre, tratando de definir qué queríamos hacer en los próximos meses.

Comenzamos marcando un objetivo que abordaba los intereses de nuestras compañeras presas y cumplía, además, con las entonces escasas posibilidades materiales y administrativas del proyecto. Por un lado, íbamos a trabajar la autorrepresentación (individual y colectiva) apoyadas por la técnica de la serigrafía y lo íbamos a realizar tratando de responder a la siguiente pregunta: ¿qué rasgos comparten las mujeres aquí (allí) encerradas?

Después de diversas sesiones de trabajo, apareció una respuesta recurrente: las presas de Santa Martha son mujeres con grandes poderes, y es que sólo un superpoder –como el de Sherezada– explicaría que puedan sobrevivir a esas condiciones no humanas de existencia. Muchas de ellas están completamente abandonadas, no reciben visita y, por tanto, tampoco tienen recursos económicos, algo

dramático si pensamos que la comida otorgada por la institución no siempre es adecuada ni suficiente para las necesidades de toda la población, que tampoco está asegurado el acceso a agua potable, que no hay condiciones mínimas para el aseo personal, ni tampoco tiempo suficiente para el descanso o el recreo.

Con este objetivo en mente (autorrepresentación y superpoderes, y aprovechando la visita de O.R.G.I.A, un grupo de artistas *queer* de origen español a la Ciudad de México), planeamos una sesión al interior del penal donde, a través del relato visual, las compañeras de Santa Martha, asistidas por nuestras manos escribanas, pudieran comenzar a representar estos poderes ligados, de manera muy concreta, a momentos de placer y goce.

Las artistas, guiadas por el trabajo y los acuerdos que semanas antes habíamos alcanzado, diseñaron un taller donde el dibujo y la escritura servirían para generar otros imaginarios, alternativos a las imágenes y a las producciones de sentido derivadas de ellas, producidas por parte de lo que podríamos llamar sistema de comunicación visual hegemónico; es decir, todos esos medios que, desde la nota roja hasta populares series globales de televisión (*Orange is the New Black, Vis a Vis*), producen, diseminan y perpetúan estereotipos en relación a las personas privadas de libertad.

Antes de comenzar el ejercicio, Tatiana, Carmen y Bea (las tres integrantes de O.R.G.I.A.) dieron las siguientes instrucciones: “Imaginen un lugar, dentro o fuera del penal. Debe ser un lugar de máximo placer. Están ustedes solas. Piensen cómo llegarían a él, a qué huele, qué sienten, dónde lo sienten. Ahora, explíquenlo a sus escribanas. Ellas tendrán que escribir y dibujar por ustedes”.

Estas breves indicaciones sacudieron sorprendentemente la estructura de la sesión y provocaron –como suele ocurrir cuando los usos inesperados interrumpen los sistemas disciplinarios– el desencadenamiento de una serie de desplazamientos que –como veremos– acabarán con la aparición de nuestra primera lengua: la lengua extirpada de Gaby.

El escenario propuesto resultaba familiar para las internas; ellas tomaban la palabra siguiendo instrucciones y relataban su historia a alguien más (en este caso, a otros sujetos no privados de la libertad: estudiantes y profesoras de la UNAM y artistas visuales— que serían las responsables de realizar el registro).

Aunque, en efecto, la escena remitía a la estructura seguida en los procesos declaratorios, el contenido de lo relatado y la forma de registrarlo produjeron un cortocircuito que torció el acto; ellas tomaban el control, pedían a alguien más que dibujara sus escenas imaginadas de placer, de autoplacer, con una alta dosis de memoria espacial y corporal.

Además, sucedió otra dislocación importante: cinco de nosotras —las escribanas, las cronistas responsables de registrar las historias de las otras— éramos españolas o teníamos vínculos —para nada remotos— con el Estado español, algo que nos llevó a pensar en gestos que desplazaban y subvertían la narrativa puesta en marcha hace más de cinco siglos por la empresa colonial. En este caso, las “españolas” nos pusimos a registrar las historias gozosas de las “otras”, siguiendo sus reglas y atendiendo sus indicaciones.

En uno de sus últimos trabajos, Sara Ahmed —a propósito de los “usos del uso”— reclama la recuperación de la potencia de los materiales, algo que podríamos hacer extensible a las escenas, cuando “nos negamos a usar las cosas adecuadamente”;<sup>9</sup> un uso *queer* que señalaría “cómo se pueden usar las cosas de maneras diferentes a las que estaban destinadas o por aquellos para quienes no estaban destinadas”,<sup>10</sup> una acción, en *uso*, con implicaciones éticas.

Gabriela Velasco Zárate es una mujer de origen oaxaqueño, indígena. Se unió al proyecto en agosto de 2017. Durante los primeros meses apenas hablaba. Llegaba siempre muy temprano a la palapa, casi siempre con un regalo para las de afuera —nos tejía bolsas, nos daba amaranto, casi siempre con semblante triste.

<sup>9</sup> Sarah Ahmed, *¿Para qué sirve? Sobre los usos del uso*, Barcelona, Bellaterra, 2020, p. 279.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 268.



Foto 3. Relato de Gaby. Santa Martha Acatitla, Archivo de “Mujeres en Espiral”, 2018.

Sabíamos que había sido juzgada, como muchas otras, con grandes violaciones al debido proceso. No tuvo acceso a un traductor náhuatl-español. Se culpaba por no saber “bien” español en el momento del juicio: “no me pude defender bien”, decía. En alguna sesión nos contó cómo al entrar en prisión tuvo que soportar las burlas de custodios y otras presas. Se prometió no volver a hablar náhuatl y utilizar los años de privación de la libertad como escuela de español.

A pesar del trasfondo dramático e injusto de esta decisión es importante pensar que para muchas el encierro funciona como “escuela” no sólo formal (las presas pueden estudiar primaria, secundaria y la carrera universitaria de Derecho), sino también al margen del sistema educativo oficial y acreditado. Es interesante observar cómo al cabo de unos meses de encierro, muchas comienzan a articular de manera muy exacta, precisa, el lenguaje jurídico; lo cual les permite poder hacerse cargo de sus procesos, en algunos

casos, e incluso ayudar a las compañeras que no tienen ningún tipo de apoyo legal.

Volvamos a la escena: ese día, cuando me senté con Gaby dispuesta a dibujar su relato –yo iba a ser su escribana–, ella comenzó a hablar con una verborrea inusitada. Me empezó a contar de las piedras, de los cantos suaves de un río (era el río que pasa por su pueblo, una comunidad oaxaqueña cuyo nombre jamás nos compartió). En su escena, ella estaba con los pies desnudos, caminando sobre las piedras, recordando ese gusto de la infancia. De repente, un durazno, “es mi fruta preferida”, me dijo, “adoro cómo huele y, claro, el plátano macho... ese no era para comer”, me confesó muerta de la risa.

“¿Cómo llegaste allá?”, le pregunto. Dando un salto, Gaby se levantó, se desamarró el chongo y dejando caer el cabello que le llegaba hasta las rodillas me dijo: “con mi preciosa melena. Ésta me sirve para volar, también seca mi cuerpo mojado. Y, cuando es necesario, me esconde. Es mi escondite”.

Desde aquel día, Gaby no paró de hablar. Su pueblo, su familia, su río, sus melocotones, la melena suelta y los plátanos machos salían, de manera recurrente, cada nueva sesión.

La foto 4 fue tomada tres meses después. Faltaban escasos días para que Gaby fuera puesta en libertad. Era el cierre del semestre y, como cada año, teníamos invitados externos con quienes íbamos a compartir el trabajo realizado en los últimos meses. Entre ellos estaban tres estudiantes y un profesor estadounidenses, asociados a un proyecto financiado por la *Mellon Foundation*. Las compañeras hicieron una visita guiada por los murales pintados años atrás, les hablaron del trabajo de los *fanzines* y les mostraron el último cortometraje realizado.

Al concluir, los invitados visiblemente conmovidos tomaron la palabra. Lo hicieron en inglés para felicitarlas y agradecerles la fuerza y el poder (el super poder) de su trabajo, y para celebrar las formas en que esos dos espacios aparentemente contradictorios, cárcel y universidad, se enlazan y se contagian gracias a la potencia de la crítica y al vehículo de las prácticas artísticas.





Foto 4. Fin de semestre. Santa Martha Acatitla, Archivo “Mujeres en Espiral”, 2018.

Quando todos acabaron de hablar, y ya estábamos a punto de salir de la sala del centro escolar penitenciario donde nos habíamos reunido, Gaby se puso frente al proyector y tomó la palabra. En apenas diez segundos pronunció, en náhuatl, las últimas palabras de la sesión. Nunca supimos qué dijo. La aparición de su lengua nos dejó mudas.

### El secreto que teje

*Pido para todos el derecho a la opacidad,  
que no es la cerrazón.*

Édouard Glissant, *Tratado del Todo-Mundo*.

Ariadna Itzel Solís Bautista es una investigadora de doctorado en Historia del Arte de la UNAM. En 2019 presentó, en este mismo programa de posgrado, su ensayo *La práctica textil y la noción de lo*

común. *Tejer y vestir el huipil en Villa Hidalgo Yalálag, Oaxaca*,<sup>11</sup> para la titulación como maestra en Historia del Arte.

El escrito comienza con la siguiente cita: “¿Le’ben llenhe gún be urash? [...] Bertha Felipe”.<sup>12</sup> En los últimos años, quizás en las últimas décadas, se ha vuelto poco común encontrar trabajos de posgrado que, orientados hacia el pensamiento crítico, no comiencen con citas de conocidos autores: Derridà, Rancière, Didi-Huberman, Mirzoeff. Tampoco es fácil encontrar ensayos de maestría que, con clara voluntad descolonial y feminista, no utilicen a Silvia Rivera Cusicanqui, a Walter Mignolo, a Judith Butler o a Édouard Glissant para abrir boca.

En un gesto que, como veremos, se convierte en maniobra del todo efectiva, Ariadna Itzel Solís abre las puertas y las páginas de su trabajo con las palabras de Bertha Felipe, una tejedora de ochenta y cinco años de la comunidad de Yalálag,<sup>13</sup> ubicada en la sierra norte de Oaxaca. Además, estas palabras están escritas en zapoteco, una lengua que –como ocurría en el caso anterior– y exceptuando algunos ejercicios antropológicos y etnográficos, nuestra academia no lee ni sabe escuchar.

El uso particular de este idioma sigue desplegándose a lo largo de la investigación, de muy diversas maneras. Entre ellas, destaca la utilización de un video (grabado por la propia autora) donde la

<sup>11</sup> Ariadna Itzel Solís Bautista, *La práctica textil y la noción de lo común. Tejer y vestir el huipil en Villa Hidalgo Yalálag, Oaxaca* [en línea], México, Ensayo para obtener el grado de Maestría, UNAM, Programa de Posgrado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2019. Dirección URL: <http://132.248.9.195/ptd2019/junio/0790442/Index.html> [Consulta: 12 de octubre, 2021].

<sup>12</sup> La traducción, ofrecida por la propia autora, es la siguiente: “¿Es ella la que quiere vestirse de yalalteca?, Bertha Felipe”, *Ibid.*, p. 5.

<sup>13</sup> Como explica Solís, esta comunidad, antes conocida como San Juan Yalálag, cambió su nombre en 1877 a Villa Hidalgo Yalálag. Siguiendo la pauta establecida por la autora, en este texto nos referiremos a ella simplemente como Yalálag, la versión castellanizada del nombre original que predomina en su uso cotidiano (*Idem*).

señora Aurora Tizo explica una parte muy concreta de la elaboración de *yechee*:<sup>14</sup> una pieza fundamental del huipil yalalteca.



Foto 5. Aurora Tizo. Fotograma de entrevista realizada por Ariadna Solís, 2018.

En este vídeo, sin traducción al español, el uso de la lengua sirve, además, para poner sobre la mesa las reglas de circulación de un secreto. Un tipo de conocimiento que se vuelve opaco, que interrumpe y también incomoda al sistema de conocimiento moderno.

Ariadna Itzel es, como ya dijimos, una estudiante joven que nació y creció en la ciudad de México. Sus padres son originarios de la misma comunidad sobre la que ahora investiga. Desde hace más de siete años, Ariadna Itzel ha formado parte del seminario de posgrado “Cultura Visual y Género”.<sup>15</sup> Primero, como oyente, mientras concluía su licenciatura en Ciencias Políticas y Administración

---

<sup>14</sup> Agradezco a Ariadna Itzel Solís Bautista y Genoveva Bautista la aclaración respecto al uso del pronombre, ya que, en zapoteco, los objetos (*yechee* en este caso) no se corresponden con ninguno de los dos géneros gramaticales.

<sup>15</sup> Éste es el título genérico del seminario que, en compañía de otras colegas, coordino desde hace una década. La asignatura pertenece al posgrado en Historia del Arte de la UNAM y forma parte de la oferta de cursos del programa académico de Campus Expandido, del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC).

Pública; después, como alumna inscrita a la maestría en Historia del Arte de la UNAM, hasta compartir, en algunas de las últimas ediciones, la corresponsabilidad de la Cátedra como profesora adjunta.

Su trabajo<sup>16</sup> (como alumna de maestría) supuso un momento excepcional para entender cómo la crítica, a través de *la lengua de la otra*, puede sacudir los cimientos del conocimiento y de nuestras propias certezas como trabajadoras universitarias.

En las diferentes reuniones que mantuvimos como comité tutor, las tres profesoras que estábamos a cargo de su evaluación cuestionamos el hecho de que, en el trabajo final, Ariadna Itzel no estuviera dando cuenta de todo el proceso de producción de lo que parecía ser su objeto de estudio: el huipil yalalteca. El “problema”, de nuevo, parecía ser el uso de la lengua. ¿Por qué no contaba *bien* cómo se pasaba el hilo por la trama y la urdimbre? ¿Cómo se llamaban esos flecos? ¿Por qué el uso de esos colores? ¿Qué decía, *palabra por palabra*, la señora Aurora en ese video?

Ariadna Itzel nos explicaba, una y otra vez, que los términos debían mantenerse en zapoteco: *Lhall xee ’zilhe*, *Lhall xha, xtap, baidún ... be’ne urash*, y que había cosas que no iba a poder traducir. Nosotras, pese a todo, seguíamos sin entenderlo, queríamos saberlo todo.

Además, ocurría que, por un lado –como ella misma explicitaba desde el comienzo de su trabajo–, Ariadna Itzel no hablaba zapoteco; aunque desde que empezó el proceso de investigación, aprenderlo había sido una de sus tareas principales. Por otro lado, la mayoría de las mujeres entrevistadas, las que tienen el saber en relación con el tejido y los usos tradicionales de esta prenda, que además son señoras octogenarias, no hablaban español.

Ésta parecía ser una gran debilidad para la investigación, una desventaja a tener muy en cuenta en un trabajo basado e informado por la experiencia etnográfica, por la recolección de información a través de entrevistas realizadas en diferentes visitas a la comunidad, su comunidad.

---

<sup>16</sup> Tuve la suerte de acompañar a Ariadna como tutora de esta Maestría, perteneciente al campo de Arte Indígena del Posgrado de Historia del Arte de la UNAM.

Pero este “problema” presentado como falla de origen por la orientación disciplinar, encarnada en este caso por nosotras tres (miembros de su comité tutor), acabó convertida en la mayor fortaleza de la propuesta. Ariadna Itzel encontró una solución no sólo efectiva sino tremendamente afectiva: le pidió a su madre, Genoveva Bautista, que hiciera de traductora a lo largo del proceso. Así, en su primera nota al pie, explica:

En muchas ocasiones se hablará en plural para dar cuenta del proceso de acompañamiento, traducción e intermediación que realizó mi madre Genoveva Bautista en esta investigación. En este proceso decidí emprender un trabajo consciente de re-conocimiento de nuestra historia, de manera conjunta. Y ella funge como traductora e intermediaria hablante de zapoteco-español entre las mujeres tejedoras que hablan zapoteco y yo, que no lo hago. En ese sentido, las interpretaciones vertidas en este ensayo están envueltas por traducciones mediadas que probablemente tendrían otros rumbos si yo tuviera un conocimiento más amplio de la lengua.<sup>17</sup>

En el ya citado trabajo, Sarah Ahmed recuerda que hablar de los usos es, de manera muy recurrente, hablar sobre lo que está y lo que desaparece: “Un destino terrible espera a la ausencia de uso [...] El uso llega a adquirir una asociación con la vida, el desuso con la muerte”.<sup>18</sup> Y esto, como también apunta, es muy evidente cuando nos referimos a los idiomas: “no usar un idioma, no ejercitar una lengua hablada, puede significar participar de su extinción”.<sup>19</sup>

En el caso de la investigación que nos ocupa y, sobre todo, de la maniobra perforadora con la que su autora sacudió el conocimiento producido en la academia, las apuestas del uso son políticas<sup>20</sup>

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>18</sup> Sara Ahmed, *op. cit.*, p. 18.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>20</sup> Ahmed describe la operación en términos morales: “Las apuestas morales del uso son altas” (*Ibid.*, pp. 17-18). Hemos decidido *usar* mejor la categoría de lo político entendiendo que ésta contiene, de maneras muy complejas, los cruces entre lo ético, lo moral y, desde luego, lo afectivo.

en, al menos, un doble sentido: por un lado, resulta evidente que emplear la lengua en un relato académico, participa del impulso de asociación con la vida, y por el desafuero de su extinción; pero, además, su uso no totalmente traducido, su presentación opaca, no completamente asible para la mayoría de las lectoras, puso en crisis el propio uso del lenguaje académico, escapando de la necesidad de control y transparencia. Y es que en el ensayo final, Ariadna Itzel explica, pero *no del todo*, su “objeto de estudio”; da cuenta, pero *no del todo*, de cómo es que estas mujeres lavan sus hilos, de cómo preparan sus telares, de cómo ejecutan, bordan y cosen sus lienzos. Ariadna Itzel y Genoveva traducen sin develar.

En 1997, el escritor martiniqués Édouard Glissant describía la traducción como un arte de fuga, un gesto de escape, la posibilidad de esquivar; una maniobra. Traducir, decía, no equivale –en ningún caso– a un acto de transparencia; al contrario, traducir, en el marco postcolonial en el que se desarrolló su pensamiento archipelario, implica “oponer a la transparencia de los modelos la abierta opacidad de las existencias que no se pueden reducir”.<sup>21</sup>

La necesidad de la academia por saber *del todo* sobre el *otro* competía con la voluntad de Ariadna Itzel de no contarle todo: una decisión que surge de un pacto de resistencia gestado en la propia comunidad. Esto era así, no sólo por enfrentarse a procesos donde la traducción simplemente no era posible, sino además por respetar la petición de estas mujeres –conscientes de los procesos de despojo, extracción y explotación de sus saberes, sus diseños, sus territorios– de no revelar ciertas cosas. Su voluntad de contar, pero no todo; un gesto en contra de la “mirada extractivista”.<sup>22</sup>

Así fue como acabamos comprendiendo que Ariadna Itzel no sabía hablar zapoteco, pero poseía algo más importante, algo crucial que aseguraba el acceso a la comunidad –a su comunidad– a través

<sup>21</sup> Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 31.

<sup>22</sup> Macarena Gómez-Barris, “La fuerza apocalíptica y expulsiva de la ocupación de la represa: viendo junto a A Gente Rio, Be Dammed de Carolina Caycedo” [en línea], *E-MISÉRICA* 14, núm. 1, 2018. Dirección URL: <https://multimedia.hemi.press/carolina-caycedo/ensayo/?lang=es>, [Consulta: 23 de noviembre, 2021].

de lazos familiares y afectivos, a través de esos pactos en los que se jugaba el silencio, el secreto, *be'ne urash*, morderse la lengua; el acceso a un tipo de conocimiento que no habría sido posible con la mediación exclusiva de un uso fluido del idioma ni tampoco a través de las más sofisticadas técnicas etnográficas.

Que la opacidad, la nuestra, si la hay para el otro, y si para nosotros la hay del otro, no cierre vistas, cuando ocurra que no tenga vistas al oscurantismo y al *apartheid*, que sea para nosotros una fiesta y no un espanto. Que el derecho a la opacidad [...] vele ¡ah, lámparas! Por nuestras poéticas.<sup>23</sup>

Tras varias discusiones y negociaciones, Ariadna Itzel decidió no ceder o, al menos una vez más, no ceder completamente. Como si hubiera querido poner en práctica el derecho a la opacidad, “que no es cerrazón”, reclamado por el propio Glissant,<sup>24</sup> y ante la petición de las tutoras para que incluyera definiciones en español de los términos en zapoteco –descripciones completas de esas que reducen el espesor–,<sup>25</sup> en su última versión Ariadna Itzel presentó un texto ligeramente modificado. De nuevo, a través de una inteligente operación espacial, trastocaba la escritura de la academia y nuestros modos de producción y organización del conocimiento.

Mientras la lengua del secreto, la de las mujeres de Yalálag, la “no reductible”, ocupa, en zapoteco, grandes partes del cuerpo del texto, presentando la oralidad de la lengua en forma de *nota al cuerpo*; la otra, la lengua exacta y transparente de la academia (“reflejo del mundo a su imagen”),<sup>26</sup> la de las explicaciones en español, pasa al espacio marginal de la *nota al pie* de página.

De este modo, la tensión entre *nota al cuerpo* y *nota al pie* produce una escritura que encarna un tipo muy particular de resistencia, la

<sup>23</sup> Édouard Glissant, *op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>25</sup> Cfr. Édouard Glissant, *Poética de la Relación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2017, p. 220.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 220.

que cumple el requisito sin develar el secreto. Una resistencia que nos conecta con conocidas estrategias indígenas, con el arte de los dominados<sup>27</sup> y que nos acerca a prácticas de mujeres, también en resistencia.

Entonces, podemos pensar que las compañeras presas, las mujeres yalaltecas tejedoras e incluso la propia Sherezada, comparten un uso especial de la lengua: lenguas que superviven.

### La falta que aparece<sup>28</sup>

*¿Es posible a través de formas artísticas, o simplemente formas poéticas, imaginar un mundo donde supervivan nuestros afectos para persistir más allá del dolor?*

Ileana Díez, “Prácticas para hacer ver lo que nos falta: performance, artivismo y agenciamiento afectivo en Latinoamérica”.

El 10 de mayo de 2017, Bruno Avendaño, un joven de origen oaxaqueño perteneciente a la marina mexicana, desapareció en la localidad de Santo Domingo Tehuantepec. Su cuerpo sin vida fue encontrado en una fosa clandestina el pasado 12 de noviembre entre los límites de los municipios de Salina Cruz y Tehuantepec, Oaxaca. Su caso no es distinto del de muchos otros ciudadanos mexicanos desaparecidos en el país, en sus diferentes estados, desde hace casi dos décadas.

Pero su desaparición logró una visibilidad internacional con la que pocos cuentan. Bruno es hermano del artista Lukas Avendaño,

<sup>27</sup> Véase James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Ediciones Era, 2000.

<sup>28</sup> Una primera versión, más amplia, de este apartado fue publicada en Rían Lozano, “¿Dónde está Bruno Avendaño? La práctica artística como espacio de aparición” [en línea], México, *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, noviembre, 2018. Dirección URL: <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/11050>, [Consulta: 6 de febrero, 2022].



quien desde aquel día utilizó su cuerpo y la escena (teatral, performática y digital) para hacer *presente* a su hermano y para, a su vez, denunciar la *ausencia* total de las garantías ciudadanas, del derecho a la vida, por parte del Estado.

Un mes antes de este fatídico suceso, Lukas nos había acompañado como artista invitado al seminario de posgrado Cultura Visual y Género,<sup>29</sup> impartido en las instalaciones del MUAC, Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Nada más comenzar la sesión, Lukas nos sacó del aula, nos pidió que le acompañáramos a uno de los patios del museo. Allí, en lugar de hablar de su trabajo, nos puso a ocupar el espacio.

En uno de los ejercicios propuestos, los participantes, por turnos, tuvimos que cerrar los ojos y correr. Las instrucciones fueron las siguientes: “Háganse cargo del otro, del que está en escena: solo cuando su recorrido lo ponga en riesgo, contengan su cuerpo con las manos”. Después de pasar más de una hora sacudiendo, literalmente, nuestros cuerpos, volvimos al salón. Allí la sesión acabó con una encendida conversación, donde el artista y los estudiantes, guiados por el trabajo con el texto de Linda Tuhiwai Smith,<sup>30</sup> debatimos sobre las posibilidades de la práctica artística como estrategia descolonizadora.

Lukas, brillante y desafiante, enunciándose como “indio patarrajada”, “indio sodomita”, muxhe, coreógrafo, *performer* y antropólogo,<sup>31</sup> desconfiaba de nuestra lectura. Los estudiantes, en cambio, defendían la potencia de la práctica y la investigación

<sup>29</sup> Aquel semestre coordiné el seminario junto con la investigadora y artista visual Nina Hoechtel. Las dos hemos estado a cargo de este curso en la mayoría de sus ediciones, acompañadas en algunas ocasiones por otras compañeras: Ariadna Solís, Marisa Belausteguigoitia, Coco G. Magallanes, o Marcela Landazábal.

<sup>30</sup> Linda Tuhiwai Smith, *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*, Tafalla, Txalaparta, 2017.

<sup>31</sup> Véase, para un acercamiento a sus propias palabras, Rafael E. Lozano, “Lukas Avendaño: un caso exitoso del fracaso” [en línea], México, *Qué pasa en Oaxaca*, 27 de agosto, 2019. Dirección URL: <https://www.quepasaoaxaca.com/es/lukas-avendano-un-caso-exitoso-del-fracaso/>, [Consulta: 30 de septiembre, 2021].

artística para crear agujeros y socavones: “la posibilidad de contar una historia alternativa”.<sup>32</sup>

Casi un mes después de esta visita, el 10 de mayo, Lukas anunciaba en sus redes sociales que Bruno había desaparecido y comenzaba una acción extendida hasta el mes de diciembre de 2020, momento en el que el cuerpo sin vida de Bruno fue entregado a la familia.

Paradójicamente, el agujero entonces fue fosa y la potencia de la crítica estuvo sepultada por la violencia sin límites. Aun así, en todo este tiempo, Lukas utilizó su cuerpo, la ocupación del espacio público y la interpelación directa a los poderes políticos y judiciales del Estado y de la nación, para exigir justicia. Su práctica “quizá no descolonial, pero desde luego sí afilada” crítica, se convirtió en acción de búsqueda y, desde la aparición de Bruno, en exigencia de justicia.

¿Cuál es la posibilidad del arte hoy en nuestros lugares de vida? ¿Qué exhuman estas formas de imaginar y acompañar? ¿Qué desafíos plantean a los procesos de imaginación, de producción artística, a nuestro trabajo de pensamiento, visibilización y acompañamiento de quienes desde el dolor y la pérdida se han convertido en luchadores sociales?<sup>33</sup>

*Buscando a Bruno* comenzó el mismo día de la desaparición y se fue desplegando a lo largo del tiempo, ocupando diferentes espacios y atrayendo la mirada y las manos, la compañía, de muchas personas.

El 21 de junio de 2018, Lukas Avendaño apareció en el *passeig* de la Bonanova, en Barcelona. Estaba vestido de Tehuana, como en muchas de sus piezas, pero esta vez en negro; estaba de luto. Así lo recibió Ernesto Herrera López, el cónsul adscrito al Consulado de México en Barcelona, España.

El artista le entregó una queja.<sup>34</sup> Los doce puntos que conformaban los hechos expuestos insistían en la irrefutable evidencia de

<sup>32</sup> Linda Tuhiwai Smith, *op. cit.*, p. 21.

<sup>33</sup> Ileana Diéguez, *op. cit.*

<sup>34</sup> Las citas siguientes han sido extraídas de esta queja que Lukas Avendaño me compartió unos días después de ser presentada en el Consulado.

que la desaparición de Bruno se inserta en la práctica general de desapariciones propia del contexto de narcoviolencia nacional. La carta exigía –en nombre propio y del resto de su familia– que el caso fuera atraído por la Fiscalía General de Oaxaca a través de la Unidad Especializada de Desaparición Forzada. Lukas no es abogado, pero la carta estaba elaborada muy cuidadosamente, utilizando los términos jurídicos correspondientes.



Foto 6. Buscando a Bruno, Lukas Avendaño. Fotografía cortesía de La Xixa Teatre, 2018.

A través de la palabra escrita “en lengua” jurídica, Lukas, amparándose en los argumentos esgrimidos por la Corte Interamericana de Derechos Humanos, expuso que

(...) una investigación no debe emprenderse como una simple formalidad condenada de antemano a ser infructuosa, sino que debe tener un sentido y ser asumida por el Estado como un deber jurídico propio y no como una simple gestión de intereses particulares, que dependa de la iniciativa procesal de la víctima o de sus familiares.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Este argumento forma parte de la jurisprudencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos en relación con el caso Bámaca Velásquez, en Guatemala, en su resolución del 27 de enero de 2009.

Pero a su vez, su aparición en el consulado “en lengua” encarnada, vestido con falda de tehuana y mantón negro, sosteniendo contra su pecho la foto de su hermano Bruno, hizo saltar por los aires esas mismas formalidades infructuosas que Lukas denuncia en su queja. De este modo, a través de su aparición, consiguió atraer los focos de la prensa nacional e internacional.



Foto 7. Buscando a Bruno, Lukas Avendaño. Fotografía cortesía de La Xixa Teatre, 2018.

La segunda parte de la acción “que no nace como *performance*, [que] nace como una necesidad, una necesidad desesperada ante el sistema responsable de procurar y de impartir justicia en este país”,<sup>36</sup> se desarrolla en la calle, a las puertas del espacio oficial.

Éste es el momento en el que el artista repetirá en diferentes lugares: en la puerta del Museo Universitario de El Chopo; en la presentación del Plan Nacional de Atención a Víctimas de Desaparición Forzada; en el Palacio Nacional de la Ciudad de México; en un festival de artes escénicas en Europa del Este; en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca; en la explanada del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, en Ciudad Universitaria.

<sup>36</sup> Palabras del artista en conversación con la investigadora Ileana Diéguez, *op. cit.*

La escena está conformada por dos sillas contiguas. Lukas se sienta en la de su derecha, sostiene la foto enmarcada de Bruno y espera a que la otra silla (la que contiene la ausencia) sea ocupada por alguien más. Funciona como un lugar de denuncia y de encuentro; un “espacio de aparición”, como dijera Arendt,<sup>37</sup> donde el dolor propio se transforma en una experiencia colectiva en la que convergen lo político, lo jurídico y lo afectivo.

La acción se completa cuando alguno de los *presentes* (espectadores, compañeros, amigos) se acerca, se siente, se sienta. Entonces, los dos cuerpos se dan la mano y en un gesto lento que contrasta y contesta la voracidad de la violencia, encuentran sus miradas. La referencia a *Las dos Fridas*, una conocida pieza producida en 1989 por *Las Yeguas del Apocalipsis*, es explícita.

La acción contiene, además, la huella de otros rastros. Esa huella que, según Glissant, es el trazo que nos coloca a todos –sin importar nuestra procedencia– en el terreno de la Relación.<sup>38</sup> Aunque para algunos, para aquellos que ocupan “la cara oculta de la tierra”,<sup>39</sup> la huella es, además, el lugar de la supervivencia.

La fotografía de Bruno, su ausencia marcada por la impresión bidimensional de su imagen, recoge también las otras desapariciones<sup>40</sup> y nos conecta con esa iconografía de la ausencia y del dolor que atraviesa la historia de América Latina, provocada por la historia colonial, por las dictaduras militares, por la guerra sucia, por el crimen organizado; la provocada por la violencia feminicida, transfeminicida y homófoba.

<sup>37</sup> Hannah Arendt, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 227.

<sup>38</sup> La categoría de la Relación, central en el pensamiento de Édouard Glissant, es una herramienta capital para leer el mundo contemporáneo desde el Caribe. Al presentar el mundo como Relación, como estructura rizomática, errante –que se apoya además en la mecánica de la traza, en el pensamiento de la huella–, Glissant propone una lectura del mundo cohabitado, frente a la idea engañosa del Uno. Véase Édouard Glissant, *op. cit.*, 2017.

<sup>39</sup> Édouard Glissant, *Tratado del Todo-Mundo... op. cit.*, p. 10.

<sup>40</sup> En la fotografía de Bruno que Lukas ha portado durante todos estos meses, puede leerse la siguiente frase: “Por las y los desaparecidos en México”.

Es la huella que nos conecta con las Madres de la Plaza de Mayo, en Argentina; con la de las Madres de la Candelaria en Medellín, Colombia; el trazo de las bordadoras por la paz que ya recorren todo el continente; el incansable trabajo de Nuestras Hijas de Regreso a Casa en Ciudad Juárez, México; las acciones de los Familiares de Detenidos Desaparecidos en Chile, etcétera.

*Buscando a Bruno*, junto con el resto de las acciones emprendidas por el artista, incide de manera directa y efectiva sobre la distribución de lo visible y la aparición de lo desaparecido. Por esto, la acción no acaba con la aparición del cuerpo sin vida de Bruno; al contrario, su hermano Lukas, a través de la puesta en acto con estos usos complejos de la lengua, continúa reclamando el derecho a ser respondido y atendido por la justicia, y a ser cuidado y sostenido por la sociedad.

Lukas, como nuestras compañeras presas, se reapropia del derecho a la existencia que, en realidad, no es distinto del derecho de Bruno por la vida: el derecho de aparición y la “prohibición de desaparecer”.<sup>41</sup>

### Salida: la chispa de las lenguas indómitas

Decíamos al comenzar que los tres protagonistas de este ensayo son sujetos nacidos u originarios de Oaxaca. También adelantábamos que las escenas estarían unidas por las marcas de la desaparición: ¿Qué se vive en estos lugares, marcados por la ausencia y la falta, que lleva a producir otras formas de narrar, de decir, de ver, de aparecer?

<sup>41</sup> Consideramos importante prestar atención al hecho de que “desaparecer”, en el contexto latinoamericano, es un verbo transitivo asociado a un objeto directo, el objeto de la desaparición: desaparecer a alguien o desaparecer algo es “hacer desaparecer”. Aquí el objeto, generalmente sujeto, se desaparece por la acción omisa o coludida del Estado, por el crimen organizado, por la violencia machista, homófoba y transfóbica. En otros usos de la lengua, como en el contexto del Estado español, este mismo verbo es intransitivo; al carecer de la propiedad de la transitividad, no puede llevar asociado ni objeto directo, ni objeto indirecto. Sin objeto, allí solo desaparece.

Gaby, Ari, Bruno y Lukas son oaxaqueños, pero no son iguales. Las marcas excluyentes que definen sus experiencias no son las mismas, pero, quizá, comparten un “aire de familia”: habitar el mundo rural, hablar una lengua originaria, ser cuerpos racializados.

En cualquier caso, lo que sí comparten es la potencia de las lenguas inesperadas, la de los sujetos que transitan al filo y entre las grietas de la modernidad. Esta posesión, o mejor, este ejercicio (práctica) de las lenguas indómitas los lleva a cuestionar y subvertir los contornos de los lenguajes que los desaparecen: el jurídico, el académico, el de la lengua colonial.

Y lo hacen a través de una doble maniobra: por un lado, los tres casos son ejemplo de maestría (dominio) de la lengua hegemónica, la que cercena, la que encierra, la que expropia y hace desaparecer. Gaby domina hoy el español que la juzgó y en el que sentenciaron su condena. Ariadna Itzel controla ese lenguaje académico que cuestiona y sospecha sobre un tipo de conocimiento producido desde lo comunitario. Lukas, desde la desaparición de Bruno, ha aprendido a manejar el lenguaje jurídico, ese que niega el estatuto de “desaparecido” y que llevó a que Bruno fuera buscado de manera exclusiva por su familia hasta su aparición, sin vida, en una fosa clandestina.

Por otro lado –y aquí viene el segundo giro de la maniobra–, los tres son capaces de subvertir, mediante estas interrupciones, las estructuras monolíticas que configuran el sistema penal, el educativo, el artístico y el jurídico. Esto lo hacen conectando, contagiando, friccionando, esos espacios aparentemente alejados; la universidad, la cárcel, la práctica artística.

Como resultado de esta fricción, emergen las lenguas que encienden y articulan la crítica. De este modo, las estudiantes como Ariadna Itzel se convierten en fugitivas de la disciplina, de los procesos normativos de profesionalización; las presas, como Gaby, desarrollan procesos de agenciamiento político, se convierten en sujetos críticos ante el sistema que las tiene presas, frente el Estado y la sociedad que las abandona; los desaparecidos, como Bruno, están presentes –marcan su ausencia– a través de la práctica artística.

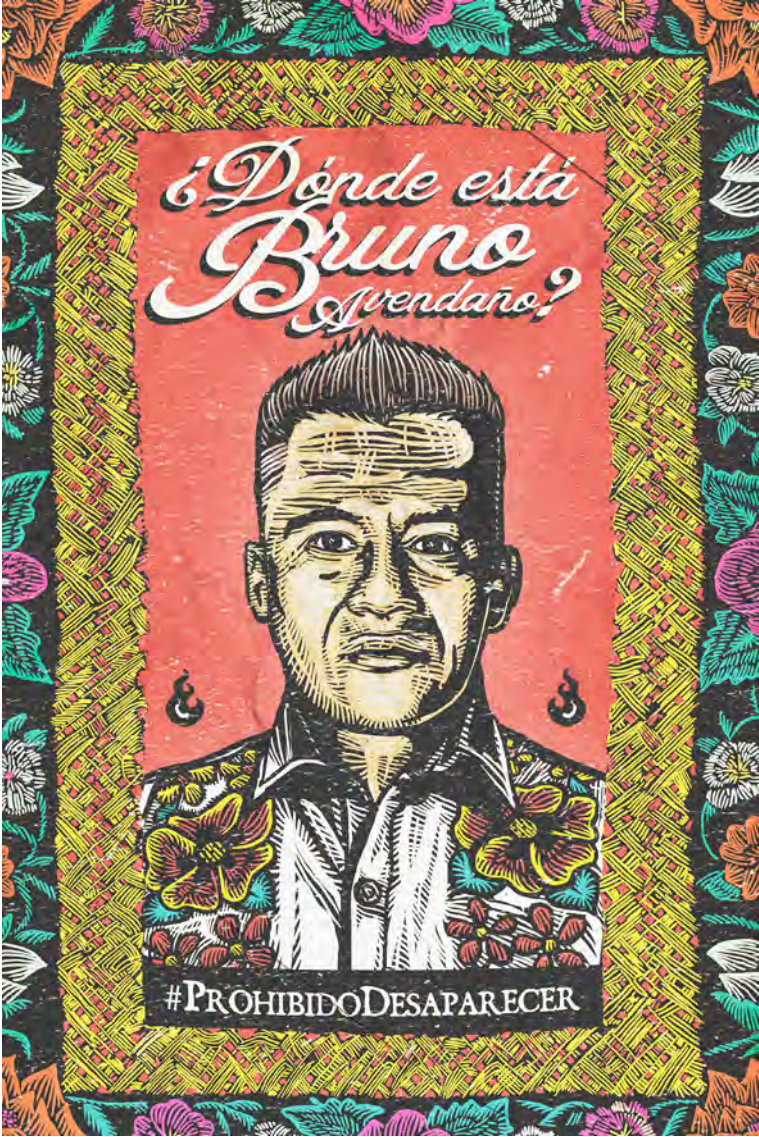


Foto 8. "¿Dónde está Bruno Avendaño?", Gran OM & Co, 2018.



## Bibliografía

- Ahmed, Sarah, *¿Para qué sirve? Sobre los usos del uso*, Barcelona, Bellaterra, 2020, 324 pp.
- Anzaldúa, Gloria, *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1999, 300 pp.
- Arendt, Hannah, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 2005, 358 pp.
- Glissant, Édouard, *Tratado del Todo-Mundo*, Barcelona, Ediciones El Cobre, 2006, 248 pp.
- Glissant, Édouard, *Poética de la Relación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2017, 248 pp.
- Mirzoeff, Nicholas, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press, 2011, 408 pp.
- Rivera Garza, Cristina, *Dolerse. Textos desde un país herido*, México, Sur+ediciones, 2015, 181 pp.
- Scott, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Ediciones Era, 2000, 314 pp.
- Tuhiwai Smith, Linda, *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*, Tafalla, Txalaparta, 2017, 410 pp.

## Referencias electrónicas

- Arte, Justicia & Género A.C., *Arte, Justicia y Género* [en línea]. Dirección URL: <https://www.artejusticiaygenero.com/>.
- Diéguez, Ileana, “Prácticas para hacer ver lo que nos falta: performance, activismo y agenciamiento afectivo en Latinoamérica” [en línea], México, *Revista Rialta*, 3 de marzo, 2020. Dirección URL: <https://rialta.org/practicas-para-hacer-ver-lo-que-nos-falta-performance-activismo-y-agenciamiento-afectivo-en-latinoamerica/>.
- Gómez-Barris, Macarena, “La fuerza apocalíptica y expulsiva de la ocupación de la represa: viendo junto a A Gente Rio, Be Dammed de Carolina Caycedo” [en línea], *E-MISFÉRICA* 14, núm. 1, 2018. Dirección URL: <https://multimedia.hemi.press/carolina-caycedo/ensayo/?lang=es>.
- Lamas, Marta, “La libertad de Karen” [en línea], México, *Proceso*, 23 de julio, 2021. Dirección URL: <https://www.proceso.com.mx/opinion/2021/7/23/la-libertad-de-karen-268413.html>.

- Lozano, Rafael E., “Lukas Avendaño: un caso exitoso del fracaso” [en línea], México, *Qué pasa en Oaxaca*, 27 de agosto, 2019. Dirección URL: <https://www.quepasaoaxaca.com/es/lukas-avendano-un-caso-exitoso-del-fracaso/>.
- Lozano, Rían, “¿Dónde está Bruno Avendaño? La práctica artística como espacio de aparición” [en línea], México, *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, noviembre, 2018. Dirección URL: <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/11050>.
- Olvera, Leticia, “Mujer sentenciada a 30 años de prisión obtiene la libertad” [en línea], México, *Gaceta UNAM*, 29 de julio, 2021. Dirección URL: <https://www.gaceta.unam.mx/karen-la-luz-de-la-libertad/>.
- Solís, Ariadna, *La práctica textil y la noción de lo común. Tejer y vestir el huipil en Villa Hidalgo Yalálag, Oaxaca* [en línea], México, Ensayo de Maestría, UNAM, Programa de Posgrado en Historia del Arte – Facultad de Filosofía y Letras – Instituto de Investigaciones Estéticas, 2019. Dirección URL: <http://132.248.9.195/ptd2019/junio/0790442/Index.html>, 120 pp.
- Xantomila, “Clínica de género de la UNAM logra revertir sentencia contra joven madre” [en línea], México, *La Jornada*, 10 de agosto, 2021. Dirección URL: <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/08/08/politica/clinica-de-genero-de-la-unam-logra-revertir-sentencia-contra-joven-madre/>.

## 6. PAISAJES DEFORMADOS: LAMENTO Y DESISTENCIA POLÍTICA EN EL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO

Eliza Mizrahi Balas<sup>1</sup>

*[...] Aprender a ver el marco que nos ciega respecto a lo que vemos no es cosa baladí. Y si existe un papel crítico para la cultura visual en tiempo de guerra, no es otro que tematizar el marco coercitivo, el conductor de la norma deshumanizadora, el que limita lo que se puede percibir y hasta lo que puede ser.*

Judith Butler, *Marcos de guerra*.

### Introducción

El término “documental”, aplicado al audiovisual, parece volverse cada día más ambiguo, puesto que hoy es posible encontrar disímiles taxonomías y géneros dentro de lo que se llama cine documental. Desde las divisiones temáticas más simples (documental político, ecológico, científico), hasta las más complejas relacionadas con el grado de intervención y participación del autor (documental directo, reflexivo, etcétera); con la perspectiva de saberes de la que se parte (documental antropológico, sociológico, etcétera), pasando, incluso, por las siempre útiles clasificaciones históricas.

El documental es hoy un terreno cuyos límites parecen diluirse. Latinoamérica, evidentemente, no es la excepción y me interesa abordar la forma en la que éste ha permitido potencializar una crítica histórica y, con ello, la posibilidad de remontar los modos en que se visibiliza la violencia, en este caso particular, la violencia de género.

Es decir, ¿hasta dónde el género documental nos permite visibilizar la vulnerabilidad de ciertos sectores de la sociedad? ¿Cómo

---

<sup>1</sup> Profesora de la Universidad Iberoamericana.

es que la imagen establece ciertas formas visuales que rompen con el *statu quo* de la narrativa contemporánea? ¿Cómo cobran voz ahí miles y miles de mujeres? ¿Cuál es el valor del testimonio y cómo éste es capaz de articular una relación entre imagen, archivo e historia?

### **Desde todos los frentes. Conocer, desconocer, reconocer. Abrir los ojos**

Los flujos migratorios, la violencia de género, las revueltas y la ocupación de las calles, son algunos de los problemas que nos ocupan hoy en día. Hablamos quizá de una tierra de nadie ocupada por el refugiado, el migrante, el desplazado, quienes constantemente interactúan sobre el territorio del Estado al que horadan y alteran de un modo tal, que la imagen de ese marco montañoso y gris le es ahora más propia que cualquier otra región de la Tierra. Su paisaje se desdibuja, desbordando todos los límites que lo habían constituido. “¿Dónde empieza y dónde termina la nación?”<sup>2</sup> se pregunta Claudio Lomnitz.

Con los márgenes de lo nacional a la deriva, con la violencia y precarización de la vida en ciertos territorios, resulta necesario reforzar una práctica crítica de la teoría visual que consienta en formular nuevos enunciados y emplazamientos disciplinares; distinguir cuáles son las condiciones de posibilidad críticas para pensar hoy la violencia, la alteridad, la subjetividad, la diferencia, la excepción. Pero, sobre todo, cuestionar cuáles han sido las lógicas de los emplazamientos de ciertos discursos (entre ellos, el de la estética). O bien, ¿cómo se puede revisar desde el arte la condición de-colonizante<sup>3</sup> del pensamiento, no como entrada en la política, sino como confrontación con lo político?

---

<sup>2</sup> Claudio Lomnitz, *La nación desdibujada. México en trece ensayos*, España, Malpaso, 2016, p. 7.

<sup>3</sup> Enfatizo esta categoría para matizar la diferencia respecto al pensamiento poscolonial y las derivas que se abren entre ambas.

Para decirlo rápidamente: ¿cómo repensar el problema de la política hoy en función de los flujos migratorios, de la violencia y, sobre todo, de la violencia contra la mujer? ¿Cómo se redefine ahí la correspondencia naturaleza/trabajo/lenguaje en la relación violencia/trabajo/tierra? Y con ello, ¿cómo se confrontan las categorías que desde los estudios culturales han definido el pensamiento, dígase poscolonialidad y decolonialidad, a través de la imagen, del documento y del testimonio?

El modo en que se determina la representación del poder en términos de división del cosmos y de la humanidad conforme a una política que territorializa lo existente en función de lo económico y lo técnico, como formas de dominación, es la característica fundamental de la configuración del espacio de Occidente. “En la organización moderna de la fantasía basta con que un objeto aparezca redondo, deseable y en postura como de sueño, para que se le pueda describir ya como un mundo conquistable”.<sup>4</sup> Se habla, por tanto, de un problema de distribución o partición de la tierra. ¿Cómo distribuirla? ¿Cómo dibujar sus paisajes? ¿A quién le pertenece o quién decide su distribución?

Pensar el espacio desde Latinoamérica significa repensar las lógicas coloniales y postcoloniales a la luz de las problemáticas específicas desde las cuales se territorializa la violencia colonial. La colonización de la tierra va ligada a un tipo de precarización de la vida, en la que los flujos y lógicas modernizadoras están íntimamente vinculados al capitalismo y, con ello, a una reconfiguración del trabajo y de la relación con la tierra.

Más puntualmente, implicaría reconocer que aquello que alimenta la crueldad en las sociedades contemporáneas no es más el trabajo manual, sino el corporal mecanizado, sometido a la violencia física y simbólica de la ley. Al centro de estas diferencias sociales, económicas y políticas, se encuentran hoy las figuras del indígena,

---

<sup>4</sup> Peter Sloterdijk, “Los signos de los descubridores. Sobre cartografía y fascinación onomástica imperial”, en Peter Sloterdijk, *En el mundo interior del capital: para una teoría filosófica de la globalización*, Madrid, Siruela, 2017, pp. 123, 135.

del migrante, del refugiado, del excluido, del desaparecido, sobre las que se centra la contradicción propia de la ley. ¿Qué representan –ante la indeterminación del lugar, ante la incertidumbre entre vida/muerte– el migrante, el refugiado, el exiliado y sobre todo el desaparecido? Al no poder *situar* un cuerpo o un *lugar* como forma de representación, ¿cuál es su *situación*? ¿Cómo establecer las condiciones de visibilidad y legibilidad capaces de construir sus historias?

### Ensayos visuales y otros medios

Sabemos que después de la Segunda Guerra Mundial, el documental tomó gran fuerza como género de reconstrucción histórica. Pensemos en Claude Lanzmann, Jean-Luc Godard, Michael Glawogger o incluso en el trabajo del director alemán Harun Farocki, para quienes la relación entre imagen y palabra determina una cierta forma de montaje capaz de re-articular la correspondencia entre historia y memoria en la que una paciente insistencia en la duración, una mirada anti-nihilista y una pulsión materialista determinan la ética y estética de su trabajo. Acción, pasión y pensamiento son tres formas de organizar la imagen-documento.

En el texto “El cine documental: verosimilitud y temporalidad”, Celis afirma:

La pregunta por la verdad en el documentalismo es un problema que precede por mucho a la invención del joven aparato cinematográfico. Desde sus orígenes, la filosofía occidental ha tenido a la verdad como su central preocupación. Para esto, diferenciar la realidad de la ficción no puede sino tener una importancia de primer orden. Tanto Platón como Aristóteles, por ejemplo, trataron el problema de la poesía y de la ficción en oposición a la filosofía, a la historia y a la ciencia.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Claudio Celis, “El cine documental: verosimilitud y temporalidad”, *Revista UDP*, núm. 8, año 4, 2009, p. 49.

Y es precisamente desde aquí que intento trazar la importancia de problematizar en torno a la naturaleza del género documental, ya que lo que nos exige como principio es una reformulación de la relación de verdad con la realidad. Más aún, si el cine documental ha roto el espacio capaz de trazar caminos relacionales, cuando lo que desaparece en la imagen-documento, es toda metáfora o figura. Más que metaforizar, el documental constituye series en con-secuencia. Muestra y presenta cortes irracionales, acuerdos disonantes, de los términos desencadenados del lenguaje en relación con la verdad y con el tiempo. Retomando a Celis:

El documental no es lo contrario de una película de ficción porque esta última exija una puesta en escena y el otro la rechace. El cine de ficción es diferente al cine documental sólo porque el primero pretende crear el efecto de lo real y el segundo ofrecer una interpretación de la realidad, lo que en ambos casos es una operación de lenguaje.<sup>6</sup>

De acuerdo con lo anterior, en el documental cada serie de imágenes remite por su cuenta a una manera de ver o de decir. Cada una como una serie que expresa indirectamente una secuencia de imágenes, códigos y sonidos que fracturan la unidad semántica, configurando un discurso indirecto libre, por el entre uno, y otro que se pasa discontinuamente.

Todo se distribuye continuamente, se reorganiza. Esto permite el franqueamiento entre la verdad y lo imaginario, entre un término y otro, entre una imagen y otra, entre una serie y otra. Pero al mismo tiempo refiere una relación ilocalizable: la individuación.

La historia se escribe en torno a una imagen que produce su fractalidad entre el documento y la imagen; entre el blanco de la letra y lo negro de la pantalla; la visibilidad lleva consigo su oscuridad. La historia opera aquí por adición y no por sustracción. Contra una simple alternativa del sistema clásico en el que, por un mero movimiento de péndulo, de equilibramiento o de dar la vuelta, en

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 54.

el que se oponen espacio/duración, fuerza/forma, profundidad/superficie, signo/significante.

Pensemos que, con el documental, la imagen hace emerger signos y significaciones en la letra que escapan al sistema de oposiciones metafísicas; una energética de la fuerza pura e informe se convierte en el primer desplazamiento. Levantar la determinación finita, rasgar la ligadura que sujeta al sentido y a la verdad para pensar las potencias de lo falso como desplazamiento. Las diferencias nos remiten a la relación entre la imagen cinematográfica al tiempo y a la verdad como una posibilidad de rescribir la Historia de la filosofía desde una percepción alucinada.

Una especie de cinematoscopio escribe la Historia y anuncia un desafío. Es decir, visibilizar en la disyunción entre imagen y los planos, el distanciamiento y reflexividad hacia el interior de la Historia como la potencia crítica de la imagen cinematográfica. Una ficción singular situada en el mundo y un distanciamiento mutuo entre historia y realidad inscribe ciertas disyunciones, brechas y desequilibrios de modo que la forma de lo verdadero exige el borramiento, así como la tachadura de esa efracción originaria sin la cual la Historia no sería posible. La imagen-documento no llega a agotarse en sí misma, la identidad está en suspenso, volatilizada.

El lenguaje metaforiza la in-existencia de un cuerpo/lugar y empuja la forma orgánica de lo verdadero en el montaje como huella de la relación entre historia-ficción del cine, o bien como indicio de imágenes violentadas por la desnudez del documentalismo. Ni un diálogo ni una palabra son capaces de hacer eco del silencio perpetrado por la imagen. “Captar lo intolerable o lo insoportable, el imperio de la miseria, y con ello hacerse visionario, hacer de la visión pura un medio de conocimiento y acción”.<sup>7</sup> De lo que se trata, entonces, es de condicionar la mirada y la imagen para hacer sensible, visible y sonoro el pensamiento.

Todo discurso histórico será siempre una construcción de sentido, donde la objetividad constituye el verosímil propio del género.

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 33.



En otro ensayo referido al mismo tema, Rancière escribe: “De aquello que fue, nunca se concluye nada que legitime lo que es. O más bien, esa conclusión pertenece sólo al dominio de la retórica. Es allí solamente donde las imágenes bastan como demostración”.<sup>8</sup>

De este modo, el documental ya no puede ser distinguido del cine de ficción por su mera relación con la realidad. Y más aún, al verse liberado de la obligación de construir un relato verosímil, puede dirigir toda su atención a la escritura cinematográfica en sí. Por esto, todo documental no sólo atañe a su disciplina, sino a todo el campo del cine, ya que sus operaciones significantes se articulan como una reflexión de la producción de sentido por parte del cine en general; y atañe también a la historiografía, ya que su reflexión acerca del tiempo replantea el estatuto de la Historia y de su objeto de análisis: el pasado.

Hasta aquí nos vemos obligados a preguntarnos, de la mano de Deleuze: ¿nos da el cine la ilusión del mundo? O bien, ¿de qué modo nos vuelve a dar el cine la creencia en el mundo? Por tanto, ¿puede la duración de la imagen en la voz representar lo que permanece? Como ya veremos, el tiempo en el documental es la reserva visual de los acontecimientos en su exactitud. La imagen nos coloca frente a una relación directa con el tiempo, con el pensamiento, y en ésta —como señala Deleuze respecto de la imagen-tiempo—, despierta una función de videncia, a la vez fantasía y atestado, de crítica y compasión.

## Deformaciones topológicas del paisaje

Siendo consecuente con una de las investigaciones que hoy realizo,<sup>9</sup> puedo decir que el género documental visibiliza una cierta geo-

---

<sup>8</sup> Jacques Rancière, *Figuras de la historia*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2013, p. 14.

<sup>9</sup> Para un mayor acercamiento a ésta, puede consultarse el texto “Ver y saber en torno a la imagen”, publicado en el catálogo de la exposición *Sublevaciones*, MUAC, 2018.

metría de la vulnerabilidad que nos acecha, al mismo tiempo que bordea las narrativas del cuerpo, la memoria y la historia. Documentales como *5 cámaras rotas* (2011), de los directores Emad Burnat y Guy Davidi; *Ici et ailleurs* (1976), de Jean Luc Godard; *Megacities* (1998), de Michael Glawogger; *Soles negros* (2019), de Julien Elie; *Tierra de nadie* (2015), de Tim Dirdamal; *Nostalgia de luz* (2010), de Patricio Guzmán; o bien, *Espectros recorren Europa* (2016), de Maria Kourkouta; entre otros, dan forma a las vidas abatidas donde una vez desdibujada su condición jurídica y nacional, pierde profundidad la tierra que ocupan: deviene superficie de “exposición diferencial”.

Más que señalar la precariedad de la vida en la estructura cuerpo-ley-vida, alcanzan a señalar la *mera muerte*<sup>10</sup> por la propia imposibilidad de situar el cadáver y el despojo. Giorgio Agamben expone:

La supervivencia política de los hombres sólo es pensable hoy en una tierra donde los espacios de los Estados hayan sido perforados y topológicamente deformados de aquella manera y en que el ciudadano haya sabido reconocer al refugiado que él mismo es.<sup>11</sup>

¿En qué sentido la vida excede siempre las normas de su reconocibilidad? Escribe Didi-Huberman a propósito de Faroki.

Elevar el pensamiento a la altura de una cólera, elevar la cólera a la altura de un trabajo. Tejer este trabajo de preguntas simultáneas hechas a la técnica, a la historia y al derecho. Para saber abrir nuestros ojos a la violencia del mundo inscrita en las imágenes.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> En el texto “Hacia una crítica de la violencia”, Benjamin señala la condición de la mera vida respecto a la violencia divina. Lo que me interesa desplegar aquí es que la condición de la mera vida a la mera muerte es la condición sacrificial de la muerte.

<sup>11</sup> Giorgio Agamben, *Medios sin fin: notas sobre la política*, Valencia, Pre-Textos, 2001, p. 30.

<sup>12</sup> Georges Didi-Huberman, *Harun Farocki, Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra, 2013, p. 21.

Pensar las diversas estratificaciones de la violencia contemporánea y sus registros nos lleva entonces a movernos en su especificidad, más allá de las analogías y similitudes superficiales que pudieran existir. Avanzar hacia un plano geológico de la violencia es, en todo caso, percibir los procesos de sedimentación y las dinámicas de los suelos que –caracterizados por una historia del poder como configuración de una economía territorial, nómica, a la que se van superponiendo estratos de cuerpos, de deshechos y ruinas– delatan la condición anómica de la ley como producción de precariedad.

El cine, o –mejor aún– el montaje de bloques de imágenes al lado de enunciados cruciales teje la lista nominal, impávida, inalterable de lo que aparece, como bien lo hace Godard. Es un tratamiento de lo múltiple visible y audible capaz de llevar a la superficie no sólo la organización semántica del *filme*, sino el conjunto de asociaciones, virtualmente infinitas, que un pensamiento alerta descubre en suspenso; las tentativas en las letras o imágenes saturadas y vaciadas de un mundo devastado. “La noción de voz en *off* tiende a desaparecer en provecho de una diferencia entre lo que se ve y lo que se oye, y esta diferencia es constitutiva de la imagen”,<sup>13</sup> afirma Deleuze en *La imagen-tiempo*.

Contra una simple alternativa del sistema clásico –donde, por un mero movimiento de péndulo, de equilibramiento o dar la vuelta, se oponen espacio/duración, fuerza/forma, profundidad/superficie, signo/significante–, pensemos que la imagen hace emerger signos y significaciones que escapan al sistema de oposiciones metafísicas.

Tanto Godard (a través de la imagen) como Derrida (a través del texto) cultivan una fuerza capaz de desterrar la condición desde la cual la imagen sensible ha sido deteriorada por la historia del concepto. Una energética de la fuerza pura e informe se convierte en el primer desplazamiento. Levantar la determinación finita, rasgar la ligadura que sujeta al sentido para pensar la diferencia como segundo desplazamiento. Las diferencias serían a la vez consideradas de lugar y de fuerza.

---

<sup>13</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 241.

Si no hay continuidad entre una imagen y otra, entre una historia y otra, por el acto de conectarlas, sino que existe sólo el dispositivo del relato experiencial en primera persona, debemos preguntarnos por las condiciones estético-políticas que ahí se gestan como distribución sensible del territorio. El documental expone y tematiza el mecanismo de restricción jurídica y constituye un acto de ver que atiende al terror de Estado y a la violencia.

Por ello, me atrevo a decir que lo que se pone en juego en algunos documentales es la manera en que la imagen busca devolver las actitudes y posturas del cuerpo como condición del lugar; un cuerpo en riesgo y en movimiento, pero que al mismo tiempo se fija por la fuerza.

El hecho de que el documental juegue con el despojo de la corporalidad y la violencia sobre el territorio va más allá de la dicotomía típica entre verdad y falsedad, entre hecho real y reconstruido. Lo eleva al nivel en el que la disyuntiva se da entre lo real y la ficción; será el último recurso para salvaguardar la tierra, el lugar en la resistencia del cuerpo. Sobre todo, en la performatividad de un discurso que se suplementa. Nunca una descripción pautada de los hechos y la violencia, sino una re-construcción.

Es ahí donde el trazado de una frontera entre los países centro-americanos y a su vez entre los estados de la República mexicana deviene imposible. Por tanto ¿cómo mapear una cierta producción del espacio y del cuerpo, que más allá de condicionar las lógicas establecidas por los discursos del poder rompen con la traza norte y sur, centro y periferia? ¿Cómo datar el lugar de lo imposible? ¿De la muerte y de la violencia?

Pensar las proyecciones políticas de una mirada cartográfica es aquello que hoy le concierne al arte como posibilidad de visibilizar las formas de vigilancia y control de los territorios nacionales; es decir, del control de fronteras y de estados. Pero más aún, de la territorialización de franjas y zonas de precariedad en donde la vida se define por una lucha de supervivencia; o bien, la muerte por una imposibilidad al duelo y al dolor. ¿Cómo invertir las políticas

de vigilancia y control? ¿Cómo atribuirle a la vida y a la muerte su condición de posibilidad como territorialización afectiva?

### Nuestras Antígonas<sup>14</sup>

*A nosotros, como a Hegel, nos ha fascinado Antígona, esa increíble relación, esa poderosa ligazón sin deseo, ese inmenso deseo imposible que no podía vivir, capaz tan sólo de invertir, paralizar o exceder a un sistema y a una historia, de interrumpir la vida del concepto, del cortarle el resuello o, lo que viene a ser lo mismo, de soportarlo desde el afuera o el fondo de una cripta.*

Jacques Derrida, *Glas/Clamor*.

Quisiera comenzar por un par de preguntas: ¿qué significa pensar el nombre o, más aún, mirar desde la fractura, o bien, desde la liminaridad de la imagen y la voz? ¿Cómo mirar el vaciamiento de la imagen para leer en ella la dislocación de un tiempo que resiste a cualquier organización lineal de la Historia? Y más aún, ¿cómo narrar(se) mujer en un nombre que se sustrae?

Antígona –escribe Derrida–<sup>15</sup> es un momento por el que hay que pasar, un momento terrible y divino para el hermano y la hermana. Las dos leyes, divina y humana, femenina y masculina, van a pasar la una dentro de la otra, dejarse mediatizar y devenir la una para la otra.

Nada debería poder sobrevivir a la muerte de Antígona. Nada más debería seguirse, salir de ella, después de ella. El anuncio de su muerte

---

<sup>14</sup> Para una genealogía de las obras que han abordado el personaje de Antígona en sus disímiles dimensiones, véase George Steiner, *Antígonas*, Barcelona, Gedisa, 2013.

<sup>15</sup> Jacques Derrida, *Glas/Clamor*, Madrid, La Oficina, 2015, p. 187.

debería doblar por el fin absoluto de la historia. Cristalina transparencia glacial, virgen, estéril. Sin deseo, sin trabajo.<sup>16</sup>

Sin embargo, todo habrá estado a punto de detenerse en una marcha escalonada, de tropezar y de soportarlo todo desde el fondo de la cripta, de organizar lo excluido; el suelo al que no pertenece, y la Historia contemporánea, la situación de violencia y de la impotencia del Estado para aplicar la ley, nos dan cuenta de que más que superarlo o suprimirlo, Antígona vacila y se trunca en la sepultura de lo imposible.

El deseo de ésta destruye el fantasma y desmetaforiza el sistema, y así lleva el saber absoluto a su ruina. El fantasma es la metáfora sin fin de la *aufhebung* como nombre del *Ser* que Antígona desmiente. Ella se ofrece en *Glas* como el lugar o la figura para un segundo giro de la deconstrucción, antifantasmático e infrapolítico. Antígona no es la escritura y sí el clamor silenciado de su lamento que encripta su lengua, o su lengua encripta el silencio, ritmo hesicástico. Volvemos a empezar y es desde este comienzo que me gustaría re-pensar las formas en las que hoy la mujer –o bien, las mujeres– está implicada en el proceso de re-apropiación de la Historia.

Antígona queda presta y continúa montando la guardia desde otro lugar más allá de la cripta.

Que el signo se despegue significa, por supuesto, que lo cortamos de su lugar de emisión o de pertenencia natural; pero la separación nunca es perfecta, la diferencia jamás consumada. El despegue sangrante es así mismo –repetición– delegación, mandato, demora, relevo. Adherencia. Lo despegado queda prendido por ahí, por el gluten de la *différance*, por la a. La a de gl aglutina los diferentes despegos. La guillotina de la A está glutinosa.<sup>17</sup>

Por ello, preguntarnos por los despegos, los recortes y las demoras de Antígona –de la mano de Derrida–, nos permite ir más allá

<sup>16</sup> *Idem.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 188.

de la oposición sexual, de la ley familiar y la ley del Estado, para desarticular las relaciones entre lo privado y lo público, ya que, como es sabido, Hegel resuelve el problema de la dialéctica del amo y del esclavo, el problema del golpe al otro, el problema de que todo asesinato supone el suicidio políticamente.

Es decir, mediante la constitución de la comunidad en pueblo, llega la figura de Antígona al texto derrideano; como paso atrás respecto de la resolución política, como rechazo de la ley humana y de la ley de la ética, como ruptura de la lógica que vincula familia y comunidad y que lleva la dialéctica a una guerra interminable. La pregunta es: ¿a dónde conduce el deseo de Antígona? Éste es inasimilable por la dialéctica, pero tal inasimilabilidad, insiste Derrida, está reconocida y reivindicada por Hegel mismo.

Si la familia figura el duelo, la economía del muerto, la ley del *oikos*, si la casa (el lugar en el que la muerte se guarda) conforma una pompa fúnebre, si la mujer asegura su representación, lo que corresponde a la feminidad es administrar estrictamente un cadáver. Pero ¿qué pasa cuando el cadáver falta? ¿Qué es lo que debe administrar la mujer? Ante las miles y miles de mujeres, de hijas, de hermanas, de amigas desaparecidas, asesinadas ¿qué administran hoy los feminicidios? ¿Cómo asegurar la representación del duelo y del muerto? Si la erección de la sepultura es obra de lo femenino, ¿contra qué se alza? ¿Qué guarda la mujer al seguir al muerto, al sobrevivirlo, al buscarlo?

Se trata simplemente de luchar contra una descomposición material que en el camino de todas las lecturas y exégesis que se han hecho de Antígona –desde Hegel, pasando por Hölderlin, Freud hasta llegar a Derrida y Lacoue-Labarthe, entre otros–, nos obligan encontrar en su figura los retornos de todas las Antígonas como una forma de encontrar la fuerza contra la que la muerte es más que una exterioridad mecánica y anónima. “La operación femenina de la sepultura no se opone a la exterioridad de una materia no consiente, sino que sofoca un deseo inconsciente”.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 164.

Antígona entra en escena y su canto, su clamor, se alza como forma de sobrevivencia. Hay una fascinación por la figura esencial de esta hermana que nunca llega a ser ciudadana, ni mujer, ni madre. Muerta antes de haber podido casarse, se fija, aprehende, traspasa, transfigura en ese carácter de hermana eterna que arrastra con ella su deseo de mujer.<sup>19</sup>

Derrida extrae estas afirmaciones del texto de Hegel, del espacio de una cripta que él ha elaborado. En el medio de *Glas* y en el medio de la *Fenomenología*, la figura de la hermana enterrada viva, por haber dado sepultura al hermano traidor a la ciudad, se imprime en la cripta donde se guarda el deseo que impulsa el texto hegeliano. La pompa fúnebre, elaboración del cadáver para guardarlo, es la tarea de “la mujer”.

Esa obra de la mujer que tiene por objeto el puro presente de la mera singularidad es –dice Derrida siguiendo a Hegel– el fruto de un intercambio que tiene lugar en el momento de la firma de un contrato matrimonial. “La mujer” recibe como presente, a cambio de las honras fúnebres, el cuerpo absolutamente propio del esposo; pero dicho presente sólo puede guardarse perdiéndolo como singularidad, inscribiendo sobre una lápida un nombre propio e iterable.

En el centro del texto de Hegel se inscribe un duelo cuyo fracaso o éxito no es determinable, en cuanto conduce al encierro críptico entre la vida y la muerte de la que lo lleva a cabo. El proceso de elevación de la sepultura es el de la idealización ejemplar; el espíritu emerge de la descomposición del cadáver y se eleva gracias a la sepultura que, al guardarlo como nombre en un monumento, lo hace elevarse a lo simbólico.

El proceso del Espíritu es el duelo, que se elabora como repetición y tiene lugar en el texto. La *Fenomenología* tiene el ritmo del duelo como elevación espiritual; el trabajo de la escritura es un trabajo de duelo.

En el nombre de Antígona y en los nombres que guarda escondidos en ella, Derrida trata de descifrar y penetrar la obra de Hegel;

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 169.



pero ese movimiento de penetración es, a la vez, la construcción de una cripta en el interior del texto hegeliano. Ésta no sólo guarda, entre la vida y la muerte, los restos de un duelo en una arquitectura cerrada, ella es también un resto (como “la mujer”) que devasta la arquitectura y llega a calificarse de vómito. La cripta se construye en el nombre, pero la inscripción del nombre deshace la piedra que le sirve como superficie de inscripción al no distinguirse ya de ella. El nombre es un subjectil, y la cripta un espacio en cierto modo externo, desprendido de sí en su interior.

Antígona, la que sobrevive ni viva ni muerta, da nombre al deseo imposible de paralizar y exceder el sistema y la historia, de interrumpir el desarrollo del concepto y, a la vez, de portarlo o soportarlo desde una tumba. Esa, desde la que Antígona se guarda, condenada a su pérdida, no es un espacio cerrado; Antígona (in) opera también en sus bordes, fuera de ella o sobre ella.

La cripta organiza, sin pertenecerle del todo, el texto de Hegel; en su asimilación, en la interiorización de lo excluido, Derrida encuentra la fantasía o el deseo de la dialéctica especulativa; pero ese deseo de asimilación sin resto –como hemos visto– se encuentra con su otro en el límite que se desdibuja entre introyección e incorporación. La cripta puede ser incorporada, fantasmáticamente, pero entonces lo que tiene lugar es un vómito interno, y no del todo rechazado. Ésta sólo guarda, y resguarda, perdiendo; resulta ser un resto que no resiste indemne, sino que moviliza una reasimilación.

Efecto de focalización, en un texto, en torno a un lugar imposible. Fascinación por una figura irreconocible dentro del sistema. Insistencia vertiginosa en un inclasificable. ¿Y si lo inasimilable, lo indigesto absoluto, representase un papel fundamental en el sistema, abismal más bien, representando el abismo un rol cuasi trascendental y dejando formar sobre éste, como una suerte de efluvio, un sueño de apaciguamiento? ¿Acaso no es siempre un elemento excluido del sistema el que asegura el espacio de posibilidad de éste?

Lo trascendental ha sido siempre, en sentido estricto, un trans-categorial, lo que no ha podido ser recibido, formado, terminado en ninguna de las categorías interiores del sistema, lo que éste

vomita. ¿Acaso no es este lugar de lo inasimilable lo que nos permite pensar la relación entre testimonio, memoria e Historia? ¿No es lo especulativo un modo de pensar la vida y la muerte en lo impropio del nombre y de la cripta?

He ahí la tarea que me ocupa en este texto y que desde un análisis puntual sobre el potencial del documental como la forma dialéctica que pone en juego la fatalidad del destino más allá de la oposición entre la forma y la anti-forma, sería en todo caso la cesura –en palabras de Philippe Lacoue-Labarthe– la posibilidad de pensar la abertura poética del pensamiento y del tiempo en la imagen.

### Archivos de mundo

En el documental *Tempestad* (2016), de Tatiana Huezo, me interesa particularmente la forma en que la directora condiciona ciertas formas de legibilidad y visibilidad de la violencia, el abandono, el destierro, la precariedad del ser mujer en el territorio mexicano para constituir una analítica de la imagen en la que la historia se nos revela poderosa y directa.

La cámara observa con detenimiento. Algo parece estar encerrado en la imagen: la voz en *off* de las víctimas, contenida en un lamento que, como una gota de agua, se ralentiza en su caída y se prolonga el tiempo de su destino. El documental querrá mostrarnos acaso que este lamento parece contener toda la memoria del mundo.

La imagen adquiere predominancia sobre la voz en la medida en que contiene insondables capas de tiempo, tal como el paisaje que busca escribir. A cada momento éste guarda, sobre todo, las historias de Adela y Miriam y con ella la de todas las mujeres tragedias.

A veces se necesita restaurar las partes perdidas, reencontrar todo lo que no se ve en la imagen, todo lo que se sustrajo de ella para hacerla interesante. Pero a veces, por el contrario, hay que hacer agujeros, introducir vacíos y espacios blancos, rarificar la imagen, suprimirle muchas cosas que se le habían añadido para

hacernos creer que se veía todo. Hay que dividir o hacer el vacío para reencontrar lo entero.<sup>20</sup>

Al respecto, una de las secuencias más poderosas es aquella en que la voz de Miriam enumera una tras otra las prácticas de los torturadores, mientras vemos una sucesión de imágenes de bosques nativos. Vaya contrapunto aquél entre el repertorio del horror humano y la belleza de la naturaleza, aunque ésta ya sea virgen.

Benjamin llamaba a esto, de la mano de Goethe, un fenómeno originario; un acontecimiento sensible, irradiando con su simplicidad, o su pobreza, toda la ley del mundo. *Tempestad* se esfuerza por hacer visible una cadena que va desde el territorio nacional (geografía), al mapa que lo describe (cartografía), y finalmente a la imagen que lo representa, piensa y examina (arte, cine). A fin de cuentas, ¿qué imagen puede ofrecer el cine de un paisaje que es al mismo tiempo geografía, terruño, hogar y archivo de los secretos del mundo?

Antígona puede ser la cifra que nos acompañe en esta reflexión, ya que más allá del modo en el que las revueltas y las exigencias del feminismo contemporáneo suceden, me parece ésta una potencia que nos ayudará a poner en práctica varias de las demandas políticas y, a la vez, activar otro orden de las configuraciones estéticas donde el canto y el lamento fracturan las formas de representación. ¿Cómo lidiar con el mandato moral del presente que nos impulsa a recordar, si el presente, nos dicen, no existe? Paradoja de este paisaje único: al pasado más remoto se accede más fácilmente que al más reciente.

Son la mujer y su lamento lo que los dos personajes de la historia de Huevo buscan legibilizar como medio para visibilizar el dolor. Es el testimonio y la demanda de dos mujeres el medio que hará estallar los límites propios del territorio y la ley, del paisaje y su estética. Pues, por un lado, condiciona en sus testimonios y en los vestigios del paisaje un derecho a la representación y, por el otro, busca condiciones de representatividad jurídica; es decir, tanto en lo uno como en lo otro, el tiempo de la imagen no es otro más que

---

<sup>20</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 46.

el de una pulsión que al desterrar al paisaje lo significa como lugar para la justicia. El testimonio da forma a eso que el Estado debe como una deuda ética, y estructura en la imagen la implicación de una mirada otra.

Derrida, como es sabido, remarca los restos de un duelo imposible, pero no fallido, pues éste no puede ser exitoso al estar preso en su doble economía. Ni la monumentalización, ni la digestión, resuelven el problema de los restos; entre ambos, la memoria reelabora, en el presente, un duelo suplementario que recuerda para facilitar la asimilación de los muertos.

El mismo se desarrolla en un tiempo organizado en principio, nudo y desenlace. Como el del sujeto que emerge de éste, el tiempo de un duelo propio es el de la narración, al que el trabajo del concepto, aunque parezca anularlo en su proceso, da una vuelta de tuerca más. Ese deseo de historia es, a la vez, de fin de duelo. Frente a esto, el tiempo de la cita (sobre todo si lo que cita es un aquí y ahora) reincide en el desajuste que el trabajo con los restos espectrales introduce en el presente.

El tiempo desajustado de sí mismo, incluso estallado, de la escritura repite en cada inscripción un duelo por todos los residuos que apenas se deja llamar trabajo. Domesticarlo pasa por desapegarse de lo particular elevándolo a lo universal para, superada la muerte, recuperarlo en él. La domesticación del testimonio-texto da lugar a un archivo audiovisual, una especie de cripta elaborada para contener los restos que amenazan con contaminarlo todo, aunque construirse una cripta es todavía un gesto defensivo y apotropaico que no resuelve el problema de los restos.

Uno no da testimonio para sí mismo, sino que se lo entrega a otro. Éste viene de una experiencia conmovedora, sentida como indecible, donde el testigo desde la posición que ocupaba (de actuante, de doliente o de mirante) debe de dar fe a los ojos de otro, a los del mundo entero.

Como muchos documentales en los últimos años, *Tempestad* dibuja las heridas profundas de nuestro país. La realizadora ensaya una posibilidad donde nos presenta las historias de dos mujeres

cuyas experiencias personales con el crimen organizado y la impunidad que inunda el sistema judicial sirven para exponer el estado de descomposición social en el que vive el país entero. Y en el que Antígona representa, frente a su función histórica, el avistamiento de una crítica destituyente como afirmación ética, política, histórica, que cumpla con las demandas subversivas del presente. ¿Cómo conocer de la muerte, la desaparición, la violencia y la precariedad, sin hacer una estetización de la violencia o bien un espectáculo de la muerte? ¿Cuál es la función aquí del dispositivo cinematográfico? ¿Cómo despliega su potencia crítica?

Miriam es una madre soltera que de un día a otro es detenida junto con un grupo de compañeros de trabajo y trasladada al penal de Matamoros para cumplir una condena por cargos contra el tráfico de personas. Es una “pagadora”, le dice su abogado de oficio.

De manera azarosa le corresponde a ella pagar por los crímenes de alguien más y no hay mucho que se pueda hacer al respecto. En el otro lado está Adela, una madre cuya hija desapareció diez años atrás y que ahora permanece oculta, pues su insistencia en la búsqueda la llevó a encontrar nexos entre el secuestro de su hija y la policía local, y éstos la tienen amenazada de muerte.

Su estructura entrelaza las voces de cada una mientras recorremos las carreteras del país, del norte al sur –un recorrido similar, aunque inverso, al de los cientos de migrantes que intentan llegar a Estados Unidos–, territorio de carteles, campo minado difícil de sortear. De lo que se trata aquí, más que establecer el equilibrio dialéctico entre religión y Estado, entre lazo familiar y lazo público –Hegel–, es de localizar las Antígonas que lo suspenden y lo restituyen negativamente. Es, en principio, la posibilidad de encontrar en el tiempo de la imagen la posibilidad de significar su gesto y su dolor y, enseguida, es hacer de la imagen el tiempo de la justicia, por paradójico que parezca.

Por su parte, la historia de Adela no es un testimonio indirecto, no es la voz en *off* como recurso narrativo; por el contrario, es en un primer plano donde aparece su rostro y nos cuenta, en primera

persona, la historia de su hija, su desaparición y la incesante búsqueda que ha enmarcado su vida y la de su familia desde ese día. A contra plano, un circo vacío y su escenario a la espera. Adela nos cuenta la historia de su vida, la importancia de ser un payaso elegante, el formar parte de una familia cirquera. La cámara recorre el escenario vacío, regresa al rostro de Adela y de ahí, en un giro rápido, captura al fondo un paisaje apocalíptico. La imagen nos lleva del registro de su voz y su testimonio al paisaje que estalla entre la carpa de un circo desgastado, en el que las risas y la teatralidad no son suficientes para ahogar la tristeza.

La polarización de la imagen es evidente; la vista aérea de un espacio derruido y el plano cerrado de un rostro afligido condensan la desdicha como lo propio de nuestra era. Aquí no hay *travelling* ni mucho menos recorridos visuales, aquí la directora se encarga de hacernos penetrar el vacío a través del testimonio de Adela, del escenario y del no-lugar del paisaje. “Como el sueño, eras lo que desaparece, y eras también todos esos lugares vacíos que no desaparecen”.<sup>21</sup>

Su casa la tuvieron que abandonar por las amenazas de judiciales, el circo a la espera de poder dar función, el paisaje desterrado y esta mujer sin lugar propio (que es la voz de lo que significa huir y encontrarse desposeída de objetos, de tierra y de un sentido de vida), suspendida entre la regularidad y la irregularidad de su tiempo en espera. A Adela no le queda más que un resto de tiempo, el resto que significa el tiempo de la búsqueda de su hija.

A diferencia de Miriam, de quien sólo escuchamos los ecos de su voz y los modos en que su rostro se fuga por los reflejos de la ventana del camión, Adela en primer plano, maquillada de payaso, frente al espejo, directamente frente a nosotros, se nos va desfigurando por la voz entrecortada y la imposibilidad del rostro de payaso para ocultar o disimular la realidad. El espejo deviene ese lugar en el que entre la percepción de su imagen y su mirada el reconocerse se hace imposible, ese intervalo es abolido por el lamento de su voz.

<sup>21</sup> Sara Uribe, *Antígona González*, México, Sur plus, 2012, p. 108.

En el caso de Miriam, es el cenote visto desde abajo el lugar por el que su rostro permanece oculto. Depresión del paisaje en el que, a la distancia y bajo el agua, el cuerpo se contorsiona y la mujer queda atrapada en su lamento. La captura de la cámara es la apertura de la tierra por donde no hay reflejo, mucho menos reconocimiento, sino más bien proyección y escape de la realidad. Adela queda atrapada en una imagen que no la representa y Miriam en un recoveco de la tierra a la que no puede negar su desgracia; y sin embargo, es en ese intervalo donde las voces se multiplican y se fugan.

Estas dos mujeres son todas nuestras Antígonas clamando justicia. “No hay clamor sin la interposición de una maquinaria”.<sup>22</sup> ¿Cómo reconstruir ese órgano de la justicia en función de la musicología del lamento? ¿No es esa la tarea de la justicia por venir?

### Musicología del lamento. Organografía de la justicia

*Late bajo la funda, retoza, corta, cuarteada, re-forma, ausenta, encola, despega, separa, alega y delega, argumenta, tiende, se empalma. Exhibe a medias el bocado –y el muerto– pero sólo disfruta de una fuerza mayor si retiene la turbulencia hinchada bajo el tejido.*

Jacques Derrida, *Glas/Clamor*.

Testimoniar para figurar, imaginar para nombrar. Proveer a la imagen de un medio de vaciamiento en el que (por medio de la serialidad de una historia con otra, de un testimonio con la mirada o de la escritura con la representación visual) se logre desmontar el sentido de nombrarse y de nombrar al otro, del mirar y de la imagen, para que tanto la Historia como el *ver* tengan otro modo de narrarse.

Esto hace Huerdo en su obra mientras crea un idioma personal hecho de conjuntos y grafías, de trazos y espacios vacíos con el que las mujeres (rodeadas de ausencias, recuerdos y desazón) narran

---

<sup>22</sup> Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 50.

una serie de reflexiones cósmicas, matemáticas y sintomáticas de su propia identidad, de su entorno y de su historia; construyen una narración de agujeros por la que se cuelan imágenes irreconocibles. “Ya sólo se veían las escenografías que acompañaron a alguna persona, desterradas, divididas para siempre. Los personajes nunca volverían a su contexto original y todos esos marcos ya no tenían tiempo”.<sup>23</sup>

Al parecer es una fórmula que participa en la venida de lo invisible y del acontecimiento del nombre y de la vida, al mismo tiempo que insta una vigilancia del mirar que aparece siempre en un tercer ojo; en la imagen que arrebató la distinción entre lo visible y lo invisible y que multiplica las miradas, los nombres, los posibles de una historia.

El ojo mira cómo a través del efecto que produce la ondulación prolongada del aire caliente, las imágenes se enfocan y se vuelven difusas de modo continuo. El espejismo del desierto, que desaparece al acercarnos; camino que ondula en el vaho evaporado, paisaje que tiritó por entre el humo de una combustión.<sup>24</sup>

Aunque la imagen no es del todo ajustada, el largo proceso de digestión no ha conducido a la asimilación ni al rechazo, se ha producido una especie de vómito interno que recibe el nombre de documental.

La domesticación del testimonio da lugar a la imagen, pero no resuelve la violencia. Arranca el sexo, la voz, el cuerpo y la imagen a cualquier forma de representación. El documental, en este caso, ¿reelabora capaz de trabajar el duelo como lugar? Entre el cementerio suplementario y el vertedero incontrolado. Huelzo subraya el modo en el que en el documental se remarca el corte anguloso de la imagen como condición de una resolución virtual del duelo, que sería a la vez la esquiza diferencial y continua de la memoria. Es justamente por la no relación entre imagen y voz en *off*, que las

---

<sup>23</sup> Verónica Gerber, *Conjunto vacío*, México, Almadía, 2015, p. 90.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 90.



fisuras de lo narrativo son el lugar donde puede abrirse un hueco para los muertos sin sepultura.

El “éxito” del duelo depende del fallo en la narración visual. Lo inesperado, lo absolutamente otro, no puede ser domado por ninguna narrativa finalista. Conjurar a los espectros puede resultar una invocación que trate de guardarlos para sí y reinvertirlos. Derrida parece rehuir en *Glas* a la salida fácil al duelo: la insistencia en la temporalidad interrumpida, en la suspensión del texto y el trabajo con el soporte, trabajan la negativa a la narración, al engaño de la ficción para restituir una verdad perdida; a su vez, Huevo, frente al duelo triunfante, insiste en la fragilidad de un vertedero incontrolado que altera la geografía y contamina un entorno que nunca fue puro.

Da cuenta de la afirmación radical del duelo imposible que puede pasar por una restitución que ofrece un entierro simbólico a las desaparecidas a través de un acto de narrativa, capaz de resolver ese peso traumático. Es desde esta vigilancia que la directora se autoriza el derecho de documentar sobre la vida. La historia de estas dos mujeres, sobre su país y la violencia de género, son una condición de un doble juego: por un lado, oculta, resguarda –entre una historia y la otra– y, por el otro, documenta, describe, o bien dibuja en la imagen lo estéril del paisaje. Forma conjuntos de imágenes y vacíos de nombres. “La soledad es invisible, se atraviesa sin saberlo, sin darnos cuenta. Al menos ésta de la que hablo. Es una especie de conjunto vacío que se instala en el cuerpo, en el habla y nos vuelve ininteligibles”.<sup>25</sup>

En *Tempestad*, una imagen es capaz de desconcertar y renovar a la vez nuestro lenguaje y por lo tanto nuestro pensamiento. Es justamente porque las imágenes nos desconciertan, por lo que deben ser miradas, interrogadas; es ahí en medio del desconcierto y del no-saber donde un nombre puede sacar su momento decisivo.

Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el lugar donde arde, el lugar donde su eventual belleza reserva

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 148.

un sitio a una señal secreta, una crisis no apaciguada, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado.<sup>26</sup>

Una mirada femenina, una estética realista que –en el mismo sentido que Sara Uribe y su *Antígona González*– busca la distorsión y la alteración de la Historia oficial para encontrar en el testimonio el intento de narrar la desesperanza, de contar y de narrar para hacer memoria, para hacer de la voz y de la imagen, quizá, la potencia crítica de nuestra realidad. Un gesto de legibilizar y visibilizar un acto simple: el de dar testimonio.

Antígona está muerta, pero habla –escribe Sara Uribe–, encarna la fragmentación de nuestro estado y el dolor de nuestras Antígonas para demandar justicia. El documental *Tempestad* sería esa forma de ensayo crítico que encierra dos testimonios: documenta e induce una reflexión más profunda sobre las consecuencias del exilio, los feminicidios, la desaparición forzada y la impotencia y corrupción de la ley. Nos obliga a pensar nuestros lazos más allá del parentesco y de la nacionalidad. Es una mirada que nos permite saber e, incluso, anticipar algo del estado histórico y político que se confronta más allá de la política y en el que la voz/mirada femenina fundan un arte de la memoria capaz de leer el tiempo y las imágenes –en palabras de Didi-Huberman–, donde el tiempo tiene una oportunidad de ser descifrado. Tiempo en el que el lamento –de la mano de Benjamin– puede insistir en que al haberse violado la pureza contenida en el nombre, se alzó la pureza más severa de la palabra juzgadora del juicio. El bien y el mal se encuentran fuera del lenguaje de los nombres y ese abandono es el que cambia profundamente el aspecto de la naturaleza.

Lo que me interesa en este momento es preguntarnos cómo el montaje del nombre y de la imagen activa un orden de la mirada que nos ciega (entendiendo por ceguera no la distinción entre lo visible y lo invisible, sino otro modo de ver).

---

<sup>26</sup> Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013, p. 28.

El duelo como memoria requiere la extroyección, la socialización de una tumba exterior que fuerce al reconocimiento de la irreducibilidad de éste que sólo puede tener lugar como un impropio que no rehúya el fetiche. El duelo se cumple cuando al erigir una sepultura, al hacer de la repetición recuerdo, al dar y guardar el nombre, se restituyen a los muertos al reino de los muertos. La inscripción del nombre sobre la lápida sepulcral guarda al muerto como memoria en su nombre (resto), conjurándolo del presente para asimilarlo mejor.

A lo largo de la sesión número dos del seminario sobre la vida y la muerte de 1975, Derrida pone como eje de discusión la *dynamis* del linde entre la vida y la obra del filósofo, el sistema y el sujeto del sistema, esa linde que él llama *dynamis* por su fuerza y su potencia virtual. En especial –afirma Derrida–, no una línea delgada, un trazo invisible o indivisible entre el recinto de las filosofemas, por un lado, y la vida de un autor identificable bajo un nombre, por otro, sino, bien, que lo que interesa a Derrida a través de la lectura que hace de Nietzsche es rastrear los límites desde los cuales el *corpus* y el cuerpo entrevén la relación verdad-vida.

El llamado sujeto vivo del discurso biológico forma parte, parte tomadora o toma de partido, del campo investido, con la enorme masa de la experiencia filosófica, ideológica, política, con todas las fuerzas que la trabajan, con todo lo que se potencializa en la subjetividad de un biólogo o de una comunidad de biólogos. Todas esas evaluaciones que marcan la firma científica e inscriben lo biográfico en lo biológico.<sup>27</sup>

Una cuestión tal, es el nombre para nosotros, en Occidente, la forma de poner en juego la vida, de situar los nombres y sus biografías en el centro del porvenir –el porvenir político de la firma. Si esto es así, de lo que se trata es de entender cómo y qué es todo aquello que el nombre compromete en sí. Empezaremos por decir que el nombre no se resume en un yo, más bien pone en escena firmas que

---

<sup>27</sup> Jacques Derrida, *La vie la mort. Séminaire (1976-1976)*, París, Seuil, 2019, p. 50.

hacen una inmensa rúbrica de todo lo que se escribe sobre la vida o la muerte y, a continuación, damos cuenta de que lo que se trata es de admitir que el nombre indica ese vaciamiento del yo en el que el sujeto encuentra su consistencia y su división.

Es, literalmente, la forma, la forma en formación, en la medida en la que tiene por función permitir a la ausencia tener lugar en la conformación del sujeto y, por último, comprobamos que el nombre es un cuerpo que revela en un movimiento dialéctico la oposición entre lo activo y lo pasivo, entre la destrucción y la creación, reunidas en un mismo gesto: nombrar(se). Es en éste que el sujeto reconoce los trazos de un pasado que se actualiza en la acción presente. Al parecer, la escritura del nombre, la firma del nombre da lo que excluye y está fuera de ella, sustraída, arrojada, separada de ella: el sentido y la verdad —a los que remite para defenderse y que están y han estado siempre por encima de ella, sin mantener ningún contacto con ella: entidades hipostáticas.

En esta escritura, el sentido no está ausente, sino que se hace y des-hace con ella, y la verdad (si hay verdad) no puede más que habitar en esta traza, en ese surco vacío y multiplicado que no tiene pies ni cabeza, para destruirse. Pues esta escritura no dice nada, más bien mezcla y confunde, desplaza hacia los márgenes lo que dice, se apropia de ellos para impedir que nada se fije allí. Ésta es una escritura oscura que borra aquello que traza y dispersa lo que dice. No pone al abrigo de nada, más bien expone.

Lo que llamamos vida no tiene frente a sí la muerte, lo tanatológico o lo tanato-gráfico. La vida padece en este caso los retrasos resultantes de un deseo de saber. Vivir más ella de ello que debe morir, de eso que debe hacer y que realmente hace morir-vivir (más que la vida, la muerte), vivir una vida sobreviviente, que aparece más allá del que vive, en el sello de la firma y del nombre.

Al hacer que prolifere el nombre, lo imposible de lo propio, en una locura estrellada de sub-nominaciones, de sobre-nominaciones y de ultra-nominaciones, como galaxias en expansión en torno a un agujero negro del nombre propio que absorbe todo el sentido. Derrida está acechando y acorralando todo lo propio, tratando de

que se vaya fundiendo y de que vaya chasqueando encima, debajo, detrás o delante: nada menos que la totalidad y la archi-totalidad de lo propio en verdad; por ende, su unicidad absoluta, singular, irreductible, incomprensible, irrecusable, irrecuperable, pero también en su generalidad absoluta, indefinidamente plural, multiplicable, extensible, comunicable, intercambiable. Nombrarse *yo soy* –como bien señala Derrida– designa cualquier presente vivo de sentido, de nacimiento y de muerte de cada cual como de cualquiera que se reconoce tal por no tener que reconocer nada que no sea su unicidad sin unidad. ¿Podríamos pensar acaso que el nombrarse implica un desvío, una crisis de temporalidad que plantea lo impensado como posibilidad en el documental de Huevo?

El nombrar-se en verdad de cada cual, de cada ser-sí-único. Hoy en día ésta es la necesidad absoluta, el requisito más urgente de la filosofía (y/o de la poesía, de su diferencia intestina), en la época de las asunciones pendientes y de las figuras retiradas: que cada cual se nombre en verdad y que el sentido se abra de nuevo a partir de la heterología de todas esas nominaciones singulares.<sup>28</sup>

Eso es precisamente, por lo demás, lo que otorga a la cuestión del nombre o a esa compulsión de cuestión, a la vez su necesidad absoluta y vertiginosa, así como su rasgo constitutivo de imposibilidad, ésta chasquea siempre allí donde se anuda entre la palabra y la imagen, entre la letra y la firma.

Derrida excluye lo propio para sustituirlo por una deslocalización y una alteración de las grandes del nombre, sigue la pista de la huella que borra a medida que la imprime tras de sí, olfatea la borradura misma; borra debido a la enorme sobrecarga de huellas, de marcas y de letras doradas. Su locura por marcar es, a la vez, por borrar la marca marcando la borradura, de un solo golpe asestado siempre sobre sí, y asestado por detrás. Todo esto no es tan vertiginoso como parece –o bien, ese vértigo tan real no por eso deja de ser

<sup>28</sup> Jean-Luc Nancy, “Borborignos”, en Jean-Luc Nancy, *Derrida, supplements. Avec un texte d’Alexander Garcia Düttmann*, París, Galilée, 2019, p. 48.

elemental. La apropiación de lo propio no puede tener lugar sino en la conjunción propiamente insostenible y absoluta de otro común, indiferente e intercambiable.

Lo que tiene lugar en esa conjunción no es sino la conflagración de la sobre-significación y de la in-significancia: la una sólo tiene lugar gracias a la otra, la una se abre en la otra. Esta apertura mutua da paso a la significación en general: que haya sentido, o la verdad del sentido, es una propiedad absoluta, absolutamente única y originaria y, por consiguiente, indiscernible de su propia sustitución por cualquier otra. Por decirlo en los términos siguientes: el Narciso absoluto no puede comprenderse, si es que se comprende, sino idéntico e igual tanto a todos los otros como a lo Único mismo.

Esa lección nos vuelve a llevar obstinadamente al borde de lo que conforma quizás el constreñimiento más potente, el más fértil en recursos y en aporías de toda la tradición: la autología es intrínsecamente heterología. Lógica, ética, estética, poética y política están suspendidas todas juntas a este axioma, y a su doble condición o a su *double bind*.

Que siempre me resulte preciso, inexorablemente, retroceder todavía más, más hacia atrás, en lo que para mí es más interior, más intestino que mi más extrema intimidad, y que no haya sentido, en verdad total, sino a la medida de mi salida de mí, a la medida de mi exposición a los otros orígenes y al otro, a todos los otros, en el origen. Esa medida que le debe todo a la suerte errática, incalculable, inapropiable, tanto de los otros como de sí mismo: lo singular no tiene necesidad, es cada vez su necesidad singular.<sup>29</sup>

Todos nuestros asuntos están anudados ahí, todos los que llegamos con retraso y los que llegamos antes de tiempo salimos del fondo y del todo; esa salida es la que se denomina Historia, Occidente o Mundo. Surgimos, extraños, inquietantes, de una abertura por doquier abierta de par en par que reenvía toda cohesión de fondo y de

---

<sup>29</sup> Jacques Derrida, *La vie la mort...* op. cit., p. 54.

totalidad al no-lugar. Así, por detrás de nosotros mismos, desde más lejos que cualquier identidad, nos llegamos indeciblemente nuevos.

Unas palabras que ya no nombren o, antes bien, que no nombren sino la parte trasera de toda nominación, que articulen lo inarticulado de la apertura de lo real, un canto que no canta nada, pero que modula –o bien, que calla– esa apertura misma. Un nombre propio, a partir de entonces, como el idioma rítmico y melódico del origen mismo, su poema único. Todos los nombres propios son comunes y, recíprocamente, todos los nombres comunes son propios; los nombres, la lengua, nacen en esa vacilación. Da igual cuál, por consiguiente, cualquier tal y cualquier da, y haciendo cualquier ruido, indefinidamente sustituible, simple ejemplar en el corazón de lo innombrable, pero al mismo tiempo necesariamente, sin que dé igual cuál, únicamente éste, ejemplo único e inimitable de sí. “Derrida”, por tanto, en este caso y detrás de Derrida, otra vez, tanto Derrida como una parte trasera sin fondo. Es preciso que no haya ninguna ejemplaridad: lo único debe recomenzar(se) cada vez.

Ahí comienza su lamento y su encarcelamiento en las redes del lenguaje. Ahí la errancia del hombre por la tierra. La carencia del lenguaje es el gran dolor de la naturaleza, el hombre y el poeta se encargan de redimirla. La naturaleza se lamenta, pero el lamento es, sin duda, el potencial diferencial del lenguaje, el gemido en el que las plantas susurran, o el instante en el que la luciérnaga sobrevive. Es el instante en el que lo inaudible hace eco y lo invisible destella. Entre el silencio y las tinieblas un resto de tristeza permanece como lo propio de la justicia y de la comunidad. Dos instantes de muerte, dos fragmentos de tiempo para presentar el tiempo de una historia en un lenguaje tartamudo, entrecortado por el lamento de una tierra herida. Haciendo eco del texto *Antígona González*, de Sara Uribe, cierro con lo siguiente:

Numerar para nombrar  
Contar para hacer memoria  
Nombrar para reconocer

Numerarlos todos para no olvidar  
 Contarlos todos para encontrarlos  
 Encontrarlos para llorarlos  
 Nombrarlos todos para visualizar la Historia

**Bibliografía**

- Agamben, Giorgio, *Medios sin fin: notas sobre la política*, Valencia, Pre-Textos, 2001, 121 pp.
- Butler, Judith, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Buenos Aires, Paidós, 2009, 338 pp.
- Celis, Claudio, “El cine documental: verosimilitud y temporalidad”, *Revista UDP*, núm. 8, año 4, 2009, pp. 48-55.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2005, 392 pp.
- Derrida, Jacques, *Glas/Clamor*, Madrid, La Oficina, 2015, 296 pp.
- Derrida, Jacques, *La vie la mort. Séminaire (1975-1976)*, París, Seuil, 2019, 376 pp.
- Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013, 120 pp.
- Didi-Huberman, Georges, *Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra, 2013, 320 pp.
- Gerber, Verónica, *Conjunto vacío*, México, Almadía, 2015, 215 pp.
- Lomnitz, Claudio, *La nación desdibujada. México en trece ensayos*, España, Malpaso, 2016, 310 pp.
- Nancy, Jean-Luc, “Borborismos”, en Jean-Luc Nancy, *Derrida, suppléments. Avec un texte d'Alexander García Düttmann*, París, Galilée, 2019, 224 pp.
- Rancière, Jacques, “La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria (sobre *Le Tombeau d'Alexandre*)”, en Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 2005, 224 pp.
- Rancière, Jacques, *Figuras de la historia*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2013, 81 pp.
- Sloterdijk, Peter, “Los signos de los descubridores. Sobre cartografía y fascinación onomástica imperial”, en Peter Sloterdijk, *En el mundo interior del capital: para una teoría filosófica de la globalización*, Madrid, Siruela, 2007, 123-135 pp.
- Uribe, Sara, *Antígona González*, México, Sur plus, 2012, 110 pp.



## 7. VISUALIDADES HÁPTICAS Y VULNERABILIDAD DE LOS CUERPOS: HACIA UNA POLÍTICA-POÉTICA DE LA INTERDEPENDENCIA

*María José Pantoja Peschard*<sup>1</sup>

### Introducción

Una de las vertientes que adopta el giro afectivo en los estudios teóricos del cine es la que se inspira en la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty. Esta corriente señala que el cine no es solamente un conjunto de signos con un significado que ha de decodificarse (como ha señalado la semiótica o semiología del cine), sino que debe entenderse como una extensión de la existencia encarnada del espectador. En este sentido, más que atender al *filme* como un texto –y más que postular una relación jerárquica entre los cuerpos y las imágenes o entre lo real y su representación–, la aproximación fenomenológica al cine propone atender a la experiencia cinematográfica. En vez de entender la relación entre el *filme* y el espectador o la espectadora como una abstracción que se da en el plano mental, la fenomenología concibe esta relación como un continuo de interacciones entre, por un lado, los cuerpos e imágenes que aparecen y desaparecen en pantalla y, por otro, las respuestas sensoriales y afectivas del espectador o espectadora.

Así, los teóricos de la fenomenología del cine afirman que hay “una doble y simultánea apropiación de una posición de simpatía

---

<sup>1</sup> Profesora de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.

*vis-à-vis* el Otro, en la que la autoconciencia de la propia condición de estar encarnado [de tener un cuerpo] es la radical e irreductible condición de empatía en el Otro”.<sup>2</sup>

En este trabajo quisiera retomar esta referencia al cuerpo y al estar encarnado como vínculo con el Otro para pensar una política que tenga como principio la interdependencia y la relación necesaria e inexorable entre los cuerpos. Partiendo de los conceptos de “imágenes hápticas” y “visualidades hápticas” que presenta Laura U. Marks en su libro *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*,<sup>3</sup> primero examino cómo pueden ponerse en práctica dichos conceptos analizando dos obras del colectivo de cine experimental mexicano “Los Ingrávidos”.

En un segundo momento, discuto las ideas de Judith Butler en torno a la vulnerabilidad de los cuerpos y su inexorable interconexión que, como señala la autora, se han hecho evidentes durante la pandemia y nos conminan a pensar la necesidad y la posibilidad de una política de la interdependencia social, una política que no puede basarse en el individualismo ni en la desigualdad social impuestas por el capitalismo.

Por último, en un tercer momento, propongo establecer un puente entre el concepto de las visualidades hápticas de Marks con las tesis de Butler sobre la interdependencia y vulnerabilidad de los cuerpos. El concepto de visualidad háptica nos permite comprender el cuerpo no como una entidad cerrada cuya frontera se encuentra en la piel, sino como un continuo que nos conecta con otros. Así entendida, la visualidad háptica resulta ser un elemento indispensable para lograr una política de la interdependencia como la que defiende Butler, y que da lugar, al mismo tiempo, a una poética de la resistencia como la propuesta por el colectivo “Los Ingrávidos”.

<sup>2</sup> Thomas Elsaesser y Malte Hagener, *Film Theory. An Introduction Through the Senses*, Nueva York y Londres, Routledge, 2015, segunda edición, p. 129. [Nota: Las traducciones de todas las citas de las obras en inglés utilizadas en el presente trabajo son mías].

<sup>3</sup> Laura U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham y Londres, Duke University Press, 2000.

## Imágenes y visualidades hápticas

Una de las tesis centrales de la aproximación fenomenológica al cine es la idea de que el espectador o la espectadora no es simplemente un par de ojos sin cuerpo, sino que el espectador está encarnado. Esta tesis, sostenida entre otras por Vivian Sobchack<sup>4</sup> y Laura U. Marks, propone que el espectador experimenta un *filme* con todo su aparato sensorial, con todo su cuerpo. Las autoras toman la idea del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, quien en su obra *Fenomenología de la percepción* afirma que

Mi cuerpo es la textura común de todos los objetos y es, cuando menos respecto del mundo percibido, el instrumento general de mi “compreensión”. Es él, mi cuerpo, lo que le da un sentido no solamente al objeto natural, sino también a los objetos culturales [tales] como los vocablos.<sup>5</sup>

El cuerpo, para Merleau-Ponty, es el “núcleo significativo” que comunica, modula y da coherencia a los datos obtenidos por los diferentes sentidos. Siguiendo al francés, Marks y Sobchack señalan que la manera en que experimentamos un *filme* no se reduce a lo que percibimos mediante el sentido de la vista, sino que “vemos, comprendemos y sentimos los filmes con el todo cuerpo, informado por la historia y conocimiento carnal de nuestro sensorio aculturado”<sup>6</sup> (nuestro aparato sensorial cultural y socialmente

---

<sup>4</sup> Véase Vivian Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton y Nueva Jersey, Princeton University Press, 1992.

<sup>5</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1993, p. 250.

<sup>6</sup> Vivian Sobchack, “What my Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh”, en Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 2004, p. 63. En esta cita de Sobchack hay otra tesis importante: la idea de que el sensorio o aparato perceptual está aculturado. Dentro de este trabajo no desarrollaré este tema, pero para una discusión sobre cómo es que la percepción sensorial no es un acto exclusivamente físico, sino que también es cultural, véase Constance

moldeado). Algo importante que se deriva de esta idea es que, para los teóricos del espectador encarnado como estas autoras, no existe una separación clara entre los sentidos y el intelecto, lo sensorial y lo cognitivo-conceptual.

La relación entre el espectador o la espectadora y el *filme*, piensan Marks y Sobchack, es mimética, y con ello quieren decir que el significado de una película no es comunicado solamente mediante signos visuales o auditivos –que representan alguna cosa en el mundo y que han de ser decodificados–, sino que es también experimentado con el cuerpo.

En este sentido, el modelo de subjetividad propuesto por la fenomenología del cine postula que existe una relación de mutua creación y mutua permeabilidad; es decir, una relación dialógica, entre el ser y el Otro,<sup>7</sup> entre la persona que mira el *filme* y lo que sucede en la pantalla. Mirar un *filme* implica, entonces, una apertura al mundo y un intercambio entre dos cuerpos: el cuerpo del espectador y el cuerpo del *filme*. Por ello, la aproximación fenomenológica al cine postula un espectador activo, que es co-partícipe en la experiencia cinematográfica.

Ampliando la tesis del espectador encarnado, en su libro *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Marks introduce los conceptos de “imágenes hápticas” o “táctiles” y “visualidades hápticas” (el término háptica/háptico proviene del griego *haptikos* y es un adjetivo que significa que algo tiene la cualidad de poder ser tocado). Con ello, la autora busca explicar cómo es que ciertas imágenes del cine y el videoarte que ella llama “cine intercultural” pueden dar lugar a sensaciones distintas de las visuales y auditivas; esto es, que pueden evocar sensaciones táctiles, olfativas y gustativas. Como señala Marks, las imágenes táctiles o hápticas de este tipo de filmes apelan a una visualidad háptica, “invitan al espectador a responder a la imagen de una manera íntima,

Classen, “Foundations for an Anthropology of the Senses”, *International Social Science Journal*, vol. 49, núm. 153, septiembre, 1997, pp. 401-412.

<sup>7</sup> Laura U. Marks, *op. cit.*, p. 149.

encarnada, y por ello facilitan igualmente la experiencia de otras impresiones sensoriales”.<sup>8</sup>

Marks enfatiza que se debe distinguir entre las imágenes y la visualidad hápticas. Esta última debe entenderse como una especie de estado o habilidad mental, es decir, que la visualidad háptica no depende tanto del tipo de imágenes que se presentan en la pantalla, sino más bien de la capacidad y sensibilidad del espectador para percibir la cualidad háptica o táctil que pueden tener las imágenes. Los filmes que ofrecen imágenes hápticas

... invitan una mirada que se desplaza sobre la superficie plana de la pantalla por un tiempo antes de que el espectador o espectadora se dé cuenta de qué es aquello que está observando. Estas imágenes revelan las figuras poco a poco, si acaso lo hacen. A la inversa, [los filmes con estas imágenes] pueden también presentar tal [grado de] detalle [...] que se evade la mirada distanciada, y en cambio se empuja al espectador a acercarse aún más.<sup>9</sup>

Esta diferencia entre las imágenes y la visualidad hápticas en tanto que capacidad para percibir dichas imágenes revela ya la relación dialógica, de mutuo intercambio, que surge en la experiencia cinematográfica entre el *filme* y el espectador. Marks introduce una distinción más que merece la pena explicar para entender mejor la visualidad háptica, que es el concepto que retomaré más adelante para hablar de la política de la interdependencia.

En la visualidad háptica, explica Marks, “los ojos mismos funcionan como órganos del tacto”.<sup>10</sup> La visualidad háptica difiere de la visualidad óptica, porque en lugar de mirar los objetos con suficiente distancia para así distinguir objetos de manera clara y distinta, se mantiene cerca de las superficies de los objetos con el fin de discernir texturas más que con el de diferenciar objetos, profundidades y

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 162-163.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 162.

coordenadas espaciales. La visualidad óptica, por contraste, implica una relación de superioridad y dominio sobre lo que se ve, puesto que mediante este tipo de visualidad el espectador o la espectadora disocian e identifican con claridad los objetos que miran.

En cambio, en la visualidad háptica, la relación entre la imagen en pantalla y el espectador o la espectadora es eminentemente dialógica, ya que quien mira tiende a perderse en la imagen sin poder identificar objetos y sin un sentido claro de la profundidad y las proporciones. Esta cualidad de indiscernibilidad invita a percibir las imágenes desde el conocimiento y la memoria corporales, en vez que desde el conocimiento racional, exclusivamente cognitivo.

La distinción entre visualidades hápticas y ópticas se finca entonces en los grados de cercanía y lejanía, discernibilidad e indiscernibilidad de las imágenes. A mayor cercanía y, con ello, a mayor indiscernibilidad de los objetos en la pantalla, mayor grado de textura y superficie puede ser registrada por la persona que mira. Es ello lo que crea la experiencia háptica en la que, según Marks, se tiene más que una simple ilusión del tacto, y lo que se activa es nuestra memoria encarnada.

En términos del espectador, [éste] no toca de hecho el filme o el objeto profilmico [que está frente a la cámara]. Sin embargo, en vista de que el encuentro afecta el cuerpo, produce efectos semejantes a aquellos que emergen con el contacto físico: no es tan sólo una metáfora. La imagen háptica tiene mayor posibilidad de dar lugar a una respuesta encarnada y multisensorial que despierta la memoria encarnada. Esto se debe a que [...] la manera háptica de mirar pospone la diferenciación entre figura y fondo, que es necesaria para la identificación de objetos [en el campo visual] en tanto que separados de uno mismo [el sujeto que observa].<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Laura U. Marks, Dominique Chateau y José Moure, “The Skin and the Screen – A Dialogue”, en Dominique Chateau y José Moure (eds.), *Screens*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016, p. 259.

De este modo, la visualidad o percepción háptica recurre a los otros sentidos –los sentidos del contacto cercano: el tacto, el olfato y el gusto– y a la memoria corporal, por lo que todo el cuerpo de la espectadora o el espectador está más claramente inmerso en la experiencia cinematográfica. Mientras que la visualidad óptica otorga prioridad a la capacidad de representación de la imagen, la visualidad háptica torna su atención hacia la materialidad misma de la imagen a partir del involucramiento de todo el aparato perceptual ante lo que sucede en la pantalla.

En efecto, todos los sentidos están fundamentados en la materialidad de nuestros cuerpos,<sup>12</sup> y el reconocimiento de la percepción háptica privilegia esa presencia material. La percepción háptica establece entonces una relación corpórea entre la persona que mira y la imagen, en vez de propiciar –como sucede en la percepción óptica– una identificación con una figura u objeto bien definido. Esta relación corpórea no exige entonces una separación entre el sujeto perceptor y el objeto que esté mediada por la representación.

De acuerdo con Marks, no toda imagen cinematográfica tiene una cualidad háptica. Las imágenes del cine y del video logran esa cualidad mediante distintos recursos estilísticos y técnicas, por ejemplo: los cambios en el enfoque, la calidad granulosa (según sea el tamaño del grano en la imagen), los efectos de sobreexposición y subexposición, así como la combinación de algunos de estos con el montaje, los movimientos de la cámara y el sonido. Estos recursos estilísticos desalientan la distinción de objetos en el espacio y, en cambio, animan al espectador o espectadora a relacionarse de manera multisensorial y encarnada con la imagen.

Otras técnicas que logran dar efectos hápticos a las imágenes son específicas de cada medio. En el caso del filme, la solarización, la refilmación y el raspado de la emulsión del celuloide son algunas de esas técnicas; y en el caso del video, los rangos de contraste y la densidad del pixel (número de píxeles por cuadro).<sup>13</sup> Pero lo

---

<sup>12</sup> Véase Thomas Elsaesser y Malte Hagener, *op. cit.*, p. 134.

<sup>13</sup> Marks señala que, en nuestro momento actual, cuando el cine y video digitales han reemplazado al formato analógico, es importante considerar caso por caso

común a todas las imágenes hápticas es que se resisten a la plenitud visual, a la definición y la nitidez, a la diferenciación de objetos y, por ello, obstaculizan e interrumpen la conexión con la narración –una conexión esencialmente cognitiva– y, en cambio, animan al espectador a involucrarse con la imagen por medio de los sentidos y la memoria corporal.

Marks utiliza el concepto de visualidad háptica para explicar el modo en el que opera el cine intercultural, al cual identifica como aquel que es hecho por cineastas y videoastas experimentales de la diáspora que, por estar entre culturas y lejos de sus países de origen, realizan películas o videos que buscan evocar y rememorar experiencias sensoriales (memorias olfativas, táctiles y gustativas) de las culturas y lugares de donde provienen, y a las cuales no pueden tener acceso en los países de acogida.

En este trabajo no abordaré el tema del cine intercultural como lo entiende Marks. Lo que me propongo, más bien, es retomar su concepto de visualidades hápticas en tanto capacidad para involucrarse dialógicamente por medio de todo el aparato perceptor con un Otro (la imagen), con el fin de pensar la posibilidad de una política que asuma la interdependencia de los cuerpos, la necesaria relación de mutualidad –y no de dominio y sumisión– entre estos.

Lo importante de la propuesta de Marks sobre las imágenes y las percepciones hápticas es que permite abordar la experiencia cinematográfica considerando sus efectos y afectos sobre todo el aparato perceptual, en vez de restringirse a las percepciones visuales y auditivas. Alejándose de las aproximaciones teóricas al cine que se centran en la narración o en la representación, la autora defiende un enfoque multisensorial, afectivo y encarnado para el estudio de las imágenes filmicas.

---

para determinar si una imagen es más bien óptica que háptica, pues no es posible generalizar. Así, por ejemplo, Marks dice que “las imágenes [digitales] de baja resolución no son necesariamente hápticas. Los algoritmos de compresión para los video digitales son usualmente anti-hápticos porque enfatizan los perimetros, haciendo emerger las figuras en la pantalla” (Laura U. Marks, Dominique Chateau y José Moure, *op. cit.*, p. 261).



Con ello, Marks se propone revertir la crítica que ya hacían Walter Benjamin y otros autores de la Escuela de Frankfurt, quienes se “lamentaban de la atrofia del conocimiento sensorial reinante en las culturas urbanas occidentales”,<sup>14</sup> debida a la primacía otorgada en el Occidente a la cognición, es decir, al conocimiento exclusivamente racional.<sup>15</sup> En efecto, es este reconocimiento de los límites de un enfoque centrado en la visualidad óptica, lo que lleva a Marks a optar por una epistemología táctil y encarnada como sustento de su propuesta del cine háptico.

Por otra parte, este giro hacia el conocimiento y la memoria encarnados también supone una resistencia al régimen ocultar-céntrico o régimen escópico hoy dominante. El reconocimiento de la visualidad háptica permite liberarse de la preeminencia de lo visual y subvertir el régimen de la máxima visibilidad propio del capitalismo tardío, el consumismo exacerbado y la vigilancia constante, que convierten al sentido de la vista y a la visualidad óptica en instrumentos de conocimiento, regulación, disciplina y control de los cuerpos.

La percepción háptica, al mantenerse en contacto cercano con la superficie y perder así el sentido de proporción, interrumpe el afán policial de identificación que se da en la percepción óptica e inaugura líneas de fuga dentro del régimen escópico.

En lo que sigue, examinaré algunos ejemplos de imágenes hápticas en el trabajo del colectivo de cine experimental “Los Ingrávidos” con el propósito de explicar, primero, cómo es que éstas tienen un potencial crítico; además, en segundo lugar, este análisis me permitirá trazar un puente entre la vulnerabilidad de los cuerpos y su

<sup>14</sup> Laura U. Marks, “Video Haptics and Erotics”, *Screen*, vol. 39, núm. 4, invierno, 1998, p. 334.

<sup>15</sup> Marks misma explica que en el mundo occidental se ha considerado que los sentidos de la proximidad (el gusto, el tacto y el olfato) son sentidos “primitivos”, porque son mucho más importantes para la experiencia de las criaturas no-humanas de lo que son para los humanos, y porque los sentidos de la distancia (vista y oído) se utilizan y desarrollan más en la medida en que el ser humano transita de la infancia a la madurez. Véase Laura U. Marks, *The Skin of the Film...* *op. cit.*, pp. 203-205.

necesaria interconexión, como condición que después utilizaré para plantear una política de la interdependencia, siguiendo la propuesta de Judith Butler.

### Imágenes hápticas en el cine de “Los Ingrávidos”

El colectivo de cine y video experimental mexicano “Los Ingrávidos” se formó en 2011, en el contexto de la guerra contra el narco del entonces presidente Felipe Calderón. Su obra está motivada por el contexto de violencia exacerbada que existe en México y presenta una crítica a la representación que se ha hecho de ésta en los medios de comunicación dominantes.

“Los Ingrávidos” buscan liberar las representaciones y las narrativas audiovisuales en torno a la violencia del monopolio que el Estado mexicano, en complicidad con los medios de comunicación hegemónicos, ejerce sobre ellas.<sup>16</sup> Para ello, utilizan diferentes técnicas y exploran con las posibilidades formales del medio cinematográfico. En especial, recurren a la práctica del re-empleo de imágenes y audios de archivo (con frecuencia utilizan audios de poemas recitados, pero también audios tomados de noticieros de radio o de TV y audios de testimonios orales) para subrayar la autonomía de la imagen y el sonido.

De esta forma, buscan proponer contra-narrativas que resistan las gramáticas audiovisuales dominantes y los discursos oficiales en torno a la violencia.

En sus filmes hay, además, un énfasis en la materialidad del celuloide y del video digital, que se aprecia en el tratamiento, las técnicas y recursos estilísticos que emplean en la creación de sus imágenes, y que invitan al espectador a tener una experiencia encarnada.

---

<sup>16</sup> Véase Carolina Cappa, “Los Ingrávidos” [en línea], *Proyecto IDIS (Investigación en Diseño de Imagen y Sonido)*, noviembre, 2014. Dirección URL: <https://proyectoidis.org/colectivo-los-ingravidos/>, [Consulta: 23 de febrero, 2022].

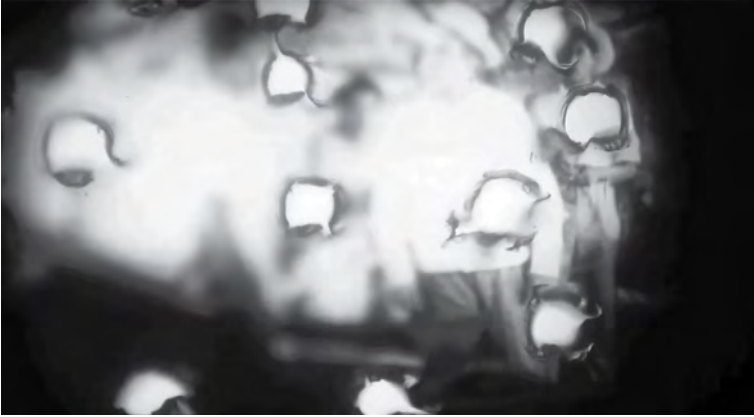


Foto 1. Perforaciones sobre el celuloide perforan, también, los cuerpos humanos que aparecen en la imagen. Fotograma tomado de “Los Ingrávidos”, *Abecedario/B* [en línea], 16mm y HD, blanco y negro, 4’55, México, 2014. Dirección URL: <https://vimeo.com/95072194>.

Aquí me centraré en dos de sus obras para discutir el modo en que crean y utilizan imágenes hápticas. La primera de estas dos obras, *Abecedario/B* (2014)<sup>17</sup> es parte de la serie de 26 piezas titulada “Abecedario” (una por cada letra del alfabeto). Éste es un filme realizado en blanco y negro (en 16mm y HD) donde, con dificultad, se aprecian algunas figuras humanas fuera de foco a la par que la imagen es perforada y quemada ininterrumpidamente. Cada nueva perforación del celuloide coincide con el sonido de un balazo y hace a la imagen cada vez menos visible.<sup>18</sup>

Mientras los fotogramas dañados y el ruido de los balazos se suceden unos a otros, se escuchan también el sonido del viento y unas voces lejanas que describen un enfrentamiento armado del

<sup>17</sup> Véase *Los Ingrávidos*, *Abecedario/B* [en línea], 16mm y HD, blanco y negro, 4’55, México, 2014. Dirección URL: <https://vimeo.com/95072194>, [Consulta: 23 de febrero, 2022].

<sup>18</sup> Véase Miguel Errazu, “La imagen dañada” [en línea], *Campo de relámpagos*, diciembre, 2018. Dirección URL: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/4/12/2018>, [Consulta: 23 de febrero, 2022].

que están siendo testigos. De esta manera, la imagen “escindida, golpeada, lacerada adquiere una dimensión real. Real en tanto da cuenta de la vida que discurre de la mano de la violencia como lógica de Estado”<sup>19</sup> que se ciñe sobre los cuerpos.

El filme *Sangre seca* (2017)<sup>20</sup> forma parte de una trilogía dedicada a la violencia de género en México –junto con las obras *¿Has visto?* (2017) y *Coyolxauhqui* (2017)–, cada una de las cuales aborda esta violencia desde una perspectiva distinta: el punto de vista de las madres que ha perdido a sus hijas (*¿Has visto?*), el de las hijas que han perdido a sus madres (*Sangre seca*) y el de las víctimas mismas (*Coyolxauhqui*).<sup>21</sup> Filmado utilizando película expirada Kodachrome de 1959 –lo que le da un color rojizo y una textura burbujeante, como la sangre–, *Sangre seca* presenta imágenes filmadas en la marcha del Día Internacional de la Mujer de 2017, donde se aprecia manifestándose a las hijas de las víctimas de la violencia.

Acompañando a estas imágenes se escucha, en voz en *off*, el poema *Oscuro* de María Rivera, que describe la represión y el exceso de violencia policial que sufrieron especialmente las manifestantes en el pueblo de San Salvador Atenco, en el Estado de México, en 2006.<sup>22</sup> Utilizando la poesía como vehículo, el texto de Rivera documenta y relata la realidad de lo sucedido y, de manera simultánea, denuncia el discurso oficial del Estado y de los medios masivos que negaban los hechos o los tergiversaban.

La disociación que se presenta entre las imágenes de la marcha del 8 de marzo de 2017 y el audio del poema en *Sangre seca*, pero también entre las imágenes borrosas de un grupo de personas y el

<sup>19</sup> Florencia Incarbone, “Un nuevo abecedario”, *BIM. Bienal de la imagen en movimiento. Memoria 2014*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), 2015, p. 73.

<sup>20</sup> Véase Los Ingrávidos, *Sangre seca* [en línea], 16mm, color, 9’18, México, 2017. Dirección URL: <https://vimeo.com/226050040>, [Consulta: 23 de febrero, 2022].

<sup>21</sup> Véase Almudena Escobar López, “Colectivo Los Ingrávidos: “Coyolxauhqui” [en línea], *Vdrome*, 2018. Dirección URL: <http://www.vdrome.org/colectivo-los-ingravidos>, [Consulta: 23 de febrero, 2022].

<sup>22</sup> Véase *Idem*.

sonido de los balazos y las voces de los testigos de un atentado en el caso de *Abecedario/B*, ejemplifican la práctica de este colectivo mexicano que busca romper la gramática hegemónica que subordina el sonido a la imagen. Al crear este contrapunto, no obstante, ambos, imagen y audio, ofrecen una crítica a las múltiples violencias en nuestro país. Como señala Almudena Escobar:

Los Ingrávidos subvierten la relación jerárquica entre la forma visual y la auditiva, exigiendo la autonomía entre ambas. El sonido se convierte en el centro de atención; los discursos políticos, las armas, el ácido burbujeante que disuelve los cuerpos, y las grabaciones de audio de persecuciones policíacas crean un paisaje sonoro abrumador que refiere directamente a la situación política en México, generando una relación compleja y paradójica que socava el sentido del discurso, y estimula el dominio perceptual del espectador.<sup>23</sup>

*Abecedario/B* (2014) y *Sangre seca* (2017) dan muestra también de cómo “Los Ingrávidos” emplean imágenes hápticas en forma de perforaciones, *scratchings*, fueros de foco, pixelados, planos muy cerrados, solarizaciones, etcétera, en discordancia con los sonidos, como estrategia estética y política en sus obras, con lo cual invitan al espectador a relacionarse de forma encarnada y multisensorial con lo que sucede en pantalla.

Aunque quizás el trabajo de “Los Ingrávidos” no pueda considerarse cine intercultural en el sentido en el que lo usa Marks, puesto que no está hecho por cineastas de la diáspora, sus obras recurren con frecuencia a las imágenes hápticas no con el fin de despertar memorias encarnadas y conocimiento sensorial a los que no se tendría acceso en los países y sociedades de acogida, sino más bien con el fin de borrar la distancia entre el *filme* y los espectadores;

---

<sup>23</sup> Almudena Escobar López, “Weightless Present. Films by Militant Audiovisual Collective Los Ingrávidos” [PDF], Notas para el programa de “Los Ingrávidos” en el marco del Festival de Cine y Video Alternativo de Belgrado, 2018. Dirección URL: [https://almudenaescobarlopez.files.wordpress.com/2018/12/Weightless-Present\\_Alternative.pdf](https://almudenaescobarlopez.files.wordpress.com/2018/12/Weightless-Present_Alternative.pdf), [Consulta: 23 de febrero, 2022], pp. 73, 75.

y esa proximidad, como dice Marks, “nos hace [a espectadores y espectadoras] vulnerables a la imagen”.<sup>24</sup>

El propósito de la imagen háptica en el trabajo del colectivo mexicano es, entonces, vincular imagen y espectador en un diálogo sobre las violencias, las heridas y “la experiencia del desgarro del propio cuerpo social e individual”<sup>25</sup> mediante el desgarro del celuloide mismo. En palabras de Errazu:

[En el trabajo de Los Ingrávidos] tanto el cuerpo material del celuloide como las operaciones a las que se lo somete –refilmación, revelado manual, intervención con otros pigmentos, lacas, ácidos, raspados y rayados, quemado– se establecen en correspondencia mimética con el cuerpo humano que representa. El cuerpo filmico serviría así de soporte en abismo del cuerpo humano y, por extensión, del cuerpo político y social herido.<sup>26</sup>

Pero esta correspondencia que señala Errazu entre el cuerpo del *filme* y el cuerpo humano da lugar a una tercera. En efecto, las imágenes hápticas y las correspondientes visualidades hápticas a que invitan estos *filmes* establecen un paralelismo triple: entre la vulnerabilidad del material filmico; la vulnerabilidad de los cuerpos violentados y desaparecidos en el México de hoy; y la vulnerabilidad de nosotros mismos, espectadoras y espectadores, en tanto que sujetos encarnados, sensibles y afectables.

Develarnos a las y los espectadores como igualmente vulnerables y desgarrados por la herida de las violencias de este país, constituye el potencial político y crítico de estos dos filmes.

Es así como los elementos estilísticos, la poética de las imágenes hápticas, adquieren un sentido político, pues ofrecen una crítica de las representaciones de la violencia y los discursos dominantes en torno a ésta y, en cambio, nos invitan a acercarnos a los cuerpos violentados y sentir la vulnerabilidad de esos cuerpos y del propio.

---

<sup>24</sup> Laura U. Marks, *The Skin of the Film...* *op. cit.*, p. 185.

<sup>25</sup> Florencia Incarbone, *op. cit.*, p. 74.

<sup>26</sup> Miguel Errazu, *op. cit.*, s/p.



Foto 2. La textura burbujeante y el tono rojizo que resultan uso de la película expirada, junto con el quemado de la cinta de celuloide, nos hablan de las violencias en México y nos recuerdan la vulnerabilidad de nuestros propios cuerpos humanos. Fotograma tomado de “Los Ingrávidos”, *Sangre seca* [en línea], 16mm, color, 9’18, México, 2017. Dirección URL: <https://vimeo.com/226050040>.

Ésta es, pues, una poética de la resistencia, en tanto que desmonta la gramática audiovisual de los medios masivos que se centran en la visualidad óptica y, con ello, privilegian el poder de representación de la imagen. La poética de las imágenes hápticas es una poética de la resistencia, porque desplaza la atención hacia la presencia material de la imagen y nos ofrece, con ello, la conexión cercana con otros cuerpos.

En lo que sigue retomaré las ideas de Judith Butler en torno a la vulnerabilidad y la interdependencia para trazar un vínculo entre las visualidades hápticas (como capacidad de relacionarnos sensorialmente con otros cuerpos sin tener que identificarlos o asignarles una identidad) y la posibilidad de una política que parta

de la interdependencia entre los cuerpos como modo para resistir colectivamente las violencias e injusticias que se ciernen sobre estos.

## Cuerpos, vulnerabilidad y política de la interdependencia

Como ha señalado Judith Butler en varios textos y conferencias previos a la emergencia de la pandemia del COVID-19, pero también y especialmente a raíz de ésta,<sup>27</sup> somos cuerpos vulnerables, pero también interdependientes.

En efecto, la pandemia ha puesto de manifiesto esta cualidad de vulnerabilidad extendida a todo ser humano: nadie es por completo inmune. Pero, al mismo tiempo, esta vulnerabilidad nos indica el carácter poroso e interdependiente de nuestras vidas encarnadas.

El respirar mismo, indispensable para vivir, se ha vuelto, a la luz de la pandemia, en algo potencialmente dañino e incluso mortal. La acción de inhalar y exhalar se conecta necesariamente con el inhalar y exhalar de otros y así, como señala Butler inspirada por Merleau-Ponty, algo de mi respiración se halla en la de otra persona y viceversa.<sup>28</sup> De modo que no estamos atrapados en nuestra individualidad; nuestro mundo es uno de la interdependencia.

Pero la vulnerabilidad y la interdependencia no llegaron con el virus del COVID-19, sino que simplemente se hicieron más evidentes con la pandemia. Merece la pena entonces detenerse un poco en la manera en que Butler concibe los conceptos de cuerpo, vulnerabilidad e interdependencia para entender cómo es que, para esta autora, estos tres están relacionados, pero también para poder establecer

---

<sup>27</sup> Véase, por ejemplo, Judith Butler, “Rethinking Vulnerability and Resistance”, en Judith Butler, Zeynep Gambetti y Leticia Sabsay (eds.), *Vulnerability in Resistance*, Londres y Durham, Duke University Press, 2016; Judith Butler, *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*, Madrid, Taurus, 2020.

<sup>28</sup> Véase Judith Butler y Catalina Mena, “#PuertodeIdeasEnVivo: Judith Butler, activista e intelectual estadounidense” [en línea], *Puerto de Ideas. Canal de YouTube*, 28 de julio, 2020. Dirección URL: [https://www.youtube.com/watch?v=uOXME9SzLw&t=369s&ab\\_channel=PuertodeIdeas](https://www.youtube.com/watch?v=uOXME9SzLw&t=369s&ab_channel=PuertodeIdeas), [Consulta: 24 de febrero, 2022].



el vínculo que propongo entre las visualidades hápticas de Marks y una política de la interdependencia.

En primer lugar, Butler parte de una concepción particular del sujeto encarnado, que es crítica de la noción del cuerpo como individuo sujeto de derechos. Esto no significa que esta filósofa esté en contra de los derechos individuales y de que éstos sean defendidos igualmente para todas las personas. Lo que le preocupa a Butler es que la concepción del cuerpo –en tanto que individuo sujeto de derechos–, si bien universaliza los derechos individuales, también implica una comprensión del cuerpo como materia individual, como una unidad discreta y autosuficiente.

El problema con esta noción del cuerpo separado, individual y discreto es, según Butler, que no permite reconocer una parte esencial y común a todos los cuerpos, su necesaria dependencia de unos con otros. Como señala la autora:

No es del todo correcto concebir los cuerpos individuales como completamente distintos unos de otros. Por supuesto, tampoco es que estén completamente mezclados en un cuerpo social amorfo, pero si conceptualizamos el significado político del cuerpo humano sin entender aquellas relaciones gracias a las cuales vive y florece, fallamos en hacer la mejor defensa de los varios fines políticos que intentamos lograr. Lo que sugiero no es solamente que éste o aquel cuerpo está vinculado en una red de relaciones, sino que el cuerpo, a pesar de sus límites muy claros, o quizá precisamente en virtud de esos mismos límites, es definido por las relaciones que hacen su propia vida y actuar posibles.<sup>29</sup>

De este modo, en el concepto mismo de cuerpo que Butler defiende, se incluye su inextricable relación con otros cuerpos. Para ella, ningún cuerpo es autosuficiente, sino que está soportado por y depende de una red de relaciones intersubjetivas, pero también de

---

<sup>29</sup> Judith Butler, “Rethinking Vulnerability and Resistance”, en Judith Butler, Zeynep Gambetti y Leticia Sabsay (eds.), *op. cit.*, p. 16.

una cierta infraestructura (habitación, vestido, alimentos, servicios de salud, etcétera) y de un cierto medio ambiente. El cuerpo, en este sentido, es más una relación que una entidad, y no puede disociarse de las condiciones ambientales,<sup>30</sup> infraestructurales, tecnológicas, ni de las relaciones sociales que le dan apoyo para subsistir y actuar.<sup>31</sup>

Esta concepción relacional del cuerpo supone entonces la dependencia, pero también la vulnerabilidad. Sin esos soportes de infraestructura y relaciones sociales, quedamos expuestos y somos vulnerables. Lo que Butler propone con esto no es únicamente una concepción del cuerpo y de lo que significa ser un sujeto encarnado, sino que también defiende una noción de vulnerabilidad distinta. La filósofa entiende la vulnerabilidad no como una condición o un “estado subjetivo, sino como un rasgo de nuestras vidas compartidas e interdependientes”.<sup>32</sup> De este modo, al igual que su concepción del cuerpo, Butler entiende la vulnerabilidad como esencialmente relacional:

Ser dependiente implica vulnerabilidad: uno es vulnerable a la estructura social de la cual depende, de modo que, si la estructura falla, uno queda expuesto a una condición precaria. Y si tal es el caso, no

---

<sup>30</sup> Otra de las cosas que ha hecho evidente la pandemia de COVID-19, es que la destrucción del medio ambiente y el cambio climático que ello ha generado, tienen consecuencias sobre la fauna y esto, a su vez, expone a los seres humanos a un mayor número de organismos patógenos. De aquí la fundamental necesidad de unas ciertas condiciones medioambientales para dar soporte a la vida humana y a otras vidas no-humanas también. Como dice Butler, la interdependencia no sólo se da entre criaturas humanas, pues éstas “requieren tierra y agua para la continuidad de la vida, habitan también en un mundo donde las necesidades de la vida de otras criaturas no-humanas se traslapan con las humanas, y donde no-humanos y humanos son también bastante dependientes los unos de los otros para vivir” (Judith Butler, *The Force of Non-Violence. An Ethico-Political Bind*, Londres y Nueva York, Verso Books, 2020, p. 141).

<sup>31</sup> Butler señala que toma la idea de que todo cuerpo actuante y toda acción requieren de un apoyo e infraestructura de los estudios sobre discapacidad y los estudios sobre *performance*. No puede haber, dicen dichos estudios, acción sin soporte.

<sup>32</sup> Judith Butler, *The Force of Non-Violence... op. cit.*, p. 45.

estamos hablando de mi vulnerabilidad o la tuya, sino más bien de un rasgo de la relación que nos vincula unos con otros y con las estructuras más amplias y las instituciones de las cuales dependemos para la continuación de la vida [...] La comprensión relacional de la vulnerabilidad muestra que no podemos separarnos del todo de las condiciones que hacen nuestras vidas posibles o imposibles [...] *No estamos nunca completamente individuados.*<sup>33</sup>

La manera en que Butler entiende la vulnerabilidad no significa que, debido a que todos somos dependientes de las estructuras sociales, tecnológicas y ambientales; entonces, todos somos *igualmente* vulnerables. Al contrario, si bien es cierto que nuestra dependencia nos hace a todos vulnerables, la vulnerabilidad no está equitativamente repartida, y hay personas más vulnerables que otras justo porque esas estructuras de soporte están ausentes para algunas poblaciones.

Lo relevante de la propuesta de Butler de la conexión entre cuerpo, vulnerabilidad e interdependencia es, en primer lugar, que los cuerpos no son unidades separadas y autosuficientes, sino que están interconectados. Esta postura implica, evidentemente, una posición crítica y de resistencia ante el individualismo desmedido que subyace al sistema capitalista.

En segundo lugar, comprender la vulnerabilidad como relacional permite a Butler alejarse de las nociones paternalistas de la vulnerabilidad que reducen a los grupos y personas definidos como “vulnerables” a una condición política fija de impotencia, debilidad y de falta de agencia. La concepción paternalista de vulnerabilidad la opone a la capacidad de agencia, mientras que a esta última la identifica con la independencia y autosuficiencia; es decir, “con modos soberanos de defensa”.<sup>34</sup>

Esto, piensa Butler, supone una idea del sujeto político como aquel que afirma su capacidad de agencia al vencer su vulnera-

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>34</sup> Judith Butler, “Rethinking Vulnerability and Resistance”, en Judith Butler, Zeynep Gambetti y Leticia Sabsay (eds.), *op. cit.*, p. 25.

bilidad. Para la autora, éste es un ideal masculinista del sujeto político que debemos resistir. Su propuesta de una vulnerabilidad no como una cualidad subjetiva, sino como resultado de nuestras vidas encarnadas y necesariamente interdependientes, permite comprender justamente que vulnerabilidad y agencia no tienen que ser excluyentes; que la vulnerabilidad puede dar lugar a prácticas de resistencia política colectiva.

En particular, la autora señala aquellas prácticas de resistencia no-violenta donde es la exposición deliberada del cuerpo al riesgo de ser reprimido o violentado lo que moviliza la vulnerabilidad en forma de agencia. Estos modos de resistencia no-violenta en que la vulnerabilidad se torna agencia constituyen, para Butler, el verdadero significado de la resistencia política en tanto que acción encarnada.<sup>35</sup>

Por último, adoptar una concepción relacional de la vulnerabilidad abre la posibilidad de re-pensar el significado de la igualdad entre los individuos. De acuerdo con Butler, el único modo en que puede surgir una nueva forma de entender la igualdad social y política –que no reduzca la igualdad a un derecho individual–, es partiendo de una mejor comprensión y una aceptación de nuestra condición de interdependencia. En palabras de la autora:

Cuando la igualdad es entendida como un derecho individual [...], es separada de las obligaciones sociales que tenemos unos con otros. Formular la igualdad sobre la base de relaciones que definen nuestra existencia social, que nos definen como criaturas sociales vivas, es hacer una exigencia social [...] Cualquier exigencia de igualdad que

---

<sup>35</sup> Butler pone como ejemplo de estas prácticas de resistencia no-violenta que movilizan la vulnerabilidad, las manifestaciones donde las personas se colocan a manera de cadenas y barreras humanas para afirmar su existencia, reclamar su derecho al espacio público o para oponerse a la violencia policial o militar. Otra instancia de esto son aquellas condiciones bajo las cuales el mero hecho de existir, respirar o moverse son en sí mismos actos de resistencia, como sucede a la población palestina o a las personas transgénero. Éstas son acciones encarnadas en que se arriesga al cuerpo como medio para aseverar la existencia.

sea así formulada, emerge de las relaciones *entre* la gente, en el nombre de dichas relaciones y dichos vínculos, pero no como rasgos de un sujeto individual. La igualdad es así un rasgo de las relaciones sociales que depende para su articulación de una cada vez más *reconocida* interdependencia.<sup>36</sup>

De esta manera, el modo en que Butler propone entender la condición encarnada del sujeto y la vulnerabilidad constituye un portal que nos abre a la posibilidad de una política basada en una nueva concepción de la interdependencia social, una política no individualista y que afirma la igualdad radical de todas las vidas.

En efecto, ésta es una política que, al asumir nuestra inexorable interdependencia, se opone necesariamente a la injusticia estructural que separa e identifica a las vidas asignándoles un valor, según el cual serán o bien vidas valiosas y dignas de ser lloradas<sup>37</sup> cuando se pierden de manera violenta, o bien vidas cuya aniquilación no se considera una pérdida ni algo que deba lamentarse.

### Visualidad háptica, política y poética de la interdependencia

Si volvemos ahora al concepto visualidad háptica es posible trazar un vínculo entre ésta y la política de la interdependencia que propone Butler. La visualidad háptica entendida, como propone Marks, como una capacidad que implica mirar la imagen de manera más íntima, desde la cercanía, haciendo difusa la distinción entre el cuerpo que observa y el objeto en pantalla, es un modo de percepción que establece una relación dialógica y corporal entre el espectador y el *filme*.

En lugar de identificar e individuar figuras en el espacio, la profundidad y distancias entre éstas (como sucede con la visualidad

---

<sup>36</sup> Judith Butler, *The Force of Non-Violence...* *op. cit.*, p. 45.

<sup>37</sup> Butler llama a esta métrica o cálculo del valor de las vidas, “llorabilidad”; y señala que la injusticia presente en nuestras sociedades está implícita en la muy desigual distribución de la llorabilidad, donde unas vidas son llorables y otras no lo son, unas son valiosas y otras prescindibles.

óptica), la visualidad háptica no produce una relación mediada por la representación entre la persona que mira y la imagen, y por ello no se establece una relación de dominio y comprensión de los objetos, sino una relación de mutuo intercambio. Así, “como sucede en la relación mimética, no es correcto hablar del *objeto* de la mirada háptica, [sino que] es más adecuado hablar de una subjetividad dinámica entre quien mira y la imagen”.<sup>38</sup>

En este sentido, la visualidad háptica solicita asumir nuestra condición como sujetos encarnados, hacernos vulnerables a la imagen e interrumpir con ello la relación de superioridad implicada por la visualidad óptica.

Así concebida, la visualidad háptica parece ser una capacidad necesaria para establecer una política de la interdependencia como la de Butler, que supone la aceptación de que nuestros cuerpos no son unidades cerradas y autosuficientes, que estamos vinculados y dependemos unos de otros, y que por eso somos vulnerables.

En efecto, partir de nuestra condición encarnada y relacionarme con el Otro no como un individuo por completo aislado de mí, sino como aquel con quien tengo un nexo necesario de mutua necesidad, es lo que sucede en la visualidad háptica, pero también es lo que requiere y propone una política de la interdependencia.

Si hemos de acercarnos a una política de la interdependencia, que es por consecuencia una política de la igualdad, en oposición a la política individualista del capitalismo, es necesario, como hace la visualidad háptica, no ver al Otro como independiente y separado; es necesario no insistir en identificar al Otro y mantenerlo a la distancia.

Mediante la visualidad háptica nos abrimos a la posibilidad de desmontar el individualismo y resistir al régimen ocularcentrista o escópico que insiste en la plenitud visual –mediante las *selfies*, los circuitos cerrados de televisión y la captura y circulación de imágenes 24/7– y que nos divide, separa de otros cuerpos, nos vigila y nos controla.

---

<sup>38</sup> Laura U. Marks, *The Skin of the Film... op. cit.*, p. 164.

Así, la visualidad háptica, que es necesaria para esta política de la interdependencia y la igualdad, nos acerca también a la *hospitalidad incondicional* propuesta por Jacques Derrida. Dicha política exige recibir al Otro absolutamente, reconociéndolo, pero sin exigirle que se identifique, pues eso sería ya imponerle condiciones, separarlo y violentarlo:

La hospitalidad consiste en hacer todo lo posible para dirigirse al otro, para otorgarle, incluso preguntarle su nombre, evitando que esta pregunta se convierta en una “condición”, una inquisición policial, un fichaje o un simple control de fronteras. Diferencia a la vez sutil y fundamental, cuestión que se plantea en el umbral del “en casa”, y en el umbral entre dos inflexiones. Un arte y una poética, pero toda una política depende de ello, toda una ética se decide ahí.<sup>39</sup>

Como en la hospitalidad absoluta, en la visualidad háptica recibo al Otro –que inevitablemente llega, dirá Derrida– sin límites ni condiciones, y ello nos torna vulnerables. Pero sólo es de este modo que podemos soltar la idea del cuerpo como una unidad cerrada e independiente y, en vez de ello, “comprender nuestros límites como predicamentos relacionales y sociales”.<sup>40</sup> Y es esta comprensión la que nos presenta la posibilidad de una política de la interdependencia y la igualdad como la propuesta por Butler.

En el caso de obras como las que realizan “Los Ingrávidos”, se utilizan imágenes hápticas como un recurso estético que invita a la visualidad háptica y que nos permite, así, asumirnos como cuerpos vulnerables y vinculados con los cuerpos violentados, pero también con el celuloide quemado, perforado y rasgado. Así como nuestros cuerpos no terminan en el perímetro indicado por la piel, así una película tampoco termina en la pantalla.

---

<sup>39</sup> Jacques Derrida, “El principio de hospitalidad”, en Jacques Derrida, *Papel Máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*, Madrid, Trotta, 2003, pp. 240-241.

<sup>40</sup> Judith Butler, *The Force of Non-Violence... op. cit.*, p. 45.

El vínculo establecido por la visualidad háptica a que incitan las imágenes de los filmes de este colectivo mexicano da lugar a una poética de la resistencia, una poética que interrumpe el imperalismo de la visión y, con ello, su insistencia en la separación entre espectador e imagen.

La visualidad háptica es entonces una capacidad necesaria para construir una política de la interdependencia y una poética de la resistencia. Esta visualidad nos hace conscientes de nuestra condición encarnada, vulnerable, interconectada y, con ello, nos abre a la posibilidad de padecer, pero también de resistir con el Otro.

## Bibliografía

- Butler, Judith, "Rethinking Vulnerability and Resistance", en Judith Butler, Zeynep Gambetti y Leticia Sabsay (eds.), *Vulnerability in Resistance*, Londres y Durham, Duke University Press, 2016, pp. 12-17.
- Butler, Judith, *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*, Madrid, Taurus, 2020, 144 pp.
- Butler, Judith, *The Force of Non-Violence. An Ethico-Political Bind*, Londres y Nueva York, Verso Books, 2020, 224 pp.
- Classen, Constance, "Foundations for an Anthropology of the Senses", *International Social Science Journal*, vol. 49, núm. 153, septiembre, 1997, pp. 401-412.
- Derrida, Jacques, "El principio de hospitalidad", en Jacques Derrida, *Papel Máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*, Madrid, Trotta, 2003, pp. 239-243.
- Elsaesser, Thomas y Malte Hagener, *Film Theory. An Introduction Through the Senses*, Nueva York y Londres, Routledge, segunda edición, 2015, 237 pp.
- Incarbone, Florencia, "Un nuevo abecedario", *BIM. Bienal de la imagen en movimiento. Memoria 2014*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), 2015, pp. 71-76.
- Marks, Laura U., Dominique Chateau y José Moure, "Video Haptics and Erotics", *Screen*, vol. 39, núm. 4, invierno, 1998, pp. 332-348.
- Marks, Laura U., Dominique Chateau y José Moure, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham y Londres, Duke University Press, 2000, 299 pp.



- Marks, Laura U., Dominique Chateau y José Moure, “The Skin and the Screen –A Dialogue”, en Dominique Chateau y José Moure (eds.), *Screens*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016, pp. 258-263.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1993, 469 pp.
- Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton y Nueva Jersey, Princeton University Press, 1992, 364 pp.
- Sobchack, Vivian, “What my Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh”, en Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 2004, pp. 53-84.

### Referencias electrónicas

- Butler, Judith y Catalina Mena, “#PuertodeldeasEnVivo: Judith Butler, activista e intelectual estadounidense” [en línea], *Puerto de Ideas. Canal de YouTube*, 28 de julio, 2020. Dirección URL: [https://www.youtube.com/watch?v=uOXME9SzlW&t=369s&ab\\_channel=PuertodeIdeas](https://www.youtube.com/watch?v=uOXME9SzlW&t=369s&ab_channel=PuertodeIdeas).
- Cappa, Carolina, “Los Ingrávidos” [en línea], *Proyecto IDIS (Investigación en Diseño de Imagen y Sonido)*, noviembre, 2014. Dirección URL: <https://proyectoidis.org/colectivo-los-ingravidos/>.
- Errazu, Miguel, “La imagen dañada” [en línea], *Campo de relámpagos*, diciembre, 2018. Dirección URL: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/4/12/2018>.
- Escobar López, Almudena, “Colectivo Los Ingrávidos: ‘Coyolxauhqui”” [en línea], *Vdrome*, 2018. Dirección URL: <http://www.vdrome.org/colectivo-los-ingravidos>.
- Escobar López, Almudena, “Weightless Present. Films by Militant Audiovisual Collective Los Ingrávidos” [PDF], Notas para el programa de “Los Ingrávidos” en el marco del Festival de Cine y Video Alternativo de Belgrado, 2018. Dirección URL: [https://almudenaescobarlopez.files.wordpress.com/2018/12/Weightless-Present\\_Alternative.pdf](https://almudenaescobarlopez.files.wordpress.com/2018/12/Weightless-Present_Alternative.pdf), pp. 69-77.
- Los Ingrávidos, *Abecedario/B* [en línea], 16mm y HD, blanco y negro, 4’55, México, 2014. Dirección URL: <https://vimeo.com/95072194>.
- Los Ingrávidos, *Sangre seca* [en línea], 16mm, color, 9’18, México, 2017. Dirección URL: <https://vimeo.com/226050040>.



## 8. PANDEMONIO. FOTOGRAFÍA Y MIEDO DURANTE LA PANDEMIA

*Antonio Sierra García*<sup>1</sup>

El 31 de diciembre de 2019, la oficina de la Organización Mundial de la Salud (OMS) en China fue advertida de casos relacionados con neumonía “de etiología desconocida”, en la ciudad de Wuhan. De inmediato comenzaron las indagaciones y se hizo pública la secuencia genética causante de la COVID-19. Dos meses después, uno de estos casos se registró en Tailandia. Para el 30 de enero de 2020, la OMS determinó que el germen constituía “una emergencia de salud pública de importancia internacional (ESPII)”.<sup>2</sup>

El virus comenzó a cruzar las fronteras. Los casos se multiplicaron y el 11 de marzo de 2020, la OMS consideró que la COVID se caracterizaba como una pandemia. Hasta el día de hoy, 1 de septiembre de 2021, se han reportado 4,507,837 muertes por COVID-19 en el mundo desde que la OMS en China anunció la aparición de la enfermedad en diciembre de 2019. En México han fallecido 259,326 por este virus.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.

<sup>2</sup> Organización Mundial de la Salud, “COVID-19: cronología de la actuación de la OMS” [en línea], *Organización Mundial de la Salud*, 27 de abril, 2020. Dirección URL: <https://www.who.int/es/news/item/27-04-2020-who-timeline---covid-19>, [Consulta: 15 de febrero, 2021].

<sup>3</sup> Naciones Unidas México, “Información Oficial de las Naciones Unidas” [en línea], *Naciones Unidas México*. Dirección URL: <https://coronavirus.onu.org.mx/>, [Consulta: 1 de septiembre, 2021].

En este contexto, los reporteros y fotoperiodistas han llevado un trabajo sustancial al documentar la realidad. Hombres y mujeres han dado cuenta de la tragedia humana. Y muchos de ellos han sucumbido frente a este enemigo invisible. De acuerdo con un reporte de Press Emblem Campaign (PEC), “aproximadamente 1,752 periodistas han muerto por COVID-19 en 80 países”.<sup>4</sup> En el informe *La desigualdad informativa en la pandemia*, de Artículo 19, se menciona que en México han perdido la vida 99 periodistas: 71 en 2020 y 28 en 2021.<sup>5</sup>

Los responsables de la cobertura gráfica estuvieron al frente de batalla, capturando instantáneas para ofrecer a la sociedad su crónica oportuna de lo que sucede en el actual contexto. La información generada por los aguerridos fotoperiodistas, quienes, de acuerdo con Carlos Monsiváis, descomponen y acumulan lo que ven en las calles, la vivencia apasionada y solemne de la inclusión o de la marginalidad,<sup>6</sup> ha mostrado imágenes que afectan y conmueven a la sociedad.

Como vemos, la fotografía de prensa ha tenido un lugar relevante. Algunos medios la han utilizado para causar asombro o sembrar el miedo. Otros han capturado de manera responsable lo que ha sucedido en el contexto actual. Sin duda, el tema de las emociones permite abonar en distintos campos disciplinarios.

En este ensayo abordo el tema del miedo y la fotografía de prensa. He seleccionado cuatro instantáneas de reporteros gráficos para mostrar cómo el miedo ha estado presente en las imágenes publicadas en medios nacionales. En este momento de la pandemia, las emociones han jugado un papel relevante.

<sup>4</sup> Press Emblem Campaign, “Countries with the Most Covid-19 Related Journalist Deaths” [en línea]. Dirección URL: <https://pressemblem.ch/-1.shtml>, [Consulta: 1 de septiembre, 2021].

<sup>5</sup> Article 19, “La Desigualdad informativa en la pandemia”, *Distorsión: el discurso contra la realidad*, México, Artículo 19, marzo, 2021, pp. 121-123. Article 19 precisó que “al momento de cierre del presente informe, ascendían ya a 90 las muertes de periodistas por COVID-19 acumuladas en 2020 y parte de 2021”.

<sup>6</sup> Carlos Monsiváis. “Notas sobre la fotografía”, en Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2010.

## Fotografía y emociones

Desde el comienzo se han publicado en redes sociales, páginas digitales y medios impresos, fotos sobre la pandemia. Se han dado a conocer las condiciones en los espacios de salud; se han retratado escenas de la gente que acude en busca de atención clínica. Al mismo tiempo, han difundido instantáneas de los enfermos.

Los reporteros gráficos congelaron en un instante la desolación de los panteones, retrataron el desfile de ataúdes, plasmaron para sus medios cuadros de las calles vacías, del temor de la gente, del miedo, entre muchos otros asuntos. En este momento, por irónico que parezca, obituarios y esquelas han cobrado vida.

Las imágenes de prensa han visibilizado las profundas desigualdades en la sociedad. Por ejemplo, la situación lamentable en los espacios de salud, la precariedad laboral de los médicos, enfermeras y enfermeros; también han reflejado la marginalidad y la vulnerabilidad de amplios sectores sociales. Miedo, angustia, ira, tristeza, enojo, son algunas emociones proyectadas a través de la fotografía de prensa. Hoy el giro afectivo tiene una fuerza indudable para la comprensión de los problemas sociales. De acuerdo con Victoria Isabela Corduneanu,

*...las emociones no son estados psicológicos, sino prácticas sociales y culturales; no suponen una auto-expresión que se vuelca hacia afuera (in/out: de adentro del sujeto hacia fuera, la sociedad), sino más bien se asumen desde el cuerpo social (outside/in: de afuera para adentro), en tanto son las que brindan cohesión a este cuerpo social.<sup>7</sup>*

En este sentido, los medios de comunicación tienen una gran responsabilidad, pues son sustanciales en estas prácticas culturales. Parte de las acciones de la sociedad están condicionadas por

---

<sup>7</sup> Victoria Isabela Corduneanu, “El regreso del sujeto: los desafíos epistemológicos y metodológicos de las emociones”, en Inés Cornejo Portugal y Cornelia Giebler (coords.), *Prójimos. Prácticas de investigación desde la horizontalidad*, México, UAM, Unidad Cuajimalpa, 2019, pp. 103-104.

las emociones; éstas son detonantes y mueven a la actuación. Una imagen puede indignar y llevar al levantamiento social. Una fotografía o un video, que es imagen en movimiento, tienen el poder de llamar a la movilización.

El reportero gráfico Joshua Irwandi publicó en *National Geographic* una instantánea de una persona fallecida a causa de la COVID-19. Fue en un hospital de Indonesia. El cuerpo apareció envuelto, como si estuviera momificado, tendido sobre el camastro del hospital. Frente a la cama, en la pared, se observa un monitor apagado, como el cuerpo sin vida. A un costado, se aprecia una ventana y a través de ésta, se distingue un moderno edificio. Es la representación de la soledad y del vacío en la modernidad.

De acuerdo con la información, “tras la muerte del paciente, los enfermeros envolvieron el cuerpo en capas de plástico y lo rociaron con desinfectante para prevenir la propagación del virus”. La imagen proyecta soledad. El cuerpo permanece tendido, sin nadie. Sólo la mirada del fotógrafo que captó la escena. “La fotografía de Irwandi ha aparecido en los informativos y ha sido compartida por el portavoz del equipo de respuesta al coronavirus del país”.<sup>8</sup>

Para algunos actores, la imagen causó terror. ¿Es una mirada que buscó generar conciencia? ¿Es una metáfora de la lucha que han llevado los profesionales de la salud? ¿Es una imagen que provoca miedo?

Es fuerte el poder de las emociones: enojo, indignación, fastidio de una sociedad harta de la violencia y de la desigualdad. Ahora se suma al contexto la enfermedad por la COVID. Para Victoria Isabela Corduneanu, el giro afectivo

...ha propuesto temas específicos de investigación, como la relación entre poder, subjetividad y emoción; el lugar de las emociones en las teorías políticas; la dimensión afectiva de lo normativo... y los efectos

<sup>8</sup> David Beard, “Esta foto de una víctima de la COVID-19 en Indonesia ha sido recibida con fascinación y rechazo” [en línea], *National Geographic*, 24 de julio, 2020. Dirección URL: <https://www.nationalgeographicla.com/ciencia/2020/07/coronavirus-foto-victima-covid-19-indonesia-joshua-irwandi>, [Consulta: 3 de marzo, 2021].

sociales que generan las emociones en los discursos públicos, tales como amor, odio, pena, miedo, vergüenza; es decir, qué hacen las emociones con nosotros.<sup>9</sup>

En este sentido, la fotografía debe estudiarse bajo estas perspectivas del giro afectivo ¿Qué emociones producen las gráficas de prensa? ¿Cuál es la sensación que proyectan las instantáneas? ¿Qué lugar ocupan las fotos como vehículos de emociones? ¿Qué hay en ellas que nos turba o nos angustia?

A propósito, Johanna Pérez Daza señala que “la fotografía como ventana permite asomarse al mundo exterior, mientras que como espejo refleja sentimientos y emociones”.<sup>10</sup>

## Fotoperiodismo

La gráfica de prensa dice lo que ha sido, lo que ha pasado, lo que subsiste de esa irrecuperable realidad. Recuerda que lo visto ocurrió en un tiempo y en un espacio. El texto que acompaña a la imagen sirve de marco contextual y apoyatura para saber, de manera precisa, la ubicación espacial y temporal. Vilém Flusser considera que

Las imágenes son mediaciones entre el hombre y el mundo. El hombre *ek-siste*; esto significa que no tiene acceso inmediato al mundo. Las imágenes tienen la finalidad de hacer que el mundo sea accesible e imaginable para el hombre. Pero, aunque así suceda, ellas mismas se interponen entre el hombre y el mundo; pretenden ser mapas, y se convierten en pantallas.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Victoria Isabela Corduneanu, *op. cit.*, p. 104.

<sup>10</sup> Johanna Pérez Daza, “Imágenes, metáforas y representaciones visuales de la pandemia COVID-19” [PDF], *Temas de Comunicación*, núm. 40, enero-junio, 2020. Dirección URL: <https://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/index.php/temas/article/view/4598/3834>, [Consulta: 25 de noviembre, 2021], p. 35.

<sup>11</sup> Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas-SIGMA, 1990, p. 12.

La fotografía se sitúa en una especie de frontera increíble, ya que sus bordes alojan algo real del mundo representado. En este sentido, para Roland Barthes “sea lo que fuere lo que ella ofrezca a la vista y sea cual fuere la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es ella a quien vemos.”<sup>12</sup> Y si no es lo que miramos, entonces, ¿qué es? Es una representación de algo: de un objeto, de una persona, de un paisaje. A partir de los rastros de la imagen, podemos aproximarnos al mundo representado.

Por muchos deseos de atrapar el instante, éste se desvanece, se hace invisible. Y en ese sentido, el camino que nos queda es interpretar las marcas. La invención de la fotografía ha sido uno de los mayores avances tecnológicos de la humanidad. Gracias a este objeto, se consiguió representar fragmentos del universo. Permitted capturar el instante, por ejemplo, en el que la violencia o la enfermedad se hacen presentes. El fotógrafo lo congeló para poder volver a él, para ver sus consecuencias, su mecánica y su horror.

¿Y quién mira? En el caso que nos ocupa, nos referimos al fotógrafo, al reportero gráfico, al que practica el fotoperiodismo. Es el curioso impertinente, el insaciable *voyeur*. Susan Sontag dijo que

...ser espectadores de calamidades que tienen lugar en otro país es una experiencia intrínseca de la modernidad, la ofrenda acumulativa de más de siglo y medio de actividad de esos turistas especializados y profesionales llamados periodistas.<sup>13</sup>

Sontag reflexionó sobre la fotografía de guerra, y en guerra está el mundo, pero ahora contra un virus que ha demostrado su fuerza al derribar a millones de seres humanos.

El fotoperiodismo ofrece las noticias de actualidad, las da a conocer a la sociedad, pero además de palabras, como lo hace el periodismo escrito, utiliza imágenes. Entonces, los diferentes hechos

<sup>12</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 28.

<sup>13</sup> Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás* [ePub], Barcelona, Penguin Random House, 2011, p. 44.



sociales llegan a través del lenguaje visual. El fotoperiodismo ha mostrado a lo largo de la historia su gran poder.

Para Eugene Smith, la fotografía:

...debidamente empleada, es un gran poder para nuestro mejoramiento e inteligencia; mal empleada, puede encender muchos fuegos inoportunos. El fotoperiodismo, debido al enorme público al alcance de las publicaciones que lo usan, influye más sobre el pensamiento y la opinión pública que ninguna otra rama de la fotografía.<sup>14</sup>

Las fotos se convierten en documento para la sociedad. Esto es lo que existe, dicen, a través de su registro. Son arsenal mediático. En el actual contexto, se fotografía al enfermo, al que padece el mal; se retrata a la familia, al médico o la enfermera. Se exhiben los amplios sectores de salud y se muestran, a través de las fotografías, las profundas desigualdades del país.

Los fotoperiodistas han perdido la vida al contagiarse cuando reportaban en un hospital, en algún panteón o quizás en algún sitio lejano donde el virus estaba agazapado, acechando, esperando el instante para embestir con sus armas invisibles.

Las imágenes contienen mensajes que causan efectos en los receptores. Rosa María Lince y Fernando Ayala recuerdan que “existen distintos niveles de contemplación de una imagen, que inicia en lo iconográfico y desemboca en lo iconológico”.<sup>15</sup> Entre estas clasificaciones se destaca la mirada afectiva, “en la cual el arte expresa pasiones, emociones y pulsiones, que muchas veces son incontroladas e inconscientes”.<sup>16</sup>

En los contextos de crisis se corre el peligro de desvirtuar los mensajes, dependiendo de los medios de comunicación. Por ejemplo,

---

<sup>14</sup> William Eugene Smith, “Fotoperiodismo”, en Joan Fontcuberta (ed.), *Estética de la fotografía, una selección de textos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2016, p. 209.

<sup>15</sup> Rosa María Lince Campillo, Fernando Ayala Blanco (coords.), *Las imágenes como texto. Estudio político y sociocultural*, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2019, p. 20.

<sup>16</sup> *Idem.*

pueden perjudicar con la desinformación. Una imagen, como se ha apuntado, tiene la posibilidad de llamar a la indignación y colocarse como argumento visual de alguna causa o inocular miedo en la sociedad, esa “angustia por un riesgo o daño real o imaginario”.

Por eso, Susan Sontag afirmó:

Las fotografías de una atrocidad pueden producir reacciones opuestas. Un llamado a la paz. Un grito de venganza. O simplemente la confundida conciencia, repostada sin pausa de información fotográfica, de que suceden cosas terribles.<sup>17</sup>

## Miedo

La pandemia, como ha ocurrido en las crisis humanas, recuerda la fragilidad del ser humano; la finitud del hombre. Hoy se vive más angustiosamente debido a la invasión de un virus que continúa matando a la humanidad. La intranquilidad pervive en la sociedad. ¿A qué se le teme? ¿A lo desconocido? ¿A la enfermedad? ¿A la muerte? Zygmunt Bauman aborda el terror de la muerte y se refiere a eso que es “irreparable... irremediable... irreversible... irrevocable... Sin reverso o remedio posible... El punto sin retorno... El final... Lo definitivo... El fin de todo.”<sup>18</sup>

La muerte ronda siempre, como manecilla de reloj, pero es más voraz en la guerra o en tiempos de enfermedad. Y el miedo surge de manera inevitable. El miedo a lo desconocido, a la amenaza presente. El país está secuestrado por diversos problemas, como la inseguridad, el narcotráfico, el feminicidio y la violencia. Ahora se ha sumado al catálogo de temores, la enfermedad endémica.

Si se contagia el ser humano, hay probabilidad de recuperarse, pero también existe un riesgo de agravar y morir. La muerte, dice

---

<sup>17</sup> Susan Sontag, *op. cit.*, p. 31.

<sup>18</sup> Zygmunt Bauman, *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*, España, Paidós, 2013, p. 40.

Bauman, “es temible por una cualidad distinta a todas las demás: la cualidad de hacer que todas las demás cualidades ya no sean negociables... La muerte, sin embargo, sólo lleva una inscripción: *lasciate ogni speranza*”.<sup>19</sup> Ya no hay esperanza.

Con la pandemia, el temor a la muerte se hace presente; esa irreparable e inexorable desesperanza coloca en crisis a la sociedad. Aunque se sabe que la muerte llegará en cualquier instante, escuchar su rumor tan estruendosamente provoca espanto.

En palabras de Maurice Blanchot, citado por el mismo Bauman, “el hombre sabe de la existencia de la muerte sólo por el hecho de ser hombre; sólo es hombre porque es una muerte en proceso de materialización”.<sup>20</sup>

Cuando las muertes son copiosas, la crisis invade al ser humano y sus entornos sociales. Tenemos idea de que moriremos, pero las muertes registradas hasta ahora por la COVID-19 recuerdan que puede ser más temprano. Todos los días ensayamos a morir. Cada noche cerramos los párpados y nos abandonamos al sueño, como un entrenamiento continuo. Pero la diferencia es que del sueño se despierta, hay retorno. Siguiendo a Bauman,

El “miedo original”, el miedo a la muerte, es un temor innato y endémico que todos los seres humanos compartimos... Pero sólo nosotros, los seres humanos, conocemos la inexorabilidad de la muerte y nos enfrentamos, por tanto, a la imponente tarea de sobrevivir a la adquisición de tal conciencia, es decir, a la tarea de vivir con (y pese a) la constancia que tenemos del carácter ineludible de la muerte.<sup>21</sup>

La pandemia ha puesto con letras mayúsculas la sentencia de la brevedad de la vida, ha traído el miedo, y de éste hay muchos que se aprovechan. Del miedo, los medios de comunicación toman su tajada. Introducen con sus fórmulas infalibles el temor. Con la

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 45-46.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p 47.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 46.

finalidad de evitar la desinformación, la ONU hizo un llamado para llevar con responsabilidad la actividad periodística.

## El miedo en las fotos de prensa

¿Y la fotografía qué lugar ocupa en este contexto? Sin duda, tiene mucha responsabilidad. En México, algunos medios de comunicación tomaron imágenes descontextualizadas y causaron miedo, angustia y temor. De acuerdo con un reporte de Article 19, en nuestro país

... existen tres factores que han propiciado la ambigüedad, la confusión y el escepticismo en torno al reconocimiento de la gravedad y el alcance del virus en territorio nacional, así como de las medidas necesarias para su contención: 1) los mensajes contradictorios y la falta de información, de una postura clara y de coordinación de las autoridades en torno al COVID-19; 2) el flujo masivo de información y contenidos relacionados con el tema, disponibles tanto a través de los medios tradicionales como de los digitales, y 3) la falta de rigor de periodistas y medios de comunicación, que ha llevado a no informar con precisión o a contribuir a la generación de narrativas discriminatorias. Cada temática relacionada con el impacto del COVID-19, potencialmente convertida en desinformación, ha tenido su respectivo público.<sup>22</sup>

El 14 de abril de 2020, *El Diario de Juárez* y el *Diario de Chihuahua* incluyeron información falsa, junto con una imagen fotográfica completamente descontextualizada. Aludieron a un posible maquillaje de cifras de fallecidos en esa ciudad. *El Diario de Juárez* publicó en su primera plana del martes 14 de abril la nota titulada: “Prueban con fotos muertes por COVID”. La fotografía que acompañó la información presentó cadáveres en bolsas, formadas en una habitación, y

---

<sup>22</sup> Article 19, “La virulencia de la desinformación”, en Article 19, *Informe especial C.O.V.I.D. Libertad de expresión e información durante pandemia de COVID-19 en México y CA*, México, Article 19, 2020, p. 48.

se documentó en el pie de página que se capturó en las instalaciones del IMSS de esa localidad: “Bolsas mortuorias en el piso del hospital del IMSS”. No obstante, la instantánea correspondía a un hospital de Ecuador. El texto periodístico de Blanca Elizabeth Carmona rezaba:

La cifra oficial de muertos por COVID en Ciudad Juárez podría estar siendo “maquillada” por las autoridades, de acuerdo con información proporcionada a un despacho de abogados por personal médico del Hospital 66 del IMSS que solicitó asesoría jurídica al sentirse en riesgo por laborar entre pacientes con coronavirus sin el equipo de protección ni los insumos necesarios.

El abogado y presidente de la Asociación de Abogados Penalistas de Ciudad Juárez, Mario Espinoza Simental, informó que tres profesionistas le solicitaron asesoría jurídica y le dieron a conocer que son muchísimas más las personas contagiadas o fallecidas que ha dado a conocer de forma oficial la Secretaría de Salud.

Espinoza indicó que el viernes pasado, personal del Hospital 66 le hizo llegar varias fotografías, entre éstas una imagen en la que se observan varias bolsas negras conteniendo cadáveres que fallecieron por neumonía atípica, como se está registrando en los certificados de defunción los casos de COVID-19, debido a la tardanza para realizar los exámenes médicos de confirmación.<sup>23</sup>

Con todo fundamento, Artículo 19 consideró que “este tipo de conductas generan desinformación y pueden propiciar pánico, confusión y caos social”.<sup>24</sup> Una fotografía mal contextualizada puede causar miedo y terror en la sociedad. Éste fue el caso de la imagen. Diarios como los referidos buscaron el sensacionalismo y la confrontación con el gobierno estatal. Lo que quedó demostrado fue la falta de ética, entre otros factores.

---

<sup>23</sup> Blanca Elizabeth Carmona, “Prueban con fotos muertas por COVID” [en línea], México, *El Diario de Juárez*, martes 14 de abril, 2021. Dirección URL: <https://diario.mx/juarez/prueban-con-fotos-muertas-por-covid-20200414-1651655.html>, [Consulta: 25 de octubre, 2021].

<sup>24</sup> Article 19, “La virulencia de la desinformación”, *op. cit.*, p. 50.

El asunto tuvo amplia repercusión. Al día siguiente, el presidente de la República se refirió a esta imagen y al contenido tendencioso del periódico. Reprochó a los medios que desinforman, “como los casos de los *Diarios de Juárez* y *Chihuahua* que publicaron fotografías de Ecuador, de víctimas del coronavirus (COVID-19), presentándolas como si fueran fallecidos en esa entidad”.<sup>25</sup>

El martes 14 de abril, la SEGOB anunció que iniciaría un proceso administrativo para sancionar a *El Diario de Juárez* y a *El Diario de Chihuahua*, dos rotativos de nivel local que habían incurrido en esta falta. No obstante, dos días más tarde, la institución gubernamental reuló y aseguró que no sancionaría a dichos medios. Hizo un llamado a la solidaridad, así como a la responsabilidad y la ética de los trabajadores de la información en cualesquiera que sean sus ámbitos.

La información se viralizó y esta nota llegó a otras geografías donde se mostraba la noticia falsa del medio. Posteriormente, *El Diario de Juárez* publicó una nota aclaratoria:

Los datos y material gráfico de nuestra nota principal de ayer encabezada “Prueban con fotos muertas por COVID”, fueron aportados por el presidente de la Asociación de Abogados Penalistas de Ciudad Juárez, Mario Espinoza Simentel, quien a su vez dijo haber recibido denuncias e imágenes de médicos que laboran en el Hospital 66.

De buena fe, una reportera de *El Diario* recibió la información e hizo eco de la denuncia sin someter a la necesaria comprobación la autenticidad de una de las fotos.

Esta imagen pasó engañosamente por otras instancias en el proceso de edición y correspondiente publicación.

Las instancias de gobierno, incluido el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), han reducido toda la información sobre la evolución

---

<sup>25</sup> Notimex, “Exhiben a diarios de Chihuahua por *fake news* sobre COVID-19” [en línea], México, *Excelsior.com.mx*, 16 de abril, 2020. Dirección URL: <https://www.excelsior.com.mx/nacional/exhiben-a-diarios-de-chihuahua-por-fake-news-sobre-covid-19/1376391>, [Consulta: 10 de marzo, 2021].

del COVID-19 en el estado a una conferencia de prensa virtual diaria, donde el grueso de las preguntas de los periodistas no son contestadas.

Sistemáticamente ha sido negada la información en la propia delegación estatal del Seguro Social en uno de cuyos hospitales, el 66, han fallecido 16 personas por COVID-19, dos de ellas reportadas apenas ayer. Una cantidad indeterminada de personas ha muerto por “neumonía atípica”, catalogada técnicamente como coronavirus.

Sin duda, la inclusión de la foto en la nota arriba citada fue un error de cualquier manera injustificable. Ofrecemos la respectiva explicación y solicitamos las más sentidas disculpas a nuestros lectores.<sup>26</sup>

De igual manera, la reportera de ese medio se disculpó:

Nunca tuve el objetivo de ser sensacionalista, de causar pánico en la sociedad o de obtener alguna ganancia. Soy humana y tantos años entrevistando a la Asociación de Abogados Penalistas de Ciudad Juárez (...) me llevaron a un exceso de confianza. Para mis lectores lo único que puedo decirles es perdón, me equivoqué y mi compromiso es seguir trabajando, revisar cada nota, buscar la contra parte.<sup>27</sup>

La fotografía y su pie daban como un hecho que se trataba de las instalaciones del IMSS local. Pero esa contradicción se despejó de inmediato con las consecuencias por el sensacionalismo que sembró el diario. En el fondo, este asunto tuvo también factores políticos que contribuyeron a viralizar la noticia.

La imagen periodística en el actual contexto ha tenido diversos usos. Como se ha mencionado, lo que se observa en ella puede generar distintas emociones. Si no se insertan en los medios con la

---

<sup>26</sup> Redacción del diario, “A nuestros lectores, nota aclaratoria”, México, *El Diario de Juárez*, 15 de abril, 2020, p. 1.

<sup>27</sup> Article 19, “Tiene Corral largo historial de intimidaciones a la prensa” [en línea], México, *El Diario.mx*, 17 de abril, 2020. Dirección URL: <https://diario.mx/juarez/article-19tiene-corral-largo-historial-de-intimidaciones-a-la-prensa-20200416-1652868.html>, [Consulta: 10 de marzo, 2021].

ética necesaria, con una responsabilidad, pueden causar conflictos e infundir el miedo en la sociedad.

En suma, se han visto imágenes desde variados puntos de vista. Se ha comentado el caso de los dos diarios que han faltado a su ética, pero los hay también que han documentado de manera comprometida la crónica de esta pandemia.

### **Fotografía como testimonio**

Las instantáneas de prensa son testimonios visuales que nos permiten observar los diversos sucesos de la sociedad. Gracias a la captura gráfica de los hechos, los reporteros y fotorreporteros ofrecen escenas de la realidad; con el tiempo, sus informaciones adquieren otro valor más allá del informativo, se convierten en documentos visuales. Quedan registrados de manera indeleble en las páginas de periódicos y revistas o en los espacios digitales.

Las fotos de prensa son testimonios de las distintas problemáticas que ocurren en un espacio. Se fijan las alegrías, tristezas y esperanzas de una nación. Hay una intención por conservar el tiempo presente y eternizarlo. Las gráficas de prensa retratan las hondas preocupaciones del hombre. La ventaja de esas fotos es que se puede volver a ellas para comprender la temática, para observarla y buscar explicaciones a los diferentes fenómenos sociales. A la fotografía de prensa se le otorgó su certificado de credibilidad, de veracidad. Eso que se ve allí es lo que pasó. Es la notificación de acontecimientos. Sirven como testimonio de un tiempo y un espacio.

Lo mismo ocurre con los textos periodísticos, poseen una fuerza testimonial. Por tanto, la imagen y el texto que la acompaña le dan mayor fuerza al hecho social. Habrá que recordar que desde el inicio de su descubrimiento, la fotografía comenzó a utilizarse como testimonio de experimentos científicos. Así se adoptó en la prensa, como una fuente visual con veracidad.



En ese afán por documentar la realidad colaboran varios actores: fotógrafos, reporteros, redactores, editores. Es una cadena compleja. En esa red de complejidades, la fotografía tiene una importancia como testimonio, pues quedará fija por el representante gráfico, quien la trasladará a su medio como una marca indeleble de lo sucedido. El uso erróneo de una fotografía puede traer consecuencias negativas y más si se trata de una gráfica de prensa, debido a su poder de extensión.

### Cuatro instantáneas

En este espacio traigo a cuenta cuatro fotografías de prensa donde destaco su valor documental, más allá de lo estético. Como señala Pepe Baeza, la gráfica de prensa está vinculada a los valores informativos y de actualidad.<sup>28</sup> Su valor está estrechamente relacionada con los hechos, con el valor testimonial.

Ahora bien, si los fotógrafos sienten temor en el escenario actual, ¿sus fotografías proyectan ese miedo? Alejandro Saldívar advierte en el libro *La Pandemia. Memoria gráfica*: "... lo que sí no es invisible ni silencioso es el miedo y mucho menos el dolor de las personas que han perdido a un ser querido en tiempos en los que permanecen inhabilitados los últimos adioses".<sup>29</sup>

Me interesa mostrar cómo el miedo está presente en ellas, aunque no sea un objetivo del reportero gráfico. Lo que se captura alude a las emociones. Lucía Flores, reportera gráfica de *El Financiero*, considera que el

... papel del fotoperiodismo es retratar lo que está pasando, porque al final del día las fotos que estamos realizando se convertirán en un

---

<sup>28</sup> Pepe Baeza, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 32.

<sup>29</sup> Alejandro Saldívar, "Formas de mirar la pandemia", en *Memorias Gráficas, La Pandemia. Memoria gráfica*, México, Ediciones Proceso, 2020, p. 11.

documento social. El impacto que puede tener una foto es enorme y por eso creo que es importante retratar lo que está pasando en esta pandemia.<sup>30</sup>

La fotógrafa se ha dado a la tarea de cumplir con las misiones de su medio, en una actividad agotadora que le ha permitido observar y congelar instantes que han sido noticia y que mañana serán documentos de referencia obligatoria. Recupero una de sus instantáneas que ha circulado en varios espacios digitales, sobre el traslado de un enfermo de COVID en Nezahualcóyotl, Estado de México.



Foto 1. Un hombre en Nezahualcóyotl, Estado de México, es trasladado por paramédicos para ser llevado al hospital, ya que presenta síntomas de COVID-19. Fotografía tomada por Lucía Flores, El Financiero.

Del tercer piso de una vecindad en Nezahualcóyotl, Estado de México, inmóvil, sujeto a una camilla color naranja, un hombre es

---

<sup>30</sup> Fernando Villa Del Ángel, “Fotoperiodismo y COVID-19. Lucía Flores, El Financiero” [en línea], México, *El Economista*, 23 de julio, 2020. Dirección URL: <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Fotoperiodismo-y-Covid-19.-Lucia-Flores-El-Financiero-20200723-0036.html>.

auxiliado por seis personas. Lo descienden cuidadosamente. En los extremos de la parte superior de la camilla ataron con destreza cuerdas cuyo objetivo era anudar cada esquina con la misión de bajar con facilidad al enfermo.

En la azotea, tres personas sostienen firmemente los lazos que se tensan y pasan por encima de un barandal de herrería sin pintura. De éstos, dos portan overoles especiales de color blanco. Llevan cubrebocas, caretas y cascos. En medio, se aprecia un tercer hombre involucrado en la ardua tarea. Sin embargo, éste no tiene ninguna protección, no porta cubrebocas, ni indumentaria específica.

En el mismo tercer piso, Germán Canseco, fotógrafo de la revista *Proceso*, igualmente protegido con el traje típico del sector salud y la cabeza cubierta, captura las instantáneas del descenso. Su perspectiva le permite tomar una contrapicada. Se encuentra en la parte superior izquierda del último descanso de la escalera de hierro. Sostiene su cámara con las manos enguantadas. El fotógrafo está tapado de pies a cabeza. La indumentaria les permite protegerse del virus mortal. Muchos se previenen por el miedo a enfermar o morir.

En el segundo nivel, dos personas flanquean al hombre en la camilla, que presentó signos de COVID-19. El grupo, perfectamente organizado, guía con estrategia el soporte. La persona de la izquierda permanece de espaldas maniobrando para auxiliar el descenso del enfermo, cubierto del cuello hacia abajo por una sábana de colores. A la derecha se ve de perfil a quien está también en la operación para bajar al paciente. Los dos hombres se apoyan en la escalera de herrería del segundo piso. Se sostienen de la escalera del nivel superior. En el corredor se observa un bote de basura, una escoba, un tanque de gas y dos pequeñas bicicletas.

En la parte inferior, un tercer hombre sirve de apoyo para recibir la camilla. La ataja con la mano izquierda que está enguantada, con el mismo color que su overol blanco. Aparece de espaldas y su interés es el de recibir el tabladillo. Este personaje está en una escalera metálica, se sostiene con el brazo derecho y el izquierdo sirve de guía.

La imagen fue tomada por Lucía Flores, reportera gráfica del periódico *El Financiero*. La capturó de frente. Captó el momento, durante el descenso, en que los paramédicos auxiliaban al enfermo. Esta instantánea ofrece un minúsculo cuadro de la tragedia humana que ha afligido al mundo desde hace más de un año. De acuerdo con la reportera: “Mi papel en esta crisis ha sido... buscar las historias con las que me gustaría lograr que más gente se entere de algo y generar aunque sea un pequeño cambio”.<sup>31</sup>

La imagen produce asombro, angustia y temor. Se observa al grupo de hombres que maniobran para bajar al enfermo y trasladarlo al hospital. El cuadro deja ver la solidaridad por apoyar al paciente, rescatarlo y trasladarlo a un lugar con atención médica.

Por otra parte, el entorno permite ver que es un lugar poco favorecido, una construcción improvisada; algunas partes están sin pintura, parece una mascarilla inacabada. Las bicicletas arrumbadas. En estas zonas, la pandemia ha pegado con hondura. Los rescatistas luchan por salvar la vida del hombre. Lo hacen con supremo cuidado. Sin embargo, el miedo se proyecta, el miedo a estar en ese sitio y en el lugar del personaje.

La imagen de la página siguiente corresponde a otro momento del descenso del enfermo. Es una fotografía de Germán Canseco de *Proceso*, publicada en el citado libro, *La Pandemia. Memoria gráfica*. Es una mirada desde la parte superior. Se retrata el rostro del joven, quien lleva puesto el oxígeno.

Esta instantánea acentúa de igual manera la dificultad de bajar al paciente. Es toda una audacia la maniobra. El enfermo va perfectamente asegurado con las cuerdas que le cruzan a la altura del pecho, por la cintura y en las extremidades inferiores. Estéticamente, la foto no representa mucho; en cambio, su valor documental es mayor, pues captura las incomodidades que ofrece el lugar para una operación óptima.

Las zonas marginadas han sido las más golpeadas. Como dice Martín Espada:

---

<sup>31</sup> *Idem*.

Tendemos a pensar en los desastres naturales como fenómenos que son un tanto imparciales y aleatorios. Pero siempre pasa lo mismo: los pobres están en peligro. Esto es, precisamente, lo que significa ser pobre. Ser pobre es peligroso. Ser negro es peligroso. Ser latino es peligroso.<sup>32</sup>



Foto 2. Paramédicos de la CDMX. Acróbatas salvavidas. Fotografía tomada por Germán Cansenco para Memorias Gráficas, La Pandemia. Memoria gráfica, México, Ediciones Proceso, 2020, pp. 14-15.

En la planta baja, expectantes, aparecen un rescatista con cubrebocas negro y otro con overol blanco y casco amarillo. También la toma presenta a una mujer que observa con atención las maniobras. Para Germán, en el quehacer cotidiano:

... no podía ni debía perder el punto de vista que para mí es fundamental: por qué y para qué se toma una foto, qué aporta a la imagen que capturo... A las familias que despedían a su ser querido en el crematorio, a quienes lo acompañaban hasta el cementerio, a los

<sup>32</sup> Martín Espada, citado por Bauman, *op cit.*, p. 105.

paramédicos y enfermeras trataba de explicarles el por qué y para qué de mi trabajo gráfico.<sup>33</sup>

“Trabajadores de la funeraria Ayala en Ecatepec realizan el rescate de los restos de una persona fallecida en su domicilio”, reza el pie de foto. La instantánea es de Miguel Dimayuga. La imagen es impactante. El ataúd es cargado por tres hombres, dos al frente y uno detrás.

Representa la ardua tarea de trasladar el féretro en ese espacio de difícil geografía. La pendiente dificulta el paso. La camioneta está lista para recibir el cadáver oculto en la caja de madera. Las dos personas que caminan al frente sostienen con firmeza el ataúd, protegidos con un overol amarillo y sus manos cuidadas por los guantes blancos. El sujeto que sostiene la caja mortuoria de la parte trasera se cubre la cara con un paliacate, no tiene ninguna otra protección.



Foto 3. Trabajadores de la funeraria Ayala en Ecatepec realizan el rescate de los restos de una persona fallecida en su domicilio. Fotografía tomada por Miguel Dimayuga para Memorias Gráficas, La Pandemia. Memoria gráfica, México, Ediciones Proceso, 2020, pp. 16-17.

<sup>33</sup> Germán Canseco, “Para comprender la historia”, en Memorias Gráficas, *op. cit.*, p. 31.

Al fondo, se advierte una panorámica de Ecatepec, con su tapiz de casas asentadas de manera irregular, algunas pintadas y otras en eterno proceso de construcción. Es la imagen de una zona marginada, de gran vulnerabilidad, donde la pandemia ha descargado su furia. Según el economista Abraham Granados Martínez, “las condiciones de pobreza y de carencias sociales incrementan la vulnerabilidad ante la enfermedad de COVID-19, como muchas otras enfermedades, aun para personas no envejecidas”.<sup>34</sup>

Llegar al lugar representó todo un reto. La camioneta de la funeraria permanece estacionada; colocaron un pedazo de piedra en la llanta delantera para otorgarle mayor seguridad. Son espacios donde las carencias han obligado a improvisar.

Como esta imagen, han circulado muchas otras, donde se observa el traslado de ataúdes. El féretro es un símbolo que confronta vida y muerte. Y la sociedad lo sabe, no es un caso aislado, es una epidemia. Entre otras emociones, lo que proyecta es turbación y miedo a contagiarse. Nadie está exento de padecer la COVID y desaparecer. Y esto es malo, y “lo que es malo nos produce temor”, dice Bauman. De acuerdo con el autor de esta instantánea, “la pandemia es incertidumbre, preocupación, inseguridad, sorpresa; es incredulidad, es reto, es miedo a la muerte y amor a la vida; es insomnio, inapetencia, noches sin dormir, días sin ganas”.<sup>35</sup> Como se advierte, las emociones están presentes en la imagen y en quien captura la gráfica.

El panteón es el último lugar, la morada del fallecido, el símbolo del eterno descanso para los creyentes. Las administraciones de los panteones y funerarias han llevado la tarea de atender a la sociedad. Las chimeneas de las funerarias parecen cigarros interminables, con su estela ennegrecida en el espacio.

<sup>34</sup> Abraham Granados Martínez, “Vulnerabilidad y salud ante la pandemia de COVID-19”, en Grupo de Trabajo Seguridad Social y Sistema de Pensiones *et al.*, *Seguridad social Latinoamericana*, núm. 2, CLACSO, julio, 2020, p. 66.

<sup>35</sup> Miguel Dimayuga, “La Pandemia, el amanecer que no llega”, en *Memorias Gráficas*, *op. cit.*, 2020, p. 54.



Foto 4. Panteón de San Lorenzo Tezonco, Alcaldía Tláhuac. Fotografía tomada por Alejandro Saldívar para Memorias Gráficas, La Pandemia. Memoria gráfica, México, Ediciones Proceso, 2020, pp. 158-159.

Hoy, los rituales quedaron interrumpidos y de manera provisional han mudado a otros donde la virtualidad se coloca como el principal escenario. Se despiden a las víctimas de COVID de otra manera. Se interrumpió el protocolo. Hay una imposibilidad de dar el adiós a los seres amados.

Los panteones, terrenos de por sí desolados, ahora lucen sin los familiares, amigos, parientes, que se concentraban para la última despedida. Esta instantánea del fotoperiodista Alejandro Saldívar, de *Proceso*, es una perspectiva aérea. Una imagen capturada con un dron, de los últimos inventos de la humanidad, que buscan abarcarlo todo. Es el ojo del fotógrafo que guía el ojo de la tecnología.

Una vista aérea del panteón de San Lorenzo Tezonco en la Alcaldía Tláhuac aparece como objetivo de la gráfica. Se aprecian hileras de tumbas coloridas. Al centro se muestra parte del terreno sin construir. Todavía hay espacio para algunos. La mirada del fotógrafo busca la representación de este sitio que alberga los restos humanos.

Se distinguen dos avenidas de este valle de los muertos. El centro de atención es el terreno vacío. Está desocupado el panteón porque



las muertes por la pandemia llevan otro rito. La instantánea parece un mapa; no refleja el miedo, pero sí un signo de la muerte. Es el predio sin vida. Las fotos afectan porque son vehículos de emociones y el miedo es una de ellas. Hay que recordar que al inicio de la pandemia,

... en menos de un mes el miedo a morir por la nueva cepa de coronavirus, COVID-19, incrementó casi 10 puntos porcentuales en México. En el levantamiento estadístico realizado por Consulta Mitofsky del 6 al 8 de marzo (de 2020), era un 35.2% de la población que mostraba mucho o algo de miedo a morir por esta enfermedad; para el levantamiento del 20 al 22 de marzo [de 2020], la cifra escaló a 44.9 por ciento.<sup>36</sup> [como se observa, llevamos más de un año con un miedo que ha aumentado].

Alejandro Saldívar publicó, en *La Pandemia. Memoria Gráfica*, varias fotografías aéreas, utilizando el dron. Su perspectiva es interesante, pues proyecta panorámicas que ofrecen otro ángulo de los distintos lugares de la ciudad de México. Una ciudad desalojada. “Ciudad de México: espacio para ser desalojado: parque semivacío; luz que alumbra cemento; juego infantil clausurado; pájaro electrocutado en una jardinería. Espacio de tránsito que no existe sin peatones”.<sup>37</sup>

## Consideraciones finales

Las fotografías son vehículos de mensajes, pero también de emociones. Varias de éstas proyectan miedo, enojo, angustia o frustración. La pandemia producto de la COVID-19 ha sacudido las emociones en

---

<sup>36</sup> Ana Karen García, “Crece el miedo a morir por coronavirus COVID-19 en México” [en línea], México, *El Economista*, 23 de marzo, 2020. Dirección URL: <https://www.eleconomista.com.mx/politica/Crece-el-miedo-a-morir-por-coronavirus-Covid-19-en-Mexico-20200323-0063.html>, [Consulta: 25 de marzo, 2021]

<sup>37</sup> Alejandro Saldívar, “Pandemia: Cartografía de la dispersión”, en *Memorias Gráficas*, *op. cit.*, p. 168.

la sociedad y ésta se encuentra en un momento crítico. Hay miedo al contagio del virus, hay miedo a la muerte.

Bauman observa que “por ingeniosas que sean las estrategias destinadas a exorcizar de nuestra mente, el fantasma de la muerte, el miedo en sí a la muerte no puede ser ahuyentado de la vida humana”.<sup>38</sup> En el contexto actual, las emociones tienen un lugar privilegiado. Lo que observamos tiene relación directa con la pandemia. Las noticias y las imágenes periodísticas continúan ofreciendo la crónica de estos acontecimientos.

Las instantáneas que capturan los reporteros se publican en diferentes soportes digitales e impresos. Llevan la notificación de los hechos de actualidad. En algunos casos, la información gráfica ha sido desvirtuada, como se observó con los casos de *El Diario de Juárez* y *El Diario de Chihuahua*, medios que colocaron una fotografía de prensa que no correspondía a la realidad, pero que causó indignación y miedo. La noticia se viralizó y fue ampliamente destacada. La irritación causada por la mentira obligó a los editores a ofrecer una disculpa.

La fotografía de prensa se ha usado con diferentes intereses. En este caso, en primera instancia con una intención sensacionalista; y en segunda, con una provocación política. Para efectos de este ensayo, lo interesante es advertir el uso del miedo que introyectan las gráficas de prensa.

Por fortuna, han circulado imágenes sobre la pandemia con un uso responsable, donde se documenta el acontecimiento con rigor periodístico. No obstante, estas gráficas incluyen emociones que los receptores observan. El miedo producto de la COVID se encuentra y proyecta en algunas imágenes. Estudiar las fotografías bajo el giro afectivo, es un trabajo que se necesita abarcar bajo el contexto actual.

---

<sup>38</sup> Zygmunt Bauman, *op. cit.*, p. 73.

## Bibliografía

- Article 19, “La virulencia de la desinformación”, en Article 19, *Informe especial C.O.V.I.D. Libertad de expresión e información durante pandemia de COVID-19 en México y CA*, México, Artículo 19, 2020, pp. 43-64.
- Article 19, “La Desigualdad informativa en la pandemia”, *Distorsión: el discurso contra la realidad*, México, Artículo 19, marzo, 2021, pp. 85-124.
- Baeza, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, 190 pp.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1995, 206 pp.
- Bauman, Zygmunt, *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*, España, Paidós, 2013, 231 pp.
- Benjamin, Walter, *Breve historia de la fotografía*, Madrid, Casimiro Libros, 2011, 64 pp.
- Corduneanu, Victoria Isabela, “El regreso del sujeto: los desafíos epistemológicos y metodológicos de las emociones”, en Inés Cornejo Portugal, Cornelia Giebelner (coords.), *Prójimos. Prácticas de investigación desde la horizontalidad*, México, UAM, Unidad Cuajimalpa, 2019, pp. 101-132.
- Flusser, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas-SIGMA, 1990, 78 pp.
- Granados Martínez, Abraham, “Vulnerabilidad y salud ante la pandemia de COVID-19”, en Grupo de Trabajo Seguridad Social y Sistema de Pensiones et al., *Seguridad social Latinoamericana*, núm. 2, CLACSO, julio, 2020, pp. 65-68.
- Lince Campillo, Rosa María, Fernando Ayala Blanco (coords.), *Las imágenes como texto. Estudio político y sociocultural*, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2019, 316 pp.
- Memorias Gráficas, *La Pandemia. Memoria gráfica*, México, Ediciones Proceso, 2020, 192 pp.
- Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la fotografía”, en Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2010, 526 pp.
- Redacción del diario, “A nuestros lectores, nota aclaratoria”, *El Diario de Juárez*, México, 15 de abril, 2020.
- Smith, William E., “Fotoperiodismo”, en Joan Fontcuberta (ed.), *Estética de la fotografía, una selección de textos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2016, 287 pp.

Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás* [ePub], Barcelona, Penguin Random House, 2011, 283 pp.

## Referencias electrónicas

- Article 19, “Tiene Corral largo historial de intimidaciones a la prensa” [en línea], México, *El Diario.mx*, 17 de abril, 2020. Dirección URL: <https://diario.mx/juarez/article-19-tiene-corral-largo-historial-de-intimidaciones-a-la-prensa-20200416-1652868.html>.
- Beard, David, “Esta foto de una víctima de la COVID-19 en Indonesia ha sido recibida con fascinación y rechazo” [en línea], *National Geographic*, 24 de julio, 2020. Dirección URL: <https://www.nationalgeographicla.com/ciencia/2020/07/coronavirus-foto-victima-covid-19-indonesia-joshua-irwandi>.
- Carmona, Blanca Elizabeth, “Prueban con fotos muertes por COVID” [en línea], México, *El Diario de Juárez*, martes 14 de abril, 2021. Dirección URL: <https://diario.mx/juarez/prueban-con-fotos-muertes-por-covid-20200414-1651655.html>.
- Comisión Universitaria para la Atención de la Emergencia Coronavirus [en línea], UNAM, 2020. Dirección URL: <https://covid19comisionunam.unamglobal.com/>.
- García, Ana Karen, “Crece el miedo a morir por coronavirus COVID-19 en México”, México, *El Economista.com.mx*, 23 de marzo, 2020. Dirección URL: <https://www.economista.com.mx/politica/Crece-el-miedo-a-morir-por-coronavirus-Covid-19-en-Mexico-20200323-0063.html>.
- Naciones Unidas México, “Información Oficial de las Naciones Unidas”, *Naciones Unidas México*. Dirección URL: <https://coronavirus.onu.org.mx/>.
- Notimex, “Exhiben a diarios de Chihuahua por fake news sobre COVID-19”, México, *Excelsior.com.mx*, 16 de abril, 2020. Dirección URL: <https://www.excelsior.com.mx/nacional/exhiben-a-diarios-de-chihuahua-por-fake-news-sobre-covid-19/1376391>.
- Organización Mundial de la Salud, “COVID-19: cronología de la actuación de la OMS” [en línea], *Organización Mundial de la Salud*, 27 de abril, 2020. Dirección URL: <https://www.who.int/es/news/item/27-04-2020-who-timeline---covid-19>.
- Pérez Daza, Johanna, “Imágenes, metáforas y representaciones visuales de la pandemia COVID-19” [PDF], *Temas de Comunicación*, núm. 40, enero-junio, 2020. Dirección URL: <https://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/index.php/temas/article/view/4598/3834>.

Press Emblem Campaign, “Al menos 1,228 periodistas han muerto por COVID-19; en 75 países” [en línea]. Dirección URL: <https://www.press-emblem.ch>.

Villa del Ángel, Fernando, “Fotoperiodismo y COVID-19. Lucía Flores, *El Financiero*”, México, *El Economista*, 23 de julio, 2020. Dirección URL: <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Fotoperiodismo-y-Covid-19.-Lucia-Flores-El-Financiero-20200723-0036.html>.

La primera edición electrónica de *Arte y política. Narrativas, representaciones, violencias*, realizada por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, se finalizó el 4 de mayo de 2023. La producción de esta obra en PDF Interactivo estuvo a cargo de HERSA EDICIONES, Av. Oriente 10, núm. 95, Col. San Carlos, Ecatepec, Estado de México, C.P. 55080. En su composición se utilizó el tipo *ITC Berkeley Oldstyle Std* de 11/13,5 puntos. Revisión y corrección: Enrique Vera Morales. Diseño y formación de interiores: Marco Antonio Pérez Landaverde. Cuidado editorial: Departamento de Publicaciones de la FCPYS.