



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD CUAJIMALPA  
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**UNA POLÍTICA DE LOS AFECTOS: VIOLENCIA Y CUIDADOS EN  
FICCIONES LATINOAMERICANAS**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

PRESENTA:

LIC. IRENE ESTHER LUNA HERRERA

ASESORA:

DRA. PAULINA AROCH FUGELLIE

CIUDAD DE MÉXICO

MARZO DE 2024

## ÍNDICE

Agradecimientos .....	2
Introducción .....	3
I. Escritura, cuidados y afectos como prácticas de libertad: “Mientras las niñas duermen” de Daniela Rea .....	8
Acumulación de afectos .....	9
Una forma de citacionismo: política y subjetividad .....	22
Cuidado de sí y de los otros como práctica de libertad .....	30
II. Una lectura de inmersión: violencia y política de la mirada en <i>Nefando</i> de Mónica Ojeda .....	37
El régimen escópico de la violencia .....	45
Inmersión .....	55
Políticas de la mirada .....	61
Lo que obsceniza el espectáculo .....	73
III. Una política de los afectos .....	79
Escrituras de lo real: ficción y política .....	79
Un movimiento afectivo .....	89
Conclusiones .....	102
Hapticidad .....	108
Imágenes .....	111
Bibliografía .....	113

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco infinitamente a mi familia, especialmente a mi padre y a mi madre, por todo el apoyo y la ternura. Por sorprenderme cada vez con nuevas formas de cuidarnos.

A las grandes amistades y a las enormes: Mónica, Augusto, Mariana, Alejandra, Eugenia, Patricio, Rafael. “Las horas que viví con ustedes serán lo último en oscurecer cuando todo lo demás se haya apagado”.

A mis amigos y compañeros del Grupo de Investigación Transversal de Biopolítica y Necropolítica. Su pasión, compañía y su pensamiento me dan vida.

A mi asesora Paulina Aroch por todo el apoyo y por la comprensión. A mis lectores Eugenio Santangelo y Alejandra Rivera. Por la siempre bella escucha y por las pláticas que podrían no terminar.

A Iztli, mi piedrita preciosa, por todo lo que como una personita no humana le añades de bonito a mi vida. Puro brillo, alegría y acompañamiento.

A los poemas de cada mañana.

Los procesos que se entrelazaron durante la elaboración de este trabajo no fueron sencillos. Sin embargo logré transitarlos con la ayuda invaluable y los múltiples cuidados de cada unx de ustedes. Gracias por todo lo que no está escrito acá pero que permanece por siempre conmigo. Les quiero y les amo.

\*A las personas contribuyentes que mediante sus impuestos, en la forma de una beca CONAHCyT, sufragaron mi educación de posgrado.

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo supone un análisis de dos obras de escritoras contemporáneas con el objetivo de mostrar distintos modos en que la ficción hace política. *Nefando* de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda, y “Mientras las niñas duermen” de la periodista mexicana Daniela Rea. La ficción aparece aquí como una forma de pensamiento, como un recurso que articula formas de reflexión distintas a las de las disciplinas modernas. De esta suerte la investigación parte de la interpretación y análisis de ambos textos, sí como formas literarias que a partir de ciertas metodologías pueden analizarse, pero también como modos de expresión de pensamiento y experiencia en sí mismos. Los análisis de ambas obras se articulan entonces a partir de lo que mi propia lectura de ellas me indicaba, para así construir un dispositivo crítico y teórico que me permitiera atender sus especificidades. Sin duda hay un horizonte de interpretación desde el cual este trabajo se construye: la literatura en su relación con la política, con la manera en que un texto puede construir sentido, con modos de inteligibilidad, con preguntas relacionadas con los afectos y con las representaciones de la violencia.

La motivación de este trabajo estuvo encausado en gran medida por mi propia trayectoria emocional al trabajar con obras literarias que tienen como eje principal el cuestionamiento de las distintas violencias que nos asolan. Recordé el tiempo que me tomó terminar de leer la muy conocida novela de Fernanda Melchor *Temporada de huracanes*, y me pregunté por la necesidad de complementar con trabajos de cuidado y acompañamiento el problema del nombramiento y la exposición de estas violencias. De esta manera comencé a pensar no sólo en obras que pudieran trabajar sobre los cuidados sino sobre formas específicas de cuidado a la hora del tratamiento de las violencias. Me parece relevante cuestionar las maneras en que nuestros análisis circulan afectos y pensar de manera continua labores de acompañamiento y cuidados que podemos realizar no sólo a la hora de escribir con respecto a las violencias, sino también en las aulas, en los conversatorios, en los círculos de lectura.

Esta investigación es un pequeño ensayo encaminado a contemplar una manera en la que

el análisis de las obras literarias no se articulen exclusivamente por su filiación genérica, sino que también se puedan articular en torno a problemas específicos para ayudarnos a comprenderlos desde otros lugares. De esta manera planteo no un análisis comparativo de las obras sino pensar los modos en ambas pueden construir sentido en torno al problema de la representación de la violencia, de los cuidados y de la configuración afectiva. Si bien existe un énfasis en el componente afectivo este análisis no está construido metodológicamente para un análisis formal de los afectos en ambas obras, sino que me interesaba ensayar un espacio de análisis y escritura en la que la carga afectiva emergiera de manera significativa. No sólo por la relevancia que los afectos tienen con los temas abordados en las obras, sino por la posibilidad de construir un espacio de reflexión que permita la circulación afectiva tanto de las obras que se analizan como de quienes las estudiamos.

Me interesó plantear una ruta a partir de las intuiciones de lectura ya señaladas pero que se construyera a partir del análisis propio de las obras. El recorrido de esta investigación se articula, no obstante, de una manera metódica: el análisis de las dos obras en su relación con los regímenes de decibilidad y visibilidad. Al igual que muestran como pueden funcionar los regímenes se inteligibilidad por sí solos o articulados unos con otros. De esta manera se atienden las maneras en que construyen modos específicos de inteligibilidad relacionados con la representación de la violencia y con el ejercicio escritural de los cuidados; no sin dejar de lado el ejercicio interpretativo de lo que en materia afectiva ambas obras edifican. El acomodo de este trabajo obedece así a un despliegue paulatino de lo que ambas ficciones pueden realizar en tanto tales, para construir hacia el apartado final una aproximación ensayística sobre lo que la ficción puede realizar política y afectivamente.

En el primer capítulo el abordaje sobre “Mientras las niñas duermen” de Daniela Rea parte de la exploración de la desestabilización identitaria de Daniela con respecto a su maternidad para entender de qué manera está planteándose una forma específica de subjetividad en el texto. La exploración parte del texto mismo antes que conformar una lectura que sitúe la obra

de Rea en consonancia directa con las discusiones en materia de subjetivación que han provocado los estudios sobre la estética citacionista. En efecto, hay un uso particular de la cita en esta obra, puesto que le brinda su estructura, y sin embargo no está dirigida de manera evidente hacia el cuestionamiento de la función autoral o al cuestionamiento sobre la privatización del lenguaje. La cuestión aquí radica en lo que una política de la cita puede articular en materia de comunidad escritural; esta potencia es la que se explora.

A partir de lo anterior es que se aborda este ejercicio escritural como la conformación de un espacio para la escucha, el acompañamiento y el despliegue de una subjetivación siempre en constante movimiento, la cual de manera continua se ve transformada por los demás, y que logra pensarse de manera interrelacional con los cuerpos y con las palabras de otros. Esta conformación escritural será puesta a dialogar con las tecnologías del yo en la escritura para ver cómo podemos encontrarnos con relatos del sí mismo que se articulen ya no en consonancia con las tecnologías modernas de la confesión, sino con estrategias mnemotécnicas que permiten una reflexión sobre las relaciones que establecemos con los demás. Por último, y en consonancia con lo anterior, planteo que “Mientras las niñas duermen”, de la mano del pensamiento de Foucault, puede entenderse como un ejercicio escritural del cuidado de sí y les otros como práctica de libertad.

En el segundo apartado se aborda la novela *Nefando* de Mónica Ojeda para entender cómo es que articula una política de la mirada en torno a la violencia sexual infantil. Esto se realiza mediante la exploración de la manera en que interactúan el régimen de decibilidad y el régimen escópico, como ámbitos que posibilitan la inteligibilidad de las violencias de modos específicos. De esta manera hay una descripción de cómo aparecen en la obra, además de su análisis para entender las formas existentes de la reproducción de dichas violencias. Asimismo se aborda el problema del silenciamiento de las violencias y de los soportes tanto discursivos como visuales que permiten la circulación normalizada de las mismas; todo ello dirigido a entender la manera en que la obra misma se distancia con sus procedimientos. Esto aunado a su

vez a constatar las posibilidades que la ficción puede realizar cuando de tratar temas tan delicados e importantes se trata. Se mostrará cómo es que la aproximación de la novela muestra que el problema de la inteligibilidad es sumamente complejo. No sólo es cuestión de hacer visible, nombrar, o hacer inteligible de manera abstracta los problemas relacionados con la violencia, sino que es necesario entender que ya existen modos específicos de aparición que posibilitan su circulación bajo signos específicos y que no sólo posibilitan sino que perpetúan su reproducción. En este sentido *Nefando* invita a pensar estas formas y articula una política de la mirada que las muestre sin revictimizar ni espectacularizar el dolor.

El abordaje teórico para pensar la política de la mirada que construye la obra está sustentada en la perspectiva que tiene Jacques Rancière sobre el problema del espectador, así como la crítica que Saba Mahmood realiza a la hegemonía de la teorización sobre la agencia en occidente, para pensar formas políticas de agenciamiento que se realizan dentro de estructuras normativas. El uso de la perspectiva de Mahmood es relevante aquí porque *Nefando* construye un trayecto hacia el centro de la habitación de unos hermanos en los que veremos desplegadas una serie de violencias sexuales en su contra. Esta perspectiva, articulada con la crítica que hace Rancière a la supuesta pasividad del espectador permite entender las implicaciones políticas de la obra.

Por último, se retoma la perspectiva de uno de los personajes de la obra para cuestionar la manera en que se ha venido pensando la inteligibilidad que tienen ciertas prácticas consideradas como obscenas o inmorales. Esto con la finalidad de mostrar cómo la obra discute con las maneras en que socialmente es entendido lo obsceno para así criticar un sistema que privilegia derrocar sitios de piratería online antes que a los millones de sitios web que circulan “pornografía” infantil. Tomo prestado de Kiki, una estudiante y escritora en la novela, la idea de obscenizar el espectáculo y planteo cómo la reproducción de la violencia sexual infantil demanda otras formas de pensar la idea de espectáculo y su relación con la espectacularización de la violencia.

El último apartado de esta investigación toma la forma de un pequeño ensayo teórico en el pongo a dialogar dos perspectivas teóricas sobre la ficción y la literatura: las literaturas posautónomas de Josefina Ludmer y la política de la literatura en Jacques Rancière. Aunado a esto, y a partir de la atención al componente afectivo en el análisis de las obras, me interesó explorar teóricamente lo que la ficción puede realizar en materia de circulación afectiva. Para tal motivo, retomo la propuesta de Sara Ahmed en torno a las economías afectivas y sus funciones específicas en sistemas de opresión. De esta manera planteo una perspectiva sobre la facultad política de la ficción como *escrituras de lo real* que tienen la capacidad de una configuración y reconfiguración afectiva del mundo común. Este giro afectivo me llevó al cuestionamiento de la calidad política de los afectos, en consonancia con el pensamiento de Ahmed como de Rancière. En ese sentido intento enarbolar la forma que los afectos podrían entenderse en ciertas economías afectivas, dentro de las cuales su función podría ser política o policiaca.

Hacia el final del apartado de conclusiones se encuentran unos breves apuntes sobre el régimen de hapticidad. Si bien este es un trabajo que se focaliza en la manera en que las obras se articulan en materia de decibilidad y visibilidad, la elaboración de esta investigación me permitió tejer una serie de ideas en torno a lo háptico, la política y los afectos. Las cuales, a su vez, aparecen de manera sugerente en “Mientras las niñas duermen”. Estas breves notas son una pequeña aportación para pensar el fascinante dominio de la hapticidad.



La editorial Sexto Piso publicó *Tsunami* en 2018, una antología de una serie heterogénea de textos de mujeres que reflexionan a través de la escritura y la imaginación distintas problemáticas que atañen a la lo que muchas veces se considera como una monolítica experiencia común, la condición femenina. En esta antología podemos encontrar diversas escrituras que problematizan las muchas experiencias del ser mujer desde sus especificidades y que exploran distintas formas de la opresión, así como las maneras que se han construido y se construyen para enfrentarlas. La forma de esta recopilación de textos parte del mantenimiento del desacuerdo, las tensiones y las contradicciones que las distintas posturas enarbolan. Más que afiliarse a la tradicional manera de historiografiar al movimiento feminista, este libro busca mantener la cadencia caótica de las olas que se juntan furiosas en el cauce de un tsunami. En palabras de Gabriela Jáuregui, la editora:

[...]cada voz en esta antología explora distintas facetas del ser mujer (y todo lo que esto puede llegar a significar corporal, material e ideológicamente) de forma singular. A través de estos textos esa palabra cambia, se busca pensar nuestra representación –o la falta de ella–, las definiciones y etiquetas que nos son impuestas, se trazan la violencia histórica y cultural a través de los tiempos y los países, pero también delineamos nuestras resistencias.<sup>1</sup>

Uno de los textos antologados en este libro es “Mientras las niñas duermen” de Daniela Rea, una periodista y reportera independiente cuyos reportajes pueden encontrarse en varios libros, como *Nadie les pidió perdón: historias de impunidad y resistencia*, *Entre las cenizas. Historias de vida en tiempos de muerte*, el cual fue editado junto con la red de Periodistas de a Pie –de la cual es cofundadora–, y *La Tropa*, libro escrito junto con Pablo Ferri y por el cual recibió el Premio de Periodismo Javier Valdez Cárdenas en el 2018. Además dirigió la película *No sucumbió la*

---

<sup>1</sup> Gabriela Jáuregui, “Desde Nepantla hablamos” en *Tsunami*, p. 9.

*eternidad*, ganadora del premio de periodismo Breach / Valdez.<sup>2</sup>

### *Acumulación de afectos*

En esta obra Daniela Rea teje un espacio en el cual despliega la intimidad de su propia experiencia con la maternidad. Elabora una curaduría y una reescritura de su propio diario y construye una acumulación de relatos de lo que hasta ese momento habían sido cuatro años a partir del nacimiento de su primera hija.<sup>3</sup> La conformación textual de la obra está estructurada tanto por la selección de algunas de las entradas de su diario, así como su borradura. Hay algunas fechas que intencionalmente decide no compartir: “18 de agosto / Reviso el diario que he escrito los últimos 4 años y borro fechas que me parecen demasiado cursis, otras no sé si estoy lista para compartir”. Pero también está conformada a partir de nuevas escrituras, notas que ha desplegado en los márgenes del texto;<sup>4</sup> anotaciones que ella misma le hace a su escritura o desarrollos de algunas ideas en paralelo:<sup>5</sup>

19 DE ENERO

El autor Carlos González, un pediatra que escribe libros sobre crianza, cuenta en *Bésame mucho* la historia de una mujer con su hija de tres meses que llora, llora, llora, llora. No importa qué haga la madre, la bebé llora, llora. «¿Qué diablos querrá ahora? Quiere a su madre, la quiere a usted. No la quiere por la comida, ni por la ropa, ni por el calor, ni por los juguetes que le comprará más adelante, ni por el colegio al que la llevará, ni por el dinero que le dejará en herencia. El amor de un niño es puro, absoluto, desinteresado (...) ¿Por qué no disfruta usted, como madre, de esta maravillosa sensación de recibir amor absoluto?». ».

No le creo. Me  
cuesta creerle.

Hay además otras notas desplegadas que suponen citas y comentarios sobre otros textos, los

---

<sup>2</sup> cf. *Tsunami*, p. 120.

<sup>3</sup> El texto abarca de marzo del 2014 a agosto del 2018.

<sup>4</sup> Posteriormente se hará un análisis del lugar de despliegue de estas notas y por qué no necesariamente supone un margen.

<sup>5</sup> Rea, *op. cit.* pp. 158, 129. (Cita posterior en imagen consignada también aquí).

cuales son escritos de mujeres que han abordado el tema de la maternidad, así como el de la reproducción, de diversas maneras. Aparecen Brenda Navarro con *Casas vacías*, Maricela Guerrero con *Se llaman nebulosas*, Silvia Federici con *Calibán y la bruja*, Nellie Campobello con *Las manos de mamá*, Jamaica Kincaid con *Autobiografía de mi madre* y Cristina Morini con *Por amor o por la fuerza*. –Por ahora haré referencia exclusivamente a los textos incorporados en el nivel de la nota al margen, pero hay también diálogo con otros textos al interior de algunas de las entradas de los diarios–.

La introducción de estas citas paratextuales poco tienen que ver con un afán de mostrar erudición sino que explican su propia escritura: le ayudan a comprender lo que está sintiendo, a saberse acompañada por muchas otras que también han pasado por situaciones similares a las de ella, y que incluso se atreven a contar lo que ella no. La soledad es una de las emociones que más prevalece en el texto. Se hará presente desde el inicio hasta el final de la obra pero irá cobrando matices y nuevas significaciones al irse descubriendo acompañada por sus hijas, por sus amigas y por su propia escritura. El primer fragmento apropiado aparece ajustado entre el margen de la caja y la entrada del diario. Aquí narra un asalto de soledad en la madrugada, desencadenado por una serie de circunstancias agobiantes y se pregunta por el sentido de hacer familia rodeada de su pareja y la recién nacida, sintiendo una soledad abrumadora:

Desperté de madrugada. De un lado dormía Ricardo, del otro tú, hija. Yo llevaba varios días sin poder dormir. Todo había sido intempestivo, tu llegada, mi sangrado después del parto, tus días en el hospital, las desveladas, el dolor en los senos cada que mamas. Me despertó una inquietud: «¿Cuál es el sentido de hacer familia?», le pregunté a Ricardo. O creo que sólo lo pensé. Ricardo dormía y yo no insistí, porque no sé si buscaba una respuesta.

Me quedé en la oscuridad, en el silencio, acostada entre ambos, con una duda hecha de cansancio, desconcierto, arrepentimiento, angustia. No lo sé. Me encontraba ahí, en medio de ustedes, pero me sentía sola. No sólo para responder esa pregunta sino sola en la inmensidad de la vida, de mi vida y la tuya, hija. Nuestra pequeña eternidad. Sola en esa vastedad de tiempo. Sola en saber que nunca en la vida dejaría de ser madre y que, en ese momento, me sentía insuficiente. Para mí y para ti.

«¿Qué es un hogar y de qué se conforma? ¿En dónde empezamos a ser padres e hijos? ¿En dónde empieza el hogar y qué lo conforma?», se pregunta Brenda Navarro en su novela *Casas Vacías* y es como si me respondiera a la distancia.

En el fragmento incorporado, la narradora de *Casas Vacías* se hace preguntas similares y a pesar de que no hay formulación de resoluciones Daniela siente como si la hubiera interpelado directamente: “«¿Qué es un hogar y de qué se conforma? ¿En dónde empezamos a ser padres e hijos? ¿En dónde empieza el hogar y qué lo conforma?», se pregunta Brenda Navarro en *Casas Vacías* y es como si me respondiera a la distancia”.<sup>6</sup>

En la entrada del 5 de agosto hace memoria sobre un recuerdo de su infancia que tiene muy presente. Su madre de madrugada viendo películas mientras lava los uniformes de sus cuatro hijos. Daniela mirándola desde las cobijas de la cama *king size* que ocuparan ella y sus hermanos después del divorcio; a veces acurrucándose entre sus piernas, a veces comiendo cacahuates en salmuera. Ella recordaba esos momentos como circunstancias en las que se gestaba una complicidad entre ella y su madre mientras sus hermanos dormían, pero ahora se le presentan de manera distinta: “Ahora esa imagen ya no es un momento de complicidad, sino de soledad. Me provoca dolor. [...] Si pudiera regresar el tiempo y estar de nuevo bajo las cobijas mientras mi mamá mira la televisión le diría: «No estás sola, nosotros tus hijos, estamos aquí a tu lado, contigo, nosotros te acompañamos»”. La cita que elige para acompañar esta entrada del diario refuerza el dolor que siente y el pesar que le provocan sus actos en la infancia: “Somos las bocas hambrientas de las que escribe Nellie Campobello en *Las manos de mamá*. «Nosotros solo teníamos a Mamá. Ella solo tenía nuestras bocas hambrientas, sin razonamientos, sin corazón»”.<sup>7</sup>

Esta imagen trastocada por la soledad vuelve a aparecer un par de meses después en una entrevista que le realiza a su madre. Quiere saber cómo fue criada y para ello quiere preguntarle por su propia formación. Al recordarle Daniela las imágenes del mucho tiempo que pasaba lavando en la madrugada su madre la interrumpe para decirle que no estaba sola:

Mamá: Yo no era infeliz, yo los tenía a ustedes. Además, tu papá, aunque tarde, aunque en sus cosas, en algún momento llegaba a casa... entonces no estaba sola sola.[...]

Yo: ¿Alguna vez te diste cuenta de que me desperté y te vi?

---

6 Rea, *op. cit.* p. 122. (Cita anterior en imagen consignada también aquí).

7 *Ibidem.* p. 126.

Mamá: sí, pero lo que yo quiero aclarar contigo, hija, es que no sufras eso, que no te duela. Para mí lavar en la madrugada era subir a la azotea y ver la luna, las estrellas. Y al día siguiente verlos a ustedes arreglados... no había tiempo para pensar en cansancio y yo estaba joven y fuerte... Y con ustedes el cariño, la fuerza, la creatividad se me multiplicaba.<sup>8</sup>

A pesar de la aclaratoria de su madre sobre la soledad y la tristeza, ella está en un lugar de indeterminación con respecto a esta nueva forma que ha tomado su vida a partir de la maternidad. No son pocas las ocasiones en que la tristeza y soledad acompañan sus días. Entrada a entrada, inscribe sus dudas, sus temores. La pregunta por sí misma es una situación recurrente. Pareciera que a momentos no logra reconocerse, tanto “fuera” de la maternidad, como en el lugar específico que se le reclama socialmente. Como anotación a una carta de una de sus amigas anota:

Conforme pasa el tiempo he sentido que cuidar a un niño es una forma de amor a uno mismo [...] Pero es tan difícil cuando uno tiene tantas costumbres y necesidades...

Yo agregaría: y presiones de volver afuera. De volver. Y una vez ahí, decir: «Esta soy, sigo aquí».<sup>9</sup>

Daniela desea ese retorno y muchas veces se encuentra frente a una imposibilidad abrumadora. Un día en el que desea ir a escuchar a Raúl Zurita, su hija se hace del baño y a pesar de haber preparado la semana para tener la tarde libre y poder asistir, no puede hacerlo: “Preparé pañalera, lonches, carriola y cargador. Poco más de media hora antes de salir, Naira se hizo pipí. La cambié, todavía estábamos a tiempo de salir y caminar media hora hasta la sede. A punto de salir, Naira se hizo popó. Cerré la puerta. Perdí”.<sup>10</sup>

El dilema de su identidad está directamente relacionado con su maternidad. El no reconocerse en esta nueva relación con sus hijas, que muchas veces demanda de ella una inteligibilidad como madre y no como Daniela. Quizá por eso el goce en la escena del avión en donde nadie la reconoce, el descanso, el poder no ser inteligible para nadie como madre – incluso para ella misma–: “Últimamente los vuelos son mi momento favorito. Y más los vuelos

---

8 Rea, *op. cit.* pp. 136-137.

9 *Ibidem.* p. 123-124.

10 *Ibidem.* pp. 143-144.

largos. Este cruza el Atlántico. Es el único momento en que nadie me conoce, nadie me habla, nadie me dice «mamá, mamá». La materialidad de esta desestabilización de su identidad es algo que necesariamente está relacionado con su cuerpo. Daniela alude a esto por medio de la descripción tanto del vínculo corporal con sus hijas en la lactancia –“Ayer vino Yolanda la partera. En un mes y medio has crecido 5 centímetros y subido 1.4 kilos. Me devoras, hija. Eres de mí. De mi leche, de mi fuerza, de mi cansancio”–, como del espacio que habitan juntas y que se ha tornado muchas veces en un espacio en disputa:<sup>11</sup>

Estoy en casa escribiendo sobre crianza y ambas niñas  
llegan a mi lado, Naira con unas tijeras para cortarme el  
pelo, Emilia gatea y me muestra que ya se puede parar.  
Mientras escribo esto, Naira me jala la cabeza y Emilia se  
mete entre mis piernas como un cachorro.

Y yo pienso en todas las mujeres que  
han escrito así.

7 DE DICIEMBRE

«Mi mamá está triste todas las mañanas»  
«¿Estás triste o estás enojada?»  
«Mamá, ¿por qué lloras?»

zona vedada: ésta no es tu casa;  
de inmediato: las mesnadas:  
[floraciones.

hijo okupa  
hijo paracaidista  
hijo en parapente  
polizonte  
hijo espora  
intruso:

*Se llamaban nebulosas, de*  
Maricela Guerrero

¿Cuál es ahora el lugar de Daniela? ¿Qué hacer con los desplazamientos que sus hijas le han hecho tanto a su cuerpo como al lugar de su escritura? Los momentos de conflicto son varios y están siempre en tensión a lo largo de texto. Muchas veces se disuelven –aunque momentáneamente– con la presencia ineludible del cuerpo de sus hijas, ya sea por las demandas de atención o por medio de la enfermedad:

Es casi la media noche, tu papá está en el trabajo y yo intento escribir. Tú llegas gateando hasta la sala, al escritorio, te levantas sujetándote de la silla y lloras para que te cargue. Quisiera no saber de ti por un rato. No escucharte. Pero tú insistes, me jalas de la pierna y lloras. Yo te ignoro, intento escribir. Pero tú ganas. Apago la computadora y te alzo y de nuevo somos tú y yo.

[...]

Estamos las tres en casa y ustedes tienen fiebre. Cancelé toda la chamba. Cerré las cortinas y la habitación está oscura. Me acuesto entre las dos. Con una mano te acaricio Naira, hierves, respiras como un pájaro herido. Con otra mano hago círculos en tu espalda

<sup>11</sup> Rea, *op. cit.* pp. 152,143, 151. (Cita posterior en imagen consignada también aquí).

Emilia, tus pulmoncitos agitados.

Y sin embargo me siento bien aquí. Así, entre ustedes, mis crías.<sup>12</sup>

La búsqueda del sentido de hacer familia, de pensar la mutación del espacio que solía habitar de otra manera, se manifiesta en la escritura siempre en relación con otras personas: sus amigas, su pareja, sus hijas. En una ocasión, una de sus amigas le pregunta por el amor a los hijos –el que supuestamente debiera ser el más grande, el incondicional y maravilloso– a lo que Daniela responde que no: “Que todavía no. Que es otra cosa: ternura, cuerpo”. Esto la hace pensar en su propio cuerpo y en su maternidad, enuncia que no ha nacido madre pero que tampoco se convirtió en eso cuando nació su primera hija; ha sido antes que nada un proceso, uno que ha decidido compartir con sus lectores. “Me he ido haciendo poco a poco, cuando me despierto por las noches a que me exprimas el pecho, la sangre, la energía. Cuando lloro porque tú lloras. Cuando me voy de la habitación y te dejo llorar porque no sé cómo calmarte. Y también en madrugadas como esta en que logré dormirte entre mis brazos y yo aún sigo viva”. Este camino ha afectado la relación tanto con su cuerpo como consigo misma, y es en estos momentos que otra de sus amigas le “lanza un salvavidas al océano” al contarle acerca de su proceso con la maternidad: “Conforme pasa el tiempo he sentido que cuidar a un niño es una forma de amor a uno mismo. Demostrarte que eres capaz de continuar o tener una búsqueda del afecto sin ataduras, violencia, enganches y neurosis. Un regalo duradero”.<sup>13</sup>

A pesar de ello, la pregunta por sí misma continúa desplegándose como el deseo de un retorno al lugar que alguna vez ocupó: porque el temor a perder su identidad desestabilizada por la llegada de su primera hija permanece y vuelve a actualizarse frente a la noticia de que está nuevamente embarazada: “volver. Y una vez ahí, decir: «Esta soy, sigo aquí»”; “Despierto y pienso que tengo miedo de dejar de ser yo, de mi libertad, lo que sea que eso signifique”; “He pasado días de llorar y llorar. Voy a tener otro hijo o hija y siento que borraré a la persona que soy.” Y sin embargo hay escucha y hay acompañamiento: “Pero alguien escucha alrededor y me

---

<sup>12</sup> Rea, *op. cit.* pp. 127, 153.

<sup>13</sup> *Ibidem.* p. 123.

abrazas: no serás borrada, nuestros padres no lo fueron por nosotros. Florecieron”.<sup>14</sup>

¿Quiénes la abrazan, quiénes la escuchan? Por un lado están las palabras incorporadas de sus amigas en forma de correspondencia, pero también encontramos los fragmentos de otros textos que han estado apareciendo continuamente para abrazarla. Le ayudan a entender desde otras perspectivas la nueva experiencia a la que se enfrenta. A veces estas notas le esclarecen algunas cosas, como Silvia Federici en el *Calibán y la bruja*: “«...el saber feminista que se niega a identificar el cuerpo con la esfera de lo privado y, en esa línea, habla de una “política del cuerpo”». Esto es, no soy yo, es el patriarcado.<sup>15</sup> Ahora bien, la incorporación de otros textos también se articula desde su interrogación o el desacuerdo. En la cita siguiente es posible leer que en el regreso a la propia escritura ocurre también un cuestionamiento en forma de anotación en los bordes del texto. La propia escritura se derrama por el margen para manifestar que aquello en lo que tal vez se estuvo de acuerdo, ahora se presenta de manera distinta frente a otras experiencias.<sup>16</sup>

**buena-madre. A ella ahora se le recomienda el retorno al parto sin anestesia, al alargue de la lactancia, al pañal de tela, al perpetuo acarreo de los niños a sus numerosas citas (médicas, pedagógicas y sociales); y se le suma el nuevo tiempo de calidad que reduce su independencia»,**  
*Contra los hijos*, de Lina Meruane.

¿Y nuestra capacidad de decidir?  
¿Decidir algo, en el pequeño espacio de libertad que nos queda? Yo cumplo todos los puntos que señala Meruane y para nada me considero una «buena madre»: Naira nació en casa con partera, la amamanté hasta los dos años (eso incluye compartir cama conmigo y Ricardo), usamos pañales de tela y sí, también va conmigo a todos lados, siempre que es posible. Va conmigo porque Ricardo sale a media noche del trabajo y mi familia vive en otra ciudad y las guarderías cierran a las 5 y a veces no alcanza para pagar a una niñera y la niñera vive a dos horas en transporte público de mi casa y esperar a que yo termine un trabajo o una cena o unas cervezas implica que ella llegue en

14 Rea, *op. cit.* pp. 124, 134 y 135.

15 Posteriormente haré un análisis del apartado en el que se encuentra esta cita de Federici.

16 Rea, *op. cit.* pp. 140, 132-133. (Cita posterior en imagen consignada también aquí).



la madrugada a cuidar a sus propias hijas. Pero también va conmigo porque me gustaría que aprendiera a ser una niña solidaria y sensible y creo que mi trabajo como reportera le da la posibilidad de conocer a personas en circunstancias distintas a ella. Cada que subimos a un avión o a un autobús los pasajeros nos miran como apesadadas, cada vez encuentro más cafés o restaurantes *pet-friendly* que *kid-friendly* y no quiero que ese mundo de adultos me relegue a mí y a mi hija al rincón oscuro y solitario del hogar. Sí, me gustaría volver a andar de brazos libres sin cargar pañalera y niña, sin seguirla en el restaurante mientras intento platicar con mis amigas; me gustaría no tener que cancelar cada vez con más frecuencia salidas, viajes, pero también asumí que salir a la calle con mi hija es una decisión política.

También aquí su preocupación aparece de una manera muy concreta: “no quiero que ese mundo de adultos me relegue a mí y a mi hija al rincón oscuro y solitario del hogar”. La pregunta por el espacio que puede habitar con sus hijas se manifiesta nuevamente frente a la presión social que las conmina a permanecer en el lugar indicado. Pero la nota atenta frente a la relectura vuelve para manifestar de manera isomórfica el lugar que ocupan las mujeres con hijos:<sup>17</sup>

25 DE JUNIO

Leo: «Una nueva coartada se ha lanzado contra las mujeres para atraerlas de vuelta a sus casas. El instrumento de este contragolpe tiene un viejo apelativo: ¡Hijos!» . *Contra los hijos*, de Lina Meruane.

No. No volvemos a casa, trabajamos y cuidamos en los límites.

Daniela se percató que el desplazamiento al que tanto le teme no sólo le ocurre a ella de manera personal frente a su vida antes de la maternidad, sino que le ocurre también a sus hijas; que ese espacio socialmente determinado al que quieren recluirla también las relega a ellas. Aquí comienzan a aparecer fragmentos en los que se prestará un interés particular a la relación que tiene con sus hijas, pues comenzará a percatarse de que el acompañamiento y los cuidados se van a articular de manera mutua. De igual manera habrá un cambio en la manera en que Daniela percibe a sus hijas. Uno de estos cambios puede leerse en la entrada del 21 de agosto de 2015, en el que se percató que a veces su hija es más que su función de hija, lo que eso signifique,

---

<sup>17</sup> Cita inmediata: Rea, *op. cit.* p.135.

sino que también puede ser su compañera:

Son las once de la noche y tengo que entregar el borrador del libro en una semana. Tú te despiertas, sales de la habitación y llegas caminando hasta el escritorio. Tienes hambre. Te sirvo algo de comer y te siento en tu periquera y desde ahí me miras escribir. Acabas. Te aburres. Entonces busco algo en internet para entretenerme. En la mitad de la pantalla escribo sobre una mujer que fue torturada y violada por militares, en la otra mitad tú ves caricaturas. A veces, *más que* hija, eres mi compañera.<sup>18</sup>

Posteriormente sus propias hijas le van a mostrar cómo es que de manera cotidiana realizan actos de cuidados que son mutuos y no unidireccionales, que estamos ante acciones que se develan recíprocas. El día en que Daniela quiso escuchar a Zurita pero no pudo ocurre este diálogo entre ella y Naira:

Bajé a Emilia y la senté en el sofá, llevé a Naira al baño, le quité los calzones, la lavé y le puse la pijama. Volví al baño a lavar la caca y me puse a llorar. Desde el baño escuché a Emilia llorar. Naira se acercó.

—¿Estás triste o enojada?

—Estoy frustrada.

—¿Qué es frustrada?

—Frustrada es cuando tienes ganas de hacer algo y no puedes y sientes una mezcla de enojo y tristeza...

—¿Qué querías hacer?

—Quería ir a escuchar unos poemas.

—¿Qué es poemas?

—Poemas es...

—Yo quiero que vayas a dónde quieres ir.<sup>19</sup>

La respuesta llena de ternura y entendimiento de Naira nos muestra que la relación de cuidados y afecto dentro de la maternidad no tiene por qué ser unidireccional. Como cuando en el nacimiento de la segunda hija de Daniela, Naira estuvo acompañándola y cuidándola junto con su padre, alegrando el momento con melodías y carcajadas: “Naira [...] Me acarició el cabello, me acercó trapitos calientes para calmarme el dolor. Me sostuvo la mano para llegar el final [...] esperó de pie junto a mí. Dos contracciones, dos pujidos y naciste y lloraste. Naira se sonrió, se

<sup>18</sup> Rea, *op. cit.* p. 132. El énfasis es mío.

<sup>19</sup> *Ibidem.* pp. 143-144.

carcajeó y te miró: «esa es mi hermanita», dijo, y cantó y bailó «libre soy, libre soy» dando vueltas en la sala de la casa”.<sup>20</sup>

En las páginas de este diario se manifiesta un deseo constante del cuidado de los demás, un cuidado que se reconoce impuesto pero que aún así no puede descartarse en nombre de dicha exigencia ni frente a los afectos:

Sí, la maternidad impuesta. Sí, el uso de nuestro cuerpo para beneficio del capital. Sí, la explotación de nuestro cuerpo en el cuidado de la mano de obra. Sí, el patriarcado decidiendo por nosotras. Sí, todo eso sí. Pero: ¿y la ternura? ¿Y esa cosa inexplicable que siento cuando te huelo, cuando te miro, cuando nos acariciamos? ¿Ese deseo de besarte, de mirarte? [...] ¿Todo eso cómo se explica?<sup>21</sup>

Esta labor de cuidados cobra otra dimensión, además, en un contexto de miles de personas desaparecidas. Daniela lee la historia de una mujer que escuchó a su hijo desaparecido por última vez en una llamada de los secuestradores, mientras está con su hija en el parque, y se pregunta sobre la imposibilidad de poder cuidar a los hijos:

Él le dijo «mamá, sácame de aquí, ayúdame» y ella alcanzó a decirle «todo va a estar bien hijo». El secuestrador cortó la llamada y ella no alcanzó a decirle que lo amaba.

Tu duermes y yo leo de nuevo «todo va a estar bien, hijo».

Aquel día que te tuve que dejar en el hospital, en manos de otros, cuando cerramos la puerta de la sala de incubadoras pensé en ellas. En las mamás de los desaparecidos. Pensé en esa imposibilidad de cuidarlos. De cuidar de ustedes, hijos.<sup>22</sup>

Frente a la demanda unidireccional de los cuidados que afronta Daniela como madre, la propia escritura de su experiencia le irá mostrando que éstos se articulan siempre con relación a los demás. Se construye con ellos y desde ellos, ese dejar en manos de otros se vuelve una acción fundamental para tejer una red que permita la circulación recíproca del cuidado mutuo. “¿Cuál es el sentido de hacer familia?, me pregunté hace tres años, cuando Naira aún no era Naira. Hoy lo tengo más claro. Este es el sentido. Hacernos juntos”.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Rea, *op. cit.* p. 141.

<sup>21</sup> *Ibidem.* p. 139.

<sup>22</sup> *Ibidem.* pp. 130-131.

<sup>23</sup> *Ibidem.* p. 141.

La relación con sus hijas desde la enfermedad también pondrá en cuestionamiento la manera en que Daniela concibe los cuidados. Cuando Emilia enferma y nadie ha logrado darles un diagnóstico certero, la relación que establece con su hija es descrita nuevamente a partir de una distinción: tocar para dar cariño o tocar para sanar: “Mi relación con Emilia es a través de su enfermedad. No la acaricio, le pongo cremas y pomadas. No la abrazo, la envuelvo en sábanas para que no se rasque. No la beso, tiene las mejillas llenas de eccema”. Y será de nuevo en la conversación con otras, en la remembranza de la experiencia de la enfermedad como algo compartido, que Daniela se siente acompañada por su pareja y por su hija. Acude con Alejandra, la terapeuta de Emilia, porque quiere saber cómo afrontar la enfermedad de su hija y quiere hacerlo acompañada:

Alejandra me pide que piense en un momento en que me he sentido acompañada. De inmediato pienso en Ricardo acariciándome la espalda mientras amamanto a Emilia de madrugada. Después pienso en otra: Emilia acostadita en la cama con su piel lastimada, me mira y me sonríe mientras yo le pongo las pomadas en su cuerpo sin estar enojada, sin estar cansada, sin estar frustrada.

Creo que lo que Emilia me quiso decir fue eso: acompáñame mientras me sano.<sup>24</sup>

Su hija le pide acompañamiento y Jenny, la mamá de una niña enferma de lo mismo que Emilia, con la que se manda audios y mensajes de Whatsapp a pesar de no conocerse, le hace pensar en el tacto diferenciado con el que se relaciona con su hija: “Son audios que comienzan hablándole a ella, pero que terminan hablándome a mí. Jenny me recuerda que eres una niña, una bebé que quiere jugar, que *quiere relacionarse*, que *quiere que la abracen*. Lo había olvidado y no me había dado cuenta”. Unos días después Daniela escribe y sortea esa diferencia que había construido mediante el tacto, decidir besar y acariciar un cuerpo enfermo, cuidar y dar amor:

Besar tu herida.

Besar el pus.

Acariciar tu piel enferma.

Abrazar tu cuerpo.

---

<sup>24</sup> Rea, *op. cit.* p. 146.

Arrullarte con mi miedo y mi desesperanza.<sup>25</sup>

El tacto y el cuerpo se manifiestan en el diario de Rea como las formas mediante las cuales se puede habitar en las orillas, en los intersticios, en los pliegues. Habitar una cama junto con sus hijas enfermas mientras las acaricia: “Estamos las tres en casa y ustedes tienen fiebre [...] Me acuesto entre las dos. Con una mano te acaricio Naira, hierves, respiras como un pájaro herido. Con otra mano hago círculos en tu espalda Emilia, tus pulmoncitos agitados. Y sin embargo me siento bien aquí. Así, entre ustedes, mis crías”. El tacto como aquello que mediante el cuerpo permite construir un acompañamiento, dejar ser afectado por el otro, dejarse tocar: “llegas gateando, [...] te levantas sujetándote de la silla y lloras para que te cargue. Quisiera no saber de ti por un rato [...] Pero tú insistes, *me jalas de la pierna* y lloras. Yo te ignoro, intento escribir. Pero tú ganas. Apago la computadora y *te alzo y de nuevo somos tú y yo*”. Este tocar y dejarse tocar por los cuerpos de sus hijas, sin embargo, no es la única dimensión háptica.<sup>26</sup> Hay también narradas aquí situaciones de violencia que causan vergüenza, *momentos límites de la maternidad*: “Estaba agotada. Te tomé en los brazos, te apreté contra mi pecho como si quisiera ahogarte y te dije: «¿Tienes hambre? Come, come que no voy a hacerte caso mientras llores». Estaba cansada, necesitaba concentrarme 20 minutos para terminar un texto que tenía que entregar”. Daniela se pregunta “¿En qué me puedo convertir?” al percatarse de lo que le ha hecho a su hija. Lee casos de mujeres condenadas por el asesinato de sus hijos y aunque le parecen escabrosos siente una suerte de afinidad con ellas, no sabe si siente o no empatía pero entiende que hay cosas que no están descritas en las notas periodísticas: “Puedo imaginar miles de momentos de delirio: en sus casas, en el baño, en las habitaciones, solas. Solas. Una puede perder la cabeza en cualquier momento, volverse loca, querer salir huyendo”.<sup>27</sup>

En otra entrada del diario se narra un episodio donde levanta con fuerza y lleva a su hija a la bacinica porque se orinó en el piso mientras le decía que era una cochina, que no aprende.

---

<sup>25</sup> Rea, *op. cit.* p. 147. El resaltado es mío.

<sup>26</sup> Entiendo hapticidad como aquello relativo a lo tocable, a lo que sucede en el encuentro entre cuerpos y cosas, lo cual también comprende a los afectos. Elaboraré un poco más hacia el final de este trabajo al relacionarlo con la noción de economías afectivas.

<sup>27</sup> *Ibidem.* pp. 153, 127, 128. El énfasis de la segunda cita es mío.

Escribe con remordimiento y pide perdón: “¿Por qué te dije eso? ¿Fue el enojo? ¿La desesperación? ¿Mi poder sobre ti? ¿Verte humillada? Lo siento tanto, Naira. Lo siento tanto. Me da vergüenza”. Nuevamente aparece la nota, años después de ese día, en la que Brenda Navarro le ayuda a decir algo que la avergüenza:

«Ore, ore, la chingada, le dije y lo jalé de los cabellos y lo metí a bañar con agua fría y él empezó a gritar...[...] y yo me sentí bien hija de la chingada y como que me cayó el veinte... y que algo muy dentro suyo me decía que yo era una pendeja, una cabrona o algo así ... y sentí mucha tristeza y me metí a la regadera a bañarlo como se merecía y le acaricié su cabellito chinito y suavcito que tenía y lo abracé y no le dije nada pero en el fondo yo quería pedirle perdón por hacerle todas las putadas que le hacía».<sup>28</sup>

Algún día de diciembre de ese año Daniela se detiene a repasar el diario y se encuentra con un episodio en el que lastimó a Naira de camino a la guardería, recuerda su furia y que quiso hacerle daño, que pensó en pegarle y que no se atrevió. Ese mismo día recuerda cuando le dijo “cochina” y piensa en la mirada de Naira en el piso mientras intenta ponerse los pantalones: “«No soy cochina, mamá, no soy cochina», me dijo desde sus dos años y medio, defendiéndose de mí. La lastimé. Me da vergüenza haberlo hecho y de escribir esto, pero quiero que quede registro. Que no se me olvide”. A lo largo de la escritura del diario podemos leer situaciones en las que Daniela enuncia, siempre acompañada de otras escrituras y la suya propia, esos *momentos límites de la maternidad* donde muchas veces se produce un daño físico o emocional, pero donde también se decide, a pesar del impulso, no lastimar, no herir, no tocar. En “Mientras las niñas duermen” podemos acceder a un relato íntimo del daño que puede hacer un cuerpo en el ámbito de la maternidad; un relato que no pretende borrar culpas ni vergüenzas adjudicándoselas exclusivamente a un sistema patriarcal, sino que se responsabiliza con quienes son parte fundamental de la relación que se ha estado construyendo: sus hijas:

Le muestro el borrador de este texto a una amiga feminista. A ella le inquieta que escriba «vergüenza», «avergonzada». Insiste (me lo ha dicho muchas veces) que la vergüenza y la culpa son cargas patriarcales, que no me pertenecen. Yo le digo que no entiendo por qué le inquieta tanto. Mi vergüenza no es para con el mundo, es hacia ellas, mis hijas, que se

---

<sup>28</sup> Rea, *op. cit.* pp. 138, 139.

hacen, que nos hacemos en nuestra relación.<sup>29</sup>

La reflexión en torno a las violencias ejercidas nuevamente son apoyadas por el diálogo con otras escrituras. Están aquí para acompañar pero también para intentar construir desde distintas miradas otras formas de pensar la maternidad y los cuidados. Se construye desde el acuerdo y también en el desacuerdo: “Leo a Federici decir que nuestro cuerpo se transformó en un territorio político para alimentar al capital, leo a Meruane decir que los hijos son impuestos para devolvernos a las casas. Pero, ¿y las que sí quisimos ser mamás? ¿Y las que estamos intentando otras formas de cuidar, de cuidarnos?”.<sup>30</sup>

#### *Una forma de citacionismo: política y subjetividad*

La obra de Rea podría situarse dentro de lo que se conoce como estética citacionista. Un procedimiento de composición artística cuya particularidad reside en la utilización de objetos verbales y visuales previos.<sup>31</sup> En el caso particular de la escritura, Cristina Rivera Garza comenta que se trata de procedimientos en los cuales se utilizan “las palabras de los otros” como materiales previos, y así se privilegia el diálogo mediante la copia, el reciclaje y la recontextualización. La escritura conceptual de principios del siglo XXI, es considerada como una práctica escritural citacionista que aperturó la noción de autoría del estatuto de producción textual al de la posproducción, pensándose como una manipulación de signos o curaduría del lenguaje. Cuando ocurre un desplazamiento entre la micro atención al lenguaje (el cuidado y atención a la palabra) y las macro estrategias del mismo (procedimientos como la borratura, apropiación, copia, montaje, etc.), se posibilita que la escritura cambie de función; ya no sólo es el material de producción sino también el modo de producción, la producción de una manera

---

29 Rea, *op. cit.* pp. 140, 157-158.

30 *Ibidem.* pp. 149-150. // Más adelante problematizaré la relación entre maternidad y cuidados como un quehacer no unidireccional, el cual ya se ha intuido en el análisis elaborado hasta ahora.

31 Estrada Medina, *Dimensión política de la estética citacionista en tres obras poéticas mexicanas del siglo XXI: Herbert, Fabre, Uribe.*, p. 14-15.

de hacer.<sup>32</sup> La materialidad de las estéticas citacionistas estará conformada no sólo por los textos que se apropian, reescriben o intervienen, sino también por las ideas dominantes de lo que se considera como lenguaje y literatura.<sup>33</sup> Son procedimientos que trabajan con el texto “de otros” y que desestabilizan uno de los grandes pilares de la institución literaria moderna: la autoría.

La palabra autor proviene del latín *auctory* y se refiere al creador, fuente histórica, instigador y promotor de algo; *Auctor* a su vez proviene de *augere*, que significa aumentar.<sup>34</sup> A partir de su etimología se entiende al autor como alguien que trabaja con lo ya existente, ya sean ideas, lenguajes, etc., y no el productor de una creación original. Ya desde 1968 Roland Barthes, en su conocido texto “La muerte del autor”, señala a esta figura como un personaje de la racionalidad positivista de la modernidad, el cual ha instaurado su imperio dentro de la tradición literaria al enraizar la idea del prestigio de un individuo con propiedad sobre el lenguaje. Para Barthes la escritura se sitúa ante la figura portentosa del Autor como muerte del genio creador, y con su muerte nace el lector como el lugar donde se articulan la multiplicidad de escrituras en diálogo –nunca originales– que conforman el texto.<sup>35</sup> En 1969 Michel Foucault situó el debate ya no el ámbito de lo histórico-sociológico de la figura autoral, sino en la dimensión del discurso. Estableció así que el autor no es sino una función específica del sujeto con respecto al discurso: “La función autor es [...] característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad”.<sup>36</sup>

Pensar las producciones literarias a partir de ideas y textos previos nos lleva a reflexionar en torno a una práctica que en la actualidad es materia de penalización legal. El plagio en literatura es considerado no sólo una práctica deshonesto, sino que figura como un delito que implica usar “en forma dolosa, con fin de lucro y sin la autorización correspondiente obras

---

32 Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, pp. 87, 27-28.

33 Se usa dominante aquí como los valores, significados, prácticas y relaciones privilegiadas de un sistema cultural que llegan a serlo por la condición de hegemonía del proceso cultural. cf. Williams, *Marxismo y literatura*, pp. 160-163.

34 Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, p. 73.

35 Barthes, “La muerte del autor”.

36 Foucault, “¿Qué es un autor?”, p. 61.



protegidas por la Ley Federal del Derecho de Autor” y la publicación “a sabiendas [de] una obra sustituyendo el nombre del autor por otro nombre”.<sup>37</sup> En esta definición podemos reconocer la filiación que tiene el plagio con dos conceptos fundamentales: la propiedad y la originalidad. Sin embargo esta actividad no siempre fue mal vista en otros momentos históricos. La copia era una práctica común por medio de la cual circulaba gran parte del conocimiento. La copia manuscrita durante el Siglo de Oro, por ejemplo, era la forma predilecta de distribución de las obras nuevas.<sup>38</sup> Fue precisamente hasta el siglo XVII cuando el “derecho de autor” fue establecido como forma de asegurar que los editores pudieran tener para sí el derecho a la exclusividad de imprenta de ciertos libros.<sup>39</sup> Fue en Inglaterra y posteriormente en Francia que se defendió el privilegio de librería basado en que los autores cedieran la propiedad de su obra y esto condujo a la invención de la idea de que el autor es el propietario primordial de su obra.<sup>40</sup>

En el siglo XVIII acaeció la justificación tanto jurídica como estética del autor como propietario. Ésta fue indispensable porque en ese momento había una discusión con el pensamiento ilustrado, el cual manifestaba que el establecimiento de la propiedad privada sobre las ideas sería un impedimento para el progreso de la humanidad. El argumento jurídico se constituyó apoyado en la teoría del derecho natural, la cual contempla al hombre como propietario de los objetos productos de su trabajo. Por el otro lado, el estético se instauró desde la ideología de la originalidad:

Si bien las ideas son compartidas, se argumentó, hay algo en las obras que es irreductiblemente singular y personal: el estilo, sentimiento, la manera de escribir; así, fue posible desvincular la necesidad de compartir las ideas, que no pertenecen a nadie, respecto de la forma y la expresión, que son particulares, que son la traducción de un individuo.<sup>41</sup>

Fue precisamente la condición de particularidad del ejercicio de la escritura lo que dotó al autor la distinción que requería para diferenciarse, para distinguir su obra de las demás en el mercado.

---

37 “De los Delitos en Materia de Derecho de Autor” en el Código Penal Federal, Título 26º, Artículo 424 (III) y Artículo 427.

38 José Manuel Lucía Megías *apud*. Chartier, *Inscribir y borrar*, p. 86.

39 Ludmer, “Sobre el plagio”, *Radar* (Página 12), domingo 27 de Mayo de 2007.

40 Chartier, *Cultura escrita, literatura e historia*. pp. 70-71.

41 *Ibidem*. pp. 72-73.

“Con base en la originalidad, la obra se remite a un individuo singular y se define a partir de su coherencia, de su estilo, de su *diferencia*.”<sup>42</sup>

La cuestión del plagio está relacionada así, no con cuestiones literarias sino con fundamentos verticales de autor, autoridad y con estrategias que buscaron generar beneficio económico y prestigio.<sup>43</sup> Esto se debe a que el uso privado del lenguaje como marca distintiva del autor –es decir, como su estilo– funciona como el justificante de la penalización del uso del texto de otros. “Con esta mitología florecieron los derechos de autor durante el capitalismo, y establecieron el derecho legal de privatizar cualquier producto cultural, ya sean palabras, imágenes o sonidos”. Y no fueron pocos quienes lo defendieron como forma de rechazo a la originalidad y la escritura individual por medio de prácticas de reciclado, rearmado, abstención de marca autoral o de creación de obras en colectivo. Figuras como Lautréamont, Borges, las vanguardias dadaísta y surrealista del siglo xx fueron algunos de ellos.<sup>44</sup>

El plagio se nos presenta entonces como “un procedimiento para pensar y escribir”<sup>45</sup> y no como una acción necesariamente punible. Sin embargo, Cristina Rivera Garza hace hincapié en que el cuestionamiento ético del plagio debe pensarse de manera crítica en la medida en que reproduzca o desarticule las imperantes nociones de autor y autoridad: “Una cosa es, en efecto, utilizar el texto de otros para cuestionar el texto mismo y las nociones imperantes de autoridad y propiedad; y otra muy distinta es utilizar el texto de otros para refrendar nociones imperantes de autoridad y propiedad”.<sup>46</sup> Sí, el plagio como mecanismo de escritura ayudó a cuestionar la idea del autor como propietario de palabras e ideas, e incluso señaló el procedimiento de privatización que implicó, sin embargo no toda apropiación funciona de manera similar. Si “la consideración que radicaba en el centro del debate ético del plagio –el uso del texto de otros– se ve desplazado por la política de las obras” es necesario atender “ya no el *cómo* sino el *para qué* y

---

42 Chartier, *op.cit.* p. 73.

43 Rivera Garza, *op. cit.* p. 84. // Desde el surgimiento de la imprenta el beneficio económico estuvo presente en la mediación entre la producción escrita, su impresión y distribución. Primero a partir del sistema de privilegios otorgado por la autoridad real y su posterior traslado al derecho del escritor. *cf.* Chartier, *op.cit.* pp. 67-71.

44 Ludmer, “Sobre el plagio”, *Radar* (Página 12), domingo 27 de Mayo de 2007.

45 *Idem.*

46 Rivera Garza, *op. cit.* p. 80.

desde *dónde* trabajar con los textos de los otros”.<sup>47</sup>

Estas escrituras con una práctica que posibilita la desestabilización de los discursos dominantes. En su calidad de dialógicas, estas escrituras son “métodos que le permiten al escritor establecer una participación mayor en la producción [y en algunos casos] la subversión del discurso público”. A la vez que se posicionan de manera crítica con respecto a la institución literaria al evidenciar el ejercicio autorial como la articulación de múltiples relaciones con el lenguaje, un lenguaje común:

Nunca más el Inspirado del siglo XIX que recibía, eso decían, el soplo divino por métodos más bien peculiares, sino el reciclador que lee su realidad con cuidado, copia, recicla y se apropia del discurso público para participar de este modo en diálogos textuales e intertextuales más amplios, tanto a nivel estético como político. No se trata pues del creador único y original, sino del recreador que [...] cura las frases que habrá de injertar, extirpar, citar, transcribir.<sup>48</sup>

La estética citacionista puede entenderse así, como una poética de procedimientos escriturales que involucran consideraciones políticas relevantes, como la idea de la lengua como un bien común, la fuerte crítica a la noción de originalidad y el cuestionamiento de que la lengua sea propiedad privada.<sup>49</sup>

En su investigación, Estrada Medina se focaliza en una “vena del citacionismo”, donde localiza una serie de exploraciones políticas de los principios citacionistas. Sin embargo no omite reconocer que los principios del citacionismo puedan utilizarse de manera esteticista.<sup>50</sup> Un ejemplo paradigmático de este uso es la muy aceptada y divulgada forma de apropiación textual dentro del ámbito cultural escrito: el epígrafe. Siendo éste la forma más común del uso de la cita en literatura. Esta forma de paratextualidad radica en la selección de un fragmento de un texto y colocarlo al frente de una obra con el objetivo de producir sentido a partir de su lectura conjunta.<sup>51</sup> En el uso clásico de este tipo de paratextos, los autores eligen su afiliación

---

47 Luna Herrera, “Cuerpo presente. Cuerpo, duelo y vulnerabilidad en *Antígona González*”. pp. 12-13.

48 Rivera Garza, *op. cit.* pp. 80, 93.

49 Estrada Medina, *op. cit.* p. 21.

50 *Ibidem*, pp. 117-118.

51 La cita en la mayoría de los casos se atribuye a un autor distinto al de la obra que la incorpora. Genette, *Umbrales*, pp. 123-128.

crítica y literaria, de tal manera que la cita utilizada funciona como una forma de acumulación de capital cultural.<sup>52</sup> De esta manera el epígrafe como signo de cultura, en palabras de Genette, “es casi la consagración de un escritor, que por él elige sus pares y su lugar en el Panteón”.<sup>53</sup>

Es importante señalar que se está haciendo referencia a una modalidad del uso de la apropiación textual en forma de paratexo que dota de prestigio y capital cultural dentro de los esquemas tradicionales de la institución arte.<sup>54</sup> Sin embargo, no todo uso del epígrafe se inscribe dentro de esta función institucional. Siguiendo a Rivera Garza, no sólo es *¿De qué se apropia el que se apropia?*,<sup>55</sup> sino qué implicaciones tiene el modo de la apropiación. Un uso del epígrafe de modo desestabilizador es, por ejemplo, la única apropiación textual en función de autoridad dentro de *Antígona González*. La cita apropiada de Rivera Garza *¿De qué se apropia el que se apropia?* funciona como una pauta de lectura de la obra en clave citacionista al explicitar el procedimiento de apropiación utilizado en la conformación de la obra, éste último confirmado en el despliegue de las referencias hacia el final del texto.<sup>56</sup> Por el contrario, una apropiación textual que afirma nociones imperantes de autoría y autoridad son las no poco comunes situaciones de plagio por parte de estudiantes y académicos, las cuales van desde entregas finales hasta la presentación de trabajos de titulación e investigación. Un caso muy sonado –por quien lo llevó a cabo, como por su resonancia mediática– fue el del plagio cometido por Enrique Peña Nieto en su tesis de licenciatura.<sup>57</sup>

Dentro del ámbito de lo literario, y desde una postura ética distinta, podemos encontrar las apropiaciones a textos de Borges por parte de Agustín Fernández Mallo en *El hacedor (de*

---

52 El capital cultural es trabajo acumulado ya sea en forma de materia o de manera incorporada que provee un beneficio a quien lo hereda o adquiere mediante la socialización. Este beneficio puede ser simbólico o económico, en vista de que todo capital cultural puede convertirse, bajo determinadas condiciones, en capital económico. *cf.* Bourdieu, “Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social” en *Poder, derecho y clases sociales*, pp. 131-135.

53 Genette, *op. cit.* p. 136.

54 Por supuesto, tampoco cualquier texto que utilice paratextos en busca de prestigio automáticamente se va a inscribir dentro del campo cultural en una posición dominante.

55 Rivera Garza, *Viriditas*, p. 22.

56 *cf.* Luna Herrera, *op. cit.*

57 *cf.* Aristegui, et. al., “Peña Nieto, de plagiador a presidente”, Aristegui noticias consultado en «<https://aristeguinegocios.com/2108/mexico/pena-nieto-de-plagiador-a-presidente/>».

Borges), *Remake*, cuyo tiraje en Alfaguara fue retirado por una demanda en 2011, y “El Aleph engordado” de Pablo Katchadijan, quien enfrenta un juicio penal interpuesto por María Kodama, *la profeta de Georgie*.<sup>58</sup> Es curioso, además, que no todas las obras que han trabajado de manera explícita con los textos de otros –la obra de Borges en este caso– hayan sido evidenciadas como plagio. Un caso particular es “[El interleph]”, que Daniela Bojórquez Vértiz publicó como parte de su obra *Óptica sanguínea*, y el cual supone una reescritura visual y textual de uno de los textos más famosos de Borges: “El Aleph”.<sup>59</sup> Si algo evidencia esto es que la política de las obras no puede construirse fuera de las relaciones de recepción de las mismas.

Gran parte del estudio de la estética citacionista se ha focalizado en la crítica a la autoría y a la apropiación en tanto forma discursiva que supone una privatización de la palabra. Roger Chartier, siguiendo el pensamiento foucaultiano, había ya señalado que la apropiación en el orden discursivo funciona como una forma de control mediante la propiedad ya que es una voluntad de establecer un monopolio sobre la formación y la circulación de los discursos.<sup>60</sup> La producción al ser seleccionada, controlada y distribuida de maneras específicas implica necesariamente sistemas de exclusión y delimitación. De esta suerte la función autoral supone una más de las diferenciaciones que se hacen de las prácticas discursivas como formas específicas de circulación del discurso, en este caso dentro del dispositivo “arte”.<sup>61</sup>

Sin embargo Rivera Garza ha señalado que muchas estrategias de apropiación, aunque están dirigidas hacia el minado del monumento del autor romántico terminan por dejar intacto el sistema autoral porque regresan al mismo circuito de autoridad, autoría y capital. De ahí que retomara la propuesta de la *desapropiación* como la forma en que podemos desposeernos del dominio de lo propio.<sup>62</sup> La desapropiación requiere, sin embargo, del escape del circuito del

---

58 *cf.* Estrada Medina, *op. cit.* pp. 18-19. // Las cursivas se refieren al epíteto que Milton Läufer utilizó para referirse a María Kodama en su pieza de literatura electrónica “El Aleph a Dieta (Hasta la inteligibilidad)”, la cual elaboró como respuesta al juicio en contra de Pablo Katchadijan.

59 *cf.* Bojórquez, *Óptica Sanguínea*, pp. 23-42.

60 Chartier, *op. cit.* p. 161.

61 El autor para Foucault no es un individuo específico sino una función; la cual en muchos casos actúa como unidad y origen de las significaciones del discurso. Este principio, señala el pensador francés, no actúa de manera igual en todas partes ni de manera constante. Foucault, *El orden del discurso*. pp. 29-30.

62 Rivera Garza, *op. cit.* pp. 91.

capital mediante escrituras que evadan o impidan la circulación del texto en circuitos culturales del capitalismo global y el establecimiento de un sistema comunal –u otro no capitalista– que reemplace al sistema autoral. ¿Qué pasa entonces con todas las producciones culturales, no sólo literarias, que se encuentran producidas y distribuidas dentro del circuito del capital? ¿Son acaso todas ellas una mera reproducción de las lógicas del capital y la autoría independientemente de su singularidad?

Como parte de mi trabajo de investigación sobre *Antígona González*, una obra citacionista que problematiza la desaparición forzada en México, propuse que la apropiación no siempre genera un retorno sin tensiones a los circuitos antes mencionados. Hay en este procedimiento la potencia del señalamiento de las relaciones de poder que posibilitan la propiedad privada y que el trabajo común con el lenguaje se presente como obra de un genio individual. En el caso de *Antígona González* se realiza mediante la circulación alternativa del *copyleft*,<sup>63</sup> el cual le permite entrar en el mercado “de manera sesgada, sin seguir sus cauces habituales”,<sup>64</sup> además de que éste supone una estrategia en contra del copyright que busca la “democratización general del acceso a las artes y a los productos del ingenio” con el fin de traspasar barreras tanto geográficas como sociales.<sup>65</sup> Mediante el uso de la apropiación como manifestación del dominio común del lenguaje y no como forma de despojo, y por medio de la política del Creative Commons, *Antígona González* “afirma una política literaria que cuestiona y manifiesta las contradicciones de sus propias condiciones de producción, esas tensiones entre la crítica del dominio de lo propio y su deseo de hacerse presentes y habitar el espacio común”,<sup>66</sup> habitando la economía neoliberal de otra manera.

El cuestionamiento político de una obra debe analizarse, a mi parecer, como una

---

63 Concepto inventado por el “movimiento a favor del software libre” durante los años ochenta por Richard Stallman y compañía, que es retomado por muchos sectores como filosofía para el desarrollo de las ciencias comerciales. Wu Ming 1, “El copyleft explicado a los niños. Para desmontar algunos equívocos”, p. 38.

64 Estrada Medina, *op. cit.* p. 27.

65 Wu Ming 1, “Copyright y maremoto”, p. 28.

66 Luna Herrera, *op. cit.* p. 27. // Es preciso señalar que la política del *copyleft* está ligada muchas veces de manera estrecha con las propuestas editoriales independientes, las cuales, en sí mismas, son una apuesta para la formación de redes alternas de distribución que habiten de manera distinta el mercado editorial.

singularidad. No todas las obras citacionistas se articulan de la misma manera y “Mientras las niñas duermen” no es la excepción. ¿Cuál es entonces la política de la cita de este texto, y cómo es que se relaciona con ciertos discursos dominantes? A mi parecer la política de la cita en la obra de Rea se distancia de los procedimientos citacionistas que en mayor o menor medida buscan cuestionar el régimen de propiedad que supone la autoría, pero establece una política de la escritura en común relacionada con un discurso particular, el discurso del sí mismo, de la conformación o constitución de una subjetividad mediante la escritura.

*Cuidado de sí y de los otros como práctica de libertad*

Muchos estudios que se han encargado de analizar narraciones de carácter autobiográfico se articulan en torno a criterios de verificabilidad, es decir, que parten de que hay formas de identificar discursivamente qué cosas en la narración son verdaderas y cuáles son ficción. Algunas otras cuestionan la dicotomía realidad/ficción en las que las anteriores se sustentan y plantean a estas narrativas como ejercicios de autoinvención o de ficcionalización de sí, es decir, como formas de producción de subjetividad.<sup>67</sup> Jezreel Salazar llevó a cabo una investigación sobre narraciones de índole autobiográfico y propuso que las más valiosas son aquellas que promueven un proceso de desidentificación, es decir, que posibilitan una salida del yo que se dirige hacia lo otro “en un proceso de subjetivación que va más allá de lo que la sociedad le impone al sujeto”.<sup>68</sup> Y sin embargo en “Mientras las niñas duermen” encontramos que también hay un direccionamiento hacia lo otro pero no sólo a partir de un proceso de desidentificación sino a partir de la configuración del sí mismo junto con los demás, siempre en proceso de formación, con tensiones y nunca estable.

El carácter autobiográfico en la narración de “Mientras las niñas duermen” está construido desde uno de los géneros escriturales más cercanos a la configuración del sí mismo, el diario íntimo. Foucault incluso estudió este género en la antigüedad griega para rastrear las

---

67 Jezreel Salazar, “Introducción. Fábricas de subjetividad” en *Fronteras autobiográficas en la literatura iberoamericana: Caparrós, Pitol y Vila-Matas*, p.18

68 *Ibidem*. p. 30.

*técnicas de sí*, “procedimientos [...] propuestos o prescritos a los individuos para fijar su identidad, mantenerla o transformarla en función de cierto número de fines”.<sup>69</sup> Esto está relacionado directamente con los procesos de subjetivación, es decir, con los procesos de individuación que se articulan en la forma de un *sí mismo*. “El sí-mismo no es ni un saber ni un poder. Es un proceso de individuación que tiene que ver con grupos o personas y que se sustrae a las relaciones de fuerzas establecidas como saberes constituidos”. Y sin embargo tanto Foucault como Deleuze o Guattari coinciden en pensar que no sólo no hay un proceso de subjetivación totalizador, sino que existen “producciones de subjetividad [que] se escapan de los poderes y de los saberes de un dispositivo para colocarse en los poderes y saberes de otro, en otras formas por nacer” y que hay modos de subjetivación que permiten tejer procesos autopoieticos<sup>70</sup> distintos de una subjetividad “dada como un en-sí”.<sup>71</sup>

Como hemos visto en el análisis del diario de Rea estamos frente a una escritura que no busca construir una identidad monolítica sino que parte de la desestabilización y de la puesta en duda del sí mismo. La pregunta constante de Daniela es cómo volver a ser quien era frente al desconocimiento que le provocó la maternidad. Sin embargo, continuamente van a haber momentos en los cuales la desestabilización de su identidad le va a permitir pensarse de manera relacional con sus hijas, con sus amigas, con las escrituras de otras y con la suya propia. Es precisamente la irrupción de la vida de los otros manifestada en la página por medio de las citas, por la rememoración de los momentos con sus hijas, lo que la hará “moverse de lugar”, desestabilizarse y en ese movimiento pensar hacia dónde es que quiere construirse nuevamente.

Este proceso incuestionablemente no es lineal ni mucho menos homogéneo. Podemos rastrear en las entradas los retornos a las mismas preguntas o circunstancias; el sentimiento de

---

69 Foucault rastrea que este tipo de procesos en la antigüedad clásica griega están relacionados directamente con el “dominio de sí sobre uno mismo” o con el “conocimiento de uno por sí mismo”. Foucault, “Subjetividad y verdad” p. 255.

70 Entiendo autopoiesis como una estrategia política de autonomización psíquica y social, especialmente de subjetividad. cf. Janell Watson, “Autopoiesis” en *The Deleuze and Guattari Dictionary*, p. 39. “Lo importante [es el hecho de que] resulte así posible una reapropiación, una autopoiesis de los medios de producción de la subjetividad”. cf. Guattari, *Caosmosis*, pp. 24.

71 Deleuze, “¿Qué es un dispositivo?”, p. 157.



soledad que vuelve continuamente: “Anochece. Estoy en la habitación con Naira y Emilia, ellas duermen. Ricardo está en la sala fumando un cigarro. Estamos juntos, pero estamos solos. Cada uno de los cuatro, quizá ellas menos que Ricardo y yo”, el saber que puede volver a herir a sus hijas: “Releo perdóname y quizá lo que estoy diciendo es que puedo hacerlo de nuevo”, el regreso del cuestionamiento del lugar que ocupa y el desaliento: “No tengo lugar. Ricardo intenta, pero no puede sostenerme. Naira me pregunta cómo me siento. Emilia está aún tan lejos de nosotros, de esta familia. Quizá sea mejor que siga lejos, lejos de mí, que no puedo sostenerla. Pequeña, bienvenida a la vida. Pero no puedo. Pensé que sí, pero no puedo”. La desestabilización nuevamente de su sí misma:<sup>72</sup>

#### 9 DE FEBRERO

«... pues me sentía sola  
y deseaba ver a personas  
en cuyos rostros pudiera re-  
conocer algo de mí misma.  
Porque ¿quién era yo?»  
*Autobiografía de mi madre,*  
de Jamaica Kincaid.

Hoy cumples un mes, Emilia, y desperté con una sensación de que ya no sé quién soy. O no lo recuerdo. O no lo volveré a ser. Ya no soy de mí.

Estamos frente a un proceso de escritura de sí misma que no pretende conformar una identidad monolítica ni sin contradicciones. El uso del diario al que muchas veces se le demanda una condición de verdad o que incluso puede dirigirse hacia el territorio en el cual se puede manifestar e incluso expiar la culpa, aquí se articula por medio de las palabras compartidas de y con los otros. La experiencia y el cuestionamiento del sí mismo ocurren siempre y por encima de un discurso reificado del sí mismo. Inclusive cuando Daniela se aproxima a esas narrativas que buscan pensar de manera crítica la maternidad ella mantiene un espacio de indeterminación, o un distanciamiento crítico que no le permite asentir del todo porque la convivencia cotidiana con sus hijas, desde los afectos y el cuerpo, la conmina a pensar de otra manera.

“Mientras las niñas duermen” parece tener una filiación con otra suerte de escritos que utilizaban estrategias que ahora podríamos llamar citacionistas: los *hypomnémata*. Éstos podían

---

<sup>72</sup> Rea, *op. cit.* p. 142, 130, 144 y 142 nuevamente. (Cita posterior en imagen consignada también aquí).

ser cuadernos individuales, registros públicos o libros de cuentas que servían como ayuda a la memoria. Funcionaban como libros de vida que podían leerse como guía de conducta en los que se consignaban fragmentos de obras, citas, cosas que se habían atestiguado, reflexionado o escuchado. “Constituían una memoria material de las cosas leídas oídas o pensadas, y ofrecían tales cosas, como un tesoro acumulado, a la relectura y a la meditación ulteriores”. Otra particularidad de estos escritos es que no buscaban articular un “relato de sí mismo” que tuviera como función accesar o hacer surgir una verdad del sujeto mediante su confesión oral o escrita, como se encontrará en la literatura cristiana posterior. Con estos escritos se trata “no de revelar lo oculto, no de decir lo no dicho, sino, por el contrario, de captar lo ya dicho; reunir lo que se ha podido oír o leer, y con un fin, que es nada menos que la constitución de sí”.<sup>73</sup>

Como hemos podido observar, el proceso de conformación de sí mismo en el texto de Rea no sólo se produce frente a una subjetivación de la maternidad, sino que se articula siempre en relación con los otros: sus hijas, sus amigas y con las escrituras compartidas. Esta búsqueda del sí misma va a ser una búsqueda siempre en relación con los demás. Serán sus amigas con quienes conversará sobre los “momentos límite de la maternidad” y con quien pensará cómo es posible un regreso al amor:

Me escribe una amiga:

A mí me ha pasado y después llega una culpa inmensa por pensar cosas así. A veces cuando lo baño, él no está haciendo nada y pienso: sería tan fácil ahogarlo, y en seguida sufro, sufro mucho, porque sé que él confía en mí y porque sé que no podría vivir sin él. O viviría un infierno. ¿De dónde vienen esas imágenes? ¿Cómo es que regresa una al amor, después de estos momentos límites de la maternidad?

¿Cómo es que volvemos al amor?<sup>74</sup>

Lo que el texto de Daniela nos muestra es que ese retorno al amor es una búsqueda que se realiza siempre con los demás, mediante la conversación, pero también mediante la reflexión; al recordar los momentos pasados con sus hijas se da cuenta de todas las veces que la han salvado:<sup>75</sup>

---

73 Foucault, “La escritura de sí”, pp. 292-293.

74 Rea, *op. cit.* p. 128.

75 *Ibidem.* p. 157. (Cita posterior con imagen)

9 DE AGOSTO

¿Cómo es que volvemos al amor?

11 DE AGOSTO

Reviso el diario y me doy cuenta de cuántas veces, Naira, me has salvado.

Mi amiga y yo intentamos pensarlo juntas. Ella me cuenta que después de esos momentos delirantes en que quisiera deshacerse de su hijo, le busca la mirada. Yo necesito un espacio de silencio. Luego, ellas me traen de vuelta. A veces se acercan a mí y se abrazan a mis piernas, otras me dicen cosas como «Mamá ¿estás triste o enojada?». Otras veces Naira se queda en su cama bajo las cobijas hasta que se queda dormida.

Las reflexiones que despliega Daniela en el diario parten así de una búsqueda constante por el sí misma y el lugar propio, y en ese trayecto encontrará que la manera en que desea articular esas otras formas de cuidar y de cuidarse, así, de manera recíproca, pasan siempre por los demás. Por la escucha, la relectura, la conversación, por el detenerse a reflexionar las propias acciones y lo que implican cuando constatamos que siempre estamos rodeados de otras personas a quienes éstas les repercuten. En la hapticidad, el contacto con los otros, en el habitar ese espacio entre cuerpos –que a veces son cuerpos enfermos– constata que, si acaso el amor de madre sólo viaja en una dirección, la decisión de constituirse a sí misma siempre en relacionalidad articula otras formas del amor.<sup>76</sup> Y también otras formas de cuidar. Porque la escritura de Rea, aunque parta de sí misma, se dirige siempre hacia sus hijas. Les escribe a ellas con el propósito de que sepan que la tienen a ella pero que también se tienen a ellas mismas: “Releo perdóname y quizá lo que estoy diciendo es que puedo hacerlo de nuevo. Y si algún día lees esto, que sepas que te tienes a ti misma. Las veces que sea necesario. Naira, hija. Mi cuerpo, mi llanto, mis lágrimas”.<sup>77</sup>

En la última entrada consignada en el diario podemos atisbar nuevamente que las preocupaciones por la soledad regresan, que hay nuevamente cuestionamientos y no hay una forma particular de subjetivación que se cristalice. No estamos frente a un estereotipo de madre sino ante una cuidadora en formación, una persona que escribe, siente y piensa para con los demás, que se busca a sí misma y en esa búsqueda encuentra otras maneras de relacionarse, que busca que tanto ella como sus hijas puedan ser más libres: “¿Por qué o para quién he escrito este

<sup>76</sup> “«El amor de madre es solo de ida». Leído en alguna parte”. Rea, *op. cit.* p. 140.

<sup>77</sup> *Ibidem.* p. 130.

diario durante 4 años? Quizá para ellas, por si algún día la curiosidad, la pregunta de su origen. Quizá para mí, para no sentirme sola. Quizá para que algún día ellas no se sientan solas. Quizá para que sean un poco más libres. Para que seamos un poco más libres”.<sup>78</sup>

Cuando nació Emilia, la segunda hija de Daniela, Naira entonó una melodía en la que la palabra libertad resonó de una manera premonitrice: “Dos contracciones, dos pujidos y naciste y lloraste. Naira se sonrió, se carcajeó y te miró: «esa es mi hermanita», dijo, y cantó y bailó «libre soy, libre soy» dando vueltas en la sala de la casa”.<sup>79</sup> La escritura en el diario de Rea articula una política del cuidado de sí y de los otros. Quiere encontrar formas del cuidado de los otros que partan de la no dominación. Estamos ante una escritura que mediante la búsqueda del cuidado de sí y de los demás articula una práctica de libertad, una libertad compartida.

Para Foucault la materia de la resistencia no está en el enfrentamiento del poder a la libertad, sino que en cada espacio en que se hallan relaciones de poder siempre van a articularse prácticas de libertad. La cuestión será articular prácticas de libertad que estén específicamente dirigidas hacia la no dominación, dentro de relaciones de poder desiguales, y que busquen el cuidado de los otros.<sup>80</sup>

No creo que el único punto de resistencia posible al poder político -entendido [...] como estado de dominación- radique en la relación de uno consigo mismo. Digo que la gubernamentalidad implica la relación de uno consigo mismo, [...] apunto al conjunto de prácticas mediante las cuales se pueden constituir, definir, organizar e instrumentalizar las estrategias que los individuos [...] pueden tener los unos respecto a los otros. Son individuos libres quienes intentan controlar, determinar y delimitar la libertad de los otros y, para hacerlo, disponen de ciertos instrumentos para gobernarlos. [...] Mientras que, si se intenta analizar el poder [...] a partir de la institución política, sólo es posible considerar al sujeto como sujeto de derecho.[...] En cambio, la noción de gubernamentalidad permite [...] hacer valer la libertad del sujeto y la relación con los

---

78 Rea, *op. cit.* p. 158.

79 *Ibidem.* p. 141.

80 Una práctica que además comenzará a repercutir en el comportamiento de sus hijas: “Naira se pone los lentes de la abuela y me dice muy seriamente: «Tienes que cuidar a Emilia, pero siempre le dices, “Ya Emilia, ya”. Le tienes que decir “Tranquila”, pero decirle bonito, no enojada. Eso no es inteligente. Cuando le dices enojada, Emilia llora. Emilia es una bebé, Emilia no sabe hablar, solo sabe llorar. Tienes que decirle “Tranquila”, pero decirle tranquila». En días como este pienso que algo hemos hecho bien”. *Ibidem.* pp. 151-152.

otros, es decir, lo que constituye la materia misma de la ética.<sup>81</sup>

La escritura del diario funciona como la construcción continua de un espacio que pueda ser habitable para ella y para sus hijas, porque es en el ejercicio de conformación de un texto construido de y con los otros que le muestra la posibilidad de habitar en los márgenes, en los intersticios, entre los cuerpos. En este ejercicio escritural Daniela se va percatando que no hay casa que esté vacía si se construye de manera hospitalaria para sí misma y los demás. Una casa en perpetua construcción y reestructuración, porque siempre está abierta al diálogo, a la escucha, a la relectura y la reflexión.

La política de la cita en la obra de Daniela se manifiesta mediante el despliegue visual de una escritura siempre en relación con otras. Las notas en su acomodo liminal en la página la acompañan y le dan soporte a su escritura. Ante la exclamación de agobio “Que alguien me ayude. ¿Hay alguien ahí afuera?”,<sup>82</sup> la escritura como medio de producción de un espacio de acompañamiento. La escritura de Rea pareciera también lanzarle un salvavidas para indicarle que sí, que sí hay alguien aquí, con ella, con sus hijas y con otras. Frente al encierro y la incertidumbre de su identidad, una escritura que la acompaña y nos acompaña también como lectores, para hacernos sentir acompañados, y quizá *para que seamos un poco más libres*.

---

81 Foucault, “La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad”, p. 414.

82 Rea, *op. cit.* p. 150.

*how do we find the strength to not look away  
from all that is breaking our hearts?  
Terry Tempest Williams*

Dentro de los debates recurrentes sobre la representación de la violencia, la pregunta por la ética no ha sido menor: ¿cómo narrar el dolor y la violencia sin producir su espectacularización?, ¿cómo escribir sin revictimizar, sin emular los discursos que posibilitan la reproducción de la violencia? Hay hechos, sin embargo, que por su violencia extrema, por los efectos que producen, tienen una dificultad para narrarse; ¿qué pasa cuando la escritura no basta para nombrar el horror? La obra *Nefando* de Mónica Ojeda, es –entre otras cosas– la inmersión en una experiencia de violencia sexual infantil<sup>83</sup> que parece no poder nombrarse. Pese a estas imposibilidades, reclama un lugar dentro de lo inteligible y aparece en el texto de Ojeda en la forma de un archivo visual escondido en un videojuego. *Nefando* vendrá a situarse dentro de las interrogantes sobre la violencia mediante la articulación entre el régimen de lo decible y el régimen escópico. Esta obra muestra cómo la aproximación a ciertas formas expresivas de la violencia –en este caso la violencia sexual– puede explorarse también a partir de su dimensión visual. Esto significa pensar no sólo la producción de discursos en torno a ella, sino la producción de modos específicos de verla. En este sentido, *Nefando* funciona como un mecanismo estético que parte de las condiciones de decibilidad<sup>84</sup> de esa violencia para producir

---

83 Laura Lowenkron refiere en un artículo que la cuestión del nombramiento de las violencias nunca está exento de problemas, siendo uno de ellos las implicaciones que conllevan los términos utilizados. En el caso de “abuso sexual infantil” refiere que da la impresión de que hay un uso sexual del cuerpo que es aceptable: “a palavra abuso supõe que, em alguma medida, é possível fazer uso de alguma coisa. [...] No caso do termo corrente ‘abuso sexual’, me causa um certo desconforto, pois ele dá a impressão de que algum uso desse corpo infantil é aceitável, permitido”. Es por ello que en consonancia con Lowenkron, cuando habla de que hay producciones de instancias de saber-poder que reorganizan formas discursivas y que construyen sensibilidades en torno a la violencia sexual contra la niñez, me parece importante referirme a este tipo de violencia sexual como tal, como violencia. cf. “Abuso sexual infantil, exploração sexual de crianças, pedofilia: diferentes nomes, diferentes problemas?”, pp. 16 y 12.

84 Uso decibilidad en el sentido en que la esfera pública o el dispositivo lingüístico constituye aquello que puede o no decirse, y que puede o no aparecer en el discurso. La decibilidad es en este sentido la capacidad que tiene de verse, hacerse oír, y presentarse en el espacio público un discurso en un sistema específico. A decir de Butler “La

un espacio que gestiona formas específicas de visibilidad, siempre en relación con los modos socialmente constituidos de aparición de la violencia sexual infantil. Es una escritura que busca no espectacularizar el horror y que produce una forma de obscenizar el espectáculo.<sup>85</sup>

El discurso sobre la violencia sexual en esta obra puede leerse principalmente en la pornovela hype<sup>86</sup> que escribe Kiki Ortega. Kiki es una estudiante de veintitrés años y becaria del Fonca que vive junto con otros cinco personajes en un departamento en Barcelona y desea escribir una obra sobre la sexualidad de tres niños: “*Una novela sobre la crueldad, una novela destinada a perturbar*”.<sup>87</sup> En esta novela –introducida en la obra de manera metaficcional en distintos momentos– podemos reconocer cómo los discursos de violencia sexual, al presentarse erotizados y naturalizados, afectan la manera en que dos personajes de la obra de Kiki entienden su sexualidad. Al inicio esta narración introduce a dos estudiantes de once años, Diego y Eduardo, que a la manera de un *Bildungsroman*, comienzan a explorar su sexualidad y en su trayecto desarrollan un interés particular por el dolor que pueden experimentar sus cuerpos, así como el que pueden infringir a otros: “Eduardo y Diego tenían once años cuando se abrieron los culos por primera vez [...] Afrontaron con verdadero hedonismo el dolor de la penetración; el sexo fue para ellos, como lo es todo en la infancia, una prueba de resistencia”; “Cuando estaban en segundo curso llevaron [...] a una chica a su habitación [...] La chica acabó magullada, cubierta de esperma, con marcas de mordidas [...] Ella, después de verse al espejo, lloró [...] Eduardo le recordó que ella misma había querido que le hicieran lo que le hicieron [...] Una semana después la chica abandonó el colegio”. La educación sentimental a la que los

---

esfera pública está constituida en parte por lo que no puede ser dicho y lo que no puede ser mostrado. Los límites de lo decible, los límites de lo que puede aparecer, circunscriben el campo en el que funciona el discurso político y en el que ciertos tipos de sujetos aparecen como actores viables.” Butler, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. p. 19.

85 La elaboración en torno a la espectacularización será retomada en algunos momentos del capítulo, sin embargo he de aclarar que no estoy pensando el espectáculo en los términos de Guy Debord. Si bien concuerdo con que el espectáculo implica una relación social, la manera en que caracteriza el espectáculo como una suerte de estadio de una sociedad totalizadora y totalizante discrepa con las teorías y conceptos que retomo en este trabajo. Tanto en materia de lo que metodológicamente permite al analizar la obra, como concibe la producción de lo real. cf. Debord, “La separación consumada” en *La sociedad del espectáculo*.

86 Denominada así por Kiki.

87 El resaltado es del texto. Mónica Ojeda, *Nefando*, p. 8.

niños accedieron desde muy temprana edad se encuentra conformada por la biblioteca del padre de Diego, poblada de reconocidas obras de literatura erótica occidental: “no daba lo mismo que *Psycopathia Sexualis* de Krafft-Ebing estuviera junto a *La venus de las pieles* de Sacher-Masoch y no junto a *Amatista* de Alicia Steimberg”; “*Sonetos lujuriosos* formaba parte de la incipiente colección de libros que habían construido robando textos de la biblioteca del padre muerto de Diego”. Y es en esta senda que continuarán su educación, al interesarse por cómics y otras obras de la misma índole, los cuales fueron distribuidos por ellos mismos en su colegio: “habían puesto en circulación [...] cómics de Milo Manara y Ralf Köning, tebeos como *Hessa* (sadismo Nazi), *Chocholina* y otros que llevaban en su interior a *Belceba la hija del demonio*, *La última virgen de París*, *La Eroticana* [...]”.<sup>88</sup>

Las referencias explícitas a este tipo de escrituras a lo largo de la pornovela no son mínimas, y así como aparecen referidas durante las experiencias y fantasías sexuales de los niños, también aparecen en el momento en que un personaje comete una violencia sexual. Tal como *Lolita* de Nabokov nos muestra que existe un discurso sobre este tipo de violencias en contra de las niñas que permite y justifica su despliegue en el espacio público, la literatura a la que ambos niños tuvieron acceso estableció una pauta para las posibles relaciones que pueden tener con los demás; así como la supuesta permisibilidad de ciertas acciones como ejercicio de poder. Mientras Diego y Eduardo –ocultos– se masturban ante la violación de un niño por el profesor de educación física, recuerdan “toda esa literatura que habían empezado a consumir desde que renacieron, una literatura que los hacía entenderse y sentirse más seguros de lo que hacían y de lo que querían hacer”. Durante la narración de este capítulo de la pornovela los niños participan de la violencia sexual hacia su compañero de primer grado después de su profesor. Mientras esto sucede, Diego exclama: “¡Es Basini, es Basini!”, haciendo referencia directa al personaje de la novela *Las tribulaciones del estudiante de Törless*, quien en un internado militar sufre abusos de toda índole, incluyendo violencias sexuales, por parte de tres

---

<sup>88</sup> Ojeda, *op. cit.* pp. 53-54, 55, 63, 58, 59.



de sus compañeros.<sup>89</sup> El niño estudiante, compañero de Diego y Eduardo, de quien sólo se conoce el apodo, saltó de la azotea de un edificio de la escuela dos meses antes de que acabara el curso.<sup>90</sup>

En este momento de violencia sexual podemos advertir la conformación de un deseo específico, el cual es articulado –en la obra de Kiki– por medio de las referencias a la literatura antes mencionada. Tanto así, que la cita antes mencionada sobre la literatura, continúa con la mención del deseo de los niños de encontrar a una heroína que los complete, como las de sus novelas: “(querían encontrar a una Emmanuelle o a una Wanda o a una Simone o a una Juliette; querían ser un triángulo, una trinidad).” Heroína que posteriormente hallan en su compañera Nella, a la cual, en un inicio, tenían intención de amedrentar: “Para Eduardo, Nella era un pez de aguas estancadas: inocuo, gris y tejido en sombras. Para Diego, ella era un insecto marrón que debía ser coronado por la suela de su zapato”. La conformación de su deseo podría, incluso, relacionarse con una peculiaridad de los protagonistas. Si bien son descritos como niños con altas calificaciones y muy talentosos, como personajes, tienen una suerte de conciencia de sí que podría interpretarse como que tenían el conocimiento de que sus deseos no habían sido producidos por ellos: “Diego y Eduardo sabían que no eran ellos los que se escribían”.<sup>91</sup>

La pornovela hype nos permite acceder a una forma en que discursivamente se ha reproducido una forma de violencia específica. Faculta la comprensión de que este tipo de violencia ha tenido en la tradición literaria un soporte discursivo que posibilita su reproducción. Pero ¿cómo es que este tipo de violencia, cuya prohibición supuestamente sustenta y caracteriza a las sociedades humanas, sigue perpetuándose? Es muy conocida la tesis de Claude Lévi-Strauss que elabora en *Las estructuras elementales del parentesco*, donde sustenta que hay una ley

---

89 cf. Robert Musil, *Las tribulaciones del estudiante de Törless*. // Desde el inicio de la novela se hace referencia explícita a esta obra de Musil cuando Kiki Ortega se encuentra pensando sobre lo que quiere realizar con su obra: “¿Qué tan difícil podría ser escribir sobre la sexualidad de tres niños? *Una novela sobre la crueldad, una novela destinada a perturbar*. Algo como *Las tribulaciones del estudiante de Törless*, pero mezclada con *Historia del ojo*”. Ojeda, *op. cit.* p. 8.

90 Ojeda, *op. cit.* pp. 56, 57, 61.

91 *Ibidem.* pp. 56, 12, 62.

universal en la que todas las sociedades se estructuran: la prohibición del incesto. Sin embargo, lo que han formulado algunas perspectivas feministas según Élodie Ségal, es que si los niños y las niñas son las primeras víctimas de violencia sexual y abuso, lo que estructura a la sociedad no es la prohibición del incesto sino la demanda de silencio sobre las violencias sexuales: “El antropólogo francés, Claude Lévi Strauss, definió la prohibición del incesto como la regla que estructura el orden social. Sin embargo[...] en la realidad la violencia se genera en la propia casa, principalmente sobre menores, niñas y niños. Es más bien el tabú que significa hablar del incesto y la violencia sexual el que estructura el orden social”.<sup>92</sup> Aunado a esto existe un proceso de conformación del deseo, una erotización<sup>93</sup> de este tipo de violencia. Butler enfatiza: “El hecho de que exista la prohibición no quiere decir que funcione. Su existencia más bien parece revelar que se crean deseos, acciones e, incluso, prácticas sociales continuas de incesto precisamente a consecuencia de la erotización de ese tabú”.<sup>94</sup> La obra de Ojeda va a articular formas específicas de mostrar el producto de la erotización de la violencia sexual infantil, así como las consecuencias del silenciamiento en su relación con el problema de la decibilidad y la palabra infantil.

El silenciamiento se hace notorio en *Nefando* mediante el despliegue del funcionamiento del discurso. La narración nos introduce a la vida de tres hermanos, años después de las agresiones cometidas por su padre. Cecilia, Irene y Emilio Terán son estudiantes ecuatorianos que habitan el departamento en Barcelona junto con Kiki y que viven del dinero que les envían sus padres. En una ocasión, mientras están viendo una película sobre un secuestrador y violador

---

92 Élodie Ségal, “¡Yo acuso...! El tabú de las violencias sexuales y el incesto”, *Revista común, Memorias, combates, proyectos*, 2020.

93 Entiendo erotización como el proceso a partir del cual se construye un objeto o una persona como algo que incita el deseo sexual. Y que la erotización está relacionada con prácticas, deseos y acciones que se producen y circulan en las sociedades.

94 Butler, “Prohibición, psicoanálisis y la producción de la matriz heterosexual” en *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. p. 113. // Estoy de acuerdo con Pavez Soto cuando menciona que es “de suma importancia analizar las interpretaciones teóricas y las implicancias éticas en torno a las razones que han surgido para explicar los mecanismos de la prohibición del incesto, así como también, el surgimiento, simultáneamente, del incesto como una fantasía sexual que está presente en nuestra cultura”. Iskra Pavez Soto, “El incesto como tabú y la liberación de la víctima”, p. 288.

de niños con Iván –estudiante mexicano que también vive con ellos–, Irene enuncia en voz alta que su padre les hizo lo mismo:

ellos estaban relajados porque a mí la película me puso los pelos de punta [...] Irene dijo, como si nada, que su padre les había hecho lo mismo. Al principio me lo tomé como una broma de mal gusto, no porque me pareciera imposible, sino porque ella me lo dijo sonriendo y buscando el número de Telepizza en la guía telefónica. Además, Cecilia y Emilio ni se inmutaron; siguieron bebiendo y comentando los planos de la película [...] Entonces yo me reí, aunque no me hizo nada de gracia, y le dije a Irene algo así como que con eso no se jugaba, ya sabes, mamadas que se dicen cuando se toca temas del estilo, y Cecilia me miró ligera y me dijo que podían demostrarlo porque su padre había subido videos a internet. Yo seguí sin creérmelo, pero me empecé a sentir mal porque la broma era desagradable y el ambiente distendido[...] Entonces Irene, luego de pedir una pizza[...] me dijo, como si fuera cualquier cosa, que me iba a probar que no estaban mintiendo, y puso una expresión como de competencia, ¿sabes? [...]. No creo que pueda explicarte lo *desorientado e incómodo que me sentí... Creo que hasta me dieron ganas de vomitar.*<sup>95</sup>

La respuesta de Iván es sintomática. Ante tal enunciación su primer refugio es la incredulidad. La actitud calmada de los hermanos y el que estuvieran dispuestos a mostrarle las imágenes de los abusos, le hace pensar que se trata de una broma de mal gusto porque su actitud no corresponde con la manera en que se suele pensar a las víctimas: “Recuerdo que en ese momento pensé que estaban locos y enfermos, muy enfermos, pero ahora creo que aprendieron a lidiar con el pasado de una forma peculiar y que no se consideraban víctimas”.<sup>96</sup> Por otro lado, la manifestación física del malestar en la náusea es el síntoma del inicio del entendimiento: lo que acababa de escuchar no era simple materia de una película que eriza la piel, sino una horrible experiencia a la que sus compañeros han sobrevivido.

El problema del silenciamiento se manifiesta así, no sólo mediante una imposibilidad en el decir o nombrar las violencias, sino que estructura un sistema discursivo en el que ciertas voces van a ser o no percibidas de cierta manera. En el caso de esta obra, los hermanos Terán no sienten vergüenza de contar lo que les pasó “a quien quisiera escucharlos o estuviera dispuesto a hacerlo”, y sin embargo hay una dificultad para que haya escucha y reconocimiento de lo

---

95 Ojeda, *op. cit.* p. 134. El resaltado es mío.

96 *Idem.*

sucedido. Iván se siente incómodo y desorientado porque no logra dar sentido a lo que acaba de ocurrir. Y es en materia del sentido que lo inteligible cobra relevancia. Porque el nombrar las violencias no tiene que ver exclusivamente con *tener una voz* o con la disposición de ser escuchados, sino que implica la posibilidad de que las experiencias signifiquen algo. Cecilia le comenta al Cuco algo muy similar en algún momento: “Me dijo algo así como que el silencio no era la ausencia del habla ni de la escritura, sino el instante en el que las palabras perdían todo su sentido”.<sup>97</sup> El silencio se presenta en su complejidad, dentro del aparato discursivo que posibilita que ciertas voces sean consideradas como voces, como algo inteligible, como algo más que ruido: algo con significado que demanda ser escuchado por los demás. Al igual que Cecilia, Irene intenta hacer sentido de las acciones de su padre mientras se encuentra sumergida en una alberca a la que fue arrojada violentamente por él para que aprendiera a nadar. Imagina a partir de sensaciones acuáticas todo lo que no sabe nombrar pero que percibe:

[...] la hija no podía formular ni articular la bruma que se arremolinaba en una esquina de su relación con el padre. Había algo[...] que percibía pero que no sabía decir. [...] La hija intuía que [...] había una versión de su vida que le resultaba ajena, una definición de las cosas que hacía, y que el padre hacía, que ella ignoraba y que le impedía disipar la bruma que le impedía verse. Cuando pensaba demasiado en lo que no podía decir, en todo aquello que no sabía contar, su convicción se volvía menos árida y las intenciones del padre más oscuras. [...] La hija jugaba [...] a ir más allá de lo que sabía, más allá de la relevancia de la natación, y entonces imaginaba al padre como una criatura esperpéntica que la acariciaba de todas las formas incorrectas y que la hacía sentirse ahogada incluso fuera del agua. [...] la hija no podía identificar los motivos del padre para ponerla frente a la cámara e insistirle en que besara con mucho cariño al hijo de en medio, ni por qué hacía que la hija menor andara en cuatro patas por el suelo del salón que a veces estaba sucio con cosas que le marcaban las rodillas. [...] le costaba contar lo que ocurría porque

---

97 Ojeda, *op. cit.* pp pp. 135, 199. // Es interesante pensar la producción de imagen que también realiza Cecilia con respecto al silenciamiento y a las formas de inteligibilidad que son acuñadas por ella. Hacia el final de la obra, se incorpora una exhibición de ruinas que la hermana menor de los Terán realizó a los catorce años, intentando describir su infancia y su desgarramiento. Si bien es necesario un análisis detallado de este apartado de la obra, de entrada salta a la vista que las imágenes que se nos presentan recuerdan sí a formas de escritura conceptual pero también a dibujos infantiles. (Ver imágenes 1, 2 y 4 en la sección de imágenes). Esto tiene relevancia en tanto el dibujo es una de las expresiones predilectas de los niños, en los cuales representan pensamientos y experiencias del mundo, y a los cuales es común que acudan los psicólogos cuando hay sospecha de violencia sexual. Para más sobre el tema *cf.* María Beatriz Müller y María Cecilia López, *Los dibujos en el abuso sexual infantil*.

no estaba segura de qué era lo que pasaba a su alrededor.<sup>98</sup>

Así mismo Emilio a los diecisiete años escribe sobre el dominio del silencio tanto dentro de su casa como fuera de ella: “Crecimos en una cansa [...] en donde el silencio se ensanchaba de extremo a extremo y nos mecía como si pudiéramos dormir con la boca cerrada”; “A veces vimos en el cine los documentales de papá. Su nombre tenía una cola de aplausos [...] A veces me llamaban el hijo de Fabricio Terán porque no sabían que yo era teddyoo.avi. Nadie conocía mi nombre ni el sonido de mis gritos”.<sup>99</sup>

La obra de Ojeda, además muestra cómo la distinción discursiva entre la palabra adulta y la palabra infantil posibilita la reproducción de la idea de que sólo en la adultez llega el entendimiento de uno mismo y de lo que uno experimenta: “A veces la madre le decía que *ella no podía entender las cosas del mundo porque todavía era una niña*. [...] Estaba segura de que cuando fuera mayor podría decir todo lo que percibía, nombrarlo con las palabras adecuadas, hacer una verdad convincente, darle cierto sentido al caos. Quería crecer y que su cerebro floreciera en el ruido”. De igual manera hace notar cómo esa distinción condiciona la forma en que las voces infantiles serán o no escuchadas y entendidas, y cómo en este sentido, el adultocentrismo funciona sistemáticamente de tal manera que posibilita la reproducción de las violencias sexuales en contra de niñas, niños y niños: “Alguna vez la hija menor intentó poner en palabras su disgusto hacia la cámara y las manos cayosas que la tocaban por debajo de la ropa, pero nadie la escuchó. La infancia tenía una voz baja y un vocabulario impreciso”.<sup>100</sup> La obra despliega de manera clara y desde la experiencia de los hermanos, la forma en que el orden discursivo no considera a los niños, niñas y niños como interlocutores, como agentes que experimentan y dan sentido a esas experiencias, puesto que no contempla la palabra infantil como algo digno de ser escuchado y atendido.

*Nefando* logra mostrar la paradoja de un sistema en el que existe una forma específica de aparición y reproducción discursiva de violencias sexuales en contra de niños, niñas y niños bajo

---

<sup>98</sup> Ojeda, *op. cit.* p. 74-76.

<sup>99</sup> *Ibidem.* p. 126. Más adelante se retomará de manera más extensa el apartado de la narración de Emilio.

<sup>100</sup> *Ibidem.* pp. 76-77. El resaltado es mío.

la forma de un discurso letrado, que configura y reproduce regímenes de dominación sexual mediante una justificación “poética” que erotiza esa violencia. Esto, al mismo tiempo, posibilita y estructura la opacidad de sentido que tienen este tipo de violencias al aparecer naturalizadas y habitando el espacio público, porque la legitimidad del arte les da cabida y permite su circulación. No obstante, la inteligibilidad de estas violencias no va a estar articulada exclusivamente mediante formas discursivas, sino también por medio del despliegue de un régimen visual.

### *El régimen escópico de la violencia*

La manera en que la violencia sexual infantil ha encontrado otras formas de reproducción ha sido mediante la circulación de la imagen. Durante los años setenta hubo un incremento exponencial en la producción de “pornografía” infantil<sup>101</sup> –especialmente en Suecia, Dinamarca y Holanda–, cuyas ganancias ascendían hacia finales de la década a cinco billones de dólares anuales. A pesar de que en 1978 se aprobaron las primeras leyes en contra de este material, con el creciente uso de internet a finales de los noventa hubo un vuelco exponenciado del delito, ya que facilitó la producción, distribución y consumo de manera anónima. Tal es el caso que hacia 2016 el Departamento de Justicia de Estados Unidos había identificado más de veinte millones de direcciones IP que se dedican a la distribución de archivos que contienen “pornografía” infantil.<sup>102</sup>

La referencia al carácter erotizado de la violencia sexual infantil se manifiesta en *Nefando* ya no de manera metaficcional, sino que aparecerá en forma de la “pornografía” infantil que el padre de los hermanos Terán grababa y subía a la deep web, así como la que éste le solicitaba a

---

<sup>101</sup> El término es muy cuestionable así que lo utilizaré entrecomillado para resaltar que no se trata realmente de pornografía sino de contenido de violencia hacia infantes. “El uso del término pornografía infantil ha sido cuestionado por varios autores, ya que implica un paralelismo con la pornografía para adultos. A pesar de que el uso de otras definiciones como ‘imágenes abusivas’ se ajusta más a la realidad de sus contenidos, el término ‘pornografía infantil’ sigue siendo utilizado, sobre todo, en el contexto legal”. Quayle, E., Erooga, M., Wright, L., Taylor, M. y Harbinson, D. *Apud.* Laura Negro y Óscar Herrero, “Pornografía infantil en internet”, p. 219.

<sup>102</sup> Negro y Herrero, *op. cit.* p. 217.

Emilio que recopilara. La aparición de esta violencia, no obstante, estará relatada mediante la narración en primera persona por parte de Emilio a los diecisiete años:

Cecilia no sabe reírse, pero no importa. Tiene el pelo sucio de ayer, la piel pegajosa. [...] Cecilia no deja de mirar a Gog y le da igual estar sucia. Papá la llama puerquita, cerdita, chanchita. Sus videos se llaman piggy.avi. Hoy descargué babyj.avi, tigger.avi, bathtime.avi y bunnies.avi. Hice los deberes. Papá estará contento y eso significa que nos tratará bien. Su nickname es xxBigBossxx.<sup>103</sup>

La aproximación que hace Emilio sobre sus experiencias cotidianas comienza con el ejercicio de escribir lo que ve: “Me dijeron que debo empezar a escribir todo lo que veo. Escribiré todo lo que veo porque es lo único que soy”. Tenemos así que la mirada a la que accedemos es aquella dirigida hacia el agresor y hacia la imagen en movimiento que éste ha hecho de su cuerpo, un cuerpo que aparece con extrañeza frente a sus ojos:

A papá le gustaba más antes, pero crecimos. Crecimos y papá nos disparó de muchas maneras. Veo mis manos en el suelo y mi cuerpo en un ángulo extraño. Odio verme: me veo. Crecimos con el corazón hecho un panal. Algún día lo que veo será como otras cosas. Mi amor por ellas, sin embargo, no. Papá nos filma menos. Veo sus ojos brotados y su boca semiabierta cuando ve bathtime.avi. Veo bathtime.avi.<sup>104</sup>

Emilio odia verse porque la imagen que regresa a él es la que su padre ha construido por medio de los videos que ha grabado, es decir, imágenes mediadas por su deseo y que no representan la violencia y el dolor de los hermanos. Por el contrario, la narración de Emilio partirá de nombrar lo que ha sido erotizado y naturalizado, una múltiple serie de violencias ejercidas hacia otros infantes. Mediante la repetición y la nominación particular entendemos que se trata del archivo de videos de violencia infantil del padre. La mirada de Emilio se dirigirá hacia el padre que observa los videos y nombrará lo que falta en la mirada erotizante del deseo del padre: una serie de cuerpos vulnerados en los que reconoce su propio dolor y su propio cuerpo:

Veo lo único: un montón de cuerpos que son el mío. Veo a Aliciaxx, preadolescente, en una habitación de hotel. [...] Veo a Babyj: tiene uno o dos años. [...] Veo a Babyshi: tiene tres años. [...] Veo sus gritos y su llanto que es como una cascada de rocas reventando el suelo. Veo a Babylexxa. Tiene menos de un año. Su padre la llama perra sucia y le orina en la

---

<sup>103</sup> Ojeda, *op. cit.* pp. 123-124.

<sup>104</sup> *Ibidem.* p. 124.

cara como lo hizo papá. Veo a Asianbunnie. Tiene catorce años. [...]Ella sangra gotas de amor púrpura.[...]Veo a Cbaby. Tiene tres años. Veo sus gritos que dicen “DUELE, DUELE”, grandes y luminosos como carteleras de cine. [...]Veo paisajes de cuerpos que se destiñen. Veo todo lo que ha sido consumado. Veo a papá meneándosela con los videos. Veo sepulcros de risas, llanuras de miedos. Polvo. Viento. Veo mi necesidad de contar que veo paisajes de cuerpos que destiñen el color de todas las noches. Veo un montón de cuerpos que son el mío: lo único. Dientes.<sup>105</sup>

El cuerpo aparece en la experiencia de Emilio como un mecanismo de reconocimiento, el cual se va a articular mediante el dolor y las violencias al que los niños de los videos –tanto como él y sus hermanas– han sido sujetos. Reconoce en ellos su cuerpo herido y sangrante. Y sin embargo ese reconocimiento no se va a estancar en el tormento y en el dolor. Frente a estas violencias se construyen otro tipo de vínculos, vínculos de sangre amorosa que encuentran entre sí un cauce hacia el reconocimiento mutuo, apartados de la tristeza: “Veo esto que es mi sangre y la de Irene y la de Cecilia derramándose sobre la tundra del suelo, mi sangre que es caliente como mi ahogo, [...] veo mi desnudez perdida en la sangre que derramo y que es la de Irene y la de Cecilia porque es la mía. [...]Veo a Irene y a Cecilia derramándose sobre mi corazón [...] y las abrazo porque son lo único y digo: hola, tundra de mi sangre. Hola”.<sup>106</sup>

El reconocimiento mutuo de haber sido sujetos a las mismas violencias impacta de manera significativa su relación filial. Encuentran mediante sus cuerpos una forma de relación amorosa –quizá a modo de supervivencia– y una forma de cuidado mutuo. Estas alusiones a su manera de vincularse están de manera significativa, además, intercaladas e imbricadas en la narración que Emilio hace de las violencias:

Una vez intenté escapar y me dispararon en la pared. [...]El ruido lo vejó todo, pero volví. Veo a Irene gemir y salivar sobre la alfombra. Veo los senos chicos de Cecilia rebotando. [...]A papá le gustaba más antes pero crecimos. [...]Algún día lo que veo será como otras cosas. Mi amor por ellas, sin embargo, no. [...]Irene se ríe de la expresión en su cara al momento de eyacular. Cuando estamos solos la beso y veo que siempre estaremos juntos. Veo los pasos de Cecilia y toda su oscuridad; sé que la salvaré de su experiencia, sé que siempre estaremos juntos. Falta poco para que podamos

---

<sup>105</sup> Ojeda, *op. cit.* pp. 127-128.

<sup>106</sup> *Ibidem.* pp. 131-132.



imos.<sup>107</sup>

Después de la enumeración que Emilio hace de los terribles actos de violencia que su padre observa mientras se masturba, narra cómo los hermanos encuentran sentido en sus cuerpos juntos. Un sentido que se construye desde el cuerpo como lugar en el que se tejen deseos propios, y no la sexualización instrumental de su padre.<sup>108</sup> Por primera vez experimentan una pertenencia que se construye con los demás:

Toco a Irene cuando papá no está y es como si fuera la primera vez. Ella sonrío. Te amo, dice. [...] Por primera vez no somos instrumentos. Por primera vez queremos. Su cuerpo es como el mío: se destiñe, se deshilacha... Puedo verme en todos sus agujeros y eso es el amor. Cecilia nos mira desde el umbral de la puerta. [...] No sé si querrá que Irene la toque cuando papá no está. [...] Prefieres a Irene, me dice. Prefiero laderas, barcos, ríos, casas. Prefiero pertenecerme y no ser una marioneta de la fuerza. Hay momentos así en los que soy mío, le digo. Ella arruga la nariz: es tan seria y opaca. La quiero tanto. Irene le sonrío y le pide que se desnude. Cecilia le saca la lengua, pero obedece. Es mentira que seamos obedientes: sólo entre nosotros porque hemos decidido rompernos.<sup>109</sup>

Este relato antecede a la narración de un tacto que no es el consentido entre los hermanos Terán, sino el de la violencia del padre. Nuevamente a lo que accedemos no es la de una narración *in situ* de la violencia sino la imagen en movimiento desde la perspectiva de Emilio Terán. La distancia producida por la mediación entre la imagen que reproduce las violencias sexuales y la mirada de Emilio, permite construir un relato que muestra la violencia en su crudeza sin erotizarla ni espectacularizarla.<sup>110</sup> Contrario a lo que podría suceder al narrar específicamente la composición narrativa de los videos, lo cual obedecería en este caso, a la perspectiva del abusador, que con frecuencia articula una narrativa que vuelve opaco el dolor, y

---

<sup>107</sup> Ojeda, *op. cit.* pp. 124-125.

<sup>108</sup> Esto puede leerse con relación a la manera en que el padre de los hermanos Terán los nombra. Ellos serán interpelados no como personas sino con los sobrenombres que su padre les asigna y que en un momento de alto grado de cosificación para el placer de otros, serán utilizados como los nombres de los archivos de los videos: "Mi nombre es teddy00.avi". *Ibidem.* p. 125.

<sup>109</sup> *Ibidem.* pp. 128-129.

<sup>110</sup> Uso el término "espectacularización" como una forma de hacer de temas de diversa índole una forma de entretenimiento para una audiencia. Estos temas muchas veces pueden ser problemas relevantes que están relacionados con la violencia y que son articulados espectacularmente como medio de entretenimiento con fines de lucro; muchas veces diluyendo las implicaciones que dichas violencias tienen.

que al erotizarlo, naturaliza y espectaculariza la agresión. La opacidad, en este caso, no tiene que ver con que el dolor no sea visible, sino que el significado que se va a construir en relación con él va a cargarse del lado de la erotización, haciendo que el dolor se desdibuje como signo de violencia. Al focalizarse la mirada de uno de los hermanos y no la mirada de padre, lo que el lector contempla es el dolor y el horror de la violencia sexual dirigida a los cuerpos infantiles de los hermanos, evidenciando el espectáculo que se hace de ella:

Veo a Irene. Tiene ocho años. Veo a papá abriéndole las piernas y pasándole la lengua por la vagina. *Veo la luz roja de la cámara titilando*. Veo a Cecilia. Tiene seis años. La veo gateando desnuda y comiendo la caca de papá como un perro.[...]Veo el pis de papá cayendo dentro de mi boca abierta. *La luz roja de la cámara brilla* y me veo. Tengo siete años. Papá me obliga a meterle un dedo a Irene y ella grita mientras *finjimos que somos estrellas de Hollywood*. [...] *Veo mi dolor* cuando papá me mete su enorme pene por el culo. Mi dolor, puedo decirlo, es húmedo, redondo, lleno y regular.<sup>111</sup>

Además del evidenciamiento a través de la mediación entre las imágenes de la violencia sexual y la mirada, la yuxtaposición narrativa de la relación entre los hermanos y la relación abusiva con el padre nos presenta dos experiencias distintas, pero que usualmente son englobadas en una sola palabra que las nombra, y que en última instancia las homologa al ayuntarlas: el incesto. Sin embargo, y como nos muestra el contraste permitido por la yuxtaposición, las experiencias que se nos presentan son completamente diferentes, no obstante ocurran al interior de la familia. A pesar de que nos encontramos frente a dos experiencias distintas, una que narra la violencia sexual cometida en contra de niños, por un lado, y una relación amorosa que surge del cuidado mutuo entre hermanos que han sobrevivido a múltiples abusos de sus padres<sup>112</sup> por el otro, hay algo que las homologa socialmente. Pareciera que hay una forma socialmente constituida que permite el despliegue de las violencias sexuales, a la vez que la posibilidad de manifestar abiertamente otras formas no violentas de relacionarse sexualmente en la infancia no tienen cabida en el espacio público.

---

<sup>111</sup> Ojeda, *op. cit.* p. 129. El resaltado es mío.

<sup>112</sup> Si bien el padre es quien comete las violencias sexuales, en la novela hay un momento en el que se explora la figura de la madre, quien guarda silencio sobre ellas y de esta manera permite su continuidad. Esto se retomará más adelante.

Pilar Anastasia González brinda una perspectiva interesante para pensar las maneras en que son caracterizadas las manifestaciones de sexualidad en las infancias. Ella parte de la manera en que Foucault localiza la relación que tiene la sexualidad en la distinción entre niños y adultos para cuestionar cómo es que el dispositivo de la sexualidad produce maneras específicas de la relación entre infancia y sexualidad: “El dispositivo de la sexualidad [...] ha operado de manera determinante en la construcción de los significados que han definido la separación taxativa entre niños y adultos a lo largo de la modernidad y hasta nuestros días. Las relaciones entre las nociones de sexualidad e infancia han sido heterogéneas y no podrían reducirse a una conceptualización específica”. Si bien dichas nociones son heterogéneas, la autora localiza algunas de marcada importancia a lo largo del tiempo. La idea de la sexualidad infantil como algo “natural y normal” en el psicoanálisis freudiano, así como el “perverso polimorfo”. Pero también la idea de la infancia como una etapa asexual de la vida, proveniente de la burguesía victoriana del XIX, la cual fue retomada especialmente en Estados Unidos y Argentina en las décadas de 1980 y 1990 respectivamente por los movimientos en contra del abuso infantil.<sup>113</sup> Esta última noción de asexualidad está articulada, a su vez, con una perspectiva desarrollista en la que tanto la infancia y la adolescencia son etapas formativas que culminan en la adultez donde se alcanza una madurez sexual.

[...] a finales del siglo XX y comienzos del XXI, supone al sujeto sexual como un sujeto adulto, por defecto, y a la infancia como etapa vital despojada de toda afectación sexual. La estratificación de la sexualidad por edad deviene un sentido común hegemónico a partir de fines de la década de 1970 y comienzos de 1980 en Estados Unidos, momento en que tiene lugar un cambio en la superficie discursiva, que consideraba a la sexualidad infantil de manera natural.<sup>114</sup>

Esta perspectiva de corte biologicista concibe a la infancia como una etapa formativa que será contrapuesta a la adultez, de lo cual se desprendió una fuerte creencia de que la sexualidad en la

---

<sup>113</sup> Anastasia González propone nombrar a este dispositivo ya no cómo dispositivo sexual, sino como dispositivo (a)sexual para dar cuenta de las distribuciones desiguales de “lo sexual” en la cultura. *cf.* “Erotización infantil y gramáticas afectivas: discursos sobre la infancia en la era 2.0 en Argentina”, p. 103.

<sup>114</sup> “En las décadas anteriores, encabezado por el psicoanálisis, el conjunto de los discursos encargados de tematizar la sexualidad infantil –la psicología, la antropología, la sociología, la criminología y el derecho– había reconocido explícitamente las prácticas sexuales de niños y niñas como ‘prácticas normales’ y ‘naturales’”. *Ibidem*, p. 105.

infancia es negativa, perjudicial y peligrosa. “Este esquema de sexualidad como riesgo –que surge de casos abuso sexual infantil efectivamente ocurridos– se traslada de manera totalitaria a la interpretación de cualquier experiencia sexual en la infancia, incluyendo [...]prácticas masturbatorias, autoexploratorias, o prácticas sexuales consentidas entre pares, entre muchas otras”.<sup>115</sup>

Anastasia González manifiesta la necesidad de atender las superficies discursivas que conforman modos específicos de las articulaciones entre sexualidad y niñez. Para ello, retoma la idea de la existencia de figuras normativas de la infancia de Lowenkron<sup>116</sup> y propone pensar las maneras en que actualmente se produce un gobierno de la infancia: “Podemos vislumbrar, con Lowenkron, que la construcción de las figuras normativas de la infancia están fuertemente atravesadas por nociones y vínculos específicos con la sexualidad, haciendo de ello un territorio a explorar a los fines de comprender [sic] cómo se produce el gobierno de la infancia en la contemporaneidad”.<sup>117</sup> Si bien en *Nefando* no se construyen figuras específicas de la infancia, sí podemos advertir cómo discursivamente se alude a lo que socialmente se espera del comportamiento de las infancias y cómo les niños experimentan dichas normativas. La posibilidad de manifestar públicamente una relación amorosa surgida en un contexto de horror, por ejemplo, sólo puede ocupar el lugar de lo que no puede mostrarse, el lugar del tabú. Mientras los hermanos se encuentran recostados en un parque hay una presión social que los alerta sobre manifestar sus afectos en público a pesar de sus deseos, todo al mismo tiempo que la fuerza de las violencias sexuales se mantiene en el ámbito privado. Esto se presenta de manera metafórica en el paisaje de una erupción que se ha volcado sobre ellos:

La tierra es verde y nos tiramos sobre las flores como si fueran nuestras camas. [...]El sol pinta las rodillas de Irene y yo recuerdo sus heridas. [...] Cecilia me agarra de la mano y me pide que le lama los pies. Quiero hacerlo, pero hay demasiada luz y empiezo a

---

<sup>115</sup> Anastasia González, *op. cit.* pp. 104-106.

<sup>116</sup> “Obsérvese que a cada figura ideal de infancia [...] corresponden figuras opuestas y potencialmente peligrosas, porque acarrean el germen de posibles desvíos de esos ideales –el niño masturbador, el perverso polimorfo, el menor y el niño abusado o explotado sexualmente– (...) Esto no significa que cada nueva figura reemplace a la otra (...) ellas permanecen operando como modelos vivos en competencia y coexistentes de inteligibilidad, control y jerarquización de las infancias”. Lowenkron *apud.* Anastasia González, *op. cit.* pp. 106-107.

<sup>117</sup> *Ibidem*, *op. cit.* p. 107.

inquietarme. [...]Un volcán nos ha vomitado encima toda su rabia, dice Irene estirando su mano florecida. Los pájaros gritan: “Esto es Quito. Esta es tu casa”. Comprendo la alarma y cierro los ojos.”<sup>118</sup>

A parte de esta escena, hay otro momento en el que la madre de los hermanos Terán se escandaliza al notar un intercambio de miradas entre Irene y Emilio. Situación que contrasta con el silencio que ella guarda frente a las violencias de su esposo hacia ellos. “Irene y yo intercambiamos miradas que irritan a mamá [...] Nos reconfortamos en el absurdo, en la amargura y la estupidez, pero a ella no le gusta”.<sup>119</sup>

La construcción narrativa, mediante las yuxtaposiciones y por medio del despliegue de la relación que discurso e imagen suponen para la constitución de un régimen de reproducción de la violencia sexual infantil, revela lo que es verdaderamente obsceno: que una relación de incesto entre pares, que no tiene como intención la dominación del otro sino el amor y el cuidado, no tenga cabida en el espacio público; mientras que la reproducción de la violencia sexual en contra de niñas sí. En la novela nos encontramos también con otros momentos en los cuales se contrastan formas socialmente marcadas como inmorales u obscenas –que no producen daño– y otras formas de violencia hacia las infancias de carácter no sexual. Un ejemplo es el de Kiki Ortega, quien en su infancia recibiera múltiples castigos físicos por parte de su madre debido a la escritura de cuentos pornográficos:

Su segundo cuento fue secuestrado por su maestra de literatura, [...]quien se lo entregó a la directora, quien llamó a su madre, quien la golpeó con un zapato y un libro de ciencias naturales y después [...]le explicó [...]que lo que hacía estaba mal: que su cuento era pornográfico y que la pornografía era sucia y despreciable,[...]y que eso era malo,[...] porque las niñas sólo debían escribir cosas bonitas [...] “Pero para mí esto es bonito”, le dijo [...]su madre [...]La arrastró hacia un baúl vacío [...] y la encerró a la fuerza. [...] Estuvo encogida en esa caja durante horas y lloró y gritó porque su cuerpo le dolía, su miedo le dolía, pero su madre no la sacó sino cuando ya era de noche y el baúl se había vuelto el mundo.<sup>120</sup>

Kiki responde a esto desde una lógica que no corresponde con lo que se espera de ella porque continúa escribiendo “las mismas porquerías en las que erotizaba, sin saberlo, a animales

---

<sup>118</sup> Ojeda, *op. cit.* p. 125.

<sup>119</sup> *Ibidem.* p. 130.

<sup>120</sup> *Ibidem.* pp. 138-139

caseros y a otros que vivían en el patio de su escuela”. Haciendo hincapié, además, que lo hizo con las mismas “malas” palabras que habitan el discurso público: “escribió las malas palabras que una niña jamás debía pronunciar, pero que todos decían en la calle y en la televisión e incluso dentro de la escuela, en voz baja, formando una concha en la mano sobre la boca o tragándose lo dicho inmediatamente después de soltarlo”. También reconoce que nunca pensó en dejar de escribir a pesar de haber experimentado tales violencias: “*A mí me torturaron por un cuento [...] me torturaron durante años y nunca aprendí a decir: ‘ya no escribiré más’*”. Y más aún, encontró placer al enfrentar el miedo a la muerte durante uno de los tormentos cuando tenía ocho años. Frente al daño y la violencia Kiki responde con escritura y placer, con un cuerpo deseante:

En el baúl, sofocada, bañada en sudor, recordó la escena de su cuento en la que contaba la decisión de la enana de morir de amor; rememoró el glorioso momento en el que el elefante la empalaba con su enorme falo curvado y cómo el dolor y el placer alcanzaban su punto álgido con la muerte. [...] Entonces sintió algo parecido al deseo surgiendo de su más profunda angustia, un temblor que la paralizó brevemente y que después la movilizó y la hizo acariciarse la vulva humedecida por la orina que no supo retener. [...] Se masturbó ahogándose en el interior de un baúl, viviendo rabiosamente sus pulsiones porque creyó que moriría[.]<sup>121</sup>

Los hermanos Terán establecerán una relación amorosa-sexual<sup>122</sup> y posteriormente también responderán de manera imaginativa con un diseño visual muy particular: un videojuego llamado “Nefando”. El proyecto de este videojuego responde –en parte– al cuestionamiento y el trabajo con el lenguaje al que los hermanos se han enfrentado. Ellos han buscado constantemente las palabras que pudieran hacer inteligible su experiencia pero se han

---

<sup>121</sup> Ojeda, *op. cit.* pp. 138, 140, 141-142.

<sup>122</sup> Considero importante señalar que si bien en la novela varios de los personajes admiten no ser tan cercanos a los hermanos, mediante la convivencia en el departamento se percatan del tipo de relación que tienen, lo cual no genera respuestas negativas sino de indiferencia, solidaridad e incluso deseo: “sí conocía la relación que tenía con sus hermanos[...] Cualquiera que hubiera compartido con ellos un piso tan pequeño lo habría deducido, especialmente porque ninguno intentaba ocultarlo. Les daba igual que lo supiéramos y eso estaba bien. Eran cosas tuyas después de todo y yo, neta, nunca los juzgué porque sus vidas sexuales me valían madres”; “Quizá aceptaron su pasado porque al final les trajo cosas buenas. Su relación por ejemplo”; “te hubiera gustado ser una de las hermanas Terán para poder cogerte a Emilio”. *Ibidem.* pp. 173, 135, 85.

enfrentado con la dificultad de nombrarla. La imagen aparecerá así como la posibilidad de expresar y producir sentido frente al silencio, el cual es caracterizado por Cecilia –la menor de los hermanos– no como “la ausencia del habla ni de la escritura, sino el instante en que las palabras perdían todo su sentido”; muy en consonancia con lo argumentado con anterioridad sobre el dispositivo discursivo que posibilita la escucha y atención de las voces. Cecilia explorará por medio del dibujo una manera de construir sentido allí donde los significados de las palabras no pueden manifestarse: “Cecilia dibuja lo que no puede decirse. [...] Irene y yo despejamos la bruma nombrando todo lo que vive. Cecilia desnuda las conjugaciones de los verbos que creamos y los cabalga. Tus palabras son sólo sombras en el bosque, me dice. [...] Intento hacer mi propia dicción del mundo. Cecilia, en cambio, despeña los significados”.<sup>123</sup>

Frente a la dificultad del nombramiento de las violencias y ante el despliegue del régimen visual que posibilita su reproducción, los hermanos Terán buscarán hacer sentido, una manera de hacer inteligible lo nefando. Lo afrontan como una responsabilidad: “Sé que encarno el paisaje de miles de cuerpos desteñidos. Sé que puedo decirlo y que es mi deber decir todo lo que puedo. Por eso Irene dice ‘escribe todo lo que ves’. Por eso Cecilia dice ‘escribe lo único’”; pero también lo afrontan como un gesto político dirigido a habitar el mismo espacio en el cual se hace posible la visualización, distribución y reproducción de la violencia sexual infantil. Irene, Emilio y Cecilia decidirán el modo específico de aparición de sus imágenes. Con la ayuda de un programador realizarán “Nefando”, un videojuego en el que introducirán los archivos de las violencias que su padre perpetró, grabó y circuló en la *deep web*. Los hermanos Terán recurrirán al Cuco, otro de sus compañeros de departamento, para que les ayude a realizar el videojuego. No sólo porque sabían que era *hacker*, un *scener* que realizaba *intros* en videojuegos crackeados y que había tomado varios cursos de diseño de videojuegos, sino que compartían con él la idea de que la programación implicaba una forma específica de tener injerencia en el mundo mediante acciones específicas:

Para El Cuco la programación era el arma por antonomasia de la desobediencia civil. Gracias a ella se podían hacer cosas importantes desde una silla, cosas reales, no

---

<sup>123</sup> Ojeda, *op. cit.* pp. 199, 131.

como en la literatura, decían los hermanos Terán. La poesía puede plantearse problemas, pero no soluciones, le aseguró Irene acostada sobre la cama de su habitación. La escritura en lenguaje C, en cambio, exigía resultados, pensó; era el lenguaje de la acción.<sup>124</sup>

### *Inmersión*

La aparición del videojuego en la novela no ocurre de manera instantánea y directa. La forma en que como lectores nos iremos enterando de su existencia se va a ir articulando por medio de la estructura de la novela. La composición de la obra está realizada a través de la intercalación de capítulos de entrevistas y capítulos de habitaciones.<sup>125</sup> Éstos últimos corresponden a las narraciones intra y extradiegéticas de los residentes del departamento –a excepción de Cecilia–, mientras que los primeros se componen de las conversaciones que tiene un personaje anónimo con Kiki, Iván y El Cuco. El interés del entrevistador por estos personajes se debe a que vivieron con los hermanos Terán en el momento de la elaboración del videojuego, y es la intriga sobre la producción de éste lo que guiará las entrevistas. La novela configura una tensión narrativa que se articula alrededor del videojuego, no sólo por su carácter enigmático, sino porque la estructura misma nos impide acceder de manera inmediata a los acontecimientos. A medida que nos sumergimos en la narración los lectores nos sabemos aproximados a una zona indeterminada donde ocurrió algo que podemos intuir pero no conocemos. Estamos ante una especie de laberinto que parece llevarnos no a la salida sino a su centro, en donde encontraremos la manifestación de la experiencia detrás de la elaboración del videojuego.

Hay una urdimbre narrativa que de manera sutil y paulatina va arrojando indicios sobre la producción de “Nefando”, sobre la vida de los hermanos, sobre su relación amorosa y sobre las violencias a las que sobrevivieron. Esto permite construir una atmósfera de suspenso –que recuerda a la novela detectivesca– pero que no deja de tener un tono siniestro. Este último aspecto se hace presente desde la primera entrevista, en la que el Cuco le cuenta al

---

<sup>124</sup> Ojeda, *op. cit.* pp. 130, 43.

<sup>125</sup> Con excepción de la introducción metaficcional de los tres capítulos de la novela de Kiki, una recopilación de experiencias de quienes jugaron el videojuego antes de que lo retiraran de la red, y un archivo de dibujos de Cecilia Terán.



entrevistador la sospecha de que su exnovia había sido abusada sexualmente por su padre, y cómo los hermanos Terán al entregarle unos videos para subirlo al videojuego le hicieron acordarse de ella. A partir de este momento los lectores podemos intuir que gran parte de la obra va a articularse alrededor del videojuego, los videos y de las implicaciones de subirlos a la red; que estamos ante algo que tiene dificultad para relatarse y que la probabilidad de que el contenido de los videos aluda a un crimen de violencia sexual infantil es muy alta:

cuando los hermanos me entregaron el vídeo para subirlo al juego online, volví a pensar en Lola y me sentí culpable porque me dije: ¡gilipollas, tú pudiste haber hecho algo! [...]

—Pero igual subiste esos videos a la Deep Web. Creaste el juego y subiste los videos, a pesar de que te hacía pensar en Lola y en todo lo que me estás contando.

—Hombre, es que eso era diferente. Eso era otra cosa. Los hermanos decidieron que querían los vídeos en el juego y el juego en la Deep Web y yo no pude decirles que no. ¿Quién les habría dicho que no? Y si ahora mismo entraran por esa puerta y me lo volvieran a pedir, yo lo volvería a hacer, porque a las víctimas de cosas así no se les dice que no.<sup>126</sup>

El acceso a los acontecimientos en la obra no sólo está mediado por la estructura capitular. El sentido se articula también en la medida en que los personajes durante las entrevistas van confiándole cierta información al entrevistador. Durante la primera entrevista a Kiki, por ejemplo, ella evade la pregunta sobre el videojuego porque piensa que el interés del entrevistador recae en el proyecto Cratos. Ante la insistencia del su interlocutor ella no cede y lo conmina a buscar por su cuenta la información que tanto desea.<sup>127</sup> Poco a poco, tanto ella como Iván y el Cuco comienzan a soltarse con el entrevistador a lo largo de sus conversaciones y comparten más información, tanto sobre sí mismos como sobre los hermanos y el videojuego.<sup>128</sup>

En un primer momento Kiki comenta que ella había pensado en escribir una historia parecida a la del videojuego, y será a partir de la descripción de su proyecto que obtenemos el

---

<sup>126</sup> Ojeda, *op. cit.* pp. 21-22.

<sup>127</sup> “—Mira, a mí lo que en realidad me interesa es saber más de *Nefando*. [...] —¿Por qué no buscas en foros de *gamers* los testimonios de quienes lo han jugado? [...] —Poco o nada se dice de *Nefando* en el internet indexado. —¡Pues clarines! Todos los que jugaron *Nefando* juegan bien al fondo del océano, carnal. Si quieres encontrar a un pez dragón debes bucear hasta donde no llega la luz”. *Ibidem.* p. 38

<sup>128</sup> El número total de entrevistas son doce, de las cuales seis corresponden al Cuco, cuatro a Iván y tres a Kiki.

primer indicio que decide compartir: “Quería escribir la historia de una mártir de la empatía”, “quería escribir la historia de una mujer cuyo único propósito en la vida fuera el de encarnar el dolor de todas las mujeres del mundo”,

hice una lista de las cosas que le ocurrirían [...] primero se infligiría torturas de todo tipo [...] pero luego saldría al mundo a buscar que otros la hirieran. Conseguiría ser violada y vendida, secuestrada y mutilada. En cada ataque buscado iría perdiendo partes de sí misma, desarmándose, y su lenguaje se desharía hasta el punto de perder e l habla y la escritura. Sólo le quedarían los grafismos. [...]yo creo que la dormida de *Nefando* era como mi personaje. Pero es una interpretación mía, nada más.<sup>129</sup>

Posteriormente el Cuco habla del videojuego como “una representación de la mierda que nos rodea todos los días” y como algo que causaba repulsión. Pero será hacia la mitad de la novela que Iván comparte una descripción relativamente más detallada, la cual por su carácter abstracto aumenta la tensión narrativa y el deseo de saber de qué trata:

era un juego en el que no jugabas. [...] lo que te puedo decir es que no había reglas, ni obstáculos a superar, ni niveles... Todo lo que hacías en *Nefando* era mirar y esperar sin saber muy bien a qué. Podría decirse que era un juego para voyeuristas porque ibas checando y dándole clic a cosas y a través de eso te enterabas, a veces sí, a veces no, de lo que pasaba, que al final era siempre nada, o al menos así fue al principio. La nada ocurría todo el tiempo[...]Eso no se jugaba: se leía, se escarbaba, se espiaba, se temía. Varias veces pensé: si desaparezco esto seguirá sin mí. Me sentía prescindible en el juego. Tenía una sensación de vela apagada, de inutilidad total. No vayas a creer que estoy loco, pero era como si el juego te jugara y no al revés.<sup>130</sup>

Finalmente hacia el inicio de lo que correspondería a la cuarta parte de la novela, los lectores tenemos acceso a varias experiencias que tuvieron personas que jugaron el videojuego; esto gracias al despliegue de un archivo de crónicas y *posts* sobre el videojuego recuperados de foros de *gamers*. Es en uno de estos fragmentos que se narra cómo uno de los usuarios encuentra los archivos de las violaciones: “En la computadora sólo pude acceder a una carpeta en donde hay más de una docena de archivos .avi con nombres como Teddy, Butterfly y Piggy. Los vi todos y son videos de pornografía infantil”. Las frases que acompañan a los videos exponen la crudeza

---

129 Ojeda, *op. cit.* pp. 79,80,82.

130 *Ibidem.* pp. 89, 96-97.

de las violencias a las que Cecilia, Emilio e Irene fueron sometidos y al mismo tiempo la fuerza de los hermanos para hacer manifiesto que no hay perdón para este tipo de violencias:

son videos de pornografía infantil donde corren las siguientes frases: “ASÍ TE VUELVEN DESPOJO-TE HACEN RETRETE- ALCANTARILLA-PERO EL DÍA LLEGA Y PODRÁS DECIR-NO TE PERDONO-Y MEARTE EN EL RITUAL DEL PERDÓN-Y CAMINAR POR UNA CALLE ANGOSTA A LA LUMBRE DE TODO EL FANGO QUE LLEVAS DENTRO-SIN SONREÍR-SIN LLORAR-POR LA CALLE DE LOS DESNUDOAGÓNICOS”.<sup>131</sup>

La primera parte de la recopilación de *posts* y crónicas sobre “Nefando” está conformada por una serie de comentarios de los usuarios sobre el videojuego, que al igual que Iván se preguntan por el sentido del mismo: “[TEMA: Nefando ... ¿cómo se juega?] / 12 de abril, 14.00 / KiLLPRO\* / Empecé a jugarlo ayer por la noche, pero no lo entiendo. No hay instrucciones. No hay demo. ¿Alguien puede ayudarme? / Doctor\_Roxo\* [...] [TEMA: Link de Nefando] / 20 de abril, 22.00 / CirioPeeledPlums\* / ¿Lo tienen? / Bersek98\*”.<sup>132</sup> En otro comentario un usuario hace alusión a lo distintas que son las experiencias que ha leído en torno a “Nefando” e invita a los demás a compartir la suya. Aparecen así una serie de fragmentos de las crónicas de usuarios que, si bien mostrará la heterogeneidad de procedimientos realizados en el videojuego, develan una experiencia similar: la posibilidad de hacer daño.

Los jugadores que tuvieron la oportunidad de acceder a él –antes de que lo bajaran de la red– comparten su historia del juego y lo que podemos observar son no pocas ocasiones en las que se hiere físicamente a una mujer que yace dormida al centro de una habitación. Por el simple hecho de poder hacerlo. Bajo la excusa de la exploración, los jugadores deciden golpear, deciden dañar al personaje que yace inconsciente en una cama. Y no sólo eso, sino que a pesar de poder ver lo que los *clicks* le hacen al cuerpo de la dormida, continúan haciendo daño, ya sea bajo la idea de la exploración, como respuesta a la frustración de que “no pase nada”, o porque supuestamente es lo único que se puede hacer en tales circunstancias:

---

<sup>131</sup> Ojeda, *op. cit.* p. 150.

<sup>132</sup> *Ibidem.* p. 143. Iván expresa: “Cuando lo jugué sentí la necesidad de encontrarle un sentido. Creía que debía tener uno”. p. 97.

Lo primero que hice fue mover el cursor por encima de los objetos. Nada. Luego le di clic a la mujer dormida como si le pegara para despertarla. La golpeé varias veces en la cara, en el pecho y en el vientre. No despertó. Respiraba. [...] Después de intentarlo todo en el espacio y de golpear a la dormida hasta el aburrimiento (~~sus tetas son grandiosas, les pegué tanto, ahora están moradas y si sigo habrá sangre, creo que es posible matarla a punta de clics y que no despertará nunca, tal vez deba matarla para ver qué pasa, tal vez eso sea lo que hay que hacer~~) le di clic al foco que colgaba del techo y se hizo trizas. [...] Volví a golpear a la dormida, porque era lo único que yo podía hacer, y ella empezó, por fin, a sangrar y a manchar la cama [...] Ayer me di cuenta de que la dormida cambió después de los golpes. Sus pechos se volvieron más pequeños y sus caderas menos prominentes. Parece una adolescente. Decidí que lo único que podía hacer era golpearla otra vez. [...] Me gustó mucho. El cuerpo de la dormida empezó a infantilizarse con la paliza. Lo que quedó sobre la cama fue el cuerpo amoratado de una niña.<sup>133</sup>

A partir de los fragmentos se puede vislumbrar que la dinámica de “Nefando” sirvió como un ejercicio de la condición de posibilidad de hacer daño. Si bien los fragmentos anteriores corresponden sólo a dos de las tres crónicas de usuarios archivados en la novela, el usuario C no está exento de la exploración violenta. A pesar de que no ejerce violencia directamente hacia la dormida, hay un momento en el que puede decidir si protegerla o no, y opta por lo segundo: “Después de cinco horas de merodear por la habitación, el cocodrilo se subió a la cama y empezó a comerse a la dormida. Me di cuenta de que podía golpearlo para que se detuviera, pero no lo hice. Ahora el animal reposa, lleno, sobre la sábana roja”.<sup>134</sup>

El videojuego que construyen los hermanos Terán se asemeja a “Rhythm o”, un performance que realizó Marina Abramovic en 1974. Durante seis horas Marina permaneció de pie inmóvil junto a una mesa con objetos divididos en dos categorías, objetos de placer y objetos para causar dolor –algunos de los cuales podían provocar la muerte–. La premisa fue sencilla, ella permanecería a merced de las personas que estaban en la galería sin que recayera responsabilidad alguna sobre ellas. Lo que aconteció fueron una serie de acciones violentas en contra de la artista de performance, los cuales escalaron rápidamente. Mediante este

---

<sup>133</sup> La referencia a los usuarios que comparten las crónicas se realizan mediante abreviaturas A, B y C. En esta cita sólo el primer fragmento corresponde al usuario A, mientras las demás corresponden al usuario B. Como puede verse, si bien en ambos existe el ejercicio de la violencia, hay uno en el que es más recurrente y exponencial. Ojeda, *op. cit.* pp. 145, 148, 150-151.

<sup>134</sup> *Ibidem.* p. 151.

performance se hizo manifiesto que frente a condiciones de impunidad muchas personas se atreverán a realizar actos de violencia en contra de otras.<sup>135</sup> De igual manera actuaron los jugadores de “Nefando” que compartieron su experiencia. Frente a la posibilidad de dañar a alguien sin que hubiera ningún tipo de consecuencia, aunque fuera de manera virtual, los usuarios del videojuego hacen daño a voluntad.

En la experiencia del usuario A podemos rastrear sin embargo, un distanciamiento de sus primeras acciones violentas en contra de la durmiente. En un momento inicial se pregunta sobre la visibilidad, ya que “Nefando” se sitúa en una habitación en penumbra y sin ventanas. El jugador escribe: “En *Nefando* parece que no hubiera nada que mirar, pero la simpleza de la habitación es engañosa. La pregunta, obligatoriamente, debe ser: ¿Qué es lo que no estoy viendo? ¿Qué se me oculta en el hueco de lo cotidiano, allí, frente a mis ojos?”<sup>136</sup> Pasa así de la acción violenta a realizar observaciones sobre el comportamiento de los objetos cuando pasa el cursor sobre ellos; de esta manera descubre un agujero en la pared que parece un disparo<sup>137</sup> y ve cómo el vello púbico de la dormida crece profusamente. Pero hay un momento en que esta exploración mediante el tacto del cursor cesa y pasa a ser exclusivamente un observador: “Ocurrió algo misterioso: el vello púbico horadó el suelo y parece estar empujando, poco a poco, a la dormida fuera de la cama. Decidí no mover el cursor. Hoy observo”. El jugador A llegará así a cuestionarse la función que desempeña en el videojuego concluyendo que está ahí para ser un testigo, para sumergirse y observar fenómenos que no son un juego: “esto, ahora lo sé, no es un juego. Soy un observador de los fenómenos que se me presentan”, y asumirá como deber el atestiguar lo que se presenta a la mirada a pesar de su resistencia:

El cuaderno se ha abierto y puedo leer cuatro preguntas: “¿Tú quieres el pelo?” “¿Tú quieres las uñas?” “¿Tú quieres la piel?” “¿Tú quieres el sexo?”. Esta vez, no sé por qué, hago clic sobre la última pregunta. En el cuerpo de la dormida, en la cama y en las paredes, se proyecta el video de un hombre cercenándose el pene. Me obligo a verlo.

---

<sup>135</sup> Es preciso señalar que así como hubieron quienes dañaron a Marina Abramovic, también hubieron personas que se juntaron para intentar resguardarla de los violentadores.

<sup>136</sup> Ojeda, *op. cit.* p. 146.

<sup>137</sup> Este disparo está relacionado con una experiencia de Emilio que se mencionará más adelante.

Tengo que verlo todo. Ese es mi papel aquí. Ese es mi único deber. El jugador C, por otro lado, decide dejar de jugar, dejar de mirar: “Ha pasado una hora desde que cerré el juego para siempre. Le di clic al cocodrilo y escuché los gritos de una mujer. Yo no estoy para este tipo de cosas. No lo soporto más. Buena suerte a todos. Adiós”.<sup>138</sup>

Como se ha visto, los jugadores establecen posturas distintas y cambiantes frente a lo que acontece en el videojuego. Ya sea por la crudeza de las imágenes –“apareció, en el centro de la pantalla, el video de un perro atado al que una mujer destripaba vivo cuando lo pisaba con su tacón de aguja”–, la incertidumbre de lo que acontece –“Casi me oriné encima cuando [...] la dormida desapareció de la habitación. [...] podría estar en el armario, ¿no? O debajo de la cama. ¿Alguien puede ver lo que hay debajo de la cama? [...] Mi dormida no desapareció, pero ahora está sentada sobre la cama y ya no escucho su respiración. Esto está empezando a asustarme”– o el cuestionamiento de la naturaleza de los videos desplegados en “Nefando”–“Algunos de los videos de tortura animal que aparecen en el juego llevan años circulando por la red. Los encontré en un foro de necrozoofilia. ¿Ocurrirá lo mismo con los de los nenes?”–,<sup>139</sup> adoptan posiciones diferentes sobre el mirar. La cuestión de la mirada y de la visibilidad insta irremediamente a preguntar por la condición de lo mirable, a preguntarnos sobre nuestra capacidad atestiguar lo nefando. Porque así como los jugadores del videojuego, los lectores nos encontraremos continuamente frente a la aproximación de una violencia que sea quizá intolerable, algo que no deseamos mirar y que nos horroriza. Hay violencias que no sabemos afrontar porque hay todo un dispositivo discursivo y visual que posibilita su reproducción por medio de formas del ocultamiento y formas de aparición específicas.

### *Políticas de la mirada*

El estatuto de la mirada, la manera en que se construyen o detentan posturas sobre el mirar, no sólo se encuentra en las crónicas de los usuarios. La construcción de modos de ver en esta obra

---

<sup>138</sup> Ojeda, *op. cit.* pp. 149,152, 151-152.

<sup>139</sup> *Ibidem.* pp. 151,148, 152, 153.

está articulada por medio de la estructura y también a través de las acciones de los personajes. En momentos específicos, se encuentran frente a las violencias, ante las cuales se posicionan de manera distinta. Por un lado está el Cuco, que cuando narra cómo la historia de los hermanos le hizo recordar a su exnovia Lola, siente remordimiento sobre cómo actuó con ella frente a la sospecha de que su padre abusaba de ella y se cuestiona por qué ignoró lo que había logrado atisbar:

me sentí *culpable* porque me dije: ¡gilipollas, tú pudiste haber hecho algo! Y empecé a partirme la cabeza pensando que quizás ella estaba esperando que yo la rescatara del amor que sentía por su padre, [...] y que por eso, para que yo la rescatara, ella insistía en que fuera a su casa a cenar, para que lo viera con mis propios ojos, *y que lo único que yo hice fue atisbar el cadáver bajo la mesa y luego irme, sin más, y desentenderme del asunto.*<sup>140</sup>

Por otro lado está la de la madre de los hermanos. En una escena Emilio habla del silencio de su madre con respecto a las violencias que su padre ejercía sobre él y sus hermanas, y es en este momento que su mirada se articula como forma de complicidad que permite la continuidad de las mismas: “Mi madre nos miró siempre desde una esquina filosa. Sabía lo que papá nos hacía. Sabía leer los rastros y por eso se recogía el pelo con una aguja. Ella nunca nos buscó. [...] Siempre quise decirle a mamá que su deber era buscarnos, pero no sé cuáles son las obligaciones de una madre. Siempre quise decirle que bajo su almohada enterré brújulas rotas. Ahora las barro”.<sup>141</sup>

La construcción de la mirada en *Nefando* en el nivel estructural de la diégesis, articulada por medio de la fragmentariedad, podría caracterizarse a su vez como una forma de aplazamiento de la mirada. Me interesa pensar lo que este aplazamiento produce con relación al lector y en términos de la espectacularización de la violencia. Me parece importante e interesante explorar esto a la luz de la crítica que realiza Sabah Mahmood sobre una forma de la hegemonía teórica de occidente: la de la relación subordinación-subversión. Si bien han habido otras maneras de cuestionar la supuesta pasividad de

---

<sup>140</sup> Ojeda, *op. cit.* p. 21. Las cursivas son mías.

<sup>141</sup> *Ibidem.* pp. 126-127. // En otro apartado de la novela se hace referencia a la manera en que el discurso de la madre no concordaba con sus acciones: “La madre hablaba de la felicidad de los hijos que lo tenían todo, que aprendían del mundo a través de los juegos, que eran amados, protegidos, y luego los dejaba solos con el padre”. *Ibidem.* p. 77.

quienes interactúan con formas artísticas, la perspectiva de Mahmood muestra el pensamiento de hegemonía colonial que lo sustenta y además permite cuestionar de manera indirecta los presupuestos señalados desde otra manera de pensar la agencia política, lo cual podemos relacionar con la cuestión de la víctima en la novela. De igual manera, señala que hay una forma hegemónica que piensa la agencia y la actividad política en la medida en que se subvierte o se contrarresta una estructura normativa, la cual está articulada a una política de la liberación. Estas formas de pensamiento, sin embargo, impiden problematizar algunos movimientos de mujeres no occidentales que se articulan fuera de este esquema, y que además han sido caricaturizados por algunos feminismos debido a que el horizonte de análisis obedece a la fórmula de la liberación de la subordinación.<sup>142</sup>

A Mahmood le interesa analizar el movimiento piadoso de las mezquitas.<sup>143</sup> Observó que éste tiene un lugar incómodo dentro de los estudios feministas, puesto que tiene como objetivo realizar prácticas e ideales enmarcados históricamente en una tradición que coloca a las mujeres como subordinadas –además de que posterior al 11 de septiembre han sido asociadas de manera factual con el fundamentalismo, conservadurismo social, subyugación de las mujeres, etc.–. Mahmood no pretende adherirse al pensamiento liberal hegemónico al estudiar el movimiento de la piedad en las mezquitas en Egipto y “redimirlo” al encontrar las potencialidades de liberación en él, sino que le interesa pensar desde dónde y cómo es que se articula tal movimiento.<sup>144</sup> Particularmente cómo opera en relación con la normatividad liberal

---

<sup>142</sup> Saba Mahmood, “El sujeto de la libertad”, pp. 66 y ss. // Ya sea que unas feministas piensen que las mujeres que apoyan al movimiento islamista son títeres patriarcales que al ser liberadas “expresarían naturalmente su aversión instintiva contra las convenciones islámicas tradicionales que suelen encadenarlas”, ya sea que otras – más escépticas de la perspectiva de la falsa conciencia– sigan preguntándose el por qué de tanto apoyo a un régimen que pareciera oponerse a los intereses de las mujeres, Mahmood localiza que todas ellas parten de un presupuesto: hay algo intrínseco en las mujeres que debe predisponerlas a oponerse a ciertas prácticas y valores que forman parte del movimiento islamista. Mahmood cuestiona la validez de estas suposiciones y se pregunta cuáles son las razones históricas que han hecho que asumamos eso como verdad, así como cuál sería la imaginación política que la sustenta. “Más importante aún, si descartamos esa hipótesis, ¿de qué otras herramientas de análisis podríamos disponer para formular otras preguntas acerca de la participación de las mujeres en el movimiento islamista?”, pp. 66-77.

<sup>143</sup> Enmarcados dentro de lo que se conoce como el Renacimiento islámico o Despertar islámico (al-Sahwa-Islamiyya). Mahmood, *op. cit.* pp. 67-68.

<sup>144</sup> “Busco analizar las concepciones del sujeto, de la capacidad de acción [agency] moral y de las políticas que apoyan las prácticas de este movimiento no liberal, a fin de comprender los proyectos históricos que lo alientan”. *Ibidem.* p. 70. Los corchetes son de la traducción.



del deseo de libertad y de un sujeto que está continuamente buscando su autonomía a partir, además, del desafío de las normas sociales y no desde su reafirmación.<sup>145</sup>

Lo que Mahmood observa en el movimiento pietista de las mezquitas en Egipto es que hay una dimensión de la capacidad de la acción humana cuyo estatus ético y político no encaja en la lógica de la represión y la resistencia, puesto que el proceso de subjetivación de estas mujeres está articulado a partir del trabajo con el sí mismas, como forma de constitución dentro de la norma religiosa y no en contra de ella.<sup>146</sup> Esto es de vital importancia para ella en el sentido en el que no porque se constituyan subjetivamente de esa manera, sus acciones carecerán de dimensión política.<sup>147</sup> Mahmood cuestiona las formas de analizar las operaciones de poder que construyen cuerpos, subjetividades y conocimientos cuyas trayectorias no se estructuran a partir de la política de la liberación, porque le interesa estudiar “las maneras radicalmente distintas de concebir cómo se vive y se habita en la norma”. Se abre así la posibilidad de discutir políticamente todas esas posiciones caracterizadas comúnmente como no agentivas porque se encuentran articuladas desde la estructura normativa. A Mahmood no le interesa ofrecer una teoría de la agencia, sino pensar las condiciones de posibilidad de que la agencia se efectúe de manera distinta. Ella argumenta así que se debe ampliar el significado de agencia para entenderlo en su emergencia “dentro de las redes semánticas e institucionales que definen y hacen posible determinadas formas de relacionarse con las personas, con las cosas y con uno mismo”.<sup>148</sup>

Una de las formas más evidentes de entender lo anterior radica en el momento en el

---

<sup>145</sup> Mahmood, *op. cit.* pp. 68, 70.

<sup>146</sup> En su estudio de la topografía de la mezquita se da cuenta de que las mujeres del movimiento de la piedad están actuando en términos de subordinación, lo cual parte de una voluntad trascendente. Ellas valoran el conocimiento religioso del islam como una forma deseable de estructuración de la propia vida cotidiana. Mahmood, “Teoría Feminista y el agente dócil: algunas reflexiones sobre el renacimiento islámico en Egipto”, pp. 165-166.

<sup>147</sup> De hecho ella señala que el gobierno egipcio suspendió lecciones ofrecidas por instructoras de mezquita reconocidas por haber realizado comentarios “en contra de los intereses del Estado”. Y también recalca que esta forma del cultivo de la piedad ha situado a estas mujeres en conflicto con varias estructuras de autoridad, y no sólo con las que se basan en normativas del discurso liberal sino con algunas de la ortodoxia islámica. *cf.* Mahmood, *op. cit.* p. 168 (Nota al pie) y “El sujeto de la libertad”, p. 81 respectivamente.

<sup>148</sup> Mahmood, “El sujeto de la libertad”, pp. 80, 90.

que alguien decide permanecer dentro de una normativa como forma de supervivencia. Esto es algo que ha sido y sigue siendo criticado de manera tajante por muchas corrientes de pensamiento político, las cuales fallan en atender las condiciones de posibilidad del cuestionar la norma o de las implicaciones que supone dicho cuestionamiento; muchas veces tratándose de situaciones de vida o muerte donde el privilegio no logra detectarlas como tales y les demanda una subjetividad política particular. En *Nefando* podemos encontrar un momento en el que Irene acepta el lugar que le ha sido otorgado a modo de supervivencia a las violencias que ejercía su padre, pero que por el contexto en el que se establece también implica una forma de desobediencia al mandato del padre. Porque la supervivencia frente a la violencia muchas veces no sólo se establece en posiciones fijas de atender o no la norma, sino del flujo constante que la situación demanda:

El padre le gritó “¡chapotea, hija de puta!” y esta vez ella se mantuvo firme en su decisión de no hacerlo. [...] Los pulmones, mientras tanto, se le desinflaban como dos globos marchitos y el agua urgía en transformarla en una pecera vacía. Para soportar la caída se aferraba a la aventura de morir mil veces y a *interpretar el papel que se le había asignado*. Cuando el padre la filmaba, la hija solía imaginar que era la actriz de una película romántica. El hijo de en medio, [...] *le seguía el juego para sobrellevar* lo que pasaba cuando el padre corría las cortinas. A la hija menor, en cambio, le costaba entender la *estrategia* de sus hermanos y a veces lloraba[.]<sup>149</sup>

En medio de la narración de Irene, también podemos encontrar la situación precaria en la que se encontró Emilio al querer huir de casa. A pesar de desear salir tuvo que permanecer ahí bajo la coerción de su padre, amenazándolo al dispararle con un arma a la pared. Era una situación de preservación de la vida: “disparó en la pared de la habitación del hijo de en medio por haber intentado escaparse de casa y, apuntándolo con el arma, le dijo: ‘Si algún día te disparo será para que aprendas’. Y el hijo de en medio aprendió”. De este suceso se desprende que la habitación de Emilio sea descrita como “azul con un agujero de bala” y que una de las cosas que enumera cuando habla de lo que puede ver sea ese agujero en la pared de su cuarto. Un agujero que

---

<sup>149</sup> Ojeda, *op. cit.* p. 73. El resaltado es mío.

representa de manera física y visible la violencia a la que ha sido expuesto: “Veo un agujero de bala en la pared de mi habitación. Es un túnel profundo como el ano de mi padre. Una vez intenté escapar y me dispararon en la pared. El ruido lo vejó todo, pero volví”.<sup>150</sup> La perspectiva de Mahmood permite así pensar la agencia de los hermanos Terán desde otros lugares, e incluso pensar la agencia ahí donde el adultocentrismo muchas veces la borra: en la infancia.<sup>151</sup>

Si bien no está representada la manera en que supuestamente debería comportarse una víctima de lo ocurrido, porque claro, sobre esos temas no se habla, esas violencias parecen no ser inteligibles, sí podemos advertir la extrañeza y el descoloque que sus acciones generan a las personas con las que conviven. Los hermanos Terán –ya de adultos– deciden hacer el videojuego y colocar las imágenes de las violencias sexuales a las que sobrevivieron, además de que siguen manteniendo contacto con sus padres. Y no sólo eso, sino que los hermanos les piden dinero con frecuencia –lo que podría parecer una relación de extorsión–. Parece entonces que la relación de ejercicio de poder ha tomado otra dirección. *Nefando* es una obra que rompe con el estatuto víctima-victimario porque no hay una representación que construya a los hermanos de esa manera, ni hay narración revictimizante. Cuando la víctima ocupa el lugar simbólico de la derrota, el sufrimiento y el martirio en nuestra cultura,<sup>152</sup> los hermanos Terán se nos presentan como personas que han sufrido pero que no son sufrientes. Sus acciones ponen en jaque las maneras en que serán caracterizados por quienes les rodean. El lugar que ocupan no es ni el de una víctima ni el de los verdugos,<sup>153</sup> sino el lugar siempre cambiante de la “indisciplina”, la expresión manifiesta y constante de no ocupar el lugar que les ha sido asignado: “Es mentira que

---

<sup>150</sup> Ojeda, *op. cit.* pp. 75-76, 123, 124.

<sup>151</sup> Tanto en el caso de Kiki, como en el de los hermanos Terán, podemos localizar no sólo algunas de las maneras en que se pretende ejercer un gobierno de las infancias con relación a las prácticas sexuales, sino también la manera en que los niños responden a las figuras normativas de la infancia. En este sentido sería muy relevante explorar la relación entre agencia infantil y formas de gobierno de las infancias.

<sup>152</sup> Pavez Soto, *op. cit.* p. 294.

<sup>153</sup> Contrario al argumento que elabora Andrea Carretero Sanguino, en el que considera que los hermanos se convierten en verdugos al elaborar el videojuego y que su experiencia del horror “les ha convertido en seres monstruosos que se sitúan por encima de los valores morales sociales”. *cf.* “Las fronteras difusas del horror y la belleza: notas sobre nefando (2016), de Mónica Ojeda”, p. 5.

seamos obedientes: sólo entre nosotros porque hemos decidido romperlos”.<sup>154</sup>

Por otro lado, también podemos localizar en la novela otro mecanismo que comparte semejanzas a lo que plantea Mahmood: un aplazamiento del sentido por medio de la gestión de la mirada dentro de una estructura normativa. Los lectores estamos supeditados mediante el pacto de lectura a la manera en que se nos presentan las cosas. Podemos decidir si continuar o no con la lectura y, al seguir leyendo, estaremos sujetos a atestiguar el horror de las violencias tratadas en la obra. Esta mirada sin embargo, no está configurada como una forma de aproximación que pretenda espectacularizar la violencia, que construya una mirada erotizada de la violencia sexual, ni que haga de su visibilidad un medio de reproducción de la misma, es decir, que reproduzca de manera erotizada esas violencias. Esto se debe en gran medida a que pone de manifiesto algunos modos de inteligibilidad de la violencia sexual infantil y decide actuar de manera distinta a ellos. Como se vio antes, despliega su funcionamiento al mismo tiempo que construye su diferencia. La política de la mirada en *Nefando* es aquella que hace visible el infortunio y que como compromiso ético no se hace cómplice de la violencia.

Se hizo alusión con anterioridad a una manera específica de caracterizar a las obras como productos culturales completos en sí mismos, donde la actividad de los usuarios sería la de una recepción pasiva. Ya Michel De Certeau había cuestionado dicho esquema disciplinario en el que se configura a los sujetos como consumidores pasivos, lo cual los haría inevitablemente sujetos de dominación. El teórico francés señaló que los usuarios realizan operaciones múltiples que no obedecen necesariamente al cumplimiento de lo que se espera de ellos como consumidores. El uso que hace De Certeau del término *consumidor* no es para reafirmar un aparente estado de total dominación, sino el de hacer evidente que hay un proceso de *fabricación*, un proceso de producción secundaria que los sujetos realizan con todo producto cultural.<sup>155</sup> De esta manera los usuarios “trazan las astucias de otros intereses y deseos que no

---

<sup>154</sup> Ojeda, *op. cit.* p. 129.

<sup>155</sup> “[E]s una producción, una poiética, pero oculta, porque se disemina en las regiones definidas y ocupadas por los sistemas de «producción»”, De Certeau, *La invención de lo cotidiano*. pp. XLIII.

están ni determinados ni captados por los sistemas donde se desarrollan”.<sup>156</sup> Esta perspectiva fue fundamental para el cuestionamiento de los presupuestos que caracterizan de manera prejuiciosa los quehaceres de los usuarios y las posibilidades de sus actividades dentro de un dispositivo de dominación. Sin embargo es necesario pensar que el esquema de movilidad que propone De Certeau para sortear la cuadrícula social que condiciona las acciones de los usuarios, aún no contemplaba de manera expresa la posibilidad de querer habitar la norma, sino que está centrado en las astucias y desvíos que se realizan de la misma.

Así como el videojuego construye una paulatina inmersión en la habitación y configura modos de ver, en la novela también podemos encontrar una forma específica de gestión de la mirada: atestiguar el horror. Como lector, ser testigo en *Nefando* no implica acceder al sentido de manera inmediata. Y este es precisamente su sentido. Mahmood nos recuerda que hay formas de agentividad donde históricamente occidente ha señalado que no las hay, o las ha omitido por desconocimiento y prejuicio a la cuestión de la pasividad. Si leemos *Nefando* a la luz de esta perspectiva crítica podemos encontrar una agentividad muy particular dentro del esquema del aplazamiento de la mirada que esta configura. La manera en que el lector se aproxima a los hechos narrados en la novela, aquí, está posibilitada en la medida en que la estructura hace visibles ciertos aspectos que rodean la elaboración del videojuego. Las inferencias que realizamos acerca de los acontecimientos están condicionadas por los pequeños atisbos que se nos permite mirar. Este aplazamiento del acceso a los acontecimientos no sólo fomenta el incremento paulatino de la tensión narrativa que nos hace querer descifrar –igual que el entrevistador– el misterio detrás de “Nefando”, sino que nos impide hacer juicios de valor. Juicios que si se articulan desde un primer momento condicionan la perspectiva que tomamos frente a los acontecimientos.<sup>157</sup> Esto, a mi parecer, no tiene que ver con construir una narración escéptica frente a las violencias sexuales, sino con evitar caracterizar como víctimas a los

---

<sup>156</sup> De Certeau, *op. cit.* p. XLIX.

<sup>157</sup> Los lectores siempre llegamos a las lecturas con pensamientos e ideas previos, es imposible leer desde cero. Sin embargo, el desconocimiento sobre varios de los acontecimientos –por lo menos hasta la mitad de la novela–, impiden que se realicen juicios de manera inmediata.

hermanos.

La estructura de la novela asemeja a la de un laberinto que guía nuestra mirada alrededor del acontecimiento, pero que muestra fragmentariamente aspectos del mismo. Un laberinto en el que topamos con pared y que nos conducirá no a la salida sino a su centro. Nos dirige hacia varias habitaciones en las que podemos atisbar fragmentos de las experiencias de los residentes del departamento, y de manera análoga con el videojuego, nos guía hacia el centro de la habitación de los hermanos Terán. Una habitación a oscuras en la que el deseo de saber lo que acontece nos sumerge en la experiencia. Llegar al fondo de la habitación implica introducirse en las profundidades del dolor de Emilio, Irene y Cecilia. *Nefando* construye una urdimbre por donde el lector estará obligado a transitar, siempre que se comprometa con el pacto de lectura que se le ofrece. Quien lee decidirá si dejar de leer o continuar el viaje al centro de la habitación y atestiguar el horror que se intuye. La función testimonial aquí es de vital importancia.

Para Foucault, en su análisis del régimen de verdad moderno y las formas de veridicción – formas de producción de verdad–, la figura del testigo será un nodo en el cual se van a articular una serie de funciones en torno a la relación entre saber y verdad. El hace un rastreo de este régimen de verdad hasta la antigüedad clásica y localiza en *Edipo*<sup>158</sup> –la obra del poeta griego Sófocles– lo que parece ser una nueva forma de veridicción. La palabra de los dioses ha dejado de ser suficiente para dar cuenta de toda la verdad, y son necesarias personas que den cuenta de lo que vieron: los testigos. Así, Foucault encuentra en la función testimonial uno de los pilares del régimen de producción de verdad moderno, en el que “el humilde testigo puede por sí solo, por medio del juego de la verdad que vio y enuncia, derrotar a los más poderosos”.<sup>159</sup> Claro que esto último pueda tener que matizarse, al analizar de manera más específica los sistemas a partir de los cuales se conforman los sujetos de derecho, y dar cuenta de aquellos que son reconocidos como tales y aquellos que no.<sup>160</sup> Sin embargo la función testimonial, el dar cuenta de lo que pasó

---

158 La razón de esto es que considera que muchas obras de Sófocles son “una suerte de ritualizaciones teatrales de la historia del derecho”. Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, p. 26.

159 *Idem.* //Para más sobre la relación entre saber y la figura del testigo que da cuenta de sí mismo cf. *Del gobierno de los vivos*.

160 No sólo las múltiples formas del derecho moderno son una variante a considerar, sino los casos en su

para poder así formar parte de la producción de verdad, no es cosa menor.

La ficción es una forma relacionada con los mecanismos de producción de verdad,<sup>161</sup> y la obra de Mónica Ojeda articula al lector precisamente como parte fundamental de la misma. El lector es en *Nefando* un testigo que puede dar cuenta de la verdad, o de una verdad que no había sido inteligible. Además, su agencia recae en un lugar particular: la supeditación al pacto de lectura conduce de un modo particular para mirar de cierta manera, y así, atestiguar algo que no suele habitar el espacio público. Esto es de vital importancia si lo contrastamos a la manera en que la obra ha mostrado cómo es que existen mecanismos visuales que hacen posible la producción y reproducción de las violencias sexuales hacia las infancias. En este sentido, en la obra no sólo hay un evidenciamiento de estos dispositivos sino que va a construir una forma distinta de inteligibilidad que se posiciona de manera ética frente a la violencia. Puesto que se articula desde una salida del silenciamiento para que haya una aparición en la esfera pública como un problema que es necesario atender; para que no siga existiendo solo como una forma secreta que se justifica a sí misma como preferencia sexual y no como una forma de violencia.

Como puede verse la actividad política depende de ciertos movimientos con respecto a estructuras de dominación y no se articula siempre desde los lugares que comúnmente son asociados a la práctica política. El caso del aplazamiento de la mirada en esta obra, así como lo ha demostrado Mahmood con el movimiento de mujeres en las mezquitas en Egipto, permite cuestionar estatutos a los que les ha sido negada la agencia y cambiar la forma en que miramos ciertas cosas para intentar comprenderlas desde sus propias condiciones de existencia. Así como la indisciplina es una actividad política en determinadas situaciones, la obediencia que los hermanos Terán se tienen entre sí y la actividad perseverante del lector convertido en testigo por el texto, también suponen una forma de búsqueda emancipatoria. Porque la emancipación

---

singularidad bien pueden ser tratados radicalmente distintos por factores diversos. La película "Anatomy of a fall" de la cineasta Justine Triet ejemplifica de manera sobresaliente los procesos de producción de verdad en la corte francesa en un caso de sospecha de asesinato, y muestra algunos de los diferentes factores que se involucran.

<sup>161</sup> Esta cuestión será retomada en el último capítulo.

tiene que ver con el cuestionamiento de presupuestos que pertenecen a las estructuras de dominación y sujeción; de posiciones específicas que pueden estar dadas por estructuras de subjetivación o no, y que también se configuran en el reparto sensible que determina pasividad para unos y acción para otros.

*Nefando* es una escritura que articula una actividad política a partir de la configuración del lector como testigo dentro de la estructura del aplazamiento de la mirada. Esta actividad política está articulada a su vez en el sentido en el que hay una posibilidad de asociación y disociación del lector con respecto a lo que se le presenta a la mirada. Además, esta construcción diferida del sentido también puede relacionarse con la espectacularización de una forma diferenciada. Como proceso la espectacularización puede tener distintos modos, es decir, que funciona de manera relacional dependiendo del tratamiento que se le dan a ciertos temas o procesos. Roberto Cruz Arzabal, por ejemplo, señala que algunos discursos literarios se realizan en oposición a regímenes políticos específicos, que en el marco del sexenio de Felipe Calderón, construyeron de manera espectacular –es decir, utilizando “el lenguaje de los medios masivos de comunicación”– un imaginario de despersonalización de las víctimas y simplificación de las causas y desarrollo de los sucesos.<sup>162</sup> De esta manera hay formas del espectáculo que conforman de manera inmediata un sentido sobre lo que se está presentando en los medios. En *Nefando* por el contrario el aplazamiento se construye de manera opuesta a las formas que los medios de la literatura y la deep web muestran la violencia sexual infantil. Nuevamente, como lectores vemos el horror pero no un horror crudo, dirigido a espectacularizar la violencia mostrándola desde una perspectiva sexualizada. Lo que está presente es una curaduría específica de formas del mostrar que hacen visible los mecanismos de reproducción de las violencias, las condiciones necesarias para dicha reproducción y las actitudes que quienes han sobrevivido y quienes han atestiguado las violencias pueden tener.

Si bien hay una política de la mirada específica en *Nefando*, también la obra nos recuerda

---

<sup>162</sup> Roberto Cruz Arzabal, “Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en *Antígona* González de Sara Uribe” p. 316.



que la cuestión del espectador como un sujeto pasivo sin agencia es una caracterización simplista y totalizadora. La posición de espectador nunca es inactiva, y como pequeña prueba están los testimonios de los jugadores del videojuego. Así como Mahmood permite cuestionar la oposición lógica entre actividad y pasividad, Rancière también realiza una crítica a una serie de oposiciones supuestamente lógicas en *El espectador emancipado*. En este texto realiza una exploración de las dos posiciones más comunes a la hora de pensar la figura del espectador como un sujeto pasivo dentro de la tradición teatral y cómo la reforma moderna del teatro perpetuó la relación entre mirada y pasividad, entre otros presupuestos. Señala a su vez que la oposición entre mirar-saber y actividad-pasividad no son oposiciones lógicas entre términos definidos sino que de manera conveniente definen una distribución *a priori* de esas posiciones y de las capacidades que están ligadas a ellas. Estas oposiciones serán así “alegorías encarnadas de la desigualdad” porque independientemente de que haya un cambio en su sentido, mientras haya una estructura que opone dos categorías se perpetúa el funcionamiento de la oposición y la distribución que otorga capacidades a unos y no a otros:

Antaño se llamaba ciudadanos *activos*, capaces de elegir y de ser elegidos, a los propietarios que vivían de sus rentas, y ciudadanos *pasivos*, indignos de tales funciones, a aquellos que trabajaban para ganarse la vida. Los términos pueden cambiar de sentido, las posiciones se pueden intercambiar, lo esencial es que permanece la estructura que opone dos categorías: aquellos que poseen una capacidad y aquellos que no la poseen.

La emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre el mirar y el actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de dominación y de sujeción.<sup>163</sup>

La emancipación del espectador reside en el poder de asociación y disociación, de mostrar que la condición de cada persona como espectador es nuestra situación normal y no una condición pasiva que requiere ser tornada en actividad.

---

<sup>163</sup> Rancière, *El espectador emancipado*. p. 19. Las cursivas son del original.

Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento aquello que ven con aquello que han visto y dicho, hecho y soñado. [...] No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que se obra en el ignorante y la actividad propia del espectador”.<sup>164</sup>

De esta manera *Nefando* puede leerse como una escritura que articula una forma emancipatoria de la figura de la víctima, así como de la mirada con respecto a las violencias sexuales ejercidas a niñas, niños y niñes. La política de la mirada en esta obra se articula precisamente porque hace manifiesta las formas socialmente construidas en las que se normalizan estas violencias, despliega el régimen escópico que las posibilita, todo al mismo tiempo que confecciona una forma de inteligibilidad visual que está dirigida a que atestigüemos las violencias sin espectacularizarlas. Si bien la mirada será conducida de manera laberíntica hacia el centro de la habitación de los hermanos Terán, donde se desplegarán ante nuestra vista narraciones sobre el dolor y la crueldad, el lector siempre podrá no sólo dejar de leer, sino construir otro sentido sobre lo que atestigua, distanciarse o adentrarse en lo nefando.

#### *Lo que obsceniza el espectáculo*

Hasta ahora el enfoque sobre lo que la política de *Nefando* articula ha sido en materia de visibilidad y decibilidad. En cómo una forma específica de producción de la mirada articula una forma de inteligibilidad que no produce una espectacularización de la violencia, por un lado. Y en cómo manifiesta el régimen discursivo que se ha articulado desde la legitimidad de la literatura para perpetuarse como forma naturalizada de las violencias sexuales en contra de niñes, niñas y niños, por el otro. Sin embargo, no es sino en la articulación de estas dos formas de inteligibilidad que podemos comprender de mejor manera cómo es que este tipo de violencias se han dado cabida para habitar el espacio público y seguir reproduciéndose de manera sistemática, y en gran medida impunemente. Ambas formas presentes en la novela permiten localizar, en parte, el proceso de naturalización o normalización de la violencia sexual.

---

<sup>164</sup> Rancière, *op. cit.* p. 23.

Si bien ambos están estructurados de manera distinta, por las maneras en que se reproducen, están articuladas en materia de sentido. Ambas formas permiten considerar a esta violencia como algo que debe ser silenciado pero a la que al mismo tiempo se le concede su permanencia y su reproducción. Y será precisamente en materia de sentido que *Nefando* realiza una obscenización del espectáculo.

La obscenidad es una convención social que comúnmente caracteriza ciertas expresiones como ofensivas a la moral. Históricamente un sinfín de comportamientos y expresiones han sido condenadas y señaladas como obscenas en aras de la promulgación de un “buen” comportamiento, incluyendo en buena medida las de índole sexual. Desde el inicio y a lo largo de la novela, hay una exploración de una serie de temas que precisamente se localizan en el territorio de lo que ha sido denostado como obsceno durante mucho tiempo en la cultura occidental: la pornografía,<sup>165</sup> la disidencia sexual, la dismorfia corporal que surge de una existencia transexual. Estas experiencias son narradas de manera directa, sin construcción de perífrasis. Desde que se introduce el personaje de Kiki sabemos que está escribiendo una novela pornográfica sobre el despertar sexual de niños de 11 años, y posteriormente nos enteraremos del interés que ha tenido desde muy pequeña en una escritura que explora la sexualidad, así como los terribles castigos y torturas que su madre le ocasionaba por tales motivos. Iván, por otro lado, es un personaje al que también nos acercamos a través de su habitación. Dentro de ella podremos observar el odio y asco que tiene hacia su pene, el deseo sexual que siente por uno de sus compañeros de clase, y la manifestación expresa de tener vulva:

Empujaste lentamente la punta del lápiz contra la tela de tu pantalón hasta que alcanzaste la carne de tu miembro [...] La punta del lápiz era una lanza contra tu carne flácida. Las camisas de algunos de tus compañeros se habían adherido a sus espaldas y oscurecido por el calor que emanaba de sus cuerpos. En el interior de tus muslos corrían gotas gruesas e indecentes que te humedecían justo donde se abría tu vulva fantasma.<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> Nuevamente es preciso hacer la distinción entre pornografía y aquellos medios que reproducen formas de violencia sexual. Aunque exista pornografía que ha erotizado la violencia sexual, no toda la pornografía contiene escenas de violencia. También es necesario señalar que la violencia sexual es diferente al consentimiento de relaciones sexuales con violencia, aunque esto es un tema polémico en constante discusión.

<sup>166</sup> Ojeda, *op. cit.* pp. 28-29.

De manera contrastante con esta forma de relatar nos encontramos con la narración perifrástica de la violencia sexual a la que han sobrevivido los hermanos Terán. El contraste es relevante tanto por la cuestión de la no espectacularización, como por su relación con la manera en que ese tipo de violencia está concebida socialmente. Estas violencias están en continuo proceso de silenciamiento y pareciera que tienen dificultad para mostrarse y ser atendidas en un sistema donde el lugar hegemónico de lo inteligible ha sido sexualizado. No tienen así un lugar de inteligibilidad que permita su caracterización como algo obsceno, además de que el lugar de la lucha por nombrar esas violencias como tales es precario. Frente a esto, lo que realiza *Nefando* es exponer precisamente que este tipo de violencias son lo verdaderamente obsceno, lo que realmente ofende o debería ofendernos. Porque esa violencia no es una expresión de una forma de libertad sino la reproducción y la justificación de la dominación sexual hacia cuerpos vulnerables.

En la novela puede localizarse un segundo contraste en el que también se presenta una situación de desigualdad. La policía cibernética, en este caso, es quien reproduce la desigualdad. La creación del videojuego “Nefando” es el móvil que construye tensiones en la obra y que articula el deseo de desentrañar el misterio de su aparición y desaparición en la *deep web*. Por medio de las conversaciones entre el personaje del entrevistador y Kiki, el Cuco e Iván sabemos que el videojuego fue retirado de internet por el contenido de “pornografía” infantil. Sin embargo la investigación que realizaba la policía no estaba enfocada a la búsqueda de sitios que reprodujeran ese tipo de contenido, sino que estaban realizando una averiguación sobre el otro proyecto de los hermanos Terán: el proyecto Cratos. En la primera entrevista realizada a Kiki se muestra el interés sobre ciertas actividades de los hermanos –que el lector aún no conoce–, sobre un negocio que tenían y sobre el videojuego.

–No me digas, entonces, que por toda esa historia del BDSM y la cultura occidental a ti te parece normal lo que hicieron los hermanos.

–No creo que haya nada de malo en crear un juego online, si eso es a lo que te refieres. Pero si no quieres hablar de eso, sino del negocio que tenían, no sé nada del asunto. Ni siquiera conozco el sitio web, neta. Pero si quieres saber mi opinión, yo estoy a favor de la

piratería [...]

–The Pirate Bay es una prueba de que las grandes productoras y distribuidoras de cine no podrán jamás contra la piratería como desobediencia civil [...]

–Mira, a mí lo que en realidad me interesa es saber más de *Nefando*.<sup>167</sup>

Como este diálogo ocurre muy al inicio de la novela, podría parecer que la cuestión del sitio de piratería que tenían los hermanos es mencionado exclusivamente para presentar el misterio del videojuego. Sin embargo hacia el final de la obra, nuevamente en una entrevista a Kiki, conocemos que la investigación policial que se realizó estaba enfocada en buscar a los responsables de crear un sitio web de piratería. La manifestación explícita de lo que Kiki piensa sobre la piratería cobra entonces un sentido relevante, no sólo en materia de las discusiones sobre la distribución de bienes culturales, sino que permite contrastar las prioridades en la agenda de las averiguaciones policíacas. No sorprende, así, constatar que el lugar que tiene en la agenda el salvaguardo de la propiedad privada es superior que la de la búsqueda y desactivación de las millones de direcciones ip que distribuyen “pornografía” infantil. Como le dice al entrevistador, el interés de la policía estaba focalizado en el proyecto Cratos:

–Un mes después vino la policía a hacernos preguntas de todo tipo. [...] Ellos querían, igual que tú, que les describiera el juego con pelos y señales. Aunque lo que realmente les interesaba era *Proyecto Cratos*, no *Nefando*, pero igual terminaron descolgándolo de la red, ya sabes, por el contenido de pornografía infantil. [...]

–Luego me enteré de la existencia de *Proyecto Cratos* y de que los hermanos lo habían vendido a muy buen precio. Por eso me pareció hipócrita la supuesta preocupación de la policía por *Nefando*.<sup>168</sup>

A estas alturas de la novela, en la que hemos viajado al centro de la habitación de los hermanos Terán para atestiguar el dolor y la violencia, resultan obscenas y abominables tanto las violencias que han sido ejercidas en su contra, como las prioridades que tiene la policía cibernética. Esta yuxtaposición de circunstancias muestra lo verdaderamente obsceno: que haya más interés en bajar sitios de piratería que de “pornografía” infantil. La idea de obscenizar el espectáculo aparece en la novela desde las primeras páginas. Cuando Kiki Ortega expresa su

---

<sup>167</sup> Ojeda, *op. cit.* pp. 37-38.

<sup>168</sup> *Ibidem* p. 164.

poética a través de un flujo de pensamientos:

¿Por qué una novela pornográfica? [...] ¿Hay algo más humano que los deseos y los temores y la indiferencia a los deseos y a los temores de otros? [...] La literatura no puede distraerse con elefantes, tiene que apartarlos y ver al acróbata caído, interesarse por su sufrimiento, por la mueca de dolor con la que lo llevan tras bambalinas porque desentona, porque rompe la armonía, porque obsceniza el espectáculo.<sup>169</sup>

Obscenizar el espectáculo en *Nefando* es entonces el mecanismo por el cual se hacen inteligibles los mecanismos del discurso que hacen que ciertas cosas sean presentadas o no como obscenas, y cómo ello estructura y posibilita, en este caso, la reproducción de violencias sexuales en contra de niños, niñas y niños de manera naturalizada. Permite mostrar, de igual manera, lo que en una sociedad constituye materia de lo abominable, de lo que ofende, y muestra su hipocresía. Porque como dice el Cuco en una de las entrevistas, cómo es posible tanto escándalo por las imágenes del videojuego cuando se pone en contraste con toda la violencia que circula en la deep web: “Lo que no voy a poder comprender nunca es que se haya armado tremendo follón por un videojuego, por una representación de la mierda que nos rodea todos los días, un simple poner en escena lo que está ahí donde es imposible clavar los ojos: en nuestras propias nuca”.<sup>170</sup>

La obscenización del espectáculo en *Nefando* también permite cuestionar, y no exclusivamente a nivel de la obra, sino en términos más amplios, qué es lo que comúnmente pensamos como espectáculo y cómo se relaciona o no con la masiva reproducción de “pornografía” infantil. Si hay miles y miles de sitios que permiten distribuciones de imágenes de violencia sexual ¿no estamos frente a un muy específico modo del espectáculo? Quizá el concepto no permite abarcar ciertos fenómenos que hacen posible y pensable la espectacularización de la violencia sexual infantil. Es preciso entonces abrir el concepto para que pueda abarcar aquello que está desplegado a la mirada de millones de personas, que habita una suerte de esfera pública, y que al mismo tiempo construye su ocultamiento mediante las tecnologías de internet. O, en su caso, la necesidad de plantear nuevas formas de nombrar el

---

<sup>169</sup> Ojeda, *op. cit.* p. 14.

<sup>170</sup> *Ibidem.* p. 89.

espectáculo que se ha hecho de la violencia sexual. Todo ello, claro, sin reproducir una actitud moralizante sobre expresiones de sexualidad donde hay consenso y donde hay expresiones de dominación que obedecen a acuerdos entre las partes involucradas y no corresponden a la reproducción sistemática de formas de dominación.

Para Butler lo relativo a la violencia no es una mera cuestión interpretativa, pensándola como “un modo de designación subjetivo y arbitrario” sino que “la violencia se interpreta dentro de marcos conceptuales que muchas veces son inconmensurables y contradictorios, por lo que aparece de manera distinta –o de plano no aparece– dependiendo de cómo está siendo trabajada por dichos marcos”.<sup>171</sup> “*Violence is always interpreted*” y es en esa producción de sentido en que se localiza la fuerza del nombramiento de las violencias, porque hay estructuras en las que la violencia no aparece como tal. “[L]a violencia siempre está siendo interpretada” y es en esa producción de sentido en donde se localiza la fuerza del nombramiento de las violencias, porque hay estructuras en las que la violencia no aparece como tal. Así como Emilio narra: “Veo el silencio porque no es invisible”,<sup>172</sup> *Nefando* despliega la función y los mecanismos que tiene el silenciamiento en la reproducción de las violencias sexuales dirigidas en contra de niñas, niños y niños. La articulación discursiva que se presenta en la obra por medio de palabra e imagen muestra las opacidades y los silencios en torno a este tipo de violencias y a la vez construye una manera de hacerlas inteligibles, de hacerlas visibles y decibles sin pretender espectacularizar el dolor.

---

<sup>171</sup> “*violence is always interpreted*. That thesis does not mean that violence is nothing but an interpretation, where interpretation is conceived as a subjective and arbitrary mode of designation. Rather, violence is interpreted in the sense that it appears within frameworks that are sometimes incommensurable or conflicting, and so it appears differently —or altogether fails to appear— depending on how it is worked over by the framework(s) at issue”. Butler, *The Force of Non-Violence*, p. 19.

<sup>172</sup> Ojeda, *op. cit.* p. 124.

### III. UNA POLÍTICA DE LOS AFECTOS

*One enters the fiction in order to discern the structure, but also to ask: What can and cannot be figured here? What can be imagined, and through what terms?*

Judith Butler

A veces es necesario dar un pequeño giro a la manera en que veníamos pensando ciertos problemas. En este caso, la relación entre literatura y política demanda un reajuste afectivo. Pensar no sólo qué afectos se producen, circulan y se intensifican en determinados textos, sino también entender la manera en que los afectos mismos contribuyen a pensar los modos de articulación entre política y literatura, así como la manera en que pueden y activamente realizan funciones políticas o policiacas. Para tal motivo, en este apartado articularé la propuesta sobre la ficción de la crítica argentina Josefina Ludmer con la perspectiva que tiene Rancière de política e inteligibilidad, ya que ambos, a su manera, conciben la literatura como un ejercicio de intervención activa en la conformación y reconfiguración del mundo común. De esta manera se comprenderá mejor cómo es que la cualidad discursiva de las obras trabajadas aquí pueden entenderse como *escrituras de lo real*, y de igual manera, ver cómo intervienen en el reparto de lo sensible en materia de decibilidad y visibilidad. Aunado a esto retomaré la propuesta sobre la economía afectiva de Sara Ahmed para plantear la idea de que puede haber afectos que son políticos y afectos que son policiacos, puesto que se articulan, en consonancia o no, a una economía afectiva de la dominación.

#### *Escrituras de lo real: ficción y política*

La ficción suele ser considerada como uno de los componentes binarios del estatuto de lo real. La ficción en oposición a lo real, siempre subordinada a ella y de carácter epistemológico menor, si acaso se le concede alguno. Existen varias perspectivas teóricas que abordan el problema de



dicho estatuto. Unas para cuestionar la inferioridad otorgada histórica e epistemológicamente a ciertos discursos, y así hacer evidente las maneras en que se han generado formas de producción de verdad basadas en lo que usualmente se conoce como ciencias modernas. Otras desde los estudios literarios o estéticos, para pensar las formas a partir de las cuales y de manera diversa el arte se relaciona con lo real. Dentro de estas últimas perspectivas han habido recorridos que buscaban relacionar el arte a la vida y el arte a la política en momentos en que la norma dictaba dichas separaciones. Posteriormente hubo ya no un intento por manifestar estas relacionalidades como hechos sino de entender las múltiples formas y dimensiones de las mismas. Dentro de estas indagaciones se encuentra una propuesta interesante sobre las literaturas posautónomas que articuló Josefina Ludmer.

En un apartado de *Aquí América Latina: una especulación*, Ludmer intenta pensar sobre un serie de escrituras contemporáneas que, a su ver, se relacionan de manera distinta con ciertos estatutos literarios que pertenecen a la institución arte moderna. Localiza una serie de producciones literarias articuladas formalmente a partir de algunos registros discursivos considerados como externos al campo de la literatura y que no pueden leerse como mero realismo.<sup>173</sup> Esto se debe a que toman la forma de la crónica, el diario íntimo, el testimonio, el reportaje periodístico o la autobiografía, los cuales son discursos que no están asociados con un carácter ficcional sino con un estatuto de realidad. Para Ludmer esto supone una crisis del campo literario propio de la edad moderna en la que a la Literatura se le otorga un lugar específico de producción con respecto a sí misma: el lugar de la autonomía literaria. Esta situación le había otorgado a la literatura “[e]l poder de definirse por sus propia leyes, con instituciones propias (crítica, enseñanza y academias) que debatían públicamente su función, su valor y su sentido. Debatían, también, la relación de la literatura, o el arte, con las otras esferas: la política, la economía, y también su relación con la realidad histórica”.<sup>174</sup> La literatura en la época de la autonomía se relacionaba con lo real en materia de verosimilitud y referencialidad. Por ello, como fue mencionado anteriormente, es que en varios momentos se

---

<sup>173</sup> cf. “Literaturas posautónomas”, Ludmer.

<sup>174</sup> *Ibidem*. p. 153.

cuestionaron las relaciones que podía o no tener el arte o la literatura con esas otras esferas.

Sin embargo estas “nuevas” literaturas, llamadas por la autora como escrituras o literaturas posautónomas, “salen de la literatura y entran en 'la realidad' y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano”. La realidad aquí no es la realidad histórica referencial del pensamiento realista sino aquella que es producida por medios, ciencias y tecnologías. En este sentido es que estaríamos en el momento de la crisis de la autonomía, lo cual reestructurará las relaciones de ciertas escrituras con lo real. Para la crítica argentina, la pérdida de autonomía de la literatura señala el final del pensamiento de las esferas al producirse el desdibujamiento del pensamiento en ámbitos más o menos diferenciados de lo económico, lo cultural y lo político. “La realidad ficción de la imaginación pública las contiene y las fusiona”.<sup>175</sup> Esto quiere decir que hay un proceso de reconfiguración de los estatutos a partir de los cuales se había pensado a sí misma la literatura, siendo una de éstas la distinción entre realidad histórica y ficción. Lo que estas escrituras realizan, al localizarse en registros discursivos que históricamente son asociados con lo real –la producción de verdad–, es la articulación de un nuevo poder de la literatura.

Josefina Ludmer señala que ya no habrá luchas por el poder al interior del campo literario debido a que hay un borramiento de las identidades literarias: aquello considerado como lo literario y sus clasificaciones consecuentes. También se percata “que esas formas, clasificaciones, identidades, divisiones y guerras sólo podían funcionar en una literatura concebida como esfera autónoma o como campo. Porque lo que dramatizaban era la lucha por el poder literario y por la definición del poder de la literatura”. Lo que ocurriría entonces es que al perderse los atributos de especificidad literaria, al perder “el valor literario” –que otorgaba el campo–, la literatura de la posautonomía perdería el valor crítico, emancipador y subversivo asignado a ella por la autonomía como su política propia y específica.<sup>176</sup>

Para la teórica argentina el poder nuevo de la literatura radicará precisamente en que estamos en “el fin de las luchas por el poder en el interior de la literatura” y que producen presente, al situarse –estas nuevas escrituras– en una oscilación entre la realidad y ficción. Para

---

<sup>175</sup> Ludmer, *op. cit.* pp. 151,153.

<sup>176</sup> *Ibidem.* p. 154.

la teórica en este proceso de producción de presente, a través de dichas formas escriturales, se parte de un postulado específico: “que la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad”. De esta manera estas escrituras formarían parte de un proceso activo y continuo que la imaginación pública realiza para fabricar realidad:

Las literaturas posautónomas del presente saldrían de 'la literatura', atravesarían la frontera y entrarían en un medio (en una materia) real-virtual, sin afueras, la imaginación pública: en todo lo que se produce y circula y nos pertenece y es social y privado y público y real. Es decir, entrarían en un tipo de materia y en un trabajo social donde no hay 'índice de realidad' o 'de ficción' y que construye presente. Entrarían en la fábrica de realidad que es la imaginación pública para contar algunas vidas cotidianas en alguna isla urbana latinoamericana. Para imaginar identidades de sujetos que se definen afuera y adentro de ciertos territorios.<sup>177</sup>

Los postulados de Ludmer desafortunadamente no fueron desarrollados a posterioridad debido a su fallecimiento. No hay en sus otros breves ensayos sobre el tema, énfasis en el proceso de producción de presente relacionado con estas escrituras, ni una exposición de las implicaciones sobre pensar la imaginación pública como un proceso de producción de realidad. Sin embargo estas pautas que ha dejado posibilitan el planteamiento de diferentes cuestionamientos en torno a un tipo de escrituras situadas en la ambigüedad de la distinción entre realidad y ficción. Ludmer realizó una inquisición crítica de lo literario al localizar que hay formas actuales de escritura que trastocan los modos a partir de los cuales se había pensado la literatura. Esto posibilitaría, entre otras cosas, rastrear un proceso particular de lo literario frente a especificidades históricas distintas. Además de que su planteamiento en torno a que habría una forma distinta de la intervención literaria con lo real, desprende múltiples interrogantes que merecen la pena ser exploradas. Si bien son dos perspectivas que se articulan de manera diferente, el pensamiento de Jacques Rancière con respecto a la literatura, la estética y la política, nos permite acercarnos a la manera en que éstas se relacionan de tal manera que producen un *reparto de lo sensible*; lo cual puede analogarse de cierta manera a lo que Ludmer

---

<sup>177</sup> Ludmer, *op. cit.* pp. 154, 151, 155-156.

denomina como *producción de presente*.<sup>178</sup>

Al inicio de este capítulo mencioné que hubo algunos intentos de relacionar el arte con la política como si éstas fueran esferas diferenciadas y que también hay propuestas que parten de su cualidad relacional para trabajar con las implicaciones de la misma en situaciones específicas. Para Rancière estas dos formas de pensar el arte obedecen a dos maneras distintas de articular una función comunitaria del arte por medio de la distribución de lo sensible; lo cual implica que hay prácticas artísticas<sup>179</sup> distintas dependiendo de a qué nociones comunitarias del arte pertenecen. El reparto de lo sensible es un sistema de inteligibilidad en el cual se evidencia una forma común, quienes pueden ser parte de ese reparto así como los lugares que ocupan, y el reparto mismo de dichos lugares:

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto.<sup>180</sup>

Las dos actitudes que Rancière localiza son la estética relacional y la estética de lo sublime. Ambas ratifican la misma función comunitaria del arte: la construcción de un espacio específico, es decir, una forma de distribución inédita del mundo común: “aquello que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un cierto espacio-tiempo, de una suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible”. La manera de realizarlo, sin embargo, es distinta. La estética de lo sublime instaaura un mundo en común a partir de la singularidad absoluta de la forma, mientras que la relacional

---

178 El interés que tiene Rancière para analizar las dos actitudes descritas a continuación no tiene que ver con un afán de solucionar las discusiones suscitadas entre una y otra sino la de localizar aquello “de lo que ellas realizan un testimonio y que las vuelve posibles”. cf. Rancière, *El malestar en la estética*, p. 30.// La especificidad del registro discursivo que se encuentra en Ludmer, mas no en Rancière, será elaborado un poco más adelante.

179 “Las prácticas artísticas son 'maneras de hacer' que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad”. Rancière, *El reparto de lo sensible*. pp. 10-11.

180 Rancière, *op. cit.* p. 9.

redispone objetos e imágenes que conforman el mundo común o que crean “situaciones adecuadas para modificar nuestra perspectiva y nuestra actitud en relación con este entorno colectivo”. En la estética de lo sublime hay un “encuentro pasivo con lo heterogéneo” que pone en conflicto dos regímenes de sensibilidad, es decir, que el conflicto parte de regímenes preexistentes. Esto puede ubicar en el muy conocido esquema de la vanguardia en el que Rancière localiza que se “le confiere una misión histórica, confiada a un sujeto denominado 'vanguardia' [...] constituer un tejido de inscripciones sensibles separado radicalmente del mundo de la equivalencia mercantil de los productos”. Esto está relacionado con la idea de una autonomía del arte en el cual éste muchas veces parece exigir una autosuficiencia con respecto a todo lo que se ha venido constituyendo como ajeno al ámbito del arte, es decir, que responde a un pensamiento de esferas diferenciadas en donde lo económico quedaría relegado a un ámbito distinto, con lo cual se justifica la no competencia del arte en ámbitos mercantiles. Por el contrario, la estética relacional está situada en un espacio donde se afirman la multiplicidad de vínculos existentes del arte. Ella se articula a partir del desplazamiento mismo de la percepción y rehusa tanto las pretensiones de autosuficiencia del arte así como la transformación de la vida a través de él. “La estética relacional [...] reafirma sin embargo una idea esencial: el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio de lo común”.<sup>181</sup> La distinción entonces entre estética relacional y estética de lo sublime recae en la manera en que ambas suponen una transformación de la función política del arte. Esto se relaciona directamente con la idea del arte como un dispositivo de inteligibilidad, puesto que ambas estéticas van a articular aquello que realizan en tanto arte, es decir: una va a reproducir la idea de que el arte es una pugna entre dos regímenes distintos en el marco de la autonomía artística, mientras la otra va a afirmar una política de reconfiguración de lo común en un esquema relacional y no de campos atomizados.

La pregunta por la política dentro de los debates en torno al arte y la literatura no ha sido menor, así como las variadas formas en que se ha pensado y se piensa la política y lo político.

---

<sup>181</sup> Rancière, *El malestar en la estética*, pp. 30-33.

Para Rancière la política estará directamente relacionada con la manera en que las dos actitudes estéticas –la relacional y la sublime– realizan la función comunitaria referida con anterioridad. Porque la política “no es el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y de argumentar sobre ellos”. De esta manera es que el arte como el operador de un nuevo recorte del espacio simbólico y material tiene que ver con la política. Porque el arte ya no será pensado como un concepto común que agrupa distintas artes sino el dispositivo que las vuelve inteligibles: “pintura' no es solamente el nombre de un arte. Es el nombre de un dispositivo de exposición, de una forma de visibilidad del arte”. Por ello el arte:

no es político, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio.<sup>182</sup>

Para Rancière la política es el constante enfrentamiento entre emancipación y policía. La policía es por un lado lo que suele ser asociado de manera común con la política, es decir, con las formas del control social o de la represión. Sin embargo la policía no sólo comprende lo anterior sino que supone una “actividad que organiza la reunión de los seres humanos en una comunidad y que ordena la sociedad en términos de funciones, de lugares y de títulos que deben ocuparse”. La emancipación, tratada por Rancière como proceso de la igualdad, es una serie de “prácticas guiadas por la presuposición de la igualdad de cualquiera y por la preocupación de verificarlo”. La policía es entonces la organización activa de una comunidad que aparece normalizada como un estado de las cosas, y la emancipación será la “lucha para decir lo que es la «situación misma».”<sup>183</sup>

Esta lucha por decir lo que es la situación misma está asociada con la producción de

---

<sup>182</sup> Rancière, *op. cit.* pp. 32-33.

<sup>183</sup> Rancière, *El tiempo de la igualdad*, p. 74.

verdad. Puesto que así como hay un reparto de lo común, existen repartos entre modos discursivos con respecto a ella. “El problema de la ficción es primero un problema de distribución de lugares”. Esto puede localizarse de manera muy clara en el platonismo, al cual Rancière acude para señalar la distinción de los modos discursivos entre sofistas y poetas. Con respecto a la literatura este reparto es localizable en el siglo XIX, ya que fue el momento en el que ésta surge con una especificidad distinta a lo que antes se conocían como las bellas letras. La manera en que se relaciona con la cuestión de la verdad es que también se la constituyó como un modo discursivo específico caracterizado como *lo otro* del saber social, debido que hay un otorgamiento de verdad a los distintos saberes en los que hay un posicionamiento distinto con respecto a la verdad: “La poética de los saberes estudia la manera en que esa relación entre el reparto del discurso y el reparto de los estados se encuentra refigurado en los saberes según una u otra posición de la verdad”. Es así como la literatura es un discurso que fue construido de manera contrapuesta al relato histórico. Está en una posición distinta de aquellos saberes sociales que “arrojan luz” o “develan” los porqués de las cuestiones sociales –a pesar de que el relato histórico moderno surge de formas literarias–.<sup>184</sup>

La literatura para Rancière, específicamente la forma de la novela, va a suponer el resquebrajamiento de la jerarquía instaurada por el sistema clásico de géneros, en el que lo alto y lo bajo eran objeto de correspondencia con un género particular: la tragedia y la comedia respectivamente. “La literatura es la ruina de esa jerarquía y se cumple, esencialmente, a través de la promoción de la novela. La novela, en efecto, siempre ha sido la forma de escritura en la que no hay ninguna relación necesaria entre forma y contenido, en la que hay una mezcla de personajes y de registros”.<sup>185</sup> Sin embargo, la perspectiva de Rancière, al hablar sobre el siglo XIX, no contempla otros modos posibles de la actividad política fuera del género de la novela. Josefina Ludmer, en cambio, y a pesar del carácter de bosquejo de sus propuestas, establece una operación distintiva entre los modos de aparición que van a tener ciertas escrituras

---

<sup>184</sup> Rancière, *El reparto de lo sensible*, pp. 11, 34, 36, 46. // Para más información sobre el análisis que hace Rancière con respecto a la oposición entre historia de los acontecimientos y la historia de las costumbres formuladas por Hugo y Balzac cf. p. 95 y ss.

<sup>185</sup> *Ibidem*. p. 95.

contemporáneas con un registro genérico particular, –que además no será el de la novela–. Asimismo, las escrituras posautónomas también están interesadas en decir “la situación misma”, pero el posicionamiento con respecto a la verdad que ellas toman partirá de una desestabilización del reparto mismo de los discursos en relación con la verdad.

Hay discursos, que han sido privilegiados al localizarse del lado de lo que consideramos como real o posible y aquellos que han sido relegados al espacio de lo ficcional como lo opuesto a lo real. Sin embargo algunas escrituras se van a localizar en el “afuera-adentro” de las fronteras de la literatura y de la ficción. Como vimos anteriormente Ludmer señala que hay una distinción que operaba entre realidad y ficción que se ha vuelto obsoleta para algún tipo de escrituras; y esto tiene que ver con la especificidad del registro discursivo que encontramos en su propuesta. Hasta cierto punto, podría decirse que Ludmer está pensando ya no en el género novela sino en el género de lo real. Las escrituras posautónomas “reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero realismo, en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía. [...] Salen de la literatura y entran a 'la realidad' y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano”.<sup>186</sup> Estas escrituras pueden ser homologables así a la estética relacional. Son escrituras que igualmente realizan una política de reconfiguración de lo común articuladas de manera relacional. Hacen uso de discursos particulares contruidos como lo otro de lo real, pero también luchan por decir “la situación misma”, o, en términos de Ludmer: producen presente a partir de la forma ficcional, es decir, realizan una activa producción de lo real. Como he argumentado hasta ahora, la propuesta de Ludmer con su especificidad discursiva, puede ponerse a dialogar con la propuesta rancieriana en materia de política e inteligibilidad debido a que ambas están pensando modos de la literatura como ejercicios políticos de reparto de lo sensible, es decir que intervienen activamente en la conformación y reconfiguración de los estados de inteligibilidad de las cosas.

Si bien Rancière está interesado en las condiciones de posibilidad de la estética

---

<sup>186</sup> Ludmer, *op. cit.* p. 151.



relacional y la estética de lo sublime, y no hace una elección a partir de cuál podría ser o no más adecuada con respecto a un reparto en específico, me parece importante señalar que hay cosas que la estética relacional permite articular, específicamente en relación con el estatuto de realidad-ficción. Rancière no hace una elección de una estética sobre otra porque parte de que hay continuas reconfiguraciones en el reparto de lo sensible, y que un movimiento particular en una situación dada no necesariamente supone una acción política en otra. Sin embargo, según Ludmer, a ciertas escrituras y la ambigüedad que tienen con respecto a la pertenencia a uno u otro ámbito de la realidad y la ficción, les permiten habitar el espacio público de manera distinta. Estas escrituras realizan una reconfiguración de lo común y desestabilizan el estatuto realidad-ficción pero no lo desmantelan.<sup>187</sup> Para la crítica argentina las escrituras de la posautonomía no están interesadas en ser o no literatura porque su juego se ubica en el intrincado proceso de la dinámica realidad-ficción. Hay algunas de ellas sin embargo que sí están interesadas en aparecer como literatura pero de una manera específica. Ellas habitan el espacio público de manera consciente sobre lo que implica la forma de inteligibilidad llamada Literatura. Esto posibilita por lo menos dos cosas fundamentales. La primera es que va a articular la circulación de las escrituras de manera específica, haciendo que su distribución llegue a determinados circuitos que dependen en gran medida de las formas de aparición de la literatura, siendo principalmente el soporte del libro. Estos circuitos que son editoriales definitivamente no son el único factor que determina la circulación que tendrá un texto, ya que siempre están en juego los múltiples usos que las personas puedan hacer de los textos y la manera en que decidan continuar con su distribución. La segunda tiene que ver con la recepción que puedan llegar a tener. De igual manera el uso es múltiple y heterogéneo pero está condicionado por el modo de aparición de los escritos que son enunciados como literatura. El pacto de lectura, de manera inicial por lo menos, está condicionado por múltiples factores: la figura autoral, la editorial, el género, por mencionar algunos, y efectivamente por su filiación con lo literario. No leeremos de manera similar un libro de poemas que uno de economía. Hay

---

<sup>187</sup> Esto es algo que no puede exigírseles enteramente, claro, puesto que entraríamos en el complejo problema de las dinámicas de los discursos de verdad.

escrituras así que, a pesar de la situación de ambigüedad con respecto a la realidad-ficción, van a tener presente las ventajas que el modo de aparición les supondrá en materia de los modos de inteligibilidad referidos; tales como la articulación de pactos de lectura específicos o su aparición en determinados circuitos de distribución.

El interés de este trabajo ha sido introducirse en la ficción para ver qué formas están siendo imaginadas sobre todo aquello que ha sido pensado desde otros lugares; y cuya potencia recae en hacer una reconfiguración de lo común de maneras múltiples y heterogéneas. Reconfiguraciones que discuten con estados específicos del reparto de lo sensible y que les hacen frente de maneras particulares, es decir, que hacen política. Puesto que como bien lo señala Rancière, la política supone “una excepción en relación con el orden «normal» de la dominación”.<sup>188</sup> La ficción pensada como una manera de producción de formas de inteligibilidad que en algunas circunstancias tiene la facultad política de articularse frente a un estado de las cosas con el que va a dialogar y discutir. Las obras trabajadas aquí son escrituras cuyo registro discursivo las diversifica hacia *escrituras de lo real* que intervienen de manera particular en el reparto de lo decible y de lo visible. Como pudo verse en el segundo capítulo, *Nefando* de Mónica Ojeda lo hace en materia de visibilidad y su relación con las violencias sexuales hacia niños, niñas y niños, además de mostrar cómo la reproducción de esas violencias tiene mucho que ver con un reparto específico que permite su reproducción a partir de la articulación entre palabra e imagen. Por otra parte, “Mientras las niñas duermen” de Daniela Rea lo hace sobre la decibilidad de la experiencia del cuidado de sí misma y de los demás durante sus vivencias continuas de maternidad.

### *Un movimiento afectivo*

La reconfiguración del mundo común se articula siempre en relación con los afectos. La estética no es sino la manera en que somos afectados por un objeto, una representación, un acto; es “una manera de habitar lo sensible”. La política entonces también modifica el reparto afectivo. La

---

<sup>188</sup> Rancière, *op. cit.* p. 80.

experiencia emocional así puede tener una especificidad política al realizar un reparto distinto. Esto no quiere decir que las múltiples afectividades surgen de la nada y aparecen repentinamente en el espacio de lo común; esto sólo quiere decir que van a aparecer ya no como ruido, sombra o estática, sino como una experiencia que es puesta en común y que genera nuevas relaciones:

La política viene posteriormente como invención de una forma de comunidad que suspende la evidencia de los otros instituyendo relaciones inéditas entre las significaciones, entre las significaciones y los cuerpos, entre los cuerpos y sus modos de identificación, puestos y funciones. La política se practica poniendo de nuevo en cuestión las adherencias comunitarias existentes e instituyendo esas nuevas relaciones, esas «comunidades» entre términos que ponen en común lo que no era común.<sup>189</sup>

Las obras estudiadas en este trabajo realizan una política de los afectos porque al hacer un trabajo sobre la inteligibilidad producen un régimen afectivo común. Ambas obras están relacionadas directamente con la conformación de una manera afectiva de relacionarnos con lo que se nos presenta. Esto no implica que ninguna otra obra produzca o intensifique afectos, sino que sus funciones son distintas. Desde la perspectiva de los lectores, por un lado, y como se ha manifestado anteriormente, las actividades que realizan son múltiples y heterogéneas. Las astucias que elaboran con lo que les ha sido otorgado tienen una potencia difícil de calcular por su amplitud. A la manera de Spinoza: nadie sabe lo que puede un lector.

Ahora bien, si se atiende desde la perspectiva de la producción, habrían obras que generan afectos que podríamos caracterizar como políticos. Esta afirmación puede ser muy problemática, ya que el hablar de afectos políticos implicaría la existencia de aquellos que no lo son. Sin embargo esto no significa que no haya validez de las afectaciones, sino que hay un régimen afectivo en el reparto de lo común que obedece a un régimen de afectos policial, es decir, que se encuentran en consonancia con un estatuto afectivo que ha naturalizado ciertas emociones como “adecuadas”, “buenas” o incluso “pertinentes”. Habría entonces producciones que activamente afirman estados de dominación y que buscan generar o encausar afectos porque no son ingenuos ante la potencia de los mismos.<sup>190</sup> Algunos ejemplos de lo anterior

---

<sup>189</sup> Rancière, *El tiempo de la igualdad*, pp. 55, 161-162.

<sup>190</sup> Más adelante se usará la tesis de Sara Ahmed para describir cómo funcionan las emociones y qué es lo que

podrían localizarse en las múltiples campañas mediáticas que reproducen de manera continua discursos de odio con la finalidad de generar miedo en sectores de la población. Esto es reconocible de manera más fácil en campañas electorales, tal y como la de Donald Trump en 2016. Sin embargo también hay otros mecanismos que articulan formas específicas de producir afectividades ancladas en estados de dominación. Podemos pensar en por qué deseamos lo que deseamos, por qué ciertas preferencias sexuales son consideradas como normales mientras otras son consideradas la minoría, la abominación o lo otro a ser eliminado.

En *The Force of Non-violence*, Judith Butler realiza una crítica al imaginario político de la violencia y plantea un nuevo imaginario de la no violencia en el que se articulan propuestas específicas ante los cuestionamientos realizados a las ideas en torno y sobre la violencia. Una de las cosas de las que Butler se percató en los debates en los que se planea el estar a favor o en contra de la violencia, es que éstos se articulan dentro de esquemas en los que se construye la idea de quien es llamado violento y para qué motivos es denominado como tal. “What starts, then, as an apparently moral argument about whether to be for or against violence quickly turns into a debate about how violence is defined and who is called “violent”—and for what purposes”. Señala, de igual manera, la facilidad que supondría el que hubiera un consenso sobre lo que es identificado como violencia, sin embargo apunta que nuestra situación política actual es aquella en la que el poder de atribución de la violencia se ha vuelto un instrumento por medio del cual se fortalece el poder estatal.<sup>191</sup> De aquí se desprende que realice una crítica al “estado de naturaleza”, puesto que localiza una relación con una lógica de guerra que fundamenta ideas particulares sobre la violencia y su condición de defensibilidad.

Butler denomina al “estado de naturaleza” como una fantasía, es decir, como un modo de imaginar que se hace posible bajo condiciones específicas –denominadas por Marx como economía política–. La noción que utiliza de fantasía no tiene marca gramatical en español como sí lo tiene en el original en inglés. La distinción que hace entre una fantasía y otra es que la primera –*fantasy*– se refiere al deseo consciente que puede ser individual o compartido,

---

pueden realizar.

<sup>191</sup> Butler, *The Force of Non-violence*, p. 13.

mientras que la segunda – *phantasy* – obedece a una dimensión inconsciente, la cual incluye una serie de relaciones de esa misma índole con los objetos. El estado de naturaleza es para Butler no sólo una ficción sino una escena fantasmática estructurada por múltiples determinantes ocultos. El interés que tiene es el de interpretarla como algo que puede dar claves significativas sobre la estructura y la dinámica de las organizaciones de poder y de violencia, constituidas históricamente, en su relación con la vida y la muerte. Butler localiza que en una de las variantes más influyentes de la hipótesis del estado de naturaleza, ésta es considerada como la prehistoria de la vida social y económica; cuya base está sostenida en el individualismo, el adultocentrismo, la independencia y el sujeto masculino:<sup>192</sup>

One rather remarkable feature of this state of nature [...] is that, in the beginning, apparently, there is a man and he is an adult and he is on his own, self-sufficient [...] The primary and founding figure of the human is masculine. That comes as no surprise. [...] But what does seem interesting, and it is as true for Hobbes as it is for Marx, is that the human is from the start an adult. [...] the individual who is introduced to us as the first moment of the human[...] is posited as if he was never a child; as if he was never provided for, never depended upon parents or kinship relations, or upon social institutions, in order to survive [...] That individual has already been cast as a gender, but not by a social assignment; rather, it is because he is an *individual*—and the social form of the individual is masculine in this scene—that he is a man.<sup>193</sup>

Una de las claves significativas que logra detectar en la hipótesis del estado de naturaleza, esta supuesta prehistoria de la vida social, es que representa y articula deseos en consonancia con una lógica de guerra. Basada en el individualismo, esta lógica de guerra justifica el salvaguardo de unos sobre otros a partir de una idea de defensibilidad. Butler señala que la justificación del uso de la violencia en casos de defensa propia (*self-defense*) estará relacionada siempre con la cuestión de quienes forman parte de la zona del ser –siguiendo a Fanon–, de quienes serán considerados como merecedores de defensa, y por consiguiente, que este es también un problema de desigualdad. “Once we see that certain selves are considered worth defending

---

192 De aquí en adelante se utilizará fantasmático para hacer referencia a la cualidad de fantasía –phantasy– a la que se refiere Butler para sortear la dificultad de la traducción al español. En el original se lee: “the state of nature’ considered not only as a fiction or a conscious fantasy, but as a phantasmatic scene structured by multiple occluded determinants”. *cf.* Butler, *op. cit.* pp. 29,32-34.

193 *Ibidem.* p. 33. Las cursivas son del original.

while others are not, is there not a problem of inequality that follows from the justification of violence in the service of self-defense?”<sup>194</sup> Así, las distinciones sobre las vidas que son valiosas, que son dignas de ser lloradas, de ser defendidas no pueden explicarse sin tener en cuenta los esquemas raciales que existen sobre ciertos grupos en todo el espectro global. Esas vidas que no son consideradas merecedoras de ser lloradas, tratadas como si no pudieran perderse ni llorarse, habitan lo que Fanon denominó “la zona del no ser”. El énfasis de la autora en esto recae en que son distintas las afirmaciones del ser y de la lucha por la defensa propia cuando se hace para la preservación de la vida, como lo hace el movimiento Black Lives Matter, a que se haga para la preservación de los estados de dominación que posibilitan que haya vidas que se encuentran fuera de la zona del ser:

the claim of self-defense on the part of those who wield power is too often a defense of power, of its prerogatives, and of the inequalities it presupposes and produces. The “self” who is defended in such cases is one who identifies with others who belong to whiteness, to a specific nation, to a party in a border dispute; and so the terms of self-defense augment the purposes of war. Such a “self” can function as a kind of regime, including as part of its extended self all those who bear similitude to one’s color, class, and privilege, thus expelling from the regime of the subject/self all those marked by difference within that economy.<sup>195</sup>

Butler señala que esta lógica de guerra dentro de la teoría del estado natural es la que le da forma a prácticas biopolíticas de racismo que distinguen entre vidas que valen la pena salvaguardar de aquellas que no lo valen, poblaciones concebidas como daños colaterales y que son construidas como el lugar de la destrucción. El término de defensa propia es ambiguo, tal y como puede observarse en modos militaristas de política exterior que justifican los ataques como defensa propia, así como en las leyes estadounidenses contemporáneas donde está previsto el asesinato preventivo. Lo que Butler sugiere, de manera muy acertada desde mi perspectiva, es que lo que pareciera ser un debate moral sobre estar a favor o en contra de la

---

<sup>194</sup> “If the self that I defend is me, my relatives, others who belong to my community, nation, or religion, or those who share a language with me, then I am a closet communitarian who will, it seems, preserve the lives of those who are like me, but certainly not those who are unlike me. Moreover, I apparently live in a world in which that “self” is recognizable as a self.” Butler, *op. cit.* p. 17.

<sup>195</sup> *Ibidem.* p. 18.

violencia en casos de defensa propia es realmente un problema político; y más aún, que hay una justificación moral de la violencia que emerge cuando se trata de defender violentamente a quienes pertenecen a un régimen demográfico de la defensibilidad. La lógica de guerra se construye, por ejemplo, a partir de la idea de que si los migrantes vienen, van a destruirnos, o destruirán nuestra cultura, o destruirán a Europa o a algún estado nacional.

This conviction then licenses violent destruction —or the slower death-in-life of detention camps—against the population that is phantasmatically construed as the locus of destruction. According to that war logic, it is a matter of choosing between the lives of refugees and the lives of those who claim the right to be defended against the refugees. In such instances, a racist and paranoid version of self-defense authorizes the destruction of another population.<sup>196</sup>

Butler no está en contra de la defensa propia ni propone que no hay que defendernos, pero sí realiza una crítica a lo que una lógica individualista de la defensa propia puede suponer en materia de vida y muerte, es decir, cuando ocurren gestiones biopolíticas cuando existe una distribución geopolítica de la vulnerabilidad.<sup>197</sup> “The distinction between populations that are worth violently defending and those that are not implies that some lives are simply considered more valuable than others”. Frente a esto Butler propone una contratesis a la del estado de naturaleza y que a su vez no sea ingenua ante la pregunta por la violencia y la destrucción. Su tesis de la interdependencia supone que nadie puede sostenerse a sí mismo por sí solo, y que no somos separables de las condiciones que hacen nuestra vida posible o imposible. “In other words, because we cannot exist liberated from such conditions, we are never fully individuated”. La tesis de la interdependencia se libera así del individualismo que fundamenta la perspectiva generalizada del estado de naturaleza y también reconoce a la destrucción como parte potencial en cualquier relación social:

Interdependency raises always that question of the *destructiveness that is a potential part of any living relation*. And yet, the social organization of violence and abandonment, traversing both the sovereign and biopolitical operations of power, constitutes the

---

<sup>196</sup> Butler, *op. cit.* pp. 43-45, 49.

<sup>197</sup> Para más sobre la distribución geopolítica de la vulnerabilidad *cf.* “Rethinking Vulnerability, Violence, resistance”.

contemporary horizon in which we have to reflect upon the practice of nonviolence. The point bears repeating: if the practice remains restricted to an individual mode of life or decision making, we lose sight of that interdependency that alone articulates the relational character of equality, as well as of *the possibility of destruction that is constitutive of social relations*.<sup>198</sup>

Hasta aquí la perspectiva de Butler ha servido para pensar de dónde vienen algunas de las bases del pensamiento en torno a la violencia y cómo se relacionan con los estados de dominación y de producción fantasmática de poblaciones como aquellos no pertenecientes a la zona del ser, y por lo cual serán el objeto de la dominación de quienes forman parte del régimen de lo humano.<sup>199</sup> Por otro lado muestra cómo es que dicha constitución psicosocial de poblaciones implican las nociones de si son dignas no solo de vivir, sino de ser protegidas frente a la violencia y dignas de ser cuidadas. La relación que guarda la tesis de la interdependencia con el cuidado es fundamental para una ética de la no dominación que retomaré posteriormente. Aunado a la perspectiva de Butler, es necesario atender de igual manera cómo es que los estados de dominación son reproducidos de manera afectiva y aquí los planteamientos que Sara Ahmed articula en *La política cultural de las emociones* servirán para responder de manera en extremo sugerente dichas cuestiones.

La tesis de Ahmed en *La política cultural de las emociones* es que existen economías afectivas en las que los sentimientos son producidos socialmente como efectos de circulación, lo cual implica que dichos sentimientos no residen ni en sujetos ni en objetos. Su modelo de socialidad de las emociones plantea que éstas son indispensables para la conformación de lo

---

<sup>198</sup> Butler, *op. cit.* pp. 45, 39, 41, 49. El resaltado de la última cita es mío.

<sup>199</sup> “To claim that equality formally extends to all humans is to sidestep the fundamental question of how the human is produced, or, rather, who is produced as a recognizable and valuable human, and who is not. For equality to make sense as a concept, it must imply such formal extension to all humans, but even then, we make an assumption about who is included within the category of the human, and who is partially included, or fully excluded; who is fully alive or partially dead; who would be grieved if they were lost, and who would not be grieved, because they are, effectively, socially dead. For that reason, we cannot take the human as the ground of our analysis, nor can we take as its foundation the state of nature: the human is a historically variable concept, differentially articulated in the context of inegalitarian forms of social and political power; the field of the human is constituted through basic exclusions, haunted by those figures that do not count in its tally”. *Ibidem.* pp. 47-48.



psíquico y lo social como objetos. Esto quiere decir que las emociones no son algo que un *yo* o un *nosotros* puedan tener, sino que por medio de las emociones es que respondemos a objetos y a los demás, que conforman las superficies o límites del *yo* y el *nosotros* a través del contacto: “las emociones no están ni 'en' lo individual ni 'en' lo social, sino que producen las mismas superficies y límites que permiten que lo individual y lo social sean delineados como si fueran objetos. [...] Los objetos de la emoción adoptan formas como efectos de la circulación”. La propuesta de Ahmed retoma del modelo de contagio emocional de Silvan S. Tomkin la idea de que las emociones no sólo se localizan en el individuo sino que se mueven entre los cuerpos, pero se distancia en la medida en que dicho modelo corre el peligro de transformar la emoción en una propiedad, como si fuera algo que se le puede pasar o contagiar a otra persona, y que implica que la emoción es la misma experiencia para diferentes personas. Frente a este modelo ella propone que lo que circula no es la emoción sino los objetos de la emoción: “Mi argumento explora cómo es que las emociones se mueven a través del movimiento o circulación de los objetos, que se vuelven 'pegajosos' o saturados de afectos, como sitios de tensión personal y social”.<sup>200</sup>

A lo largo del libro Ahmed explora diferentes casos en los que un *nosotros* le atribuye a un grupo *otro* ser el origen o la fuente de sus sentimientos. Esto lo realiza mediante la lectura de textos de dominio público para discutir los efectos que genera el nombrar las emociones de cierta manera y cómo esto repercute en la intensificación de los afectos que se ponen en circulación. Así como Butler señala la producción fantasmática del otro como el lugar de la destrucción, Ahmed localiza que dentro de las técnicas que diferencian entre clases de seres, “en términos de cómo propician o amenazan la seguridad y el bienestar individuales o sociales”, existe un componente afectivo. El racismo es una de las técnicas afectivas que más analiza en su libro, puesto que permite estudiar cómo articula mecanismos que trabajan con los encuentros corporales para la circulación y reproducción tanto del miedo como del odio.<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup>Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones*, pp. 31, 34-35. //Ahmed retoma la teoría del valor de Marx para argumentar que a lo largo del tiempo las emociones se acumulan como una forma de valor afectivo. cf. “La performatividad de la repugnancia”.

<sup>201</sup>*Ibidem*. pp. 40, 324.

Al analizar encuentros que narran Audre Lorde y Frantz Fanon, Ahmed localiza que existen economías afectivas del odio y del miedo en las que los afectos circulan entre significantes “en relaciones de diferencia y desplazamiento”. Se percata que el odio y el miedo funcionan como una economía afectiva que configura relaciones con aquello a lo que se odia y a lo que se le teme. Y que a diferencia de otras propuestas, el miedo y el odio no residen de manera positiva en sus signos, sino que circulan y aprisionan a algunos cuerpos como objetos de odio y miedo. Esto no sólo implica que hay una política del racismo que activamente está produciendo disposiciones corporales específicas, sino que manifiesta que hay una performatividad emotiva que se activa constantemente con las lecturas que hacemos de los cuerpos a partir del encuentro con otros cuerpos:

No es sólo que el sujeto sienta odio, o sienta miedo, y tampoco es el caso que el objeto sea odioso o aterrador: las emociones de odio y miedo se forman a partir de la “zona de contacto” en la que otros nos impresionan y dejan sus impresiones. Un sujeto blanco racista que se topa con un otro racial puede experimentar una intensidad de emociones [...] Esa intensificación involucra alejarse del otro, o acercarse a ese cuerpo en un acto de violencia y después alejarse. El “momento de contacto” toma su forma de las historias pasadas del contacto, lo que posibilita que la proximidad del otro racial se perciba como amenazante, a la vez que da nueva forma a los cuerpos en la zona de contacto del encuentro. [...] las emociones [son] performativas: ambas generan sus objetos, y repiten asociaciones pasadas. [...] El rizo de lo performativo trabaja de una manera poderosa: al leer al otro como repugnante, por ejemplo, el sujeto se llena de repugnancia, como un signo de verdad de esa lectura.<sup>202</sup>

La cuestión del signo de verdad de las lecturas que hacemos de los demás y las afecciones que se juegan en esas lecturas es de vital importancia, porque se presentan como formas naturalizadas y legítimas de proceder basadas en las emociones que nos provocan. Sin embargo, y como ya lo mostró Ahmed, las emociones articulan modos de disposición y de acción que están socializados; “ser afectada por algo es una forma de orientación o de dirección hacia aquello que tiene efectos en el mundo real”. De igual manera es importante señalar que las emociones circulan dentro de economías afectivas que muchas veces están relacionadas con el

---

<sup>202</sup>Ahmed, *op. cit.* p. 80, 292.

reforzamiento de estados de dominación, desigualdad y de justificación de la violencia, que al presentarse como signo de verdad del origen de las emociones, fabrica la justificación de la construcción del otro como aquello que amenaza la vida social. “[L]a reproducción de la vida misma, donde la vida se fusiona con un ideal social, se representa con frecuencia como amenazada por la existencia de los otros: inmigrantes, queers y otros otros”.<sup>203</sup>

Si “las emociones funcionan al trabajar a través de los signos y sobre los cuerpos para materializar las superficies y fronteras que se viven como mundos” y se producen muchas veces dentro de economías afectivas que se dirigen hacia la dominación y preservación de la desigualdad, la pregunta por la política de los afectos no es menor. Nuevamente, no es que las emociones no sean válidas. Al leer la experiencia de Fanon sobre cuando un niño blanco lo señala en la calle y profesa tenerle miedo –“ ¡Mamá, ve al negro!;Me da miedo!;Miedo!;Miedo! Ahora empezaban a asustarse de mí”–<sup>204</sup> podemos entender los afectos que mueven al niño blanco a expresarse como reales, y sin embargo eso no quita que sea una actitud racista que no surge de la nada sino de la reproducción sistemática del racismo, que como dijo Ahmed, es también una técnica afectiva. La cuestión aquí no es la de validar o invalidar las emociones sino constatar de dónde vienen, cómo circulan y hacia dónde están dirigidas, es decir, pensar a qué economía afectiva pertenecen. Por ello para Ahmed es fundamental “tener los oídos abiertos para escuchar los afectos del odio”, porque el odio muchas veces participa de la producción de lo ordinario y porque afecta a los cuerpos aprisionándolos como objetos de odio.<sup>205</sup>

Como parte de las conclusiones de su libro Ahmed señala la intrincada relación que guardan las emociones con las ideas de justicia e injusticia; en relación particular con los modos en que se ha venido pensando la justicia restaurativa y las implicaciones que tienen a la hora de pensar las maneras de proceder frente a formas de injusticia y de violencia, además de lo que también puede realizarse en materia afectiva con disculpas públicas que buscan borrar el rastro de la violencia que fue ejercida, basados en emociones como la culpa o el arrepentimiento.<sup>206</sup>

<sup>203</sup>Ahmed, *op. cit.* pp. 315, 221.

<sup>204</sup>Frantz Fanon *apud* Ahmed, *Ibidem.* p. 105.

<sup>205</sup>Ahmed, *op. cit.* pp. 287, 102, 98, 103.

<sup>206</sup>Para más sobre la disculpa pública ver el análisis del discurso del gobierno de Australia que realiza Ahmed. *cf.*

Propone así pensar la relación contingente que se articula entre violencia, emoción y poder:

La contingencia de la relación entre la injusticia y la emoción nos recuerda que la injusticia también implica la proximidad de contacto [...]: la injusticia se refiere a la manera en que los cuerpos entran en contacto con otros cuerpos. Necesitamos responder a la injusticia con una forma que muestre –en vez de borrar– la complejidad de la relación entre la violencia, el poder y la emoción”.<sup>207</sup>

Una manera de hacer esto es pensar la política de los afectos, ya no en materia de si hay un uso político en el sentido en el que Ahmed utiliza el término, sino en términos de lo que Rancière articula como política. Como mencioné con anterioridad: existen regímenes afectivos y es necesario ver cómo están articulados en el reparto de lo común. El cuestionamiento de los afectos en su función política poco tiene que ver con si son “adecuados” o “buenos”, sino que deben leerse en consonancia con el funcionamiento que tienen en la vida común, es decir, en la medida en que dichos afectos se produzcan en consonancia y dentro de economías afectivas de dominación, de producción de daño, desigualdad y de violencia. Un afecto funciona de manera policiaca en la medida en que refrenda, reproduce y se articula en economías afectivas policíacas, es decir de dominación. Un afecto realizará una función política, entonces, cuando se articule como una técnica afectiva de emancipación, cuando discuta con las estructuras de dominación.

Para esto es necesario entonces no sólo escuchar los afectos del odio, o todo aquel afecto que forme parte de economías afectivas de la dominación como el racismo, sino que es preciso atender los otros afectos que se articulan ahí donde hay circulación y producción de odio y miedo para la dominación. Las emociones así se presentarán no sólo con su etiqueta moral de si son “malas” o “buenas”, sino que se podrá señalar su función dentro de una economía afectiva. De esta manera serán detectables esas emociones que son etiquetadas con valorizaciones negativas pero que se presentan de manera política para afirmar la existencia de la resistencia a estructuras de dominación. Aquí podemos localizar a la digna rabia frente a situaciones de desigualdad o violencia, puesto que es la manera en que nuestro cuerpo responde a situaciones

---

“Vergüenza ante los demás”.

<sup>207</sup> Ahmed, *op. cit.* p. 295.

de precariedad, a situaciones de contacto en las que el cuerpo ha sido vulnerado. Es necesario escuchar los afectos involucrados en la conformación y reproducción técnica de las estructuras de dominación pero también es preciso poner atención a los afectos de la solidaridad y la emancipación. Porque no sólo se trata de la herida de la violencia y la precarización con las marcas que dejan en los cuerpos, sino que también se trata de los procesos activos del sanar y de cómo el cuidado de sí y de los demás resuena también el cuerpo. Porque como dice Butler, es necesario buscar modos de preservación de la vida frente al potencial de destrucción que todos tenemos: “My inquiry is meant to ask about the possibility of safeguarding life against modes of destruction, including the kinds of destruction that we ourselves unleash”.<sup>208</sup> Y porque existen prácticas que continuamente nos muestran que los estados de dominación afectan el cuerpo, pero que el cuidado de ese cuerpo, como dice Lorena Cabnal, enfermado por las estructuras de dominación, es una forma de resistencia.<sup>209</sup>

Porque existen obras como *Nefando* y “Mientras las niñas duermen” que nos muestran otras posibilidades de existencia. Estas obras articulan una política afectiva por medio de la palabra y la imagen. Son textos que trabajan en relación con regímenes afectivos específicos frente a los cuales configuran una atmósfera afectiva propia. En *Mientras las niñas duermen* la escritura se despliega y construye un mecanismo de escucha y de entendimiento en común que parte de un conflicto emocional. Daniela está conflictuada porque todo aquello que supuestamente debería de sentir no sólo no aparece de la manera en que esperaba y del modo en que le habían dicho que ocurriría, sino que tiene afectos que podrían ser considerados como opuestos al deber ser-sentir de una madre. A lo largo del diario, se irán manifestando una multiplicidad de afectos que conformarán una atmósfera común que cobijará a Daniela, a sus hijas, su madre y sus amigas. En esta obra se teje una comunidad afectiva que manifiesta la existencia de emociones distintas a la economía afectiva de la Maternidad. Esta nueva distribución afectiva que se va articulando en el diario de maternidad, no sólo le permite

---

<sup>208</sup>Butler, *op. cit.* p. 55.

<sup>209</sup>cf. Lorena Cabnal, feminista comunitaria, descendiente de los pueblos maya ketch'i y x'inka. *apud.* Lissel Quiroz, “La sanación como un acto feminista emancipatorio (Lorena Cabnal)”.

reflexionar en torno a la soledad que se presenta constantemente, sino que le permite conformar un espacio de circulación afectiva desde el cual repensar y re-sentir las distintas relaciones que tiene con los demás y consigo misma. Es en su escritura y las otras escrituras que la acompañan que puede decir muchas de las tantas cosas que la afectan. La escucha en ese sentido, le da soporte no sólo por su propia voz, las de sus hijas, amigas y otras escritoras, sino que también de la cobijo a sus afectos.

En el caso de *Nefando* la afectación se va a construir por medio de la constitución visual de un trayecto al centro de la experiencia de violencia sexual infantil. En la novela se va a articular otra forma de circulación afectiva con respecto a esa violencia, en la que no sólo los hermanos Terán no tienen una performatividad afectiva de víctima, sino que además el texto mismo producirá una atmósfera que no detona espectacularización de la violencia, ni produce lástima o pretende hacernos sentir su dolor. Esta atmósfera afectiva es contrastante así con las técnicas afectivas que están en juego en los modos de aparición de este tipo de violencia, tanto en reconocidas obras de la literatura erótica occidental, como en la “pornografía” infantil, mediante las cuales ocurre su naturalización, así como su ocultamiento bajo el signo de lo erótico.

La ficción puede pensarse así como una manera de producción de formas de inteligibilidad que pueden o no estar en consonancia con estados de dominación y que participan de un régimen afectivo particular. Es necesario explorar las maneras en que la ficción ayuda a construir y reproducir economías afectivas de desigualdad y dominación, así como las maneras en que construye políticamente atmósferas de intensificación afectiva encausadas hacia la no dominación, al cuidado mutuo y la preservación de la vida.

## CONCLUSIONES

Para Judith Butler, la tarea de la no violencia radica en encontrar maneras de vivir y de actuar en un mundo que se nos presenta como un campo de fuerza de violencia, de tal manera que esa violencia sea frenada, aminorada, o redireccionada precisamente en los momentos en que parece saturar al mundo y no ofrecer salida. Enfatiza que el cuerpo puede ser el vector de ese giro en el cambio de dirección, pero también el discurso y las prácticas colectivas.<sup>210</sup> De esta suerte, la literatura o la ficción como discursos también tienen el potencial de serlo. Interrogué así dos textos de escritoras latinoamericanas para analizar las implicaciones políticas que dichas articulaciones tienen en materia de inteligibilidad y también para intentar hospedar las maneras en que los afectos se articulaban en ellas. Las obras aquí analizadas fueron atendidas de manera particular en su relación con regímenes de visibilidad y decibilidad; lo cual no quiere decir, claro, que ambas no puedan ser interrogadas en su inteligibilidad desde otros regímenes o ver cómo se relacionan unos con otros.<sup>211</sup> En este caso me interesó explorar problemas específicos que surgieron a partir de la lectura de dichas obras en relación directa con los modos de inteligibilidad ya mencionados: la representación de la violencia y un ejercicio escritural de los cuidados.

Una de las escritoras que forma parte de esta exploración es Daniela Rea. Su documental “No sucumbió la eternidad” muestra formas diversas en que familiares de personas desaparecidas se relacionan con el hecho de la desaparición. No todos los familiares de personas desaparecidas deciden buscarlos y no por ello sus acciones son menos relevantes, sus procesos menos dolorosos. El documental acompaña estas experiencias y las acoge de manera hospitalaria. En el caso de “Mientras las niñas duermen”, una exploración que comienza de manera acérrima como una pregunta por la pérdida del yo, se devela como un ser en común, como un ser saturado de afectos que se articulan siempre en relación con otros cuerpos y que al

---

<sup>210</sup> Butler, *op. cit.* p. 17.

<sup>211</sup> De hecho en el capítulo sobre *Nefando* se problematiza la relación entre régimen discursivo y régimen escópico. Y hacia el final de las conclusiones haré un bosquejo sobre el régimen háptico y su relación con los afectos.

ir acompañando a la voz que escribe termina por construir un espacio hospitalario que nos acompaña, como si nos guiara de la mano, por vivencias que resuenan en nosotros. Porque todes hemos sido cuidados y hemos cuidado de otros.

La función política de la obra de Rea reside en el despliegue de una forma de subjetivación relacionada con la maternidad pero que continuamente se distancia de las imposiciones sociales de un deber ser madre, al mismo tiempo que se preocupa por pensar tanto los cuidados como las violencias que se ejercen dentro de las funciones de la misma. El proceso de subjetivación que teje la periodista, apoyado en los procedimientos de la poética citacionista, está en consonancia más con procedimientos de pensamiento y rememoración de lo cotidiano como los *hypomnémata*, que del lado de las escrituras del yo que pretenden construir un yo monolítico y a veces en consonancia con las técnicas modernas de la confesión. El devenir que se construye de manera relacional a partir del ejercicio de los cuidados hacia sus hijas, el diálogo con amigas y lecturas, con escucha y acompañamiento, está encausado a partir de un descontento con las circunstancias sociales en las que Daniela tiene que ejercer su maternidad, al igual que procesar el desajuste físico y emocional que esa experiencia le ocasiona a su propio relato de sí misma, su identidad. Este proceso se nos comparte como algo con tensiones constantes, estabilizaciones momentáneas y problemas nunca resueltos a cabalidad. Porque descubre que ser es siempre ser con sus hijas, con los demás, en un continuo proceso de reconocimiento, diálogo, cuidados y ternura. Y sin embargo no es indiferente a pensar las relaciones de poder que pueden acontecer en la maternidad; decide afrontar que las madres pueden y tienen la capacidad de hacer daño a sus hijos.<sup>212</sup>

Es también frente a esta capacidad de hacer daño que el proceso de subjetivación en “Mientras las niñas duermen” articula maneras de ejercer el cuidado de sí mismo y de los demás como práctica de libertad. Porque es preciso reconocer que frente a la posibilidad de dañar a

---

<sup>212</sup> Penélope Deutscher ha teorizado sobre la relación entre natalidad, biopolítica y cuerpos reproductivos para proponer una tesis tanatopolítica en la que desarrolla que existe un miedo a la capacidad reproductiva de las mujeres –en la que yo incluiría a personas gestantes que no son mujeres– porque también son aquellas personas que tienen la capacidad no sólo de dar vida sino de tomarla, ya que culturalmente son aquellas encargadas del cuidado de la vida de los infantes. *cf. Crítica de la razón reproductiva.*



otres se puede pensar una ética que esté dirigida hacia la no dominación y hacia la preservación de la vida; en consonancia con la práctica de la no violencia que articula Butler. En esta obra se nos muestran formas activas de constitución del sí mismo con y para los demás de una manera íntima y cotidiana, no exentas de circunstancias en que la violencia aparece en escena; porque es necesario pensar el daño al que estamos sujetos y que también producimos, así como entender la capacidad de ejercer violencia hacia los demás para prevenirla. El cuidado surge aquí ya no como el imperativo que se le ha otorgado históricamente a las mujeres dentro del capitalismo sino como una actividad que reconoce el valor de la vida, de la preservación de la vida de los demás como algo vital para los procesos de un sí mismo siempre relacional e interdependiente. Hay en la obra un reacomodo en la perspectiva que se tiene de los cuidados en la que las niñas dejan de estar bajo una mirada adultocéntrica y reclaman su agencia permitiendo una reinterpretación de los cuidados en clave de reciprocidad. La unidireccionalidad del trabajo de los cuidados se muestra obsoleta frente a las posibilidades del cuidado mutuo. Todesk hemos sido cuidados, y la necesidad de insistir en la preservación de la vida es de una importancia radical frente a situaciones de violencia extrema. Quizá esta sea la práctica de libertad que necesitamos seguir construyendo.

El trabajo sobre *Nefando* de Mónica Ojeda muestra de qué manera es posible construir una obra que aborda un tema de violencia tan delicado y desgraciadamente tan relevante, como lo es la violencia sexual infantil, sin producir espectacularización de la violencia y del dolor, sin revictimizar y sin construir a sus personajes desde una subjetivación de víctima. Mediante la articulación del régimen de decibilidad y el régimen escópico logra plasmar que si “la infancia tiene una voz baja y un vocabulario impreciso”<sup>213</sup> es porque no hay escucha de las experiencias infantiles, ni reconocimiento de la voz infantil como algo digno de ser escuchado y atendido. Que el silenciamiento de las violencias también está relacionado con la naturalización de las violencias sexuales, las cuales han sido hospedadas en formas encumbradas del arte, como se puede localizar en la educación sentimental que recibieron Diego y Eduardo mediante obras de

---

<sup>213</sup> Ojeda, *op. cit.* pp. 76-77.

la literatura erótica occidental.

La obra de Ojeda acude a lo que puede la imagen en relación con los discursos y lo decible para significar sobre lo nefando. Parte de las condiciones de decibilidad de la violencia sexual infantil y presenta una manera de abordarla de manera visual que posibilite su exposición sin que implique una reproducción de las condiciones que permiten que esa violencia se reproduzca en primer lugar. Este ejercicio de visibilidad que construye la obra, además, también va a mostrar su diferencia con respecto a las maneras en que las imágenes sobre las violencias circulan. Cuando las imágenes se despliegan están mediadas por la palabra de los hermanos Terán, por la palabra de Emilio al observar a su padre mirar los videos de las violencias que cometió en contra de ellos. Aquí, la construcción de una forma específica de ver demuestra que sí existen formas éticas de narrar el horror y las violencias sin producir más violencia, sin contribuir a su reproducción, y sin que halla disminución de la potencia de su denuncia. Aún más, *Nefando* obsceniza el espectáculo al mostrar cuales son las prioridades de la policía cibernética al exponer que las razones por las cuales se cerró el sitio del videojuego fueron porque dieron “casualmente” con él mientras investigaban el proyecto de piratería de los hermanos. Esto es en extremo relevante porque nos muestra la hipocresía y los intereses económicos que sostienen una agenda en la que el cierre de sitios con contenido ilícito priorice la eliminación de la piratería antes que la distribución de contenido de violencia sexual en contra de niñas, niñas y niños. Aunado a esto, pone de relieve la insuficiencia conceptual que existe cuando la reproducción escópica de la violencia es de carácter espectacular pero también fantasmático. El estudio de este tipo de violencias demanda el planteamiento de conceptos que abarquen la complejidad del fenómeno, o cuando menos que amplíen y complejicen la noción de espectáculo para que abarque la apabullante visibilidad oculta que le permite a estas violencias reproducirse.

*Nefando* es una obra, que a la manera de Rancière, articula una política de la mirada a partir de su configuración textual. Las elipsis causadas por todo aquello que no se nombra y por el intercalado de capítulos sobre la vida de los otros estudiantes del departamento en Barcelona,

así como la inclusión metaficcional de la novela de Kiki Ortega, construyen una narración laberíntica que guía la mirada del lector hacia el centro de la habitación de los hermanos Terán. En este movimiento los lectores somos conformados como testigos, como aquellos que tienen la posibilidad de insistir en la mirada o dejar de mirar. Como aquellos que mediante el pacto ficcional se dejan conducir hacia el centro de la habitación para atestiguar lo nefando y dar cuenta de los acontecimientos, para formar parte de otro proceso de producción de verdad. Hay aquí una forma emancipatoria de la mirada porque ésta se articula políticamente al mostrar las formas socialmente construidas por medio de las cuales se normalizan las violencias y visibiliza el régimen escópico que las posibilita. Todo ello mientras se fabrica una forma de inteligibilidad visual encausada a que las violencias sean visibles de manera ética. Además de construir una manera en que la mirada de los lectores tenga oportunidad de emanciparse y no se haga cómplice de la espectacularización y la violencia. Esto al configurar una narración de la espera y del aplazamiento del sentido completamente distinta a la del espectáculo que se hace de las violencias sexuales en contra de las infancias en otros medios. “*Nefando* es igual a toda escritura” le dice Irene Terán en algún momento al Cuco.<sup>214</sup>

El trabajo afectivo de la novela de Ojeda tiene que ver, a mi parecer, con una decisión escritural que cuida la manera en que la narración de las violencias aparecerán en la obra. La intercalación de la narración de las violencias y los momentos de enorme afectividad y cuidado mutuo entre los hermanos no es una coincidencia. Hay un cuidado en esas decisiones formales, que como con la relación de los hermanos, actúan como bálsamo que subsana las dolencias y permite mostrar el trabajo del cuidado de los otros que es preciso realizar y que acontece en situaciones de violencia. Todo ello sin evitar mostrar la crueldad que impera. *Nefando* es una obra, que como otras, no sólo se cuestiona sobre la ética de la escritura de la violencia sino que se preocupa por la manera en que dicha escritura puede afectar a quien la lee. Esto no quiere decir, claro, que algunas narraciones –como *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor– sean menos pertinentes a la hora de problematizar la violencia porque no existe tal atención. Y

---

214 Ojeda, *op. cit.* p. 169.

sin embargo, esta suerte de giro que algunas escrituras contemporáneas han demandado de su propia exploración de la violencia, supone un ejercicio de vital importancia porque es necesario articular maneras comunitarias que nos acompañen y le hagan espacio a la contención a la hora de pensar y leer sobre *todo aquello que nos está rompiendo el corazón*.

Si la ficción, como una forma de *escritura de lo real*, se entiende como una producción que tiene la capacidad de conformación y reconfiguración del mundo común mediante la gestión de formas de inteligibilidad, que a su vez dialogan y discuten con el estado de las cosas, ésta también pueden relacionarse activamente con el dominio de los afectos; ya que, como lo ha señalado Ahmed, existen economías afectivas que funcionan como técnicas en sistemas de dominación específicos. Por ello es preciso cuestionar la manera en que los afectos –y no sólo los del odio– circulan en las ficciones, puesto que ellas poseen también una capacidad de reorganización y circulación afectiva. De esta suerte, ambas obras, aquí analizadas como ficciones, nos permiten pensar maneras distintas en las que es posible realizar un trabajo sobre las violencias y los afectos. Ya no sólo en materia de lo decible o visible sino en la articulación afectiva que esas inteligibilidades generan. Estas obras presentan maneras distintas de reorganización y circulación afectiva en el tratamiento de problemáticas dolorosas pero relevantes que tienen implicaciones en lo real, puesto que tienen la capacidad política de conformar y reconfigurar el mundo común.

Debido a la introducción del factor afectivo me pareció relevante cuestionar las formas de intervención en el reparto de lo sensible que dichas afectividades suponen en materia de política. Por ello, de la mano de el análisis de Ahmed y la perspectiva de Rancière, surgió una propuesta sobre el carácter político y policiaco de los afectos. La cuestión aquí no será la de la validación *per se* de los afectos sino entender la manera en que los mismos se encuentran articulados en las economías afectivas. Si están organizados en consonancia con economías de dominación, desigualdad y de violencia, la función de los afectos los hará circular de manera policiaca. Cuando estén organizados los afectos como formas activas de emancipación y de disenso frente a las estructuras de dominación serán afectos políticos. De esta manera es que la

ficción puede pensarse como una producción de formas de inteligibilidad que se relacionan siempre con estados de dominación y con regímenes afectivos específicos. En el ámbito de la ficción también hay circulación de afectos y es precisamente por ello que es necesario atender la especificidad y los modos en que las ficciones contemporáneas se relacionan con el reparto común y no olvidar atender su componente afectivo.

### *Hapticidad*

*Skin opens our bodies to other bodies:  
through touch, the separation of self and  
other is undermined in the very intimacy  
or proximity of the encounter*

Sara Ahmed y Jackie Stacey

Así como los regímenes de visibilidad y decibilidad están profundamente entrelazados con economías afectivas me gustaría compartir algunos apuntes con relación al régimen de hapticidad y su relación con los afectos. De acuerdo con Ahmed el malestar es de vital importancia porque supone la única manera en que nos percatamos de que nuestro cuerpo tiene una superficie.<sup>215</sup> A pesar de que el dolor nos sea indicativo de la superficie corporal, es necesario considerar también el tacto relativo a lo placentero. La dimensión háptica se relaciona con normatividades y leyes del tocar, como la sexualidad y el ejercicio de violencia sobre cuerpos, sobre la capacidad que tenemos de producir daño, pero también con relaciones de cuidado, de placer, de no violencia, las cuales se tejen afectivamente y en comunidad.

Ahmed habla de que es en el contacto con los demás y las respuestas afectivas que tenemos en esos contactos que se producen lecturas en torno a la diferencia entre unos y otros, entre yo y el otro. Su argumento se basa en que es precisamente a partir de ese contacto que tanto sujetos como objetos toman forma. “Dichas formas de contacto no construyen algo de la

---

<sup>215</sup> “Me percaté de que mi cuerpo tiene una superficie solo cuando siento un malestar (punzadas, cólicos), que se transforma en dolor mediante un acto de lectura y reconocimiento (“duele”). Ahmed, *op. cit.* p. 53.

nada: los sujetos así como los objetos 'acumulan' características a lo largo del tiempo [...] lo que hace posible hablar de ellas como anteriores al contacto".<sup>216</sup> Teniendo esto en consideración se podría entonces comprender al tacto como la forma continua mediante la cual nos relacionamos con el mundo y con los otros. La manera a partir de la cual conocemos, nos acercamos y nos distanciamos, siempre en relación con los estados de las cosas que posibilitan respuestas emocionales específicas y lecturas particulares de dichos encuentros. Lo háptico se presenta así no sólo como un sentido sino como un régimen que posibilita encuentros y desencuentros afectivos que nos conforman de manera continua, y que articula formas significativas de entender al mundo. El tacto tiene que ver con los límites porque produce diferenciaciones, pero contempla siempre que son cambios que reorganizan las fronteras de manera continua.

El tacto surge así como la aptitud que tienen los cuerpos para reorganizar afectivamente el mundo común. Los contactos entre cuerpos funcionan también dentro de las economías afectivas que menciona Ahmed; existen contactos que producen efectos de dominación. Esto no sólo puede verse en el ejercicio activo sobre un cuerpo en la forma de una herida o de actividades sistemáticas que buscan la aniquilación del otro, sino que también se tejen en las cotidianidades más finas que construyen al otro como no humano,<sup>217</sup> quien detenta el lugar de la destrucción, quien no merece la pena ser salvaguardado, como quien no pertenece a la zona del ser. Ambas formas de violencia sistemática son relevantes y deben ser estudiadas en sus articulaciones afectivas específicas para entender la amalgama entre macro sistemas de dominación y micro políticas, como las llamaría Foucault. Pero entender las maneras en que los sistemas de dominación se sustentan y reproducen a partir de contactos entre cuerpos, implica

---

<sup>216</sup> *Ibidem*. p. 60.

<sup>217</sup> Parrini habla del tocar como ruta de acercamiento que permite formar comunidades así como irrupciones en el cuerpo del otro como acto inaugural de la violencia "que implica la disolución de límites fundantes de la dignidad humana y, tal vez, de todo el edificio de los derechos humanos". Estoy en completo desacuerdo con la última parte ya que es mediante formas específicas de opresión que se han constituido históricamente poblaciones como no humanas, como aquellas que siguiendo a Fanon, han estado excluidas de la zona del ser. Es necesario así mantener un estado de alerta a los conceptos o categorizaciones que pretendemos apelar a la hora de pensar cómo es que se estructuran los sistemas de dominación. *cf.* "Políticas del tacto. Movilizaciones migrantes y aporías del cuerpo", p. 118.

también pensar la posibilidad abierta y enorme que éstos pueden generar para la emancipación. Porque la interrelacionalidad de la que habla Butler también tiene componentes afectivos y al omitirla caemos en pensar que “el límite corporal es el fin antes que el umbral de la persona, un lugar de pasaje y porosidad, la evidencia de una apertura a la alteridad que es definitoria del cuerpo mismo”.<sup>218</sup>

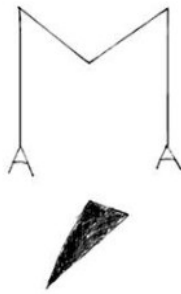
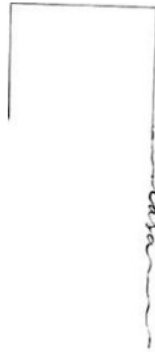
Interrogar los regímenes de hapticidad se vuelve un imperativo entonces para entender de manera más profunda los sistemas de opresión y las funciones que los afectos llevan a cabo en ellos, así como las comunidades que se articulan afectivamente para sobrevivirlos y hacerles frente. La posibilidad de producir daño, de ejercer la violencia estará siempre latente porque estamos sujetos al contacto con los demás. La cuestión política será lo que como comunidad articulemos en materia de una ética de la no violencia, un compromiso con la manera en que construiremos las relaciones con los demás, la posibilidad de construir vínculos no violentos ahí donde siempre está la potencia de producir daño. Elegir el cuidado, que no es sino una forma de contacto entre cuerpos que está dirigido a la preservación del otro, a la preservación de la vida.

\*\*\*

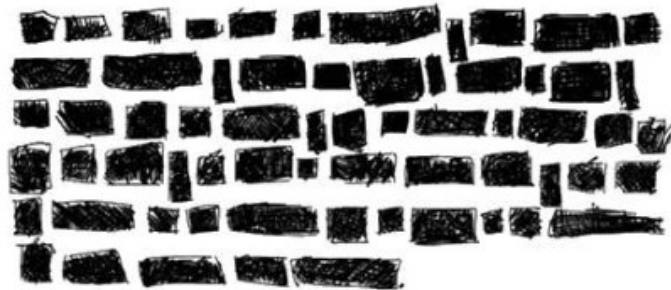
---

<sup>218</sup> “we take the bodily boundary to be the end rather than the threshold of the person, the site of passage and porosity, the evidence of an openness to alterity that is definitional of the body itself”. Butler, *op. cit.* p. 21.

IMÁGENES

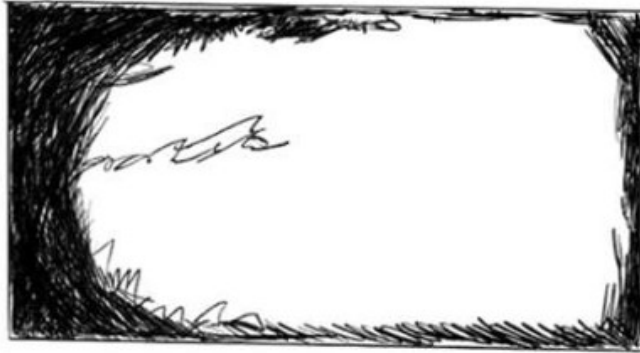


Mi desgarramiento  
es  
como

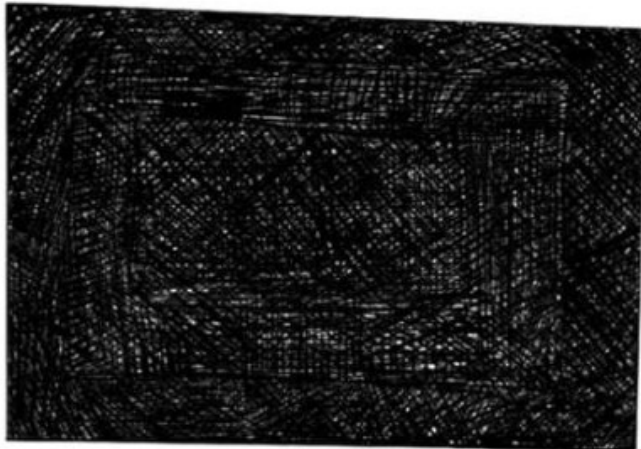




INFANCIA



Y



219

---

219 Ojeda, *op. cit.* pp. 189, 191, 193.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMOVIC, Marina. "Rythm O". (Performance). Nápoles, Estudio Morra, 1974.
- AHMED, Sara, La política cultural de las emociones. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- AHMED, Sara y Jackie Stacie. "Introduction: dermatographies" en *Thinking Through the Skin*. Londres, Routledge, 2001. pp. 1-17.
- ANASTASIA GONZÁLEZ, Pilar. "Erotización infantil y gramáticas afectivas: discursos sobre la infancia en la era 2.0 en Argentina" en *Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista latinoamericana*, núm. 31, Río de Janeiro, Brasil, 2019. pp.101-118.
- ARISTEGUI, *et. al.*, "Peña Nieto, de plagiador a presidente", *Aristegui noticias* consultado en <<https://aristeguinoticias.com/2108/mexico/pena-nieto-de-plagiador-a-presidente/>>. [05/05/22].
- BARTHES, Roland. "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. trad. C. Fernández Medrano. Barcelona/México, Paidós, 1987.
- BOJÓRQUEZ, Daniela. *Óptica Sanguínea*. México D.F., Tumbona Ediciones/Conaculta, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. "Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social" en *Poder, derecho y clases sociales*. trad. cap. Ma. José Bernuz Benitez. España, Desclée De Brouwer, 2001. pp. 131-164.
- BUTLER, Judith. "Prohibición, psicoanálisis y la producción de la matriz heterosexual" en *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. España, Paidós, 2007. pp. 101-162.

- *The Force of Non-violence. An Ethico-Political Bind*. London, Verso, 2020.
- *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires, Paidós, 2009.
- CARRETERO SANGUINO, Andrea. “Las fronteras difusas del horror y la belleza: notas sobre nefando (2016), de Mónica Ojeda”.  
 «[https://www.academia.edu/42102713/Las\\_fronteras\\_difusas\\_del\\_horror\\_y\\_la\\_belleza\\_notas\\_sobre\\_Nefando\\_2016\\_de\\_M%C3%B3nica\\_Ojeda](https://www.academia.edu/42102713/Las_fronteras_difusas_del_horror_y_la_belleza_notas_sobre_Nefando_2016_de_M%C3%B3nica_Ojeda)». [14/01/23].
- CHARTIER, Roger. *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura, siglos XI-XVIII*. trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires, Katz, 2006.
- CHARTIER, Roger, et al. *Cultura escrita, literatura e historia. Coacciones transgredidas y libertades restringidas. Conversaciones con Roger Chartier*. México, Fondo de Cultura Económica, Espacios para la lectura, 2014.
- CÓDIGO PENAL FEDERAL DE LA REPÚBLICA MEXICANA, “De los Delitos en Materia de Derecho de Autor”, Tit. 26, art. 424, cap. III.
- COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos, 1987.
- CRUZ ARZABAL, Roberto. “Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en *Antígona González* de Sara Uribe” en *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. Mónica Quijano y Héctor Vizcarra (coords.) México, Facultad de Filosofía y Letras – Bonilla Artigas, 2015.
- DEBORD, Guy. “La separación consumada” en *La sociedad del espectáculo*.  
 «<https://www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf>» [16/06/23].

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. trad. Alejandro Pescador. México, Universidad Iberoamericana, 2000.

DELEUZE, Gilles. “¿Qué es un dispositivo?” en *Michel Foucault, filósofo*. trad. Alberto I. Bixio. Barcelona, Gedisa, 1990. pp. 155-163.

DEUTSCHER, Penélope. *Crítica a la razón reproductiva. Los futuros de Foucault*. Trad. Fernando Bogado. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2019.

ESTRADA MEDINA, Francisco. *Dimensión política de la estética citacionista en tres obras poéticas mexicanas del siglo XXI: Herbert, Fabre, Uribe*. Tesis. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2015.

FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. trad. Alberto González Troyano. Argentina, Fábula Tusquets Editores, 2005.

——— “La escritura de sí” en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III*. España, Paidós, 1999. pp. 289-306.

——— “La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad” en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III*. España, Paidós, 1999. pp. 393-416.

——— “¿Qué es un autor?” en *Littoral*, núm. 9. Trad. Corina Yturbe. París, junio, 1983.

——— “Subjetividad y verdad” *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III*. España, Paidós, 1999. pp. 255-260.

GARCÍA SANTAMARÍA, Inti. “Horizonte rojizo” en *Azúcar impalpable*. México, Dharma Books, 2022.

GENETTE, Gerard. *Umbrales*. trad. Susana Lage. México D.F., Siglo XXI Editores, 2001.

- GUATTARI, Félix. *Caosmosis*. trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Argentina, Manantial, 1996.
- JÁUREGUI, Gabriela. “Desde Nepantla hablamos” en *Tsunami*. Gabriela Jáuregui (Ed.). Ciudad de México, Editorial Sexto Piso, 2018, pp. 9-12.
- KATCHADIJAN, Pablo. “El Aleph engordado”. «<http://tallerdeexpresion1 sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/123/2012/04/El-Aleph-Engordado.pdf>» [15/08/23].
- LÄUFER, Milton. “El Aleph a Dieta (Hasta la inteligibilidad)”. «<https://www.miltonlaufer.com.ar/aleph/>» [15/08/23].
- LOWENKRON, Laura. “Abuso sexual infantil, exploração sexual de crianças, pedofilia: diferentes nomes, diferentes problemas?” en *Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana*, núm. 5. Río de Janeiro, Brasil, 2010, pp. 9-29.
- LUDMER, Josefina. “Literaturas posautónomas” en *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editores, 2011. pp. 149-156.
- “Sobre el plagio” en *Página 12*, Radar.
- «<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/3843-615-200705-27.html>», [02/03/22].
- LUNA HERRERA, Irene E. “CUERPO PRESENTE. CUERPO, DUELO Y VULNERABILIDAD EN *ANTÍGONA GONZÁLEZ*”. TESIS. CIUDAD DE MÉXICO, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, 2019.
- MAHMOOD, Saba. “El sujeto de la libertad” en *Alcores. Revista de Historia Contemporánea*. Vol. 10, España, 2010, pp. 65-114.
- “Teoría Feminista y el agente dócil: algunas reflexiones sobre el renacimiento islámico en Egipto” en *Decolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes*, Liliana

- Suarez y Rosalva Hernandez (Eds.). España, Cátedra, 2008. pp. 162-214.
- MELCHOR, Fernanda. *Temporada de huracanes*. México, Penguin Random House, 2018.
- MÜLLER, María Beatriz, María Cecilia López. *Los dibujos en el abuso sexual infantil*. Ituzaingó, Editorial Maipué, 2011.
- MUSIL, Robert. *Las tribulaciones del estudiante de Törless*. México, Sexto piso / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.
- NEGREDO, Laura, Óscar Herrero. "Pornografía infantil en internet" en *Papeles del psicólogo*. vol. 37, núm. 3, 2016, pp. 217-223.
- OJEDA, Mónica. *Nefando*. Barcelona, Editorial Candaya, 2019.
- PARRINI, "Políticas del tacto. Movilizaciones migrantes y aporías del cuerpo" en *Diversidades: interseccionalidad, cuerpos y territorios*. Lucía Raphael de La Madrid y Adriana Segovia Urbano (Coord.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2018. pp. 101-120.
- PAVEZ SOTO, Iskra. "El incesto como tabú y la liberación de la víctima" en *Athenea digital*. vol. 13, 2016. pp. 285-300.
- QUIROZ, Lissel. "La sanación como un acto feminista emancipatorio (Lorena Cabnal)". [«https://decolonial.hypotheses.org/2147»](https://decolonial.hypotheses.org/2147). [17/07/23]
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010.
- REA, Daniela. "Mientras las niñas duermen" en *Tsunami*. Gabriela Jáuregui (Ed.). Ciudad de México, Editorial Sexto Piso, 2018, pp. 119-158.
- "No sucumbió la eternidad" (Documental), Artegios, Pan o Rama, 2017.
- RIVERA GARZA, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México, Tusquets Editores, 2013.

- *Viriditas*. México, Mantis Editores, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011.
- SALAZAR ESCALANTE, Gilberto Jezreel. “Introducción. Fábricas de subjetividad” en *Fronteras autobiográficas en la literatura iberoamericana: Caparrós, Pitol y Vila-Matas*. Tesis. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- SÉGAL, Élodie. “¡Yo acuso...! El tabú de las violencias sexuales y el incesto” , *Revista común. Memorias, combates, proyectos* (2020). <https://revistacomun.com/blog/yo-acuso-el-tabu-de-las-violencias-sexuales-y-el-incesto/>. [29/01/2021].
- TEMPEST WILLIAMS, Terry. *Erosion. Essays of undoing*. Brodway, New York, Picador Farrar, Straws and Giroux, 2020.
- TRIET, Justine. “Anatomy of a fall”, Les Films Pelléas - Les Films de Pierre, Francia, 2023.
- WATSON, Janell. “Autopoiesis” en *The Deleuze and Guattari Dictionary. The Deleuze and Guattari Dictionary*. London-New Delhi-New York-Sidney, Bloomsbury Philosophy Dictionaries, 2013.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Trad. Guillermo David. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.
- WU MING 1. “Copyright y maremoto” en Stallman, Richard *et al. Contra el copyright*. México D.F., Tumbona Ediciones, Colección Versus, 2008. pp. 23-32.
- “El copyleft explicado a los niños. Para desmontar algunos equívocos” en Stallman, Richard *et al. Contra el copyright*. México D.F., Tumbona Ediciones, Colección Versus, 2008. pp. 35-44.