



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANI-
DADES “ALFONSO VÉLEZ PLIEGO”
DOCTORADO EN SOCIOLOGÍA

DEVENIR CADÁVER

FIGURACIONES Y ESTÉTICAS DE LA VIOLENCIA
CONTEMPORÁNEA CONTRA LOS CUERPOS FEMI-
NIZADOS

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
DOCTOR EN SOCIOLOGÍA

PRESENTA

MTRO. FRANCISCO HERNÁNDEZ GALVÁN

DIRECTOR: DR. ANTONIO FUENTES DÍAZ

COMITÉ TUTORIAL

DRA. HELENA LÓPEZ GONZÁLEZ DE ORDUÑA

DR. CARLOS FIGUEROA IBARRA

DR. MARIO RUFER

DR. MARTÍN ADRIÁN DE MAURO RUCOVSKY

DR. PANAGIOTIS DOULOS



ENERO 2025

Índice

PRONTUARIO (4)

PASAJE SOBRE CADÁVERES, RUINAS Y VIOLENCIA, *introducción*

La violencia es una astilla que se encarna (9)

Sensorium violento (13)

Una imagen late, y la cultura agoniza dentro de ella (19)

I. ESTRATIFICACIONES Y SEDIMENTACIONES

1. Apostrofar la violencia

Estoy enraizada, pero fluyo (30)

Trazar una tarea crítica sobre la violencia de género (33)

El horizonte de la crítica (38)

Apostrofar lentamente (43)

2. Necrosis cultural

Una imagen que arde (52)

Necrosis cultural (55)

Política del cadáver (57)

Escenarios para una muerte violenta (68)

3. Necropolítica feminizada

De la violencia de género a la violencia contra los cuerpos feminizados (74)

Protocolo de afección involuntaria (81)

Necropolítica feminizada (85)

II. PAISAJES Y DEVENIRES

4. Paisajes de la violencia

Límites y bordes de una zona carcomida (97)

El paisaje se extendía inmenso y mostraba sus entrañas, expuestas allí sus líneas, curvas, rectas, todas cruzadas (104)

Límites que expanden el umbral (109)

Las ventanas nos muestran paisajes destruidos, carne y ceniza se confunden en los rostros (113)

5. Devenir cadáver

Una sombra que persigue, un fantasma que aparece (118)

Contra las alegorías (120)

Devenir cadáver (125)

Devenir ruina (132)

6. Fascinación cultural y figuras de la crueldad

Crueldad, un movimiento de la cultura que labra cuerpos (142)

Registros sensibles sobre la crueldad (145)

Dispositivo estético de la violencia (149)
Forjar la crueldad en los cuerpos (154)
Imágenes esparcidas sobre una mesa (156)
Nos están matando (159)
Hechizo y captura, las fascinaciones de la cultura (163)
Movimientos repetitivos (165)

III. SIGNOS Y SUPERFICIES

7. Cuerpos feminizados reflejados a través de un espejo retrovisor

Ojos entornados, cosidos al fulgor del mediodía (176)
Atmósferas violentas (182)
Estratificaciones y sedimentaciones de la violencia (185)
Vistas por el espejo retrovisor, un sedimento de la violencia contemporánea (190)

8. La organización política de la ira

Una clínica, una crítica (195)
La ira formula su instrumento (197)
Una disposición de la ira, su olvido y su actualización (202)
La política estética de los cuerpos quemados (205)
La literatura y la existencia de la violencia (209)

9. Elementos espaciotemporales para trazar la orientación de la violencia

Espaciamiento de la violencia (212)
Coagulaciones y dilataciones: la producción socioespacial de la violencia (214)
¿Qué es una plaza? Usos del espacio público (221)

10. *Vulnus precario*

No hay nada más profundo que la piel (230)
Reinvenciones sociales y el germen de un cuerpo (232)
Enmarcaciones vulnerables (237)
La piel del cuerpo, una membrana cultural de un registro sensible (245)

POST-SCRIPTUM

11. Derivas políticas y cuerpos feminizados, sobre el régimen intensivo de la violencia contemporánea de género (251)

Una crítica *queer* a las teorías del poder (270)

Anexos: *aquello que queda en el borde del marco*

Espacios paranoicos, objetos afectivos (sobre la escritura) (275)
Capas sobre capas o, ¿cómo hacerse una corteza sensible? (sobre la epistemología) (280)
Despliegue, acción de ahuecar sin separar los pliegues (sobre el método) (285)

Bibliografía (293)

PRONTUARIO

*

Devenir cadáver. Figuraciones y estéticas de la violencia contemporánea contra los cuerpos feminizados insiste en el trabajo estético, afectivo y político de la violencia contemporánea. Es una investigación que parte de elementos empíricos ensamblando un conjunto de materiales heteróclitos: entrevistas, recorridos espaciales, descripciones culturales y pasajes de literatura latinoamericana que construyen metodológicamente un ensamblaje como máquina de imbricación y de respuesta a la violencia. La investigación indaga sobre aquellas imágenes y figuraciones de la violencia que aparecen contra múltiples cuerpos feminizados, creando un ensamblaje de líneas vibrantes que forman apostrofes sobre un *sensorium* y un paisaje necrótico. Ese hilo de voces forma una narración y una imaginería de la violencia de género en un paréntesis espaciotemporal: la ciudad de Puebla entre 2018 al 2023. Su proceder se centra en una crítica *queer* de la violencia, intentando así, formar una nueva epistemología sobre los dispositivos de poder que intenta ruinar las existencias feminizadas. La crítica se arma sobre tres nociones que confluyen: cadáver, ruina y paisaje se desdoblan en una praxis de la violencia que satura el imaginario social y cultural alrededor de un régimen necropolítico compulsivo que subjetiva las existencias feminizadas en la producción territorializada de la figura del cadáver. De allí que se afirme que la mayor precipitación actual de la política afectiva es el «devenir cadáver». Si la pregunta que reiteradamente aparece en el texto es: ¿cómo se *siente* la violencia contemporánea y cuáles son las imágenes que produce? Su objetivo general es la elaboración de una crítica inmanente a la violencia contemporánea de género a través de tres relámpagos que se despliegan: la localización de las imágenes que aparecen en la narración de los cuerpos feminizados; la producción espacial y temporal de dichas figuraciones de la violencia; y la respuesta social en forma de agenciamientos micropolíticos colectivos sobre la pregunta vitalista *qué hacemos con* en oposición a *qué nos hace* la violencia.

Palabras clave: **devenir cadáver, crítica inmanente de la violencia, cuerpos feminizados, paisajes de la crueldad, estéticas de la violencia.**

PASAJE SOBRE CADÁVERES, RUINAS Y VIOLENCIA

Introducción



Fotografía tomada por Brian Mena, intervención de Ricardo Soler

La crítica es un asunto moral.
—Walter Benjamin, *Calle de sentido único* (2021).

La ciudad se alza entre sus ornamentos abigarrados y contrapuestos. Las calles se agrietan en direcciones uniformes. La ciudad de Puebla oscila entre la simetría y su quiralidad; se difumina entre el alfeñique de sus cupulas y la tonalidad fría de sus casonas. Arriba, las fachadas se agitan en un mar de galimatías y su naturaleza ornamentada predispone a que cierto sincretismo óptico se haga carne. Esta ciudad luminosa avanza entre destellos azulados y la espuma blancuzca de su talavera. El movimiento de la luz genera correspondencia entre la figuración y la sombra, entre el contraste y la alegoría. Un *leitmotiv* antagonico y dialéctico que deviene barroco —en su proximidad o su alejamiento— donde su propia fuga de vanguardia y de conservadurismo se atenúan, se ensamblan juntos: se contestan, se corresponden y, por último, se sedimentan. Esa competencia y choque de sus conjuntos direcciona luz y sombra provocando que el claroscuro aparezca en todas las temporalidades.

El ornamento nos sirve como expresión y como reconocimiento de la velocidad de la figuración en nuestro pensamiento, como pretexto material de escritura. Consideramos, en efecto, que la ornamentación no es solamente un símbolo del pasado colonial de la ciudad, sino que, en sus múltiples vitalidades, es un signo estético de la contemporaneidad. Al menos, de una estética de la ciudad que hace fluir en el ejercicio de una violencia que especulamos inmanente. Esta capa profusa, que habita el exceso, atenúa los ritmos y las escalas de la violencia. La luz bucea las sombras. Desciende al lugar de su potencia acentuando los contornos de las superficies. Intentamos mostrar ese límite visual, esa profundidad brumosa, describiendo a lo largo del ensayo el movimiento entre la imagen y la figura. Este exceso barroco de la ciudad provoca un impasse en la epistemología de la violencia, ya que difumina los paisajes cruentos y satura algunos climas de sensación. Mientras tanto, los volcanes aparecen a lo lejos.

Nos localizamos en el centro cultural y de sincretismo de la ciudad: 19°02'16.6"N 98°12'12.5"W. Es aquí, en el zócalo de la ciudad, donde el baile abrumador de los signos aparece y emerge el punto de narración donde nos anclamos para pensar la fuga y el delirio. Hoy es 14 de octubre de 2019, son las 13:49 de la tarde. A unos pasos, enhestada se encuentra la edificación católica que concentra el paisaje –la catedral de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción– que, bajo su investidura se distiende la novena marcha de las putas. En el aire aparecen y se combinan gases verdes y morados. Diversos cuerpos feminizados –transexuales, homosexuales, mujeres cis, lesbianas– se agrupan para visibilizar el enojo y el rechazo por las decisiones legislativas de la despenalización del aborto en este territorio y sin reconocer jurídicamente los matrimonios lesbo-y-homoparentales. La manifestación al unísono pide al Estado conservador poblano un alto al machismo, a los feminicidios, a los transfeminicidios y a los crímenes de odio por homofobia. Al llegar al zócalo, la multitud se encuentra con una cadena humana protagonizada principalmente por varones, tomados de las manos, alrededor de la catedral, para evitar que realicen pintas en el inmueble católico. Mientras gritan algunos cuerpos en la marcha «La revolución es trans, gay y feminista», la cadena humana reza: *santa María madre de Dios ruega por nosotros / santa María madre de Dios ruega por nosotros / santa María madre de Dios ruega por nosotros...*

El abigarramiento del ornamento, el exceso de su yuxtaposición, no solamente se traza en el barroco, sino que, en toda la vectorialización del espacio del que iremos desplegando, traza zonas de confluencia estética y política donde se intensifica o acentúa la textura de la temporalidad de la violencia. Sobre lo anterior, recordamos uno de los pasajes más citados de Walter Benjamin sobre la incorporación estética de la pintura «Angelus Novus» de Klee, en donde él ve

un ángel que, al momento de alejarse, su mirada se direcciona y se clava sobre un tiempo. Con las alas destendidas y los ojos desorbitados, Benjamin, sugiere que *esa* debe ser la figura del ángel de la historia.

Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para *nosotros* aparece como una cadena de acontecimientos, *él* ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, el cual vuelve las espaldas, mientras el cumulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. *Este* huracán es lo que nosotros llamamos progreso (Benjamin, 2008: 46-47).

Nos parece incauto que el pasaje más reproducido de Benjamin se encuentre en la figura de un ente que registra la crueldad y que, carente de agencia no puede girar la cabeza hacia el horizonte. Si Benjamin estuviese parado en el zócalo de la ciudad de Puebla, si pasara a las afueras de la catedral y caminara sobre la 16 de septiembre en la temporalidad de la que hablamos arriba, quizá, comprobaría que la crítica a la violencia debe seguir engrosándose en su barroquismo, sometiéndose a la contradicción, poniendo en duda sus premisas. Y, sin embargo, Benjamin seguiría insistiendo en observar las ruinas. El ángel –cuyo cuerpo se encuentra suspendido ante nuestro presente y en la cuadrícula de la ciudad de “Puebla de los Ángeles”– sobrevuela las ruinas (o lo que pronto será ruinizado). Él observa el recorrido de la violencia, pero no puede hacer nada.

Ese ángel tiene la composición de una fantasmagoría. Se parece más a un ángel de la muerte. Y, sin embargo, más que la descripción de la figura de la historia, Benjamin describe el trazado de la violencia. La violencia que, girando y girando, se convierte en huracán. La violencia que conjura la ruina es una fuerza sobre lo que no podemos hacer nada: una organización de la violencia sedimentada. El horizonte de la violencia se extiende y no podemos recurrir a una figura voyeur; a una figura inmanente, un fantasma intransigente que filma desde un plano cenital. ¿Qué esperanzas podríamos tener en un ángel que, aunque quiera, no puede hacer nada?

Ángel de la muerte ruega por nosotras.

La violencia es una astilla que se encarna

En esta investigación elegimos trabajar sobre una bulliciosa imagen que se pregunta por el cuerpo en el cadáver o el cadáver en el cuerpo. La reflexión sobre las figuraciones del cadáver y la violencia que responde a la construcción de un paisaje contemporáneo, a saber, sobre la exploración de una imaginaria que trabaja sobre los cuerpos feminizados y sus modos de subjetivación. Investigar los marcos analíticos y empíricos sobre el conjunto sensitivo de la violencia contemporánea de género fue un punto de partida para elaborar nuestro análisis. Sin embargo, el rumbo de esa gestación crítica, a partir del trabajo etnográfico, tomó una orientación *hacia* la estética de la imaginación material porque nuestras entrevistadas empezaron a circunscribir, con el paso del tiempo, una figura con una textura específica que aparecía y se arrinconaba en su pensamiento. El conjunto de información empírica empezaba a conglomerar la reiteración sobre la percepción y la sensación de persecución particularmente en escenarios de producción afectiva, específicamente de la organización del miedo y la ira. La información empírica se destilaba sobre la sensación constante de *ser* violentadas en algún momento de su cotidianidad, y como un *ethos* de política estética empezaron a indagar sobre la aparición de un cuerpo; una suerte de fantasmagoría con la forma de un cadáver. Ellas mencionaban que en algún momento del día sentían que aparecía una figura “recordándoles” que la muerte podía alcanzarlas. Mínimamente, esa imagen las asechaba produciendo un malestar político que anticipa un *sensorium* colectivo. Conceptualmente entendemos esa cuadratura como la localización del devenir cadáver.

Nuestra hipótesis inicial requiere situarse. Empezaremos por allí. Para nosotras, un trabajo de investigación siempre es personal –aunque no se trata de decir someramente que los acercamientos son singulares, eso lo sabemos–, sino puntualizar por qué se convirtieron en una *astilla* para nosotras. Por supuesto, «lo personal es político» dirá Carol Hanisch y, a su vez, «lo teórico es político» aseverará Sara Ahmed. Explicando cómo hemos llegado aquí se puede comprender cómo y desde dónde estamos desarrollando la problematización, cuál es nuestra posición política frente al constructo sociológico y cómo deseamos movernos en esta madeja teórica que vamos ensamblando en cada línea.

Debemos decir que nunca pensamos investigar rizomas relacionados con la noción de violencia porque es desgastante pensar y escuchar las voces, regresar a las entrevistas, leer sobre su estructura condicionante, volver a preguntar sobre las sensaciones y las imágenes de una fuerza que intenta consumir a los cuerpos. La violencia se enarbola en el cuerpo, te hunde en sus bulbos y no hay nada más peligroso que una raíz porque imposibilita el movimiento. Es una

gramática que te sumerge en un estado en el que difícilmente puedes salir, y si logras escapar de ese espesamiento tentacular no sales ilesa, sin ninguna herida supurante y embravecida. Desde hace poco más de catorce años nos interesamos en reflexionar sobre las dinámicas de la sexualidad y del género. Nuestros acercamientos a la teoría nos condujeron a disputar nuestra sexualidad, a cuestionarnos, a preguntarnos por los movimientos políticos del deseo, por aquello que Guattari nombró la emergencia de las *subjetividades deseantes*. Es decir, por la necesidad de explicar teóricamente las formas en las que devenimos en tales sujetos.

Lo anterior nos condujo a leer vorazmente e insertarnos en grupos políticos de la disidencia sexogenérica y feministas *queer*. A involucrarnos en grupos (no institucionales) de discusión para comprender las formas en las que actuamos como sujetos sexuados/generizados, a reflexionar sobre la violencia sexual, sobre lo que Gayle Rubin bien llama «justicia erótica». En ese momento, éramos un grupo heterogéneo de maricas, de mujeres, de personas trans, de sujetos que rehuían a las identidades de género. Todas queríamos entender cómo tener una praxis política en diálogo con una serie de textos clásicos sobre sexualidad; ensamblar, de alguna forma, la teoría y la praxis. Pensar en términos de subjetividades politizadas. Sin embargo, a pesar de que muchas de nosotras habíamos tenido experiencias que circulaban en los parámetros de la violencia, nunca se nos había presentado de una forma tan hostil y directa.

Llegamos a la ciudad de Puebla en febrero del 2016 y como cualquier movimiento de desplazamiento no sólo significó una molecularización micropolítica, un viraje afectivo, sino también una reorganización sobre las narrativas y la exposición de la violencia que, digamos, se personificaba en una forma más inmanente de poder que reclamaba otras materialidades corporales. Decimos esto no porque, al menos hasta ese año la violencia que hayamos sentido y escuchado no estuviera generizada, sino porque la economía de la violencia parecía que se encontraba orientada mayoritariamente a otros cuerpos. En Michoacán (territorio subjetivo al que nos arraigamos), en un espaciamento temporal prolongado, existía una narrativa relativamente homogénea sobre la violencia caracterizada por el narcotráfico (en sus más variantes figuraciones), así como la paródica praxis del Estado coludido con organizaciones criminales y las disputas locales entre los sujetos sociales. La narrativa y la exposición de la violencia se personificaba en una forma más estructural de poder, adquiriría otros rostros, otros paisajes, reclamaba otros cadáveres.

Nuestro trabajo etnográfico previo en la ciudad de Puebla sobre el montaje de «heterotopías sexuales» con varones homosexuales era marcado por las historias incesantes de compañeras que contaban sobre sus percances en el espacio social compartido: acoso, persecución,

insultos, ‘adulaciones’. Pero también una agitación afectiva que se condensaba por las noticias presentadas a diario: mujeres desaparecidas, asesinadas, encontradas con o sin vida. Las historias que se contaban ordinariamente y la constante necesidad de los cuerpos feminizados de hablar de esas experiencias, de sus preocupaciones, de sus miedos me mostraba una ciudad hiriente, un paisaje que era manifiesto por ritmos y velocidades de la crueldad.

En diciembre del 2018 nos encontrábamos alistándonos para irnos de la ciudad y ocurrieron dos acontecimientos que nos marcaron profundamente y que adquirieron un particular sentido de orientación, de brújula y termostato epistémico: el primero, ocurrió casi al final del trabajo de campo. A uno de mis colaboradores lo habían golpeado sanguinariamente acabando en un hospital de la ciudad. Cuando fui a visitarlo me contó que iba caminando en las calles aledañas al centro histórico, la luna estaba en su esplendor; había salido con unos amigos y regresaba a su casa. Venía caminando por la calle solitaria y tras percibir que unos sujetos venían en la misma acera que él, decidió cambiarse de escaño. Ellos hicieron lo mismo. Se aproximaron a él y lo acosaron. Lo golpearon. Me cuenta que, tras finalizar una última patada en el abdomen, uno de los agresores se agachó y le profirió: «esto te lo ganas por caminar así, ¡puto!». Y, tras el insulto, escupió en su rostro.

El segundo acontecimiento se instaló en nuestro pensamiento, nos arrastró a querernos situar de nueva cuenta en la ciudad: una amiga cercana se había enfrentado directamente a una experiencia violenta. Ella se encontraba caminando cerca de ciudad universitaria, acababa de salir de sus clases de licenciatura y se aproximaba a tomar una ruta de transporte colectivo que la acercara a su casa. La ciudad apenas estaba oscureciendo. En su espera, un automóvil se acercó y en unos segundos se encontraba arriba de dicho vehículo. En sus palabras: *fue como cerrar los ojos, un asunto fugaz*. Uno de ellos, el que iba atrás del vehículo abrió la puerta, corrió hacia ella y la metió al automóvil. Eran dos varones los que se encontraban ahí, uno conduciendo y otro en la parte de atrás con ella. Le dijeron que no se preocupara, que la iban a llevar a su casa. Le dijeron que no gritara. Preguntaron cómo se llamaba, a dónde iba, cuántos años tenía. Ella no respondió. El sujeto que venía sentado con ella le tocó varias partes de su cuerpo. Pero, el automóvil no tenía puesto el seguro. En un semáforo en rojo, ella, logró aventar al sujeto que la venía tocando y salió del vehículo. Corrió de ahí sin voltear a ver. Cuando hablé con ella, su narración se centraba en un ensamblaje emocional complejo. Notábamos la resequedad en la garganta, una acumulación grumosa y densa. Efectivamente, la rabia es un fluido muy espeso.

Los anteriores acontecimientos se han hecho astilla. Han marcado nuestra escritura y nuestra problematización sobre las afectaciones y las imágenes de la violencia contemporánea (revisar en anexos: *espacios paranoicos, objetos afectivos*). ¿Cómo se empieza a escribir una investigación? Cuando la astilla ya se encuentra adentro de la piel. Al comienzo sientes incomodidad, sientes que algo no anda bien, que hay algo que lastima. La violencia se convirtió en una *obsesión* es lo que dirían muchas escritoras, para nosotras la figura que se aproxima es la retórica de la astilla. Una astilla se incrusta, somos conscientes de ella, de su insistencia en nuestra carne. Tratamos de quitarla, de que no moleste, pero siempre necesitamos de herramientas para su sacado, nunca podemos solas. Parece que para sacarla tenemos que hacernos más daño. La astilla deja un hueco, un agujero minúsculo, que no se nota pero que duele y nos molesta. Por eso nos quejamos, por eso hablamos de ella.

La violencia es nuestra *astilla*. Por eso preguntamos, ¿Para qué sirven las ciencias sociales si no es para narrar nuestras comunes afectaciones? Quizá, las astillas son una vital materia prima de quienes hacemos investigaciones sociales y culturales. Las astillas serían las múltiples *formas* en las que se presentan los acontecimientos empíricos abriendo una herida que constantemente se trata de resolver, de reflexionar, de *curar*. Por eso decimos que trabajamos con distintos materiales, con descargas en el plano de la existencia, es decir: con *imágenes que piensan*, con la *forma-meteoro*. Entendemos que “en los terrenos que nos ocupamos, conocemos sólo al modo del relámpago” (Benjamin, 2005: 102). Nos acercamos a la construcción de conocimiento, a saber, por ese resplandor que aparece en el destello de nuestro pensamiento, de nuestro *hacer-afectivo*. Hacer que las imágenes especulen tiene que ver con la búsqueda de crear sentido y figuración.

Para Benjamin establecer constelaciones de pensamiento, es decir, *hacerlas hablar*, tiene que ver con la asociación de materiales divergentes. Partir de varios aparatos / dispositivos / artefactos / maquinarias culturales e imbricarlos —a partir de algún montaje específico— crea una línea narrativa.¹ Es cierto que “conocer el objeto con su constelación es conocer el proceso que

¹ La constelación martilla una convergencia heterodoxa. Tratando de escapar de las lógicas unidireccionales, Walter Benjamin propone a través del concepto de constelación un procedimiento que avanza por acontecimientos (históricos, conceptuales, culturales) que se pueden agrupar e interactuar entre sí para explicar aquello que no siempre se encuentra en el orden de lo *evidente*. El acontecimiento es una forma de concebir el problema como un conjunto embrionario que se va uniendo o, mejor dicho, sobre el que se va trazando sus puntos de fuga y conexión, donde un sentido emerge de su latente progresión. Entonces, el destello deviene estruendo. Por eso, el trabajo escrito “es ese trueno que después retumba largamente” (Benjamin, 2009: 102). Eso que se vuelca en eco se convierte en preocupación, en motor de indagación. Eso que se queda resonando, como las luces que se ramifican, tratamos de unirlos con premura. Al final, como escribiría Bécquer: *todo es noche/ y la vida es relámpago*. Entonces, buscamos otras imágenes que pertenezcan a la forma-relámpago y que ordenen eso que se encuentra en constante montaje, eso que se eleva y crea maquinaria epistémica.

se ha acumulado en el objeto” (Adorno, 2005: 39) y sobre el que se instala una reflexión hecha en y por múltiples imágenes. Por esa razón abrimos nuestro objeto de investigación ensamblando relatos etnográficos, notas periodísticas, textos ficcionales latinoamericanos, poesía como un método crítico de investigación que forma relato, que se unen con la firme convicción de iluminar algunas zonas opacas de la violencia que habitamos y sentimos (revisar en anexos: *despliegue, acción de abuecar sin separar los pliegues*).

Nuestra imagen relámpago es la astilla, un elemento del montaje es esa esquirla, ese fragmento, ese rancajo. Los objetos de investigación –las preguntas y sus objetivos– para nosotras son astillas. La violencia es una astilla que se encarna, que de tan fina y minúscula no se puede desenterrar. Una astilla que irrumpe y se actualiza siempre en un estado de palabras y de cosas, de experiencias y de sensaciones, pero ella en sí misma no vive en nosotras: ella nos habita, no la encarnamos nosotras. Hay múltiples astillas que devienen heridas y que nos conforman, que nos preceden, hace falta, pues, preguntarnos *qué hacemos* con la astilla. Nosotras queremos extirpar la astilla de nuestra piel por más dolorosa que sea, reorientar su experiencia afectiva. La astilla que queremos explorar, que nos proponemos aquí como de investigación, es: *realizar una crítica inmanente a la violencia contemporánea de género que sienten los cuerpos feminizados en la ciudad de Puebla*.

Sensorium violento

El problema era mucho más abierto (ojalá se hubiera tratado de un problema meramente conceptual), pero el objeto de investigación se dirigió a dar cuenta de esa figura que aparecía en la cultura y que germinaba en la subjetivación de los cuerpos feminizados. Nos dejamos llevar por esa intuición: articulamos las experiencias recolectadas y tratamos de producir desde allí un abordaje epistémico sobre un panorama conceptual para pensar la violencia, la estética y la cultura a través del devenir cadáver. Sobre lo dicho, ya que tocamos la punta del ecosistema conceptual. El devenir sobre el que escribimos –y como Deleuze y Guattari (2008; 2020) enfatizan insistentemente en *Mil mesetas*– no se trata de un proceso de semejanza, de imitación o de identificación. Muy al contrario de las discusiones de identidad, el devenir no alude a un parámetro de consonancia y sustancialidad. El devenir no es una analogía de un proceso, no es una metáfora, sino un cambio de orientación subjetivo y material; es “una composición de velocidades y afectos” (Deleuze y Guattari, 2020: 204) que orientan una producción específica de sensaciones que pasan por el cuerpo y expresan su mutación.

Deleuze y Guattari afirman que hay una multiplicidad de devenires en el mundo. Insisten en el hecho de que las mujeres también entran en devenires mujeres, los homosexuales en devenires homosexuales. Eso no significa que todas entremos en los mismos devenires o que los devenires sean semejantes, pero existen puntos de ensamblaje entre ellos. Nosotras entendemos ese devenir como una figuración construida por la materialidad de signos y significantes estéticos que configuran o ensamblan una imagen de la violencia. Las narraciones empezaron a conformar, a dilucidar los márgenes y los bordes de una imagen específica de la violencia. Esa imagen es una forma de expresión de la sensibilidad. Esa figura es la que aparece y se mantiene en suspenso en las paredes del texto. El devenir cadáver, entonces, es pensarse *a través* del cadáver, pero también es “volverse cadáver”.

Con el avance temporal de la investigación, esa información empírica empezó a dialogar, a generar su propio ensamblaje con materiales culturales. Por esas razones decimos que trabajamos con imágenes y con figuraciones que han sido convocadas a través del ejercicio de nuestra *etnografía* en donde el trabajo de campo y nuestro método operativizan trayectos espaciales y sostienen diálogos con diferentes cuerpos. Los acercamientos etnográficos entablados con los cuerpos muestran características que pueden ser consideradas para su delimitación. Es decir, las cualidades a las que nos referimos engloban a personas que se subjetivan/identifican en tanto cuerpos feminizados, son estudiantes de diversas licenciaturas, sus edades rondan entre los 22 y los 29 años, los lugares en los que se alojan se ubican al sur y en el centro de la ciudad de Puebla, México; por lo que sus trayectos cotidianos transcurren en esa misma cartografía. Y, mientras esas imágenes se generaban o se administraban por la experiencia cultural de la violencia, nosotras la fuimos articulando con otro tipo de producción cultural.

Nuestro desarrollo implica concebir figuras, o bien imaginar un aparato que busca pensar el movimiento de la violencia en su heterogeneidad de desvíos. El ejercicio analítico es, mínimamente, doble: dar cuenta de las respuestas heterogéneas de distintos materiales culturales a las figuraciones de la violencia (inscritas en relatos, imágenes, literatura, crónica), a la vez que se busca iluminar los matices de su devenir. Dicho así, esta investigación ensambla fragmentos para dar cuenta de la fuerza de la violencia, así como de distintos puntos de fuga delirantes que conforman colectivamente una posible respuesta o un agenciamiento sobre la violencia. En efecto, dar cara a la violencia a través de un archivo de intervenciones para activar un vocabulario crítico sobre las formas de pensarla contemporánea. Así, la investigación avanza por fragmentos empíricos y se concatenan acontecimientos literarios. Recurrimos a los materiales “La parte de los

crímenes” en *2666* de Roberto Bolaño (2008), *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor (2019) y el cuento *Las Cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez (2016) para pensar las fugas de inscripción contra los cuerpos feminizados desde otras coagulaciones del imaginario extendido de la violencia de género. Consideramos que analizar esos materiales en términos de violencia supone la captura de signos en dos movimientos: en su velocidad, donde se desarrollan enunciados de experiencias diferenciadas y zonas de erosión significantes y en su lentitud, donde ya han alcanzado la sedimentación de efecto productivo. Es decir, en el decir de los materiales se encuentran los procedimientos. Así, en los apartados de la investigación desplegamos discusiones conceptuales para pensar elementos concretos de la etnografía, privilegiando una apuesta crítica a la violencia de género.

Ahora bien, ¿cómo realizar una crítica inmanente a la violencia contemporánea de género? Interviniendo en el hueco de la astilla, pensar sus límites y delinear sus omisiones. En este sentido, no damos una disquisición previsoría. Los sentidos polisémicos de la violencia nos arrojan a entenderla como una fuerza que se *siente* y se *narra* de forma distinta en cada cuerpo. En esta aprehensión epistémica queremos explorar esos apostrofes diferenciados que marcan y espesan el esclarecimiento de la violencia. No podemos dar cuenta de la violencia sin antes apostrofar sus mismos nudos de ejercicio, de conceptualización.

Darle tratamiento a la conceptualización de esta forma responde a una sensibilidad de diferentes grados de potencia e intensidad, distintas modalidades y tonalidades que no son precisas y que arrasan de formas distintas. Sin embargo, nuestro axioma de trabajo es que la violencia opera por una compleja potencia de fuerza: la violencia es un dispositivo de poder y un aparato de captura. Entonces, la crítica a la violencia es nuestra materia y nuestro método. Ahora bien, valdría preguntarnos cómo se mueve y bajo que velocidades actúa. Para nuestros propósitos la violencia entendida como un régimen sensible e intensivo no se efectúa por un enfrentamiento cara a cara o golpe a golpe, sino que constituye una economía cuyo motor es el odio ilimitado contra toda materialidad feminizada. Es verdad que el capitalismo odia a todo el mundo, como anunciaría Lazzarato (2020), pero la violencia se constituye por el odio cósmico a todo cuerpo que no se registre entre la producción de masculinidad; nuestro hechizo cultural se comporta a través de la existencia de un profundo odio sedimentado: “el odio hacia el principio cósmico de lo femenino, una misoginia que rebasa los estrechos límites de la psicología social y [adquiere] proporciones geológicas” (Cárdenas, 2015: 147). Parece que la tierra acumula un odio a todo cuerpo feminizado.

Una crítica inmanente busca centrarse en aquellas fuerzas que posibilitan la violencia contra los cuerpos feminizados. El sentido que adquiere la inmanencia hace que no sea un concepto definido sino una imagen del pensamiento, es decir, el movimiento de una imagen –insistirían Deleuze y Guattari (2017)– que se vierte sobre lo que significaría el propio acto de cavilación epistémica, buscar una forma de pensar es orientarse en el pensamiento. Sin embargo, no estamos inventando nada. Tratamos de pensar algunas de las figuras que encandecen dentro del régimen de la violencia contemporánea. Pensar lo que se ensambla *sobre* la violencia es pensar el plano de producción de la misma violencia.

Existe una forma de lo sensible que se imanta en las imágenes y las figuraciones. La inmanencia insistiría en extender el umbral y el límite semiótico de la violencia que se ha formado para poder describirlo y nombrarlo; en efecto, un sistema de signos que se conjuran y se ahíncan. Por esos motivos, la inmanencia de la violencia es un plano estratificado, una orientación que intenta organizarse sobre capas y capas sedimentadas. En efecto, los mecanismos y las formas de la violencia han cambiado. No hemos cruzado de un régimen a otro, convivimos con muchos a la vez y nos encontramos sobre sus líneas de incremento. Es necesario decirlo, necesitamos otros aparatos conceptuales. Por esas razones, la inmanencia de la violencia se postula sobre el trabajo de interpretación y de su figuración.

La crítica de la violencia en la que nos situamos aparece bajo las formas del paisaje, de la atmósfera, de la ruina y del cadáver. Existe algo que, en efecto, se pliega y se despliega: un régimen de la violencia donde su expresión y sus formas actúan por velocidades de variación intensivas. Así, reorientar el sentido de la violencia encontraría un punto de fuga en el planteamiento inmanente de una crítica. El intento de imaginar una crítica es pensar su poblamiento, su reubicación dentro de una tradición que siempre traza límites y hace leudar sus singularidades. En efecto, se trata de crear otra justicia, otro azar. Pensamos que la violencia, esto es su planteamiento y desglose, fue estetizada por una suerte de vacío conceptual; por una economía de repliegue que solamente se reduce a sus efectos culturales.

En un registro, la violencia se encierra sobre sí misma. Su objeto se vuelve tautológico. Se convierte en un nido de serpientes donde difícilmente podemos seguir un comienzo y un final. Por eso nuestro objetivo no inicia en la incertidumbre del *qué es* sino, intenta avanzar en otra dirección, y preguntarnos por el *qué hace* la violencia, *bajo qué* aparatos y *cómo se moviliza* en la afectación de los cuerpos. Colocarnos allí nos parece que posibilita otra gramática para pensar nuestro presente, nuestro horizonte conceptual y empírico de la violencia. Para decirlo de otra

forma, la crítica a la violencia surge de los acontecimientos ocasionados por la propia violencia, pero el propósito de la crítica es repensar el ensamblaje complejo y frágil de un particular vínculo social y cultural compartido que amenaza la vida, a las vidas feminizadas. Efectivamente, la vida importa, la existencia importa, la *forma* en que podemos vivir nuestras existencias importa. Lo que llamamos «existencia» es lo que se encuentra en juego en esta investigación. Nos interesan las reacciones y las afectaciones, los modos de acción y activación, pero también los modos de captura. Así, considerar las condiciones para que la violencia de género tenga respuestas afirmativas, que las existencias feminizadas no sean su ‘objeto’, que las vidas sean dignas de poder ser vividas y no solamente susceptibles a la dañabilidad. Por esas razones *nos movemos en dos planos o en dos latitudes inmanentes: hacemos énfasis en los acontecimientos empíricos y en las situaciones de los materiales culturales, pero también ponemos entre paréntesis la forma y la figuración de la violencia, esa es nuestra crítica.* Dicho esto, tenemos muy claro que las reflexiones aquí mostradas no se limitan a las velocidades de un régimen de la violencia sino, también, al ejercicio de una manada veloz de imágenes y figuraciones.

Volviendo al objetivo general de esta investigación, la crítica inmanente a la violencia se despliega en tres ejes: a través del despliegue y circulación de imaginarios, por una localización espaciotemporal y por la creación de agenciamientos colectivos. Nos detenemos en la exploración de un paisaje necrótico y carcomido que parece estar construido y, sin embargo, no lo está. Trabajamos sobre las imágenes y las figuraciones de la violencia de género, en cómo adquieren materialidad o algún tipo de narración. Hacemos énfasis en la trama de la violencia que sucumbe sobre y entre los cuerpos feminizados. La trama es aquello que se ensambla y posibilita la fuerza de la violencia; es decir, lo que pasa en las calles, lo que ocurre en sus recorridos por la ciudad y el despliegue de imágenes que las acompañan: las imágenes que aparecen y movilizan la acción y la percepción de los cuerpos. Esa aparición es una precipitación y aquí lo nombramos como «devenir cadáver». Existe una gran diferencia en circunscribir al pensamiento alguna imagen *de* la muerte o una imagen *para* la muerte. El devenir cadáver es una figuración estratégicamente móvil que intenta capturar la existencia de los cuerpos feminizados. Por esas razones, valdría preguntarse, ¿cuáles son las imágenes de la intensidad afectiva de la violencia y cuáles son sus líneas de fuga?

Esa intensidad de la que hablamos solamente puede traducirse bajo la formulación de lo sensible, y se encuentra debajo de la sedimentación de la violencia cruenta que estamos tratando de destilar. Lo sensible que anunciamos es una percepción colectiva que no es reducida a un

mero organismo psicológico sino, por el contrario, un trance del cuerpo social que es inducido por otro cuerpo y otra fuerza: afección es “el paso de este estado a otro en tanto que aumento o disminución del exponente-potencia (*potentiel-puissance*), bajo la acción de otros cuerpos” (Deleuze y Guattari, 2017: 155). Esa definición que ensamblan Deleuze y Guattari valdría decir que es aquella que concibió Spinoza: *affectio* y *affectus*. Misma que aquí usamos para denunciar la existencia de una estratificación cultural; para decir que las figuras estéticas que vamos desplegando no tienen nada que ver con algún tipo de retórica o representación alusiva. Es la distribución cultural de la *sensibilia*; una violencia impostada como “sensaciones: perceptos y afectos, paisajes y rostros, visiones y devenires” (Deleuze y Guattari, 2017: 178).

Usar imágenes como retórica de la violencia, como recorrido de un *sensorium* colectivo solamente es un punto de proliferación sobre la certeza de que existen formas de la violencia que convocan nuestra mirada. Respecto al *sensorium* de la violencia, decimos que, es un conjunto de afecciones y percepciones de los cuerpos, es el nudo de sensación colectiva. La experiencia es singular pero pasa por los lazos sociales y culturales que la entranan de interpretación. Cada experiencia individual pasa a ser colectivizada y registrada por pliegues y pliegues de reiteración. El *sensorium* es el que matiza un *sentir* colectivo. El *sensorium* es una zona anclada a los paisajes de la violencia que produce e induce ciertas orientaciones sobre el *sentir* o el *sentimiento*. Dicho así, el *sensorium* implica un guion cultural —que codifica una determinada respuesta a la violencia como *affectio* y *affectus*— respecto a la producción de tal iridiscencia de afectiva. Entonces, la velocidad de la violencia avanza, no ha dejado de perfeccionar sus aparatos de captura. Pero parece que, en nuestra contemporaneidad, la violencia contra los cuerpos feminizados aparece como una siniestra coincidencia temporal y espacial, como si la violencia fuera una afección contagiosa. Nos provoca una sensación narcótica y aletargada.

En el trabajo exploramos imágenes desmovilizantes y en trance; paisajes crueles y desposeídos. Tratamos de establecer un diálogo entre la estética de la violencia y la política afectiva de los cuerpos feminizados. El trabajo de investigación despliega imágenes y figuraciones de la violencia contra los cuerpos feminizados. ¿En qué proceso? Sobre narrativas empíricas y culturales. ¿Cómo? Sobre la construcción epistemológica de una crítica inmanente de la violencia. Nos situamos entre los márgenes de una crítica a la razón heterosexual y cultural de la violencia. ¿Cuál es el método? El ensamblaje de materiales culturales y empíricos. Consideramos que los tipos de figuración colectiva crean nuevos espacios y tiempos, a saber, nuevos conceptos cartográficos, localizables, que trazan un campo: un ensamblaje, ¿qué significa eso exactamente? Que

trabajamos sobre piezas heteróclitas y en movimiento como una secuencia de tramas que se van enlazando sobre la forma de hacer crítica. A lo largo del texto tratamos de desplegar narraciones que se mantengan dentro de un tono y un ritmo necesario para que avance, pero no prometemos que el camino será liso, sino todo lo contrario, nos encontraremos en un espacio absolutamente estriado. Los acontecimientos avanzan, se mueven evidentemente, pero se encuentran en terrenos fangosos o que dificultan su andamiaje.

La teoría combina una praxis de los agenciamientos colectivos y una implicación a un programa que conecta tanto máquinas de guerra como cartografías conceptuales de lo posible en un espacio abierto. Los conceptos no son una producción de imaginación empírica pura, pero ayudan a sedimentar un accionar político y afectivo. ¿Cuál es y desde dónde comienza nuestra contribución? Desde los heterogéneos materiales culturales y empíricos. La construcción de ensamblajes nos ayuda a localizar algunas nociones con las que trabajamos y axiomatizamos esta investigación. Es decir, sobre la proliferación de imágenes de todo tipo que no tienen un relato narrativo ominoso. Nuestra hipótesis sostiene que nos encontramos temporalmente ante un acontecimiento inédito, estamos en un momento de expresión y de formas necróticas de la violencia contra los cuerpos feminizados. Esa figuración necrótica se ha instalado, como una forma de pulsión cultural, en la subjetivación de los cuerpos bajo las figuras y las imágenes del cadáver.

Una imagen late, y la cultura agoniza dentro de ella

Bajo las matas / En los pajonales / Sobre los puentes / En los canales / Hay cadáveres... Así inicia el largo poema homónimo neobarroso que Néstor Perlongher escribe a principios de la década de los ochenta. El poema –una de las formas más exquisitas en las que confluyen la política y la estética– arrastra consigo una atmósfera social compartida sobre la experiencia hirviente de la violencia en la trama cultural de los cuerpos. Aquí *forma* y *expresión* se unen, forman hechos, pero no cuerpos. El poema carece de cuerpo. Existen voces, ecos que no callan. Pero el cuerpo no aparece, es decir, el cadáver no es un cuerpo. Al final del estruendo de las voces, de los largos alaridos, sentimos el silencio:

.....
.....
.....
.....

El sentimiento que ocasiona es el de una esperanza destiñéndose, de una atmósfera que se aminora. Parece que no existe palabra, pero la voz aparece para preguntar: *¿No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay. / Respuesta: No hay cadáveres.* El golpe final surge. Un límite, un umbral que se dilata. «Cadáveres» alude a un régimen que satura el imaginario cultural, una astilla que hará su aparición y que no desaparecerá del mapa geopolítico que habitamos (*habitare*, proviene del latín, ‘tener de manera reiterada’), ¿La violencia es un *tener* de manera reiterada? Sí, y Perlongher lo afirma de una forma contundente. Es una declaración, un acontecimiento, es una acusación: Latinoamérica es un laboratorio de huesos.

Este laboratorio de huesos es solamente un fragmento de la existencia de un régimen de la violencia de género que se ha recrudecido, sobre el que iremos explorando. Es una afirmación: nos situamos en un umbral del régimen contemporáneo de la violencia donde encontramos un campo espectral y fantasmagórico. Existe una generización de la violencia que marca tonalidades y paisajes cruentos. La violencia no aparece en un paisaje terso e impoluto, sino que avanza sobre miradas brumosas y saturadas. La necropolítica en México y Latinoamérica incrementa los marcos estéticos y culturales respecto a las políticas del cadáver. Nos referimos a una *necropolítica feminizada* en donde los regímenes de violencia actúan por la producción y la proliferación de políticas del cadáver sobre los cuerpos feminizados. Esto es, la incorporación de estéticas mortuorias en el pensamiento y sobre la forma en que se expresa esa *sensibilia*.

El cadáver es una representación, una figuración. Una imagen que condensa el régimen de la violencia contemporánea, que condiciona las relaciones materiales y fantasmáticas con la producción de subjetividad. La imagen late, y la cultura late dentro de ella. Entonces una política del cadáver aparece como una política de figuración que se ha instaurado en todo el plano cultural, desplegando técnicas de control, gestión y distribución de imágenes del cadáver que reconfiguran los modos de subjetivación de los cuerpos. Este régimen intenta zurcir, a través de un gesto estético, tanto el cuerpo vivo de la biopolítica como el cuerpo muerto de la necropolítica, a saber, imágenes del cadáver que gobiernan los espacios subjetivos y de agenciamientos sobre la vitalidad de los cuerpos. Múltiples fragmentos componen este paisaje y sobre este advertimos una pulsión necrótica en la ruinización de corporalidades feminizadas. Esta violencia despliega procesos de precarización y extrema exposición a la vez que ordena los cuerpos feminizados a través de una política cultural de la violencia bajo la figura del cadáver. En el análisis entenderemos que los cuerpos feminizados son asimilados como cadáveres —en su sentido figurativo— y esa conversión se sostiene por la estructura del paisaje de la violencia que se ha sostenido y

dilatado potencialmente desde finales de la mitad del siglo XX, periodo en que las notas periodísticas en México localizan la aceleración de la muerte feminizada bajo los nombres de feminicidio y transfeminicidio. En este periodo, huesos y huesos se han apilado abriendo una mirada forense sobre la materialidad y la figuración de la violencia: la existencia de un derrame exacerbado en la producción de muerte contra los cuerpos feminizados.

Sobre esta ruta avanzamos. Nuestra intención epistemológica –de imaginaria conceptual– tiene un suelo profundo de enraizamiento empírico que iremos desplegando. Salve subrayar que en todas las entrevistas y conversaciones que hemos mantenido estos años se imanan en la narración de una preocupación material por la vida, es decir, una ansiedad vital. Todos los cuerpos feminizados responden a la violencia que sentimos dentro de la espacialidad y temporalidad en los márgenes de la ciudad. En algún momento de sus trayectos, aparecen de una forma permanente algunas proyecciones de la muerte: imágenes y figuraciones del cadáver que dan paso al suspenso y a la afectación. Algo de esa formulación también acontece en las indagaciones de Theodor Adorno en su *Teoría estética* (1970): la ruina libera ciertas apariciones. Por esas razones, la aseveración de la conversión del poema: cadáver del cuerpo, de su alumbramiento a ruina, orienta nuestras indagaciones epistémicas. Los primeros y últimos versos de «Cadáveres» nos descolocan cada que leemos todo su recorrido. Sin embargo, a mitad del poema aparece un verso que nos mueve y conjura: *Estamos hartas de esta reiteración, y llenas / de esta reiteración estamos*. Parece que Perlongher coloca un agenciamiento, un hartazgo colectivo, un llamado a hacer algo *contra* la reiteración de la violencia. La figura del cadáver no es una metáfora, no es una imagen vacía y en esta investigación queremos indagar sus velocidades, sus movimientos y sus territorializaciones en la subjetivación de la violencia dirigida a los cuerpos feminizados.

Llevamos años queriendo bosquejar un inicio. Escribir sobre *el hartazgo de esta reiteración, llenas de este recrudecimiento*. Los comienzos siempre son difíciles. Hemos puesto por escrito posibilidades de armado, de ensamblaje, de pasajes, de entradas. Existían esbozos de aperturas e imágenes que conducían a caminos disímiles; nociones ficcionales y empíricas a las cuales afeerraríamos: fuimos acumulando repertorios, anidando sensaciones y, sin embargo, la interpelación por el hartazgo que aparecía al comienzo de cualquier pasaje previo era: ¿Cómo se *siente* y cuáles son las imágenes de la violencia contemporánea?

Subrayamos la pregunta anterior, y sobre ella escribimos: el objeto de esta investigación es mostrar de qué modo ciertas categorías empíricas como las figuras y las imágenes del cadáver son definibles con precisión como herramientas etnográficas que exceden a la pura observación

participante y que se convierten en registros analíticos. Es decir, nos ceñimos en cómo la producción de conocimiento empírico despliega una teorización del mundo sensible. Existe una imagen que perturba la cultura y ha empezado a gobernar todos los planos del pensamiento y se encuentra inserta bajo la forma del cadáver. La autonomía de esa imagen no es el calco del objeto que representa, pero direcciona una línea de afección entre los cuerpos. La imagen oscila y se dibuja entre su aparición (presencia) y su figuración (representación) y su supervivencia fantasmagórica. Por eso el trabajo con imágenes es intentar perseguir un umbral precario donde algún equilibrio de la violencia sea tocado. Allí apelamos a otro orden sensible en donde se mueve la política estética de la violencia. Unas veces se estira y se despliega, otras se contraen y se envuelve. Lo que posibilita la imagen del cadáver es quizá que el cuerpo no es reductible a la suma de sus partes.

Indagamos sobre la relación productiva de la figura del cadáver con el incremento de la violencia que nos impone tal imagen sensitiva, ya que creemos fervientemente –tal como Walter Benjamin (2015; 2016), Gilles Deleuze (2019a; 2019b) y Georges Didi-Huberman (2013; 2015)– que una de las formas en las que el pasado recibe cierta impronta de actualidad se encuentra dada por ciertas imágenes que iluminan su supervivencia. Situamos esa imagen en el tiempo. Por esa razón en esta investigación insistimos en que las imágenes y las figuraciones de la violencia se encuentran contenidas en un movimiento temporal sobre la configuración intensiva de un régimen estético contemporáneo que, a saber, posibilita la emergencia de ciertas figuraciones del cadáver, que se actualizan en un punto inquietante de este presente plagado de espectralidades mortuorias.

Para Benjamin la imagen no es reductible al ocaso del tiempo, sino que es, por las condiciones de ese mismo devenir, una producción de doble temporalidad. La imagen del cadáver que acordonamos en nuestro análisis se produce temporalmente bajo su formulación subjetiva por los cuerpos feminizados y por el cuerpo extenso de la sociedad. Así, la potencia de la imagen recae en su doble agenciamiento: su evocación y su capacidad narrativa del tiempo. Por eso, una imagen exuda significados por toda su porosidad. Fulguración es la palabra que evoca Benjamin para ajustar la visualidad y la temporalidad en la aparición de una imagen dialéctica. Para nosotras, la imagen del cadáver explica una dialéctica del suspenso, del deterioro y de lo que solamente se percibe por el cumulo de sus piezas. Sobre esta explicación existe para Benjamin, sin embargo, un equívoco sobre la producción de la dialéctica en tanto imagen. Una fórmula de la dialéctica del reposo: el letargo de un horizonte y su imagen. Lo anterior quiere decir que, aunque

distingamos cómo y cuáles características contiene esa imagen, solamente podemos alcanzar a vislumbrar su horizonte, pero no su fin.

Ahora bien, epistémicamente tanto la noción de *imagen* como de *figura* las usurpamos del discernimiento estético y tratamos de crear una combustión necesaria sobre la pregunta política: ¿qué sería una crítica formulada por el género de la violencia a la misma violencia figurada? La imaginación es inherentemente política, por eso Didi-Huberman asevera que esa es la formulación que tenemos que zanjar. Si la imaginación —ese trabajo maquinador de movimientos epistémicos— nos ilumina por el modo en que tratamos de concebir las posibilidades de cambio, agencia o destrucción; entonces, “nuestra *manera de imaginar* yace fundamentalmente una condición para nuestra *manera de hacer política*” (Didi-Huberman, 2022: 46). Indagamos dichas nociones para discernir la producción del cadáver feminizado que han organizado y cimentado el paisaje de la violencia en México. Imaginarios que siguen rondando y produciendo cierta política estética que ayuda a comprender nuestro presente. El contrapelo del curso de la historia también es el apostrofe de la imaginación de una época. Es un espesor de temporalidades entrelazadas.

El régimen de la imagen no es el mismo al de su figuración, pero dependen estrechamente uno del otro. Lo que entendemos por figuración es el cúmulo de sombras que solamente a través de su movimiento y montaje encarnan una figura reconocible y temporalmente estable como los márgenes del cadáver. Dicho esto, la imagen aparece en un campo extendido. La imagen del cadáver es la multiplicidad de cuerpos (muertos, desaparecidos y violentados), pero también las narraciones de la violencia contra los cuerpos feminizados distribuidos por toda la cultura que se vuelven impresiones visuales. Mientras que la figuración del cadáver es aquella espectralidad o fantasmagoría que se activa en determinada temporalidad.

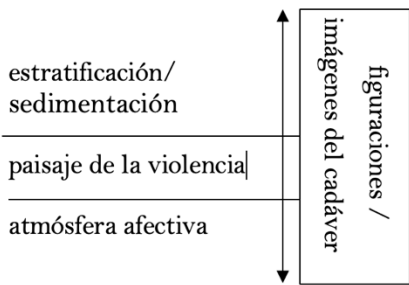
Esa figuración es una meseta expansiva que, aunque obedece a la imaginación, no es en absoluto un contorno abstracto. La imagen contiene cierta sustancia, mientras que la figura tiene otro génesis y otro alcance premonitorio. La conceptualización de una figura sugiere más que una imagen escurridiza en busca de un contorno, sino aquellas formas de interpretación y representación de los paisajes que son susceptibles a ser descritos como intransitables. Pensamos que la figura traslada su simbiosis epistémica: sombra, arquetipo, esbozo son solamente algunos de sus bordes conceptuales. Entonces, que existan imágenes que capturan y producen una economía de la violencia solamente quiere decir que existe un signo preformado, una figuración que se espesa: una imagen no es una localización en el horizonte, por eso “la imagen nos ofrece

algunos resplandores próximos (*luciole*), el horizonte nos promete la gran y lejana luz (*lucè*)” (Didi-Huberman, 2022: 66).

La figura del cadáver es una de las manifestaciones de la producción de las imágenes de la violencia contemporánea: una escala de las variaciones de potencia y velocidad, en los términos de su aparición en todo el campo empírico. La imagen del cadáver encuentra un punto de fuga y de dirección que genera una sintomatología crítica sobre la organización de la violencia. Por eso, si esas imágenes aparecen debemos miraras, hacerles frente e interrogarlas. Sobre lo dicho, estamos de acuerdo con Rosi Braidotti en que “las figuraciones no son modos de pensar figurativos sino, antes bien, formas de trazar mapas más materialistas de posiciones situadas, o inscritas y encarnadas” (2005: 14). En efecto, una figuración es una localización que actúa como conjuro de lo intempestivo; un momento de lo contemporáneo que se bifurca entre recorridos teóricos y políticos. Una figuración es un mapa vivo, un cruce temporal y espacial específico. De allí que una figuración hechiza y se convierte en imagen.

El devenir cadáver se concentra por las imágenes y las figuraciones de la violencia. Hacemos énfasis en cómo se visualiza la imagen, pero también sobre la forma en que la imagen hace figurar una mirada. Trabajamos con la imagen que ha lanzado el conocimiento empírico: la figura del cadáver. Pero quizá, no se empieza por la imagen que asecha, sino por el paisaje que convierte toda subjetividad feminizada en potencial ruina. Ya Carl Einstein anunciaba que la imagen vista a través de conceptos insospechados genera la vista de lógicas insólitas. Por eso el devenir cadáver se extiende en tanto descomposición de la forma. No estamos frente a una imagen del cadáver sino también, agregaría Didi-Huberman (2022), estamos frente a su tiempo.

La investigación no se deja encerrar en los límites territoriales e intenta explorar otras geografías sensibles. La nebulosa se extiende, su núcleo se condensa y se organiza a través de gestos críticos. Estos gestos se centran en una imagen que se despliega a lo largo de los estratos, de los paisajes y las atmósferas afectivas que denominamos devenir cadáver. Este tipo de devenir se traduce en imágenes y figuraciones que los cuerpos feminizados perciben alrededor del *sensorium* de la violencia. Dentro del impulso del texto aparece ese destello conceptual que se ensamblan, se despliegan y luego se contraen.



Las categorías son transversales. Y, ocurre de tal forma porque el tratamiento epistémico del devenir cadáver ocurre y se propaga en diferentes planos del pensamiento. Su fuerza, en tanto imagen, provoca que el mundo aparezca y se deforme. Aquí, tomamos posición sobre el ensamblaje que producimos; si la figuración de la que hablamos ensaya diversas formas de aparición, quizá “—al descomponer su cronología— pueden enseñarnos algo *diferente* sobre nuestra propia historia” (Didi-Huberman, 2008: 317). Algo, sobre nuestra propia historia de la violencia. Una cierta construcción de la imagen en la temporalidad de la violencia. La posibilidad de la técnica del ensamblaje avanza por los fragmentos de las imágenes del cadáver, y esa correspondencia crítica entre materiales intenta crear un campo de relaciones epistemológicas. Pensar el paisaje alrededor del devenir cadáver es una precipitación de las formas de la muerte, es decir, de las formas en las que el paisaje de la violencia ha insertado sus signos de manera aguda e insistente en los cuerpos feminizados. Entonces, las imágenes tienen diferentes tiempos. Una cierta construcción de la imagen en la temporalidad de la violencia. La posibilidad de la técnica del ensamblaje avanza por los fragmentos de las imágenes del cadáver, y esa correspondencia crítica entre materiales intenta crear un campo de relaciones imaginativas.

Estamos buscando una manera de mirar y de digerir lo mirado. La violencia como producción activa de imágenes del cadáver, se torna en paisaje y enrarece el aire. Se propaga por los huesos y tejidos, por tendones y arterias, se vuelve cuerpo. Ahora bien, ¿cómo llegamos a imaginar/asimilar colectivamente nuestro paisaje necrótico?, ¿cómo operan los afectos para territorializar a los cuerpos singulares y colectivos? Lo único que sabemos es que la violencia vive en ese paisaje. Por eso, queremos explorar este paréntesis espaciotemporal de las mesetas de la violencia que se encuentran materializadas en el paisaje y en la atmósfera como un registro sensible de los cuerpos. Seguimos preguntando entonces, ¿cómo se articulan las narrativas que

constituyen el registro sensible de violencia?, ¿cómo se eligen los materiales y el tono de la narración?, ¿de qué forma diversos materiales se hilvanan para formar un *sensorium* compartido?, ¿cómo se delinear los imaginarios, teoría y praxis? En esa forma y territorialidad de la violencia se articulan las fibras de una sociedad. Nosotras tratamos de pensar la violencia sobre la experiencia afectiva singular y colectiva de los cuerpos feminizados.

Una línea de fuga o bien, una geología de la violencia en donde en todos los movimientos del subsuelo y de la atmósfera hay cadáveres. Este excedente funciona sobre la diferenciación totalitaria de las afecciones que son distribuidas por los signos de la violencia; si el mundo se construye entre la piel y el signo, ahí oscila un gesto político. Un asedio de imágenes aparece, presencias espectrales que, a pesar nuestro, constituyen nuestra subjetivación, ¿cómo se vive con las figuraciones de la violencia?, ¿en qué momento aparecen y en cuáles trayectos nos acompañan?, ¿de qué formas múltiples se caracteriza y se maximiza la vulnerabilidad en temporalidades y espacios diferenciados?, ¿qué paisajes culturales se conforman en la experiencia de la violencia de género? ¿Cómo volverse capaz de actuar bajo un régimen así? Finalmente, ¿cómo y de cuáles formas se subjetiva la violencia a la que son expuestos los cuerpos feminizados? Esas son las preguntas que exploramos.

ESTRATIFICACIONES Y SEDIMENTACIONES

Capítulo 1



No hay manera de sentirse en casa en el siglo XXI.
—Rosi Braidotti, *Metamorfosis* (2005).

Este capítulo se direcciona en una latitud espacial y temporal. Se construye sobre algunas cartografías narrativas, sobre itinerarios que se desplazan por la ciudad, para tratar de responder en dónde y sobre cuál localización aparece la violencia. Pensar la violencia es preguntarnos sobre el entramado que lo sostiene, sobre las capas sedimentadas en la semántica de la palabra y la afectividad subterránea del que emana, sobre lo que aparece y se derrama. En lo siguiente consideramos una discusión sobre los marcos analíticos de la violencia de género. Entendemos la ciudad de Puebla como una zona de múltiples afectaciones que se constituye solamente a través de la velocidad de las líneas que estén en movimiento al momento de su choque, cruce, impacto o rozamiento. En este sentido, si la experiencia de la vida surge dentro y en los contornos del

espacio social estratificado, la aparición de los cuerpos feminizados –cierta forma de exposición material y vulnerable– implica necesariamente pasar por el orden del afecto: los cuerpos afectan y son afectables socialmente. Los cuerpos *sienten* y *experimentan* la violencia como un clima y una atmósfera que se condensa y recrudece por la formulación del espacio social, la circulación de afectos y la percepción de dicha fuerza.

Nos cuestionamos, entonces, ¿la codificación de las políticas de la violencia actúa bajo ciertas figuras e imágenes retóricas?, ¿la fuerza de la violencia y sus figuraciones dependen de una estructura de imaginería latente para producir su desgarramiento en los cuerpos? La figura a la que recurrimos es el apóstrofe que, etimológicamente significaría un proceso de desvío, de separación de un discurso frontal, para nosotras es un movimiento crítico, una intervención de la cultura. Apostrofe: un aliento, un afecto, un objeto que acumula recortes espectrales. Es decir, prácticas de suspensión, de aplazamiento y desplazamiento, de interrupción.

Necesitamos otro tipo de imaginería, de una imaginación política que pueda existir sin los nudos irrespirables de la violencia cotidiana. Todo movimiento político es un profundo destello afectivo de indocilidad. La historia de la violencia de género está construida de narraciones heterodoxas de gestos y posturas de disidencia, de repudio y horror. Por eso, apostrofar es tratar de negarse constantemente a una matriz, a la vez que es un intento menor de imaginación. De pensar simulacros con otros desenlaces y con brechas a otros rumbos difíciles de imaginar, pero necesarios para escapar. Nos encontramos en un conjunto de acontecimientos vitalistas, de extensión de los horizontes políticos y de reformulación afectiva.

Apostrofar la violencia

Estoy enraizada, pero fluyo

—*Este 8M salimos a marchar porque ya no queremos más muertes de mujeres*— con la cara roja por el sol de la tarde y la crispación de la voz, Emma menciona estas palabras cargadas de rabia frente al zócalo de la ciudad de Puebla— *porque no queremos salir con el miedo de quedar en el camino. Porque, sí, queremos un mundo donde quepan otros mundos, pero sobre todo queremos un mundo sin que la violencia gobierne nuestras vidas.* La marcha a la que se refiere Emma (mujer bisexual, de 21 años) es la manifestación del 8 de marzo del 2022, día internacional de la mujer, el cual diversos contingentes se congregaron en el reloj de El Gallito en el parque Paseo Bravo y concluyeron en el zócalo de la ciudad donde el agua de la fuente de San Miguel, ubicada en el centro de la plaza, se encontraba teñida de rojo. El recorrido de la manifestación estuvo custodiado por personal de la Comisión de Derechos Humanos de Puebla (CDH), y por un amplio cuerpo de policías que se ubicaban por las calles y, sobre todo, en edificios gubernamentales.



s/t (2022) por Mireya Novo (2022), en diario virtual Publimetro México

Las palabras que pronuncia Emma se quedan anidando en el pensamiento, como un eco que no encuentra forma en ese movimiento acelerado: *queremos un mundo sin que la violencia gobierne*

nuestras vidas. Ese reclamo íntimo, público y sediento de cambio encuentra resonancias plurívocas en esta caja cultural que llamamos sociedad. Sin duda, es difícil imaginar un mundo sin las garras depredadoras de la violencia en donde su representación más próxima se despliega bajo la forma de fuentes tintadas de rojo granate.

Son múltiples los agenciamientos colectivos de respuesta ante la exasperación de la violencia. En los días previos al 8M en las páginas de internet circuló un *flyer* con la invitación: «convocamos a todas las mujeres cis, trans, y disidencias sexo genéricas a una marcha para todas, donde nos cuidamos todas». Se conjuraba a todos los cuerpos feminizados a aparecer, a congregarse, a mostrar todo el rencor y el descontento acumulado. Las calles del centro de la ciudad de Puebla se matizaron de colores verdes y violetas. Todas las pancartas cargaban la semantización de una necrosis que se experimenta diariamente: “No estoy aquí para ser el siguiente cadáver”, “Perdón por incomodarlas, pero nos están matando”, “No se murió, la mataron”. Sin embargo, la primera movilización del día se realizó a las diez de la mañana y fue organizada por el Colectivo Voz de los Desaparecidos en las inmediaciones de la iglesia de San Francisco para dirigirse a las afueras de la fiscalía general del Estado (FGE). La activación de protestas, de su revuelo encolezado, nos recuerda que la zona neurálgica sigue siendo el cuerpo en medio de las rejillas de la violencia. De la multitud de cuerpos que tratan de apostrofar la violencia. Del megáfono salía un hilo de voz: *No vamos a parar hasta encontrar a todas a las que han desaparecido, no vamos a parar hasta encontrar a todas las que han desaparecido, no vamos a parar...*

Existimos en tiempos sanguinarios donde todo el aire que respiramos se encuentra enrarecido y produce sofoco. Es cierto, vivimos en tiempos de clamor, lamento y estruendo. Vivimos en tiempos donde la germinación de la violencia se ha asentado y en su fijeza ha producido brotes, flores malignas, generado su maleza y sus superficies. Existimos en tiempos crueles donde pasan cosas crueles. Tiempos que se expanden y espacios estriados que abren nuevamente agujeros negros succionando la vitalidad de los cuerpos. Lo que anunciamos es una certeza. El sofoco existe, lo *sentimos*. Entonces, la cuestión que nos planteamos se eclipsa dentro de ese jadeo acalorado, que aspiramos continuamente y sobre el que intentamos producir otra cosa; un anhelo, algún entusiasmo, cierto optimismo o, en su aserción, nos preguntamos, ¿aquí solamente encontraremos opresión y ahogo?

Esa sensación instalada en el cuerpo la desplazamos a la zona de la teoría: ¿En los marcos epistémicos que teorizan la violencia reiteradamente encontraremos opresión y ahogo también? Sobre esa pregunta fundamos nuestro proceder. Tratamos de seguir la intuición sobre una crítica

a la violencia. Por esas razones discutimos la noción de violencia de género de acuerdo con una localización radicada en explicaciones culturales que reflejan diferencias naturalistas y materiales. Iniciamos la discusión sobre el planteamiento general de algunos postulados de la violencia social, avanzamos centrando la crítica sobre marcos estructuralistas de la violencia, para después poner ese suelo epistémico en paréntesis. Entonces, primero abordamos epistémicamente la violencia en términos generales y después nos hincamos en la violencia contra los cuerpos feminizados. Consideramos que la noción de «violencia» es uno de los conceptos que organiza los principales dispositivos de control que operan en las sociedades contemporáneas y arcaicas. Sin embargo, su conceptualización en términos epistémicos específicos no explora los signos de que tratamos de pensar en este texto. En el desarrollo sugerimos que esos encuadres conceptuales deben ser matizados para la comprensión de la violencia contemporánea enraizada en configuraciones de género. Sobre lo anterior, asimilamos que el tratamiento de la violencia implica cierta imaginería emplazada sobre las formas de aprehensión conceptual. Esa localización recorre la disyunción del texto ante la sensibilidad y la violencia. Trabajamos sobre el agrietamiento de algunas teorías del poder que explican la violencia y, en esa abertura, colocamos aire entre el cráter. El intento de provocar un paréntesis entre los postulados de la violencia es lo que nombramos apostrofe.

Entonces, preguntamos, ¿qué mapas conceptuales podemos formular para registrar el *sensorium* afectivo de la violencia?, ¿sobre cuáles recorridos éticos damos cuenta de la sensibilidad de los cuerpos que gritan “no somos el siguiente cadáver”? Una de las respuestas posibles, en términos abstractos, es la ubicación de apóstrofes (como límites y tachaduras conceptuales). Comenzamos este apartado con el fragmento empírico de la marcha del 8M porque consideramos que funciona como un apostrofe, es decir, como un preámbulo de denuncia, para comenzar a entablar nuestro discurso sobre el proceder de la violencia contra los cuerpos feminizados. El apostrofe, como figura literaria, aparece en el transcurso de la narración –convendría decir en un punto específico de acumulación de discrepancia– conjurando la palabra y dirigiéndose con énfasis e intensidad hacia el interlocutor. Dicho así, en esta sección a quien nos dirigimos es a la gramática de violencia que se *hace* cuerpo y sobre la que queremos alborotar sus marcos epistémicos. El apostrofe es un movimiento indirecto e inestable, apunta Lauren Berlant, es “físicamente imposible pero fenomenológicamente vitalizante de la animación retórica” (2007: 34) ya que, para nosotras, permite pensar a los cuerpos dentro de los marcos que los referencian y no

solamente centrar el peso de la teoría, sino intentar que esos cuerpos discrepen, tachen o anulen epistémicamente.

El apóstrofe es nuestra figura para pensar la crítica, al menos una de las tantas existentes que desplegamos. Es una figura retórica, literaria, que se refiere a la forma de referirse a alguien/algo con cierto ímpetu. El apóstrofe interrumpe. El apóstrofe corta e invoca la linealidad del orden del discurso, trae al planteamiento otros elementos para su consideración. El apóstrofe es afectivo porque muestra la intimidad de sus pensamientos. Desglosa su emocionalidad para que un discurso no sea neutral. Una figura de expresión, una figura que apela, que pone comillas a lo decible. Una apóstrofe es, a decir verdad, una forma de creación disidente. Es una praxis creativa, una forma de captura conceptual del mundo. Apostrofar –colocar tiempo, *respirar*– es esa otra forma de ordenar los ensamblajes que nos constituyen ante las teorías del poder que no hacen más que sujetarnos.

El apostrofe es un tipo de especulación vitalista, algo de la afirmación «estoy enraizada, pero fluyo» que difunde Virginia Woolf en *Las olas* (2010). Ya que, si el enraizamiento es social y cultural, la maquinaria de los flujos es un agenciamiento, es un apostrofe. Sin embargo, aunque parezca sencillo el conjuro «estoy enraizada, pero fluyo», es todo un acto de experimentación colectiva que interfiere de manera contundente en el paisaje que habitamos. Esa experimentación, ese acto de no estar de acuerdo, aquí lo llevamos al mundo de los conceptos. «Estoy enraizada, pero fluyo» es un paso de iteración al futuro que consiste en saberse sujeta por las teorías y las praxis de la violencia y que, pese a eso, se pueda agenciar un estrato de creación, de obnubilación y de resistencia. Estoy enraizada y aun así intentar fluir es observar que lo que crece allá afuera no es solamente la densidad de un matorral. Imaginar conjuros, agenciamientos o agrupamientos que puedan segmentar –al menos temporalmente– las raíces del sofoco que se anuda en la garganta y que luego recorre todo nuestro cuerpo.

La crítica, que avanza como apostrofe por el texto, aboga por la transformación de las estructuras que sostienen la violencia de género y tratar de extender su nominación. Hacer un salto o bien, cruzar analíticamente de la violencia de género (que se tiende a biologizar su construcción) y centrarnos en la violencia contra los cuerpos feminizados. Cuya matriz intenta situarse en un ensamblaje crítico que piensa sujetos políticos múltiples (en términos de sexualidad, cuerpo, raza, género, clase social, étnicos). Esto implica no solo una intervención en el ámbito discursivo, sino también en las políticas públicas y las prácticas sociales que instigan el control

de los cuerpos. La violencia contra los cuerpos feminizados es un atentado, una guerra en curso, y un fenómeno complejo que requiere un abordaje crítico.

Trazar una tarea crítica sobre la violencia de género

Este tiempo *nuestro* conforma una coagulación cultural de la violencia que –territorializada en nuestros cuerpos– nos parece inefable un mundo compartido sin los brazos tentaculares de la violencia por eso apostrofar es resemantizar signos, iluminar espacios, dilatar tiempos. Una de las tareas críticas de la violencia de género es revisar nuevamente sus herramientas conceptuales, intentar increpar las narrativas comunes de la violencia, sus ritmos, los afectos subterráneos que lo sostienen. Pensar-hacer un mundo contra la violencia –para nosotras– que hemos visto sus múltiples rostros, que sentimos su respiración agitada, que concebimos su propagación ríspida nos parece inconcebible. Por eso imaginar, indagar, colocar apóstrofes nos parece un ejercicio hermenéutico en el orden de la crítica. Ordenar de otra manera nuestra caja de herramientas, maquetar conceptos, por supuesto, es una tarea crítica.

Reflexiona Benjamin que de ser la violencia un medio “bastaría considerar si la violencia, en casos precisos, sirve a fines justos o injustos” (2001: 23). Cuya relación tendría que ver más con un registro moral que con un registro ético de la violencia. La violencia no es una producción natural. Lo violento no se limita al territorio de lo orgánico, sino que habita en otras zonas opacas –la estética, la teoría, la praxis, *el deseo ardiente de transformarlo todo*–. No existen violencias más legítimas que otras y mucho menos pensando en ciertas operaciones modulantes de control de materialidades corporales o de un aparato de Estado que intenta ejercer su fuerza contra ciertos cuerpos. Es sobre esta línea que Benjamin, bajo un espíritu spinozista, considera:

Para que las personas puedan renunciar a la violencia en beneficio del Estado, de acuerdo con la teoría del Estado de derecho natural, hay que asumir (tal como lo hace expresamente Spinoza en su tratado teológico-político) que antes de la conclusión de dicho contrato regido por la razón, el individuo practica libremente toda forma de violencia *de facto* y también *de jure* (Benjamin, 2001: 24).

El Spinoza que cita Benjamin aclara que en un Estado democrático –que a juicio de Spinoza es el que más se aproxima a un estado natural– estaría escindido por dos modalidades de operatividad, una organización del poder. Para Spinoza (2010), siguiendo muy de cerca a Hobbes, plantea en su tratado teológico-político que parece que cada cuerpo ha encontrado en el poder soberano (Estado) algún derecho natural para gobernarse (poder divino). Es de tal

manera que entenderá al Estado como una configuración ‘natural’ de los cuerpos sociales. Y esa es la base del naturalismo y el contractualismo moderno que Spinoza critica.

Dicho lo anterior, la distinción entre el derecho natural y el derecho positivo insiste en zanjar la dicotomía entre una violencia legítima y una ilegítima. Por tales razones, “si la violencia no fuera más de lo que aparenta, a saber, un mero medio para asegurar directamente un deseo discrecional sólo podría satisfacer su fin como violencia pirata” (Benjamin, 2001: 28). Incluso, en los términos de cierto aparato de Estado, la concepción de la violencia se encuentra ensimismada por la polarización de los términos «guerra» y «paz», nomenclaturas que indican solamente una temporalidad específica de enunciación: tiempos de respiro o tiempos de incertidumbre. Pueden existir –y existen– zonas violentas en momentos donde suponemos que todo se encuentra en un tiempo de sosiego.

La violencia de género es una territorialización intensificada que trabaja sobre una pulsión necrótica que algún aparato de Estado no percibe como tal y cuya fuerza se dirige de forma diferenciada entre los cuerpos. La evidente génesis contaminada del término «violencia de género» indica sobre los términos del derecho enraizándose en ella, inmovilizándose y otorgándole una aparente praxis legal. Entonces, ¿se preguntan por qué violencia y no guerra, genocidio o femigenocidio? O en todo caso ¿por qué no un genocidio dentro de una guerra no declarada? Porque no queremos concentrar cierta energía en esos conceptos, incluso nos parece que abrir de nuevo la epistemología de la violencia nos puede ayudar a entender cómo una fuerza se mueve y se expande entre los cuerpos feminizados.

Ciertamente existe una relación evidente entre guerra y genocidio, pero no entraremos en esa ruta analítica ya que consideramos que esos términos refieren a procesos históricos y culturales distintos sobre una población que podría pensarse en términos homogéneos. La violencia –como la vamos a ir desplegando– es una pura potencia de fuerza que rodea tanto a objetos como a cuerpos en un flujo de continuidad intensiva. Esa violencia que tratamos de conceptualizar escala la objetualización y reificación de los cuerpos, por eso esa fuerza desdibuja lo orgánico y lo inerte: cuerpo, ruina y cadáver aparecen como posibles catalizadores. La violencia no es una materia, pero se materializa; no es el afecto, pero solamente actúa por afección, no es el virus, pero su consistencia se expande y contagia todo. Sobre esto nos adentraremos un poco más tarde.

Ahora bien, volviendo al nudo benjaminiano sobre el concepto de violencia, es este vector donde una lógica lineal piensa al sujeto constreñido por los marcos del derecho y, solamente

inmerso en ese encuadre legal/jurídico, lo vincula directamente a tal lenguaje y una nomenclatura de sujeción y restricción en los límites de *sujeto de derecho*. Es por esta razón que un derecho que trate de someter a los cuerpos sociales a una gramática de su reconocimiento solamente indica que son cuerpos formados a partir de un aparato de matriz de inteligibilidad patriarcal y “tal aparato es precisamente el tipo de derecho cuyas fuerzas constrictivas deberían ser contrarrestadas y resistidas hasta hacerlas colapsar” (Butler, 2014: 74). Por supuesto, la crítica que realiza Benjamin es fundamentalmente una crítica de la violencia legal. Valdría decir que su encuadre entiende, primero, una violencia que *produce* derecho y, segundo, una violencia que trata de *preservar* el mismo derecho.²

En este punto de inflexión, Mariana Dimópulos dirá que Benjamin agota la discusión sobre el procedimiento del derecho, al menos en términos clásicos direccionándola en dos líneas, la primera, “el Derecho-Estado interviene allí donde el derecho natural del individuo parece ponerlo en riesgo al aplicar la violencia” (2017: 146) y, la segunda, “el Estado hace en la ejecución del derecho su propia investidura –como en la pena de muerte–” (2017: 146). Es decir: el derecho como fundamento de la violencia en el pensamiento de Hume. Incluso, sobre el esquema clásico liberal sobre la visión de Weber del Estado “como «detentador del monopolio de la violencia legítima», [mientras que] «el uso de la violencia [frente al Estado] conduce inevitablemente a una desnaturalización y a una perversión del combate» político propiamente dicho” (Didi-Huberman, 2020: 144).

Es sobre esa imposibilidad de tensar las tramas del derecho a las dinámicas de implosión de la violencia –en los términos de sus procedimientos legales y burocráticos– que consideramos que ningún «acontecimiento en las redes semánticas de la justicia» es suficiente para formar reparación a las experiencias y subjetividades conformadas e interpeladas por las tramas y las dinámicas de la violencia. Sobre la aseveración de Benjamin decimos que la violencia excede su propia dinámica de contención, reactivación y figuración de política estética. Decir, entonces, “que los acontecimientos no puedan comprenderse sin su historia no significa que el análisis

² En estos términos Benjamin propone, como punto inicial, que para pensar las condiciones ligadas a la violencia de Estado tendríamos que dividirla en un tipo de violencia que produce el derecho y otra que la preserva: violencia mítica y violencia divina. Las críticas principales al ensayo de Benjamin vienen de dos lados: el primero de Jacques Derrida en su texto «Fuerza de ley» (2001) y, en segundo lugar, «Sobre la violencia» de Hannah Arendt (2018). Señalamos que, si bien los dos discrepan, la que más se disocia del planteamiento de Benjamin es Arendt al no seguir una noción dialéctica de la violencia, incluso “lejos de unir el *poder* a la *violencia*, los disocia y propone una tipología diferente, en el fondo más académica que realmente dialéctica” (Didi-Huberman, 2020: 147).

histórico sirva de justificación moral de los actos. Sólo entonces seremos capaces de llegar hasta la “raíz” de la violencia, para empezar a ofrecer otra visión de futuro” (Butler, 2006: 43).

Por supuesto, al tiempo que Benjamin abre la pregunta por la posibilidad de negar las formas de obediencia a ciertos regímenes enfatiza la interrogante: ¿qué semantización se posiciona en la crítica sobre la iluminación de *una crítica de la violencia*? Una respuesta de tantas posibles la da Judith Butler en la reconstrucción crítica del ensayo de Benjamin: “una crítica de la violencia es una investigación sobre las condiciones de la violencia, pero también una pregunta por cómo la violencia está de entrada circunscrita por el modo en que la interpelarnos” (2014: 65). Además, siguiendo esta lectura, consideramos que no solamente la crítica a la violencia es en sí misma una crítica sobre cierto marco jurídico sino, a su vez, “una teoría de la responsabilidad que tiene una lucha continua con la no-violencia” (Butler, 2014: 72). O, al menos, con la pregunta siempre abierta de interpelación y réplica. Por eso, Benjamin es claro al afirmar que, bajo ninguna forma, es posible trazar sobre el derecho alguna alternativa de la violencia, al menos no en los términos jurídicos de su naturalización.

Solamente como asentamiento, como instalación teórica del subsuelo diremos que la tarea de estos énfasis proviene de la filosofía política y la sociología, exudando distintos posicionamientos epistémicos sobre la violencia social. Podríamos pensar en Thomas Hobbes (2017), Georges Sorel (2016), Frantz Fanon (2009) y Walter Benjamin (2001) quienes han apuntado que la violencia adquiere un sentido particular en la activación de una lucha contra la explotación laboral de la clase obrera o, bien, como forma de actuar ante los procesos de colonización.³ La violencia localizada en las narrativas sociales, al menos como una de sus vías, actúa como una maquinaria ética de movilización social, la utopía revolucionaria, la aniquilación del aparato de Estado, el reverso de la represión política. Ahora bien, en otro precepto de pensamiento, Durkheim (2016) considera que el territorio llamado «comunidad» despliega, cuando así se requiere, diversas figuras del castigo a quienes hayan transgredido los símbolos, los sentimientos y las prácticas sociales que se perciban como sagrados. Así, la violencia actúa, en esta explicación, como un registro de profanación. A decir de Weber (2013) la violencia se estratifica de tal forma que ruptura la historia de la sociedad y dará paso al nacimiento de una comunidad política que,

³ Luego, situamos en un segundo momento la teoría de la violencia estructural de Johan Galtung, la teoría de la violencia institucional de Pierre Bourdieu, o la teoría de la violencia urbana de Loïc Wacquant que, si bien son marcos analíticos sugestivos, son ensamblajes teóricos que no exploran de forma convincente nuestro cometido o funcionan solamente como una primera enmarcación para el planteamiento del problema. La crítica que sostenemos es la misma; esta articulación compuesta, como nos ha mostrado la historia cultural, parece que no incorpora la violencia contra los cuerpos feminizados sino como una totalidad abstracta.

bajo su forma, tendrá la capacidad sagrada de disponer los cuerpos, de su vida y su muerte. Esta capacidad perdurará en todas sus formaciones, de la más antigua a la más moderna.

También, en el *Leviatán o la materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil* (1651), Thomas Hobbes explica que la existencia es un movimiento articulado y constante de los miembros de una sociedad en estado de guerra constante y mutua (estado de naturaleza). La teoría política que explicita Hobbes permanece directamente enraizada con la formación de un aparato estatal bajo la forma de un pacto contractual. El ejercicio del poder, entonces, se condensa en la noción de Estado. Para decir que la figura del Leviatán tiene la forma de “una república o Estado [...] que no es sino un hombre artificial” (2017: 39). Estas posturas son al menos una localización histórica-conceptual en la que aparecen las teorías del poder que siempre son traducibles a reflexiones sobre la violencia.

Las teorías clásicas de la violencia resultan por procedimientos específicos de la violencia como cualidad primigenia. Se encuentra en la represión o bien, sobre los usos de la ideología. Las tesis del poder como relación de fuerzas entenderían que toda fuerza es una relación de poder. Sin embargo, la violencia no se encuentra en otro plano. La violencia es una fuerza que se administra, por eso ella mantiene relaciones directas con otras fuerzas, y por esas vinculaciones puede trabajar sobre ciertas superficies: contra cuerpos y las estratificaciones de sus políticas del afecto. La violencia puede, y esto lo sabemos bien, destruir a todo cuerpo precario posible, pero no es una relación del poder (al menos no, directamente). Las relaciones de fuerza se mueven bajo los verbos: incitación, suscitación, mezcla. Por eso el ejercicio del poder necesita la creación o la vinculación con dispositivos de praxis de fuerza. Con esto replicamos que, el derecho o la legalidad en tanto una manifestación de esas relaciones de fuerza, donde se ejerce la violencia y su dimensión conceptual, no alcanza para complejizar la producción afectiva de la violencia que estamos tratando. Necesitamos pensar en términos de distribución del espacio, en la nomenclatura de ordenamiento temporal y de su composición. Es decir, sobre los signos y superficies en donde hace aparición la violencia.

Entonces ante la pregunta qué es el poder, se podría hacer una tachadura y decir que la respuesta no viene de un frente sino de un desmigaje. Si el poder es una práctica de continuidad, esos principios de práctica son los que se usan para hacer resistencia ante el poder. Una estratificación del poder es aquel punto donde una política encuentra un paraje de ataque, de confluencia y de enfrentamiento: un afrontamiento contra el poder. Un choque molar y molecular. Aquí,

efectivamente, ya no hablamos abstractamente del poder, al contrario, hablamos de los cuerpos y la violencia.⁴

La experiencia de la violencia no es una categoría abstracta sino, de forma más compleja, es un operador de figuración al servicio de formaciones sociales y subjetivas específicas. De tal forma, la territorialización de la violencia sobre los cuerpos feminizados produce un archivo de registro, de regulación, de ebullición, de nudos que codifican y recodifican las formaciones contemporáneas de poder. Esta territorialización no solo implica una inscripción material en los cuerpos, sino también una dimensión simbólica que activa un *continuum* de dominación y de control sociocultural sobre todos los cuerpos feminizados. La violencia de género, en este sentido, se convierte en una herramienta fundamental para la reproducción de conjuntos asfixiantes sistemáticos que se fijan sobre los cuerpos. Es necesario reconocer que esta violencia no opera en un *significante vacío* o *flotante* (Hall, 1997; Laclau, 2004), sino que está imbricada en una red enmarañada de relaciones de poder que incluyen distintas formas de opresión. La interseccionalidad de ese conjunto nos obliga a pensar en términos de una forma de la crítica que abarque la complejidad de estas experiencias y sus manifestaciones. Frente a lo anterior, nos cuestionamos, ¿cuál es la tarea de la crítica frente a la violencia de género? La crítica debe, en primer lugar, desenmascarar las narrativas que naturalizan la violencia y exponer los mecanismos mediante los cuales se reproduce. Esto incluye la desarticulación de discursos hegemónicos que justifican la violencia y la aparición de las resistencias de los cuerpos feminizados.

Entonces, si la violencia contemporánea que se expresa y se forma en la cultura no es bajo el tropo jurídico de su naturalización, al menos no, en los términos conceptuales que nos atañen. Consideramos, otro camino, la violencia aparece por estratificaciones históricas, temporales y espaciales. Vamos ciñendo nuestro hilar, existen conceptos que se cruzan y que no pueden dejar de ser atendidos ante la crítica del poder que contiene y se forma en las figuras de la violencia. Quizá, lo primero en lo que pensamos es en ordenar abstractamente nuestra cartografía, comprender que conceptos se cruzan para ver concretamente. Para usar los que Benjamin trata dialécticamente en su crítica son los que se unen en la palabra *Gewalt* que semánticamente reúnen

⁴ Faltaría aclarar que sobre la teorización del poder entendida como «relaciones de fuerza» no tienen nada que ver con la noción de violencia. En principio no son equiparables, y en absoluto son sinónimos. No se reduce, no se limita a la producción de violencia. A decir verdad, toda relación de fuerza excede a la violencia. Sin embargo, para nuestros fines nos interesa pensar la violencia como un conjunto de fuerzas que vienen directamente de una producción o ejercicio estratificado del poder. La discusión prolífica al respecto, que aquí no profundizamos, recae en los postulados de Foucault principalmente en sus textos *Microfísica del poder* (2019) y *¿Qué es la crítica?* (2018), así como el curso de Deleuze sobre la estratificación del poder: *El poder. Curso sobre Foucault* (2017) y *Foucault* (2016).

las palabras fuerza, poder y violencia. Pero, si esa convoca a la vez «violencia» y «poder», como apunta Didi-Huberman, “¿habría una violencia humana que pueda ser *potencia* y no de *poder*?” (2020: 146). ¿Qué significa el poder aquí? Una forma de subjetivación (de incorporación de políticas estéticas) sobre la violencia que sienten y experimentan los cuerpos feminizados.

El horizonte de la crítica

La violencia parece ser un proyecto político, desprolijamente sistematizado, orientado a la aniquilación de vidas, una fuerza entrópica desorganizada que intencionalmente se acerca a los intentos biopolíticos de administrar la existencia de los cuerpos. La violencia de género es –y se mueve a su vez– en los ritmos de la violencia racial, colonial, patriarcal. La violencia da acceso a otras formas de conocimiento, pero, a su vez, restringe las posibles vinculaciones con otras epistemologías. Esta, por ejemplo, sería –salvaguardando los límites conceptuales– la «violencia epistémica» para Achille Mbembe (2016), a saber, una imposición de un sistema de conocimiento y representación del mundo que somete y marginaliza. Por esas razones esta propuesta busca otro modo de teorización, que primordialmente esté en desacuerdo con las nociones de violencia tradicional y los marcos analíticos del *afuera-adentro*, lo *público-privado*, lo *singular-colectivo*. Es decir, que trata de huir de la polarización y la dualidad hermenéutica de los elementos empíricos y teóricos.

Al decir lectura tradicional nos referimos a una aglutinación de postulados que orbitan en nomenclaturas sobre la violencia como direccional, situacional, anacrónica y profundamente naturalizada.⁵ Un núcleo de organización que atomiza o fragmenta las temporalidades sociales

⁵ La lectura tradicional de la violencia en las ciencias sociales se centra en la manifestación directa y causal. Esas perspectivas epistémicas anclan a la violencia como un conjunto de actos de dañabilidad dirigido de un conjunto social a otro. Tal definición, que subyace en los estudios de conflictos bélicos o de criminalidad, por ejemplo, se enfocan en el dispositivo de lo evidente, como el asesinato, la agresión directa o la guerra. Como decíamos líneas arriba, cuando Weber define al Estado como la entidad que posee el “monopolio de la violencia legítima”, lo que refuerza esta visión al legitimar la violencia directa ejercida por las instituciones estatales para mantener cierto orden social o cultural. Así, la violencia es frecuentemente interpretada como un medio legítimo para el mantenimiento del poder y el control social. Weber establece que el Estado es el único actor con la legitimidad para ejercer violencia en aras de mantener el orden. Esta visión normativiza la violencia estatal, como en la represión policial o las intervenciones militares, clasificándola como un pasaje forzoso para evitar la desorganización social. La violencia, en este sentido, es vista como una herramienta del poder político, justificando su uso en función de la estabilidad y la seguridad social. Dicho lo anterior, la violencia ha sido conceptualizada como una ruptura evidente del orden social, un acto que se desmarca de la norma y que debe ser contenido para restaurar la cohesión. Este enfoque privilegia el estudio de la violencia directa y tangible, dejando de lado otras formas de violencia más sutiles o estructurales. Émile Durkheim, en su teoría de la anomia, asocia la violencia con la desintegración de las normas sociales, interpretándola como una respuesta a la disfunción social. Esto refuerza la idea de que la violencia es una anomalía dentro de un sistema social que, en su estado ideal, debería funcionar sin conflictos.

debido a un proyecto cultural. Es así como, pensando en el registro cultural de la violencia de género, no podemos sino entenderla como distribuida jerárquicamente, como fuerza múltiple en un mundo social compartido. Esta epistemología causal de la violencia es producto de un tiempo arborescente que encuentra la mayoría de sus ramificaciones en el estructuralismo. Nuestra lectura crítica la noción estructuralista de la violencia física. Por estructuralismo pensamos un sistema representativo que vincula a casi cualquier taxonomía y lenguaje de la violencia en un entramado simbólico. Tal como lo afirma Dosse: “para triunfar, el estructuralismo debía, como en toda tragedia, matar” (2017: 19). O bien, como toda ley edípica, de tradición familiarista, el estructuralismo debía matar al padre. Es así como los postulados funcionalistas y los parámetros del empirismo son reformulados bajo el conjuro estructuralista de modelos culturales universales.

El teórico que sobresale, en esta discusión, es el antropólogo Claude Lévi-Strauss –quien, tomando los postulados de Durkheim, Mauss, Saussure– desarrolla un sistema epistemológico que explica fenómenos universales en las prácticas sociales. En *Las estructuras elementales del parentesco* elucida: “todo lo que es universal en el hombre corresponde al orden de la naturaleza y se caracteriza por la espontaneidad, mientras que todo lo que está sujeto a una norma pertenece a la cultura y presenta atributos de lo relativo y lo particular” (Lévi-Strauss, 1998: 41). Es decir, lo relacionado a la esfera de la cultura queda condicionado al desarrollo de las praxis colectivas, allí donde aparezca la norma es el umbral de la cultura.

Traemos a Lévi-Strauss a esta disputa por su tesis sobre la teoría del parentesco y la prohibición del incesto como motor intrínseco de la sociabilidad humana y el mantenimiento de un orden cultural de la violencia de género. El antropólogo respalda sus planteamientos a partir de un análisis etnográfico minucioso de diversas comunidades, pasando por prácticas históricas milenarias en grupos paleolíticos y neolíticos, para comprobar la ley de la prohibición del incesto. Entonces, situando que esta prohibición es una ley económica de distribución, circulación e intercambio de bienes y no una norma moral, es donde Lévi-Strauss coloca a las mujeres como el principal *objeto* de circulación. Los varones, siguiendo un sistema exogámico, tendrían que salir de sus respectivas tribus para tomar como esposas a otras mujeres. Es así como las estructuras elementales constituyen una gramática de parentesco entre un círculo de parientes y de aliados que divide a las sociedades en cónyuges deseados y cónyuges prohibidos a través del *intercambio* de las mujeres: la prohibición del incesto es el pasaje cultural de la consanguineidad al de la alianza matrimonial.

La teoría de Lévi-Strauss es una tesis heterosexual de la violencia, del mantenimiento de la violencia de género. Este intercambio es, para decirlo con la antropóloga lesbiofeminista Gayle Rubin, un «tráfico de mujeres». Una actividad comercial, un sistema de opresión socio-sexual. La apuesta crítica de Rubin en *El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo* (1975) sobre Lévi-Strauss ubica a los sistemas de parentesco como sistema de intercambio de mujeres que constituye «una teoría de la opresión sexual» ya que:

El “intercambio de mujeres” es un concepto seductor y vigoroso. Es atractivo porque ubica la opresión de las mujeres en sistemas sociales antes que en la biología. Además, sugiere que buscar la sede final de la opresión de las mujeres en el tráfico de mujeres, antes que en el tráfico de mercancías [...] Las mujeres son entregadas en matrimonio, tomadas en batalla, cambiadas por favores, enviadas como tributo, intercambiadas, compradas y vendidas. Lejos de estar limitadas al mundo “primitivo”, esas prácticas parecen simplemente volverse más pronunciadas y comercializadas en sociedades más “civilizadas”. Desde luego, también hay tráfico de hombres, pero como esclavos, campeones de atletismo, siervos o alguna otra categoría social catastrófica, no como hombres. Las mujeres son objeto de transacción como esclavas, siervas y prostitutas, pero también simplemente como mujeres (Rubin, 2018: 24-25).

Siguiendo la crítica de Rubin: “si el objeto de transacción son mujeres, entonces son los hombres quienes las dan y las toman los que se vinculan, y la mujer es el conductor de una relación, antes que participen en ella” (Rubin, 2018: 24). Es así como el *parentesco* es siempre una estratificación económica y política heterosexual que organiza socialmente al sexo y al género en las rejillas de la constricción de la sexualidad de los cuerpos feminizados. El estructuralismo se concentra en la razón entre *forma* y *materia* que “sólo tienen alcance en las estructuras originales e irreductibles donde se organizan” (Deleuze, 2019: 124). Entonces si cuerpos sociales y formaciones culturales se producen y reproducen en elementos naturalizantes fuera de una estructura elemental no hay más explicaciones, ese es un límite de la cultura.⁶

Consideramos, además, otros conceptos que se van constelando en la estructuración de un orden socio-sexual entre cuerpos masculinizados y cuerpos feminizados. Pensamos en la

⁶ Señalamos que esa organización, a saber, una imagen estructurante es producto de una epistemología eurocéntrica donde se da por sentado la categoría de “mujer” y de “cuerpo feminizado”. Sabemos de los diversos pensamientos díscolos que desde los feminismos y los estudios de género se han encargado de cuestionar los postulados del estructuralismo y el orden sexual/de género. Es decir, feminismos indígenas, periféricos, *cuir-queer-kuir*, decoloniales han creado una labor arqueológica para desentrañar la lógica cultural de las categorías sociales/corporales escindidas por el esencialismo biológico estructuralista. Sin embargo, perteneciente a una discusión específica solamente mencionamos algunos trabajos críticos que debemos prestar atención que debido al alcance de este trabajo no discutimos aquí: *Ver como feminista* (2020) de Nivedita Menon, *La invención de las mujeres* (2017) Oyèrónkẹ Oyěwùmí, *Colonialidad y género* (2008) de María Lugones, *La creación del patriarcado* (1990) de Gerda Lerner.

«violación cruenta» que, a juicio de Rita Segato, señala una violación ejecutada “en el anonimato de las calles, por personas desconocidas, anónimas, y en la cual la persuasión cumple un papel menor; el acto se realiza por medio de la fuerza o la amenaza de su uso” (2010: 21). Esas fuerzas que domestican a los cuerpos feminizados cruzan por una misma línea, a decir, “la subordinación patriarcal y los crímenes contra las mujeres y contra todos aquellos que desafían [ese orden,] tanto los feminicidios como los crímenes homofóbicos, los asesinatos a travestis y de personas trans son todos crímenes del mismo tipo, es decir, crímenes del patriarcado contra todo aquello que desafía el orden, la jerarquía patriarcal” (Segato, 2018: 20).

Se trata de una discusión bastante desarrollada en las localizaciones políticas y epistémicas que plantean el devenir conceptual de las teorías de la violencia contra los cuerpos feminizados. Sin embargo, es importante situar esa desesencialización de los cuerpos, a saber, una desbiologización para una crítica a la violencia contemporánea. La organización social y cultural del patriarcado escapa a los órdenes simbólicos, de representación y de praxis discursiva en los escenarios empíricos. En otras palabras, pensamos en diferentes axiomáticas que, dentro de un plano histórico, componen múltiples prácticas sociales sobre el uso de la fuerza contra con los cuerpos feminizados a raíz de un entendimiento natural de la violencia de género. Prácticas culturales que matizan a las sociedades en distintas épocas y a través de sus propios regímenes sexopolíticos.

Si la cultura, decíamos, actúa como umbral de los comportamientos sociales en tanto que aparecen sus límites, sabemos que los umbrales son difusos, imprecisos, incalculables. Nosotras, por el contrario, consideramos que no existe una teoría lo suficientemente representativa y heteróclita que logre ensamblar la acción/situación de las modulaciones de la violencia de género, al menos no, en esta crítica *queer*. Dicho lo anterior, entendemos al estructuralismo como la voluntad de instalar ciertas lógicas de control subyacente a lo denominado como lo “real”, ejecutando emparejamientos más reaciamente a la esfera de la naturaleza emitiendo aristas de significantes y significados. Sobre esto aclaramos que, en el ordenamiento de las epistemologías de la violencia, el enemigo a vencer no es el estructuralismo, pero tendríamos que quitar el monopolio de las lógicas de la violencia de sus garras. Quizá no basta con decir que el posestructuralismo avanzó sobre este nudo, sino que continuo el proceso de hacerle nudos.

Si entendemos que las violencias son históricamente determinadas. El apóstrofe no tendría por qué ser necesariamente iluminador, ni conducir a una nueva argumentación de la violencia contra los cuerpos feminizados. Aunque, tampoco tratamos de que lo sea. La figura del

apostrofe solamente nos ayuda a seguir el rastreo en la organización conceptual sobre las teorías de la violencia, y así en ese intento de acomodar la teoría cabe la probabilidad de ejercer un gesto crítico sobre tales argumentos. Ya que en el entramado y análisis de la violencia se mezclan signos, síntomas y afectos. Entonces, dar cuenta conceptualmente de ese montaje es vislumbrar una zona opaca de producción de superficies. Pensar el desarrollo de las políticas que mantienen y revisitan a los cuerpos es una tarea imperativa para apostrofar la praxis de la violencia, así una tarea posible es pensar los conceptos que nos atraviesan y que constituyen nuestra materialidad semiótica.

Mantendremos ese horizonte de la crítica de la violencia en nuestra elaboración. Pensamos que ese proceder puede ser sobre un ensamblaje sobre las condiciones de la praxis de la violencia y las afecciones que se constriñen en los cuerpos. Es decir, dejar de pensar en los postulados de las teorías políticas clásicas que piensan el poder y la violencia como aparatos de captura sin salida, desmovilizantes o bien, sin capacidad de agenciamiento. Por lo tanto, circunscribir el decir de la violencia implica una maquetación conceptual de disyunción sobre las formas empíricas de abordaje. Sobre esas líneas de concatenación y segregación de la sensibilidad ante la violencia localizamos la territorialización de la fuerza que actúa sobre los cuerpos feminizados. Efectivamente, toda violencia se territorializa. Sobre esa certeza, buscamos activar otros significados, otras narrativas y otras escrituras sobre la experiencia y la potencia de la violencia contemporánea de género. Esta direcciona múltiples fuerzas materiales que chocan entre ellas y producen nuevas formaciones que no necesariamente pasan por el orden tradicional de la misma o, aunque sea, lo que debería entenderse por una fuerza totalmente destructiva (revisar en anexos: *capas sobre capas o, ¿cómo hacerse una corteza sensible?*).

El problema, incrustado en lo que comprendemos de *lo social*, es el desprecio y las vidanulas que se encarnan focalmente en lo feminizado como praxis cultural. Estas teorías, sin embargo, no alcanzan este nuevo umbral de violencia. Una liminalidad que ha borrado cualquier borde de consistencia, que se abre como una situación irreal inasimilable. Así pues, habría que ampliar las hipótesis de aquellos dispositivos/agrupamientos, estratificaciones y mecanismos que permiten, regulan e inscriben la violencia de género a través de sus tecnologías de la crueldad, pensar el *conatus* spinozista de la violencia de género, ceñirnos sobre su voluntad de poder: su voluntad quebrantadora de cuerpos. Benjamin responde sobre su tesis sobre la violencia que la crítica de ella es la filosofía de su historia. Es decir, su organización o iluminación temporal y de constitución de acontecimientos. La crítica a los marcos conceptuales de la violencia

contemporánea sobre los cuerpos feminizados es el apóstrofe. Entonces la apuesta por construir una crítica a la razón de cualquier teoría que sostenga la violencia por una lógica esencialista de los cuerpos, de su circulación y su ordenamiento guionado culturalmente, es desdeñar el mito del origen de la violencia enmarcada en los límites del cuerpo sexuado, escapar de esa aberración descriptiva, es un intento por construir horizontes de crítica desde otros lugares que nos capturen menos.

Apostrofar lentamente

Inventar un universo es un trabajo duro, así inicia Úrsula K. Le Guin el prólogo a su libro de cuentos «El cumpleaños del mundo», y no estaríamos más de acuerdo con ella. Conjugar la palabra *inventar*, verbalizarla, es conceder una potencialidad de agenciamiento al pensamiento en movimiento. Concebir, imaginar, *crear*. Efectivamente existe algo en el orden del optimismo, un trabajo de la creación colectiva en inventar universos ya que, en ese impulso vitalista, se pueden manifestar lógicas, praxis e imaginarios distintos de los que encarnamos. Consideramos que los miles de gérmenes que propician o compostan la vida –orgánica, inmaterial, minúscula– de todos esos universos son solamente historias superpuestas, respuestas ficcionales y dilataciones de temporalidades habitadas, de tiempos que son perfectamente reales. Mundos paralelos a los nuestros. Universos anclados a otra gramática de producción. Por supuesto, no habría que decirlo, pero Le Guin se refiere al diseño, al mantenimiento, a la exploración de universos y modos de vida en el plano de la ficción. Sin embargo, se requiere de múltiples rudimentos y del despliegue de multitudes en devenir para pensar-*hacer* y poder-*crear* mundos habitables. Al final, lo sabemos, tanto los universos que llamamos materiales y los universos ficcionales “son sólo diminutos fragmentos de mundos hechos de palabras, pero aun así requieren mucha reflexión” (Le Guin, 2001: 7). Inventar universos es una tarea crítica. Un trabajo de reflexión discontinua, de espesamiento y de contagio. Si existe energía requerida para inventar un universo sin el *sensorium* de la violencia, se necesita otra más para destruirlo. Para imaginar su ruina, para indagar las posibilidades de su derretimiento, ya que estos tiempos de cambios intensivos, de transfiguraciones afectivas, no desaceleran las relaciones de poder, sino que las bifurcan, las vuelven disyunción, las fagocitan y nos muestran sus rostros, pero no sus armas de combate.

Siguiendo esta fuerza creativa, queremos colocar algunos apóstrofes, tachaduras y límites a la narración y a la formación de mundos, de trabajo crítico. Expandir los umbrales de la multitud, de las potencias, de los futuros comunes. Nuestros dispositivos son estéticos e

inherentemente políticos. Es la literatura, es el cine, es la performance, la entrevista, el acompañamiento: la materialidad afectiva. Seguimos apostando por el arte plástico, por el arte vivo, por la oralidad, por el movimiento corporal: por todo aquello que no deja de ser atrapado en su concepción. Necesitamos hacerlos archivo o bien explotar su conjunción. Ensayar futurabilidades, formas de *pensar*-futuros disidentes, transfeministas, plebeyos, periféricos. Latinoamericanos.

Si entendimos bien, la futurabilidad se pliega sobre la necesidad de pensar la potencia, circunscribir el poder y abrir las posibilidades, al menos en la concepción de Berardi (2017), Shaviro (2021) y Land (2021). Esa conjunción, entonces, enuncia la aceleración, lo indecible, la experimentación: lo inconcebible. Dicho así, no podemos pensar las condiciones de producción de futuro, de porvenir, sin reflexionar las velocidades y asentamientos de la violencia. Esa violencia que *forma* y abre heridas en nuestros cuerpos. Decimos porvenir como ramificación de futuro.⁷ Tratando de señalar un tiempo próximo, improbable, inenarrable; pero imaginable, para delimitar un futuro de lo inconcebible, de la ubicación de la potencia creativa sin caer en posiciones utópicas y absolutamente abstractas.

Esa acción bajo el signo del derrumbe, en tiempos de pensar la catástrofe, es el verbo *porvenir* que discute Isabelle Stengers. Ella lo acordona en ese horizonte que enunciaba Rosa Luxemburgo: «socialismo o barbarie». Es decir, un porvenir alternativo, utópico, un umbral que se corrió. Ahora bien, aquí decimos porvenir como una acción especulativa del “contraste sorprendente entre lo que sabemos y lo que nos moviliza” (Stengers, 2017: 34), entre el suspenso que posibilita un apostrofe, una respuesta momentánea y la certeza de que no podemos detener absolutamente una fuerza que se recrudece. Dicho esto, sobre varios mecanismos epistémicos podemos, en efecto, pensar cuáles son los medios y las herramientas para resistir las múltiples fuerzas destructivas en curso. Esto sería, insistimos, pensar el trance y el suspenso, pensar la violencia que se aproxima. Si nos detenemos en esa expectativa no queda más que decepcionarnos de las respuestas, no hay soluciones definitivas ante una violencia que todavía no tiene

⁷ Si bien es cierto que este aparato de creación mundo es explorado por ecologías políticas disímiles al calor de los escenarios y las narrativas apocalípticas que anuncian el agotamiento *geo*-planetario y las nomenclaturas de las crisis climáticas (llámese: Antropoceno, Capitaloceno, Chtluceno, Plantacioceno). Consideramos que al fragor de nuestro clima cultural es posible pensar un *sensorium* que nos ayude a construir una genealogía de la violencia como otra forma de circunscribir el ejercicio del poder. Es decir, pensar los estratos y las estratificaciones de la violencia que forman signos y superficies en los paisajes sociales. Por esa razón, aquí futurabilidad sería, para nosotras, la imaginación sobre la construcción de mundos heterotópicos. Es decir, ensayos micropolíticos de las subjetividades feminizadas que posibilitan las herramientas mínimas de combate frontal, de experimentación cotidiana: un despliegue de potencia deseante contra la violencia de género.

rostros matizados y que los reformula constantemente, sin embargo “algunos ya están comprometidos en experimentaciones que intentan hacer existir, desde ahora, la posibilidad de un porvenir que no sea salvaje; aquellos y aquellas que escogieron desertar, pero que, «al huir, buscaban un arma» como decía Deleuze” (Stengers, 2017: 67).

Es ese el umbral que queremos hacer al pensar en el porvenir de la violencia en términos epistémicos. Las líneas de experimentación que no anuncia Stengers retomando a Deleuze son aquellos movimientos geográficos en la historia de las sociedades –las marchas a pie a caballo o en barco, la fuga del pueblo hebreo en el desierto, el imperio mongol por la estepa; ahora podríamos decir, los asentamientos del sur global reterritorializándose en el norte político–, es decir, movimientos nómades que, al contrario de ser un ejemplo de que «la sociedad se define por sus contradicciones», son sociedades que se definen por el subterfugio y la evasiva estratégica. En efecto, en una “sociedad todo huye” como afirman Deleuze y Parnet. Y, ocurre de tal manera porque la sociedad se traza sobre sus líneas de fuga y de flujos de desterritorialización que parten de una imaginación material, “huir, pero mientras se huye, buscar un arma” (Deleuze y Parnet, 2013: 154). Huir, valdría marcar, no es escapar. Huir es encontrar el porvenir de la existencia en micropolíticas imperceptibles. No podemos defendernos sin herramientas por eso la huida siempre es en la búsqueda de un algo que nos proteja. Aquí, sobre todo el cuerpo del texto, buscamos herramientas. Armas conceptuales para hacerle frente a la violencia. Por esas razones, el objeto que nombramos apostrofe.

Esto nos recuerda puntualmente *Roza, tumba, quema* (2016) la novela de Claudia Hernández (San Salvador, 1975) donde se narra el aglutinamiento histórico de un tipo de violencia que sufren y habitan un paisaje por tres generaciones de cuerpos feminizados. El paisaje de la violencia se mantiene y se asimila en toda la narración, como si se tratara de una densa bruma histórica. Se trata de una descripción puntual de lo que sucede en una guerra en términos sensitivos, la escritura de Hernández es una articulación de los cuerpos y las herramientas. De la preparación del cuerpo feminizado, en una extensión temporal, como arma de combate. La novela es un registro de sensaciones y de crítica contra la violencia que, en todas las sociedades contemporáneas parece, tiene la captura de un cuerpo feminizado. Así, la figuración que existe en la novela muestra como los cuerpos feminizados se relacionan con la violencia de un aparato de Estado que se enmaraña de tal forma que no es posible pensar subjetividades feminizadas si no son vinculadas con los parámetros de la violencia sistémica, actante, que acelera la muerte de

todos esos cuerpos.⁸ Es de tal forma que una de las imágenes que aparecen es el retrato a un padre dándole un fusil a su hija. Enseñándole el mecanismo y la función de disparar. En efecto, huir, pero mientras se huye tomar un arma es una línea de imaginación material. Producir herramientas contra la violencia y diseñar cómo es su funcionamiento es una forma de hacerle frente a esa fuerza. Entonces, no se trata de huir de la violencia sino de hacerla fugaz, generar un movimiento contra ella —o *en* ella— si es posible.

Siempre hay movimientos en curso, líneas de fuga y de desterritorialización sobre el trazo del concepto de sociedad y muchas estamos tratando de abrir el paréntesis corrosivo de la violencia, buscar un agenciamiento posible. La ansiedad y el deseo nos recorre el cuerpo. Tratamos de agenciarnos herramientas. Aquí, una herramienta es un apostrofe; como quien dice una intervención, una experimentación. Para usar la concepción de porvenir de Freud: morar una cultura significa intentar explicar sus raíces, trazar un recorrido del tiempo presente, pero “en algún momento lo tentará dirigir la mirada en la otra dirección y preguntarse por el destino lejano que aguarda a esa cultura y las mudanzas que está llamada a transitar” (1992: 5). Así, *porvenir* y *futuro* tienen que enmarcarse para seguir especulando nuestras respuestas parciales sobre la violencia.

Otras rutas posibles sobre el énfasis de la violencia ubican la relación del deseo con el porvenir. El deseo, explica Georges Didi-Huberman, “marca el ritmo de nuestro presente, a cada instante, en nuestros movimientos para el advenir, hacia el porvenir” (2020: 139). Ese movimiento social es «el deseo de desobedecer». Una forma de la resistencia, un impulso vital que se acciona a líneas de poder opresivas. Ese deseo se instala en la ética de la desobediencia para tratar

⁸ *Roza, tumba, quema* traza una educación sentimental alrededor del cuerpo en la lucha armada. En términos formales, la novela está escrita sobre la ausencia de nombres, “un nombre era sólo un nombre. En la guerra, era lo mismo que un número, un tatuaje o una placa en el cuello: una manera de identificar bajas” (Hernández, 2016: 78). Esta es una iluminación que queremos vislumbrar en *Roza, tumba, quema*: la ausencia de los nombres propios. La generación de mujeres no tiene nombre, la abuela, la hija, la nieta. El padre que muere, el padre que se va, el padre que explota en pedazos al pisar una mina. El amor desgarrador de perder a tu primera hija, la tristeza de perder a una madre. Aquí absolutamente nada tiene nombre. Lo que aparece, entonces, es el tipo de vinculación (una función), de relación afectiva. Se vuelven potente la importancia de nombrar hija, de nombrar, madre, de nombrar amiga, de nombrar un sufrimiento o miedo compartido: de nombrar la violencia territorializada en los cuerpos feminizados. Un personaje dice: “no era culpa de ellas haber nacido durante el tiempo en el que el miedo lo dominaba todo” (2016: 145). Como si ese miedo estuviera predeterminado en esa población, en ese momento específico, por ese paisaje habitado. Como si se tuviera que tratar de seguir con la existencia con la fragilidad y la supervivencia que representa la violencia atroz de la guerra. Como si se tuviera que quemar el suelo una nueva vez y agradecer que sigan con vida. Sabemos que el proceder de la violencia en esta región necesita una mayor atención y en este texto no nos centramos en su análisis. Sobre la fuerza destructiva en Centroamérica, quizá valdría revisar los trabajos *Cortar, recordar y desear* (2022) de Selma Roldan quien escribe sobre la práctica nómada agrícola *roza-tumba-quema* y la hace figurar sobre la narración de Claudia Hernández, el trabajo de Sarah England en *Writing terror on the bodies of women* (2018) y *Modernity at Gunpoint. Firearms, Politics and Culture in Mexico and Central America* (2018) de Sophie Esch quienes señalan algunas dinámicas de la violencia que atraviesan a los cuerpos feminizados y las formas sobre las que se representa esa fuerza en los medios impresos.

de rehusar algo del orden de lo establecido. Por supuesto, desobedecer en la protesta, en el levantamiento, en el grito encolerizado del que escribíamos al comienzo del apartado o en las letras legras del cartel «No estoy aquí para ser el siguiente cadáver». Pero también en las lecturas que realizamos de la violencia. Cabría recordar que la desobediencia, a su vez, es la coordinada que ubica Foucault para hablar de la crítica. El apostrofe es otro de los objetos de desobediencia en el sentido que intenta mostrar otros cuerpos, otras lógicas, o simplemente por el sencillo acto de no otorgar toda la legitimidad a los aparatos de producción de conocimiento de la violencia contemporánea.

Apostrofar es buscar un recoveco, revestir la teoría de probabilidades. La axiomatización de la violencia de género ha avanzado varios límites y ha extendido su umbral más allá de la descripción de Benjamin. Las modulaciones contemporáneas de la violencia trabajan sobre un dispositivo que convierte a los cuerpos feminizados en materialidades vulnerables y precarizadas desde su concepción a la vez que multiplica los paisajes de su praxis, activa aquellas zonas crepusculares de su enunciación que sostiene operaciones de discontinuación en las atmósferas afectivas que conforman y concentran un paisaje de la violencia. Quizá la crítica *queer* consiste en seguir insistiendo en los *intermezzos* sobre nuestros problemas políticos. Quizá no tenemos que elegir forzosamente una punta polar, podemos explorar –escribe Sara Ahmed– “las hibridaciones extrañas y perversas de esperanza y desesperación, de optimismo y pesimismo, dentro de formas políticas que toman, como punto de partida, la crítica al mundo tal como es y la creencia de que el mundo puede ser diferente” (2011: 161).

Decimos que las teorías de la violencia y sus epistemologías abigarradas, tenemos que colocar tachaduras sobre las teorías que no problematizan la muerte de los cuerpos feminizados que los siguen subordinando a teorías sociales generalizadas. Es decir, apostrofar es un intento permanente por desnaturalizar las teorías de la violencia e irrumpir el escenario de lo sensible sobre los marcos necropolíticos. Entonces apostrofar abre las preguntas: ¿Qué es la violencia sin un cuerpo que la sienta? ¿Qué es esa fuerza sin una dirección concreta? ¿Existe otra manera afectiva para relatar la violencia? Es decir, una lógica del suspenso, de la denegación. Abrir un pensamiento formal para impostarlo a través de ideas inconexas, ideas de ataque. Impugnar la legitimidad del discurso para iluminar el puro fundamento de lo dado. Este desdoblamiento interior, este revés del lenguaje, permite cumplir una labor de producción imperativa y descriptiva de la violencia que supera una latitud más alta respecto a su operatividad empírica.

Necesitamos otro tipo de imaginiería política que pueda existir sin los nudos irrespirables de la violencia cotidiana. Todo movimiento político es un profundo destello afectivo de indocilidad. La historia de la violencia de género está construida de narraciones heterodoxas de gestos y posturas de disidencia, de repudio y horror. Por eso, apostrofar es tratar de negarse constantemente a una matriz, a la vez que es un intento menor de imaginación, de estar enraizada, pero tratar de fluir. De pensar simulacros con otros desenlaces y con brechas a otros rumbos difíciles de imaginar, pero necesarios para escapar. Nos encontramos en un conjunto de acontecimientos vitalistas, de extensión de los horizontes políticos y de reformulaciones afectivas.

Apostrofar las narrativas conceptuales de la violencia es pensar los signos que se mantienen en la superficie de los cuerpos. A su vez, ese cuestionamiento de la metafísica de la violencia y la lógica de su suspensión permite que nos preguntemos en esta investigación sobre lo que *hacemos* con la violencia porque su cuestionamiento abre la posibilidad de respuesta, apunta a cuerpos sensibles que accionan y direccionan la fuerza que los impacta. Decimos entonces que en la pregunta –qué *hacemos*– se bosqueja sobre los límites de la existencia de un régimen intensivo de la violencia ya que genera un nuevo orden de praxis e imaginiería figurativa, necesariamente implica un nuevo *logos*, un nuevo modo de aproximación corporal, de adiestramiento de los sentidos, en fin, una reorganización estética de la realidad, de la iridiscente situación de la violencia. Por eso nos preguntamos, entonces, si inventar un universo sin violencia de género es una de las herramientas contemporáneas de imaginiería por las que, infranqueablemente todos los cuerpos feminizados, dedican parte de su tiempo cotidiano a pensar y a maquetar. Si la respuesta se torna afirmativa decimos, así, que la subjetivación de los cuerpos feminizados se encuentra anclada necesariamente a la mutación de su formulación respecto al trayecto y la fuerza de la violencia de género.

El momento de la violencia contemporánea requiere algo más que armas conceptuales. El apostrofe puede no significar nada ante los ojos de los cuerpos feminizados que experimentan el clamor de la violencia en las calles; y, efectivamente, no significa nada en términos concretos. Ante cierta mirada operativa, el apostrofe solamente es un arma de combate epistémica, encerrado en los márgenes de la literatura de la violencia. Y, en cierta medida, lo es. Sin embargo, tratamos de no asumir esa visión pesimista, porque tampoco la teoría y la disquisición que

entablamos tendría sentido. Entonces, solamente nos queda atrapar las palabras, que usualmente se le atribuyen a Louis Althusser (o a Negri y a Hardt): «la teoría es un momento de la lucha».⁹

Ahora bien, en este apartado tratamos de huir de las concepciones estructuralistas que apelan a una visión sistémica y organizada de la violencia, porque la violencia de género es desprolija y actúa bajo formas que necesitan continuamente ser desarrolladas, localizadas y que no son generales. No decimos que la violencia de género no sea, en una zona, estructural, pero nos parece que hay otras dimensiones que aquí exploramos y que tratan de dar cuenta de la posibilidad de múltiples agenciamientos. Es decir, un horizonte que ilumina la experimentación y la afectación de los cuerpos feminizados.

Apostrofar la violencia, entonces, es pensar otra gramática y lógica del movimiento colectivo. Someter la violencia a una gramática de los afectos, pensarla en términos de su potencia inmanente, quizá es el acto iniciático de toda crítica primigenia. Poner en un mismo plano el poder que mezcla el cuerpo con los afectos singulares y colectivos. Pero suponer esa *fuertza* es saber su límite y su territorialización, esto es, hasta dónde avanzan las líneas de captura de la violencia: hasta la necrosis absoluta, anunciamos en los siguientes apartados. Entonces, necesitamos dar un paso atrás, no suponer que todo se ha dicho de la violencia. Necesitamos volver la mirada sobre aquello que la sostiene, sobre aquello que nos afecta, nos condiciona y nos imposibilita. Saber los límites de la bio-y-necropolítica en la administración contemporánea contra los cuerpos feminizados. Decimos límite para pensar un próximo umbral, ya que no solamente se trata de permitir o clausurar la vida sino de la gestión, de la determinación, de las torciones cotidianas, de las nomenclaturas políticas.

⁹ Recurrentemente, al usar la frase, se refieren a los textos *Para leer El capital* (1965) y *Lenin y la filosofía y otros ensayos* (1971), donde Althusser enfatiza la idea de que la teoría es una herramienta crítica que necesita ser lanzada a la práctica revolucionaria. Sin embargo, la frase como tal no aparece textualmente en su producción epistémica, sino que es una interpretación de su pensamiento, en específico sobre el papel de la teoría en contextos de las posibilidades de la lucha de clases.

2 Necrosis cultural

Una imagen que arde

Un disparador de sensación y de sentido. Un umbral de figuraciones, de constricciones culturales. Una imagen es un sensor de reacciones corporales, políticas y estéticas. La imagen que observamos es solamente un punto de anclaje sobre la violencia que sentimos. La imagen que aparece es un montaje. Una serie de vallas –instaladas por el gobierno federal– que cercaban el Palacio Nacional en Ciudad de México y que posteriormente fueron intervenidas por diversas activistas colocando los nombres de los cuerpos del feminicidio. Así, sobre el inmueble construido en 1522, se proyectaba una consigna contundente que agrupaba el dolo de una multitud de cuerpos: **MÉXICO FEMINICIDA**. Una imagen que arde y su resplandor abre sentidos diversos de fuga, de fuerza, de paisaje, de construcción de sentido.

La consigna es producida el 8 de marzo del 2021 y es tomada del diario *El País* que hinca la imagen como soporte visual de una carta pública al presidente Andrés Manuel López Obrador. Al comienzo de la carta se lee: “En México se protege el Palacio Nacional antes que a las mujeres de los feminicidas”. En ella se le exhorta a desplegar un plan nacional de seguridad con perspectiva de género para impedir que mueran, cada día, once mujeres y en donde el 97% de los feminicidios quedan impunes. La carta, con el tono del reclamo sobre la carne abierta, exige que: “reconozca las urgencias de los diversos feminismos: madres e hijas que fueron víctimas de feminicidios, mujeres de pueblos originarios, mujeres migrantes, mujeres afromexicanas, mujeres trans, muxes, trabajadoras sexuales, trabajadoras del hogar, mujeres privadas de su libertad [...] El movimiento feminista no es un partido político, no tiene una cabeza o una líder, es una voz colectiva”.¹⁰ La multitud de voces que se hunden en el hartazgo, el letargo y bajo las políticas de la crueldad exigen un alto a la violencia de género y reclaman la muerte de los cuerpos feminizados asesinados en este régimen de violencia contemporánea que experimentamos y sobre el que nos subjetivamos.

En México los amplios movimientos feministas, de la disidencia sexual-genérica, los conjuntos políticos que denuncian la violencia de género en todas sus complejas bifurcaciones han

¹⁰ La carta puede leerse a través del siguiente enlace: <https://elpais.com/mexico/2021-03-08/senor-presidente-en-mexico-se-protege-el-palacio-nacional-antes-que-a-las-mujeres-de-los-feminicidas-y-violadores.html>

encontrado como motor vibrante: el impasto afectivo del coraje, de la ira, del dolor ante la acumulación de registros de la violencia. La organización afectiva de los cuerpos feminizados se ha manifestado en todos los recovecos sociales de todas las ciudades del país, han aparecido en las calles y sobre la intervención de monumentos históricos: han dejado su respuesta en las piedras que le dan forma y bordean la cultura, sin duda alguna, se ha generado una específica estética iconoclasta en las intervenciones materiales pero, a su vez, la organización de la resistencia a la violencia también ha formado un montaje de la denuncia y formaciones micropolíticas de resistencia. Toda una constelación de agencia colectiva de enunciación.



s/t (2021) capturada por cuartoscuro.com, recuperada en el diario *El país*

Así mismo, en la mayoría de las universidades han aparecido los tendederos del acoso que manifiestan el hostigamiento, mientras que los mástiles de las avenidas se han llenado de anuncios con mujeres desaparecidas. Ahora bien, ¿cómo leer estos acontecimientos de formas no lineales donde la violencia se explica por sí misma? ¿Sobre qué herramientas conceptuales someter sus narraciones? La violencia de género se produce por una producción hetero-capitalista, sí, pero también por procesos de largo aliento. A saber, el sistema capitalista se conjunta

con el extractivismo, el colonialismo, el patriarcado que sostienen necropolíticas dirigidas a los cuerpos feminizados, (pero también cuerpos empobrecidos, desclasados, racializados). Entonces, nuestra pregunta que guía la problematización de la investigación sigue su empuje: ¿cómo dar cuenta de una multitud de organizaciones culturales contra el *sentir* del régimen de la violencia contemporánea contra los cuerpos feminizados género?

Pensamos que la violencia llena, recorre y forma las existencias. Así, centrar las políticas del afecto solamente es posible por el oído que deviene zumbido cuando se interna dentro del océano, así en el trance y en la sacudida podemos llegar a un ejercicio crítico. Afecto solamente remite a las intensidades y las velocidades del sentir. De allí que sentir no sea estrictamente singular o colectivo, subjetivo u objetivo. El sentir es el encuentro, la intersección o la comisura que interfiere en los cuerpos, refiere así a los objetos que provocan la sensación. Mezcla y combinación de texturas afectivas separa a los objetos de la violencia, digámoslo así, como una especie de membranas de transmisión afectiva. Entonces si una siempre afecta y es afectada es por los acontecimientos, por los encuentros que anticipan nuestra común existencia. Ese es nuestro hueso conceptual.

En una lógica spinozista las personas son entendidas como singularidades en tanto procedimientos de velocidad permanente: potencia productiva que varía por las regulaciones culturales que aquí entendemos también como afectaciones, es decir, el *poder de afectar y ser afectada* (aumento o asentamiento de la potencia, variación intensiva expresada por las afecciones). El afecto no es reductible a la emoción. La afección de la que hablamos son movimientos y sensaciones que pueden ser atravesado por múltiples cuerpos, pero que no son reductibles a la descripción subjetiva. Si existe una teoría del afecto en Deleuze no tiene una premisa subjetiva; los afectos no son sentimientos o emociones, sino vectorializaciones de la sensación y producciones del devenir. Por eso, Eve Sedgwick, Brian Massumi y Rosi Braidotti, siguiendo a Deleuze, concuerdan en que los afectos son devenires que se localizan más allá del cuerpo, se trata de una imaginación que sigue otro tipo cartografías. Así, las afecciones permiten la vibración de una sensación. En efecto, sentir los sentimientos no es un plano tautológico. La política del afecto sería, en todo caso, una dimensión de la vida política. Esta particular política tiene por motivo pensar la intensidad de la emocionalidad que atraviesa, recorre y emerge sobre las existencias en los desenlaces de la violencia. Es decir, cuerpos existiendo y transformándose en las tramas de las políticas afectivas.

El ensamblaje de la violencia es una potencia, una fuerza que genera un marco de sensibilidad ante la producción de sus imágenes y la convulsión de sus figuraciones —esto lo iremos mostrando a lo largo del texto. Es decir, partimos de la realidad cultural y social de una fuerza que nos empuja e interpela constantemente, que no nos deja descansar y que, sin embargo, genera abulia. Un dejo, un hito, un aliento entre las epistemes estéticas de la violencia. Efectivamente, un paréntesis entre estética y política. Sobre la imagen preguntamos: ¿Qué significa la violencia? O dicho de otra manera ¿qué significa pensar la violencia? Si nos localizamos desde una epistemología *queer* la violencia refiere a un *sensorium* colectivo, a un cúmulo de políticas afectivas, a una multiplicidad de voces que reaccionan ante esa fuerza. Entonces así podríamos también reflexionar sobre sus marcos, su elaboración crítica, ahora bien, ¿cuál es esa producción necrótica y mediante cuáles imágenes aparece?

Necrosis cultural

El paisaje que habitamos es necrótico. Es una herida llena en proceso de descomposición. El paisaje afecta a los cuerpos, los forma y conforma. Un cuerpo está compuesto de órganos. Un órgano depende de otro para funcionar. Los procesos de necrosis ocurren por la podredumbre de órganos que, a causa de lesiones asoladoras, no se pueden reparar. El ocaso del tejido corporal. Pero va más allá de entender al paisaje de la violencia como una lesión necrótica. En México los paisajes se encuentran bosquejados por la gramática de la violencia. Un país necropolítico cuyo régimen de gobierno sitúa a las existencias feminizadas bajo una disposición encolerizada que permite su muerte. Esta fuerza aparece por escalas y velocidades diferenciadas. Se anida entre las montañas, a las faldas del volcán, a la orilla de la costa: entre lo recóndito. Pero también se materializa, se configura, entre el asfalto roído, bajo el escaso alumbrado público, entre el ardor de los rayos del sol: sobre lo perceptible.

México asiste al encuadre del paisaje de la crudeza. Sabemos que las situaciones y las tramas culturales no son posibles sino por otras muchas que las sostienen, por otros acontecimientos que les permitan la vida, que den germen a su existencia. Por eso, desde el último cuarto del siglo XX, y bien entrado el siglo XXI, los avances del capitalismo tardío a nivel global se han matizado por un régimen de acumulación, justamente, del capital en los procesos de producción, escenarios laborales, enormes empresas industriales y en las atmósferas de consumo. Al mismo tiempo que incrementan los flujos de la información, emergen nuevos sectores financieros intensificando la noción de avance e innovación, cooptando las dinámicas de la organización del

estado y encuadrándola en una lógica corporativista. Las mutaciones del capitalismo se ciñen por la nueva razón del mundo neoliberal, esto es, la hegemonía empresarial que domina la lógica acumulativa del capital. Sin embargo, la *gramática neoliberal* ofrece un panorama más amplio redireccionando procesos económicos a escenarios socioculturales e incrustados en las lógicas del deseo y en la producción de subjetividades. Es esta una violencia que se direcciona como avasallamiento sobre el cuerpo que, guiado por un principio racionalista masculinista, es perpetuado por una lógica ilustrada y por ese capitalismo de la aceleración tal como señalan Adorno y Horkheimer (1998). En efecto, la violencia es una sobre-codificación capitalista y de allí se desglosan ciertas políticas del cadáver dentro de las dinámicas de la violencia contemporánea. Así, la economía de la violencia carcome directamente todos los sistemas de intercambios fundados en una gramática patriarcal. Su intensidad produce efectos en el orden de la regulación social y política mucho más radicales de lo que nos gustaría conceder.

Las movilizaciones ciudadanas contra las políticas gubernamentales, el uso de la fuerza policial o para-policial para la represión por parte del Estado, los conflictos armados, la guerra territorial por bandas delictivas, además de los duelos públicos en Nicaragua, Venezuela, Colombia y Argentina en los gobiernos de Daniel Ortega, Nicolás Maduro, Iván Duque y Mauricio Macri, respectivamente, así como los recientes desplazamientos centroamericanos –Guatemala, Honduras y El Salvador– encarnados en la figura de las «caravanas migrantes» muestran, de algún modo, un mapa sobre los conflictos sociales vinculados a la precarización, vulnerabilidad y desposesión de las poblaciones en términos de alimentación, seguridad y justicia en donde su punto álgido sucumbe a una reflexión sobre la violencia.

En México, trazando una ruta lógica, en el sexenio del ex-presidente Felipe Calderón, desde el año 2006 se inició la «guerra contra el narcotráfico», caracterizada por el operativo del gobierno federal contra el crimen organizado haciendo uso de las fuerzas armadas y operativizando tropas militares principalmente en los Estados de Michoacán, Guerrero, Tamaulipas y Sinaloa. Lo anterior no sólo provocó el enfrentamiento armado del Estado con grupos delictivos por el territorio, sino una atroz y sangrienta violencia nacional provocando la muerte de miles de personas. El Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI) y el Sistema Nacional de Seguridad Pública (SNSP), en 2018, dieron a conocer el censo de 250, 547 personas asesinadas en el período de 2006 a 2018. Un aproximado de las muertes certificadas como homicidios dolosos. Sin embargo, la cifra sobre las desapariciones, secuestros, violaciones y mutilaciones de cuerpos ceñidos a aquella «colateralidad genocida» de la guerra es incierta. México no es un

bloque, ni una unidad homogénea. Sin embargo, queremos subrayar el contexto contradictorio y altamente sedimentado sobre múltiples acontecimientos de la violencia que ocurren en todas direcciones.

Ahora bien, la disputa territorial por grupos relacionados al narcotráfico, los presos políticos, la desaparición forzada de sujetos, la acentuación y multiplicación de los feminicidios, los crímenes de odio por homofobia, el sicariato, así como los despojos de la tierra por modelos y megaproyectos empresariales matizan un escenario de incrustación y resignificación de la violencia: una imagen material de la tierra saqueada, despojada y desnuda. Así, el lenguaje de la violencia caracterizado en el uso de términos como «guerra», «terrorismo» y «muerte» problematiza un sintagma sobre la operatividad del afecto, el estado de precariedad y la condición de vulnerabilidad. Así, los recientes sucesos del primer cuarto del siglo XXI caracterizan a Latinoamérica, y a México para el análisis que tratamos de desentrañar, como escenarios sintomáticos de violencia estatal, militar y civil extendiéndose a nuevas latitudes y territorios espaciales, ante esto preguntamos: ¿cuál es el significado del cadáver en un paisaje necropolítico?

Política del cadáver

CADÁVER / *sustantivo*

1. Sobre los huesos desprotegidos que te cobijan
2. Carne desprotegida

Los cadáveres de cuerpos feminizados son un producto comercial que circula en los diferentes estratos de las ciudades, las imágenes mueven parte de la economía temporal. Por eso decimos que estructura los ritmos de los procedimientos de la violencia, su cadencia y su tonalidad avanzan con la vida de la ciudad. Estas imágenes, estas figuras de la crueldad, son producidas por los cuerpos, son producciones performativas del habla en el sentido que las figuras no solamente son los cuerpos a quienes provocan diversas afectaciones, sino que, más visceralmente, esas figuras son traídas y colocadas en absolutamente todos los escenarios posibles de la cotidianidad. Son figuras que aparecen en las portadas de revistas o diarios y también, son figuras que a través del discurso pueden pasar de la vida a la muerte o pueden ser figuras completamente encarnadas en la gramática del cadáver. Es decir, siempre se han concebido, en tanto existencias desposeídas, como ruinas corporales.

Las imágenes no son del orden de la desrealización, de la mera visualización. Aunque sabemos que son una proyección visual, las imágenes son del orden de lo real. Cuando Didi-Huberman (2014; 2019) se pregunta por las consecuencias particulares del momento en que las imágenes tocan lo real se refiere a que existe un límite constitutivo en donde la *imaginación* toca el orden de la *realización*. De la producción *formal*, estrictamente material, del pensamiento. Es así como –siguiendo a Rilke, Baudeliere y Blanchot– Didi-Huberman formula una hipótesis que se despliega en la sentencia: *la imagen arde en su contacto con lo real*. De un material combustible, la imagen se inflama, explota y se consume. Este motivo supone que al hablar de la imagen y lo real se tiene que hablar del incendio y de las cenizas. Entonces, si la imagen arde es porque se orienta a una disposición sensitiva. Los sentidos se agudizan, se crispan, se encienden al momento de proyectar imágenes que circulan entre cuerpos y arquitecturas. La sentencia de Rilke sobre la imagen poética «si arde es verdadera» entonces se refiere a la experiencia sensitiva, al impacto empírico.

La violencia contra los cuerpos feminizados bajo las directrices del paisaje cutlural actúa bajo una política naturalizante por eso los imaginarios espaciales de la violencia incurren en la construcción de un paisaje habitado. Múltiples cuadros componen el paisaje y allí podemos advertir una pulsión necrótica en la destrucción de las materialidades sexuadas y generizadas que aparecen en tal plano en movimiento. La violencia impone una particular mirada, una porción de paisaje distribuido. Así, el paisaje *ruiniza* el espacio social a la vez que intenta someter bajo esa misma lógica a los cuerpos feminizados. Espacios arrasados, espacios en trance, cuerpos en negación, la formación de una sensibilidad inmovilizada. La eficacia del paisaje de la violencia recae en su propia suerte de hechizo cultural: considerar que los cuerpos que sentimos la violencia habitamos ese cuadro sin poder articular alguna respuesta. El paisaje estructura diferentes marcos y va más allá de la noción estructurante de un encuadre. Su sedimentación disipa los límites definidos sobre quién se encuentra inmerso o fuera de la enmarcación. El paisaje de la violencia es una producción de una política estética del cadáver. Un espacio, un hueco que se hizo con el labrado cruel de la cultura. Se trata de un espacio que durante los acontecimientos de finales del siglo XX comenzó a delinear sus trazos:

- i) Un paisaje se vuelve tal porque adquiere cierto sentido de inmanencia, de esteticidad, de formulación y organización.

- ii) Una imagen del espacio social y cultural que se vuelve naturalizada por el despliegue de la violencia como una forma de producción de espacio que estratifica sus líneas de recorrido.
- iii) Sustrato que a fuerza de nombrarse se sedimenta.

Todas las imágenes de la violencia contemporánea arden, encienden el mundo. La violencia en tanto paisaje actúa bajo una política naturalizante por eso los imaginarios espaciales de la violencia incurren en la construcción de un paisaje habitado. Múltiples cuadros componen el paisaje y allí podemos advertir una pulsión necrótica en la destrucción de las materialidades sexuadas y generizadas que aparecen en el paisaje. Esta violencia, decíamos, despliega procesos de precarización y extrema exposición a la vez que ordena los cuerpos feminizados a través de una política cultural de la violencia bajo la figura del cadáver o alguno de sus devenires desencarnados. Veremos adelante que entender a los cuerpos feminizados como cadáveres –en su sentido figurativo– es un pasaje que se ha sostenido y dilatado potencialmente desde 1993, año en que las notas periodísticas localizan la aceleración de la muerte feminizada, la *genealogía de los feminicidios*.¹¹

La figura del cadáver, un cuerpo desencarnado, materializado a través de las narrativas del horror confronta a los cuerpos feminizados y hace funcionar un dispositivo altamente sofisticado que activa imaginarios culturales y rupturas afectivas en todo el territorio nacional. Por estas razones, la actividad afectiva –su operatividad y su circulación– es productora de imágenes, de discursos, de praxis y de sostenimiento de tal encuadre. El devenir cadáver es una precipitación política, una reorientación actual del *ethos afectivo*. La aparición de esta figura contemporánea, en México, se desanuda a partir de los acontecimientos cruentos en Ciudad Juárez, Chihuahua. Justamente, desde los años noventa, multitudes de sujetos denunciaron los reiterados y masivos asesinatos y desapariciones de mujeres en esta zona fronteriza del país.

Pareciera que, en el origen –una especie de germen destructor– cercaba los límites de lo real por la excedencia de su propia capacidad de contención. Exactamente, *hubo en el origen un*

¹¹ La urgencia política –del movimiento feminista desde los años setenta– no solamente de nombrar, sino de encontrar una categoría jurídica que reconociera y sistematizara el asesinato específico y diferenciado de mujeres en distinción de la figura penal de «homicidio», que no daba cuenta de estos acontecimientos cruentos, encontró en el concepto *femicide* (designado por la psicóloga sudafricana Diana Russel en 1992) una figura que reconoce la muerte voraz de los cuerpos feminizados en función del entramado de relaciones de poder y de dominación masculinista. En México el vocablo fue traducido como *feminicidio* por la antropóloga Marcela Lagarde en 1997. Así mismo, la traducción simultánea en Latinoamérica también fue acuñada a través del concepto *femicidio*. Ambas figuras dan cuenta de la génesis de la violencia de género y politizan un panorama general que se experimenta alrededor de la violencia contra los cuerpos feminizados.

deslizamiento fuera de los límites tal como lo apunta Sergio González al comienzo de *Huesos en el desierto* (2010). Y, efectivamente, ese deslizamiento que avanza anuncia una axiomática depredadora y cruel sobre los movimientos de la violencia de género, a saber, el empuje de los límites del ejercicio del poder masculinista y machista sobre los cuerpos feminizados que extiende su umbral de organización necropolítica. Así, esta necrópolis mundial geolocaliza un punto de emergencia sobre las imágenes que proliferan y circulan en la mayoría de los trayectos espacio-temporales. Hablamos, pues, de una extensión que sobrepasa el imaginario espacial, un recorrido que se protura en la imaginería contemporánea sobre la muerte de los cuerpos feminizados. El paisaje de la violencia es una intervención específica de espacialización, a saber, la conquista de la violencia es la territorialización del espacio-tiempo extendido, la apropiación discursiva de los recovecos y los lugares de tránsito. Entonces, si la narración ordena sensaciones, la mirada las desvía y las proyecta en un archivo de movilización. La violencia se mide en nombres, se siente en el espacio, se prolonga en la temporalidad, se diferencia entre los cuerpos, se reitera y se repite. La imagen de la violencia conforma una semántica que, bajo la forma de paisaje, constituye sus figuraciones en el espacio y construye de formas complejas sus aparatos de captura.

La imagen del cadáver encuentra un recoveco de análisis en la producción literaria. Los materiales actúan como una fuga de descripción social, de registro cultural. La producción escritural que surge de y en los marcos necropolíticos son –escribe Rivera Garza siguiendo a Giovanni de Luna– “fichas anamnésicas de la cultura” (2019: 32). Y con esto se refiere a que las mutaciones, huellas y heridas de los cadáveres se convierten en material escrito. Los escritos que dan cuenta de esta necropolítica feminizada surgen como una proliferación de narrar una compleja sintomatología y crítica afectiva.

Los materiales que pensamos son catalizadores de sentido y de figuración, como un mapa contemporáneo de la sospecha, del reclamo y que van forjando parte del dispositivo estético de la violencia de género. Materiales que van desde *2666* de Roberto Bolaño, pasando por *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada y *El invencible verano de Liliana* (2021) de Cristina Rivera Garza muestran imágenes potentes del cadáver, de su marcación sentimental. Una imagen es germen de clamor, pero también, acciona un punto de conjunción con otras imágenes que ayudan a entender cómo funciona dentro de las praxis sociales, a saber, cuáles son las diferentes narraciones de su existencia. Por eso consideramos que una imagen es “una huella, un surco, una estela visual del tiempo” (Didi-Huberman, 2019: 42), un territorio sensible es una disposición espacio-temporal de las modulaciones afectivas y las economías de la violencia.

Otra vez, ¿por qué referirnos a la violencia como un paisaje contemporáneo? Porque el paisaje es un aparato de captura que tiene un arsenal de velos, en definitiva, muchos rostros y sus tecnologías visuales constituyen el sentir y la atmósfera que nos oprime. Esa forma de asirnos con el paisaje (el clima, lo inarticulado, lo inhumano) lo vinculamos a la vida política con las relaciones afectivas que nos inteligibilizan y con la narración de los materiales culturales. En este sentido, la operación de las imágenes pertenece al orden del registro. Generar, entonces, un registro crítico de las imágenes que se producen alrededor de la violencia contra los cuerpos feminizados es pensar *una crítica de las imágenes que no puede prescindir de la propia capacidad de imaginaria que excede a la propia imagen*. Decimos que los materiales culturales construyen una máquina literaria de la violencia de género que abren y se inscriben en el imaginario cultural de la fuerza. En efecto, los materiales actúan como catalizadores de la experiencia social que sienten los cuerpos feminizados.

La interpelación proviene de la singularidad de los cuerpos, pero también de la literatura como una forma material de cuestionar la narrativa y las imágenes de la violencia. En este sentido, *2666* emerge como un leitmotiv, abre imágenes que interrumpen la concepción de la violencia contra los cuerpos feminizados desde el núcleo primigenio del feminicidio. *2666* narra el viaje de cuatro profesores de literatura: Jean-Claude Pelletier, Piero Morini, Manuel Espinoza y Liz Noston, quienes mantienen admiración por la obra de Beno von Archimboldi –un escritor alemán que ha sido visto por última vez en Santa Teresa– razón por la cual viajan a esa ciudad fronteriza del norte mexicano. A su llegada los escritores reparan que la ciudad es, desde hace varios años, un paisaje desolador donde la expansión de la violencia se forma alrededor de los crímenes de muerte a las mujeres de la ciudad. En los límites de Santa Teresa aparecen día con día cadáveres de mujeres, muchas de ellas muestran signos de una variedad de torturas.

Esta novela-río se divide en cinco partes. Nosotras diremos algún comentario menor de lo mucho que ya ha debatido la crítica literaria sobre la novela póstuma de Bolaño, particularmente sobre el capítulo cuarto “La parte de los crímenes”. En este apartado se narra una clínica de la crueldad. La escritura hecha a partir de un método forense describe al menos un centenar de asesinatos de mujeres. Una de las referencias directas de la historia que Bolaño narra en *2666* es la investigación periodística de Sergio González Rodríguez en *Huesos en el desierto*, quien realiza una fotografía de los movimientos de la violencia feminicida en Ciudad Juárez. Localizando las más de trescientas mujeres asesinadas entre 1993 y 2002, convirtiéndose así “en una metáfora de México y del pasado de México y del incierto futuro de toda Latinoamérica” (Bolaño, 2004:

2015). Santa Teresa, uno de los tantos “agujeros inmundos de Latinoamérica” (Bolaño, 2008: 216), desglosa toda la gramática de la crueldad y engendra una localización semiótica sobre el lugar de la muerte: una necrópolis construida sobre los cadáveres de cuerpos feminizados.

Santa Teresa, el trasunto de Ciudad Juárez, territorializa un espacio que localiza la descomposición. La violencia reclama las tierras sobre las cuales arrasar e implantar una economía de la crueldad. Los crímenes y la novela en sí misma transcurren en la ciudad ficticia de Santa Teresa. La crueldad es neurálgica y avanza en el espacio social, un espacio mortífero donde encuentra el último aliento vital de los cuerpos de las mujeres asesinadas. La violencia crea su atmósfera en la novela, produce sensaciones y movimientos afectivos, como “un olor a carne y a tierra caliente se extendió por el patio bajo la forma de una delgada cortina de humo que los envolvió a todos como la niebla que precede los asesinatos” (Bolaño, 2008: 173).

La ciudad de Santa Teresa se encuentra saturada de imágenes de cadáveres. Bolaño ofrece una narración del poder de la fuerza feminicida, del ejercicio del poder de la violencia. En efecto, la trama que transcurre entre la violencia y la muerte feminizada: una violencia que se distribuye sobre todos los cuerpos de las mujeres. A saber, los asesinatos que ocurren en Santa Teresa se realizan a mujeres de clase trabajadora, mayoritariamente obreras de las maquilas y a adolescentes. Aquí aparece una relación con el devenir-cadáver. Los cuerpos aparecen en los suelos de la ciudad, los cuerpos apilados se acumulan junto con los desechos producidos. Ambos conforman parte del paisaje de Santa Teresa.

El nombre aparece anteriormente en la producción de Bolaño. En *Amuleto* (2013) Auxilio Lacouture, quien observa parcialmente los sucesos ocurridos el septiembre sangriento de 1968. En la narración se encuentran caminando Arturo Belano, Ernesto San Epitafio y Auxilio Lacouture viene detrás de ellos, a paso lento. Caminan por Bucareli, atraviesan avenida de la Reforma, llegan a la colonia Guerrero por la avenida que lleva ese mismo nombre. Allí, Auxilio vislumbra las ruinas: el cementerio de San Fernando aparece entre cadáveres y ruinas. A esa hora de la caminata ella anuncia que todo parece un enorme cementerio, pero “no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo” (Bolaño, 2013: 76-77).

La descripción que realiza Auxilio es una proyección de la idea de tiempo. 2666 es un tiempo que traza un paisaje específico y vislumbra su desarrollo en una línea que invoca la

interrupción de la imagen del cadáver. Por esas razones, la crítica literaria Jean Franco afirma que el pasaje no es el fin de la memoria sino, “una amnesia radical, la suspensión de la conciencia” (2016: 253). Justamente es esa «amnesia radical» la que entendemos aquí como un colapso del tiempo de las imágenes del cadáver que mantienen saturado el pensamiento afectivo de los cuerpos. Pareciera, tal como el largo poema de Néstor Perlongher *hay cadáveres*, en donde las imágenes áridas de la muerte no se pueden desenlazar de la experiencia corporal.

La máquina de la violencia está constituida por materias no formadas, tal como aparece en las narraciones de *2666*. Sin embargo, no es a contrapelo que aparece la figura del cadáver feminizado sino hay todo un lenguaje de imágenes anestesiadas que hace estadística la economía de los cadáveres. Una repetición que hace poblar el paisaje de la violencia y que trabaja sobre el sentido de la muerte (su representación y su estética).¹²

En otras palabras, la violencia también se manifiesta en aquellos recovecos de lo inerte y lo profano. En toda aquella materia en descomposición existe una lógica figurativa de las dinámicas crueles de la violencia contemporánea. Así, este despliegue de la fuerza por sus contenidos y sus expresiones en proceso de formalización se riegan en múltiples grados y por materias no formadas. Un material que da cuenta de ello es *Basura* (2018) de Sylvia Aguilar Zéleny. La novela delinea tres narraciones de cuerpos feminizados: Alicia (una niña que fue abandonada en el basurero), Griselda (una mujer que intenta conseguir el éxito profesional) y Reyna (una mujer trans quien es dueña de uno de los prostíbulos de la ciudad). Tres cuerpos feminizados narran su articulación, su delimitación y su mirada sobre la descomposición. La vida social de las tres mujeres transcurre entre el vertedero de desecho, del basurero municipal de Ciudad Juárez. Muestra los límites del espaciamiento urbano, de la territorialización de una vida alrededor del basurero –del límite de lo que se considera barrio y de lo que se enuncia como periferia–, del límite de lo que se considera vida y del cuerpo que merece seguir siendo considerado vivible. Por supuesto, la frontera como límite cultural, íntimo y espacial.

A simple vista estas tres mujeres no tienen ningún punto de vida en común. Sin embargo, la narración de *Basura* muestra cómo sus recorridos espaciales se cruzan y entrecruzan. Además de que sus existencias rondan toda la profanidad del basurero, existe algo que a nosotras nos parece por demás interesante: la articulación de los cuerpos feminizados sobre el hito del

¹² Esta hipótesis de imaginación excedida sobre la biopolítica se extiende en los trabajos: *Las marcas del genocidio* (2019a), *En sueños veo los crímenes* (2019b) de Martín De Mauro Rucovsky y *El trabajo del miedo* (2014) de Fermín Rodríguez.

abandono, el desecho y la desintegración. Kant lo discutía en su «analítica de lo sublime», existe una contemplación sobre el paisaje que se encuentra en ruinas, desolado o a punto del colapso.

Si la violencia es un plano arrasado, un paisaje en trance, los cuerpos que pueblan esa coagulación espacial generan sensaciones sobre sus modos de mirar y de estar allí. De tal forma, las sensaciones son percepciones que constituyen a los cuerpos ante la violencia y no al revés. Es decir, los cuerpos no generan las afectaciones o, mejor, no deciden por cuales imágenes y percepciones serán previamente afectados. Las sensaciones de la violencia se encuentran en el paisaje social, como espectros latentes, esperando incorporarse en los cuerpos. De allí que sean distintas las *formas* en las que nos vemos afectadas por las imágenes de la violencia, cada formación figural formula un paisaje de la violencia distinto. Esto no quiere decir que un escenario pueda ser menos peligroso objetivamente, pero depende de toda una estructura de sentimientos que, aunque es colectiva, siempre es individualizada.

La atmósfera es cruda, se rige por la crudeza de la narración. Sobre cada página Aguilar escribe aquello que parece imprescindible: los restos y los cuerpos, la feminización y la precariedad son conjuradas. Así, las voces configuran un mosaico heterogéneo de las existencias consideradas «basura». El vertedero anuncia la precariedad de los cuerpos feminizados, de sus relaciones estrechas con las gramáticas del desecho y las políticas del cadáver. Así, reproducen una imagen panorámica de un extendido paisaje que se vuelve materia de lo inmaterial, fantasma de lo alegórico. El paisaje no es un territorio desconocido, es sobre todo un lugar de desecho.

Todo funciona aquí metonímicamente para hablarnos del vertedero como una frontera, una trastienda, un patio trasero de la ciudad [...] donde se practica la prostitución, el tráfico y consumo de drogas, las relaciones sexuales extramuros, y sobre todo un lugar donde la basura forma parte del cotidiano y constituye una fuente de ingreso (Goffard, 2019: 40).

En efecto, esta imagen pensamiento se encuentra enraizada en los acontecimientos empíricos que la posibilitan. No existe, esto lo sabemos bien, una sola imagen en el mundo contemporáneo que no evoque algún revuelo a nivel cognitivo y a nivel sensitivo. Dependiendo de la intensidad en la imaginería del cadáver los revuelos pueden ser contundentes o ligeros, pueden ser lisos o rugosos. Pero siempre, la imagen en movimiento logrará ejercer su control, su trance de dominación: su interpelación. En estas condiciones, hablamos ya de la operación del régimen intensivo, organizan una política del cadáver alrededor de la necropolítica contemporánea que, a fuerza de brío, se ha instalado en el imaginario cultural de todos los cuerpos feminizados. Parece que es común que los vertederos, que los basurales devengan como lugares circunscritos

para depositar los cuerpos. Es un imaginario global sobre el desecho de los cuerpos, un devenir ruina del cadáver.

La política del cadáver que tratamos de concebir tiene un eco conceptual que, como todo archivo de trabajo, tiene líneas y vértices de comunicación que corresponden a otras proyecciones epistemológicas. Pensamos en dos, primordialmente, aunque puedan existir otras tantas. La primera tiene que ver con las pesquisas de Ileana Diéguez (2013) sobre la estética de la violencia de la que se despliegan diversas alegorías e imágenes de la ruina y la muerte para pensar el avance y la geografía de la violencia. Las otras indagaciones son de Gabriel Giorgi (2014) referente a su lectura biopolítica sobre las figuras del cadáver imbricadas con la figura del animal en diversos materiales culturales para dar cuenta de una multiplicidad de axiomáticas del cuerpo inerte: materialidades sin cadáver, cadáveres despersonalizados y sin nombre: “los cadáveres sin lugar “propio” han asediado la imaginación política y cultural latinoamericana [...], y puntúan las lógicas de la violencia del presente” (Giorgi, 2014: 198-199). La analítica entre el cuerpo vivo y el cuerpo muerto se cruzan por un vínculo inestable entre los ritos funerarios, el duelo del cuerpo desaparecido y los símbolos alrededor de las figuras e iconografías de la muerte. Se trata, lo sabemos, no de una politización de la muerte sino una política del cadáver que ha gobernado, a fuerza de un galope veloz, todas nuestras atmósferas y paisajes sensibles.

La imagen del cadáver que inaugura los acontecimientos cruentos en Ciudad Juárez se ha territorializado fuera de sus márgenes espaciales y temporales en la imaginería de la violencia de todo el *ethos* cultural mexicano. Los sentimientos de persecución, de sensación de muerte, de proyección de una imagen del cadáver que acompaña los trayectos espaciales son solamente algunas de las formas que toma la violencia de género sobre los cuerpos feminizados. Ciudad Juárez se encuentra a dos mil kilómetros de distancia de la ciudad de Puebla y, sin embargo, el espesamiento de la violencia se ha carcomido todas las geografías posibles. Las ciudades y los poblados que describe la máquina literaria contemporánea latinoamericana dan cuenta de una absorción de las atmósferas afectivas de la violencia, se puede edificar sobre Santa Teresa en 2666, o se puede sentir tal como en *Temporada de huracanes* (2019) de Fernanda Melchor. Pareciera que las materialidades se yuxtaponen y se componen, como hemos insistido, por la velocidad de la violencia, por la existencia y la circulación de las imágenes del cadáver.

Si la metodología de Didi-Huberman (2015) es correcta tendríamos que centrar nuestro esfuerzo epistemológico en cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca la imagen. Las imágenes son afectivas, tienen un surgimiento y, quizá no tendrán fin, pero esperemos,

tendrán una reformulación. Las imágenes intervienen todo el ecosistema de la violencia y “no importa cuán terrible sea la violencia que las instrumentalice, no están totalmente del lado del enemigo” (Didi-Huberman, 2015: 28). En efecto, las imágenes escuetas y sórdidas que produce el paisaje de la violencia son capaces de inmovilizar a los cuerpos.

Si creamos nuevas epistemologías podemos constituir otras políticas y otras estéticas. Sobre esto, nos parece que existe una política del cadáver específica en las velocidades de la violencia contra los cuerpos feminizados. Una política que produce y administra los cuerpos en tanto ruinas, que los ruinizan. Existe una administración necropolítica, un hacer *post mortem*, del cuerpo feminizado. Los cadáveres encontrados desmembrados, en las orillas, en los basureros comunitarios, en zanjas clandestinas abren otra ruta sobre el cuerpo muerto —así con un acento altamente cruel, sobre una pulsión escópica y de escarnio público—, la violencia ejercida contra los cuerpos feminizados representa un límite que excede a la biopolítica ya que el rigor mortis no ocurre en los escenarios culturales destinados; no es el hospital, no es el cementerio, no es el rito funerario. Sobre esta política del cadáver deberíamos comprender que ocurre en el umbral de la memoria colectiva que en tanto guion cultural se itera y forma parte de una genealogía.

Ahora bien, las relaciones de fuerza perceptibles en la violencia crean y recrean una específica resistencia *contra* esa fuerza, a la vez que permite la agrupación de los cuerpos feminizados, implica la existencia de máquinas de guerra capaces de enfrentar a las fuerzas opresivas de una fuerza destructora. Este tipo de política afectiva nos lleva a considerar un problema enraizado en la conceptualización de la violencia dentro de una determinada concepción cristalizada de sociedad. La apuesta es permitir otro tipo de flujos que afirmen que si creamos nuevas epistemologías podemos constituir otras políticas y otras estéticas. Sobre esto, nos parece que existe una política del cadáver específica en las velocidades de la violencia contra los cuerpos feminizados. Una política que produce y administra los cuerpos en tanto ruinas, que los ruinizan. Existe una administración necropolítica —un hacer *post mortem*— del cuerpo feminizado. Los cadáveres encontrados desmembrados, en las orillas, en los basureros comunitarios, en zanjas clandestinas abren otra ruta sobre el cuerpo muerto —así con un acento altamente cruel, sobre una pulsión escópica y de escarnio público—, la violencia ejercida contra los cuerpos feminizados representa un límite que excede a la biopolítica ya que el rigor mortis no ocurre en los escenarios culturales destinados; no es el hospital, no es el cementerio, no es el rito funerario.

Sobre esta política del cadáver deberíamos comprender que ocurre en el umbral de la memoria cultural que en tanto guion cultural se itera y forma parte de una genealogía. En

oposición a las fotografías *post mortem* que conservan una última imagen de los cuerpos descomposición. Es así como las imágenes del cadáver, por ejemplo, “encontramos un sinfín de imágenes de muertes violentas, cuerpos sin nombre, sin sepultura o enterrados de forma clandestina, luego sacados a la luz, invadiendo tanto espacio público como nuestra relación con los muertos que nos son cercanos. Y nos es cada vez más difícil mirar de frente a la muerte ordinaria” (Balcázar, 2020: 65-66). En este sentido, la muerte es una forma de iconofilia como lo expresa Philippe Ariès (2000) y la escena *post mortem* es un objeto estético como lo anuncia Joëlle Bolloch (2002). Así, el arte funerario resquicio de la descomposición del cadáver nos anuncia un lugar desacralizado en la contemporaneidad de los rituales mortuorios.

La imagen es totalmente distinta de toda metáfora. Las imágenes se encuentran imantadas alrededor del infinitivo de los verbos donde encuentran transiciones intensivas o impasses en la duración. Es decir, por el ritmo y por la variación. Ahora, en oposición a las fotografías *post mortem* que conservan una última imagen de los cuerpos descomposición, quizá por eso “encontramos un sinfín de imágenes de muertes violentas, cuerpos sin nombre, sin sepultura o enterrados de forma clandestina, luego sacados a la luz, invadiendo tanto espacio público como nuestra relación con los muertos que nos son cercanos. Y nos es cada vez más difícil mirar de frente a la muerte ordinaria” (Balcázar, 2020: 65-66).

Existe una falta de sepultura que es la imagen, esa que no se recubre sobre el duelo histórico, una “que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que mantiene ese sentido en una versión acabada, transicional. Pero es también la condición metafórica de una temporalidad no sellada” (Richard, 2000: 47). Hablamos de un reverso, la imagen como una herramienta cultural instaurada contra la imaginación subordinada. Una suerte de memoria inconclusa que, al encontrarse abierta, surgen sus direcciones de repetición múltiple y disforme.

La figura del cadáver, sin embargo, acude a la percepción de los cuerpos mediante el movimiento de su impresión. Esa esa imagen colectivizada, pone en marcha un dispositivo que contrapone la huella de los cuerpos a su diferencia y repetición. La imagen movimiento lo ha hecho explotando una doble poética de la imagen al convertirlas simultáneamente o por separado, en dos cosas: en los testimonios legibles de una historia escrita en los rostros o los objetos, y de bloques puros de visibilidad, impermeables a toda narrativización y a todo pasaje del sentido. Lo anterior lo nombraría Rancière como el régimen ético de las imágenes, aquel que sitúa el destino de ellas en términos de utilidad y producción. La imagen que aparece, entonces, “no se podía disociar del actuar global de los miembros de una sociedad. Ni del saber propio de una

época. Ni, desde luego, del creer” (Didi-Huberman, 2018: 43). Una eficacia mágica, o para decirlo con Lévi-Strauss, de una eficacia simbólica que confiere cierta realidad espectral. Ese carácter magmático de las imágenes se debe a su capacidad irreductible de captura analítica ya que pone en movimiento un complicado movimiento de fuerzas.

Una imagen que expande sus signos, su *filum* conmovedor y su estructura en un desplazamiento constante de residuos y metáforas materiales (Krauss, 1994, 2002; Olin, 2012; Azoulay, 2012). Ahora bien, la fotografía “no está determinada por su materialidad ni por sus cualidades formales; más bien, este valor depende de los enmarques y de las formas de presentación de las fotos. La eficiencia del documento fotográfico desborda, excede los límites de la fotografía entendida ya sea como imagen o como aparato” (Donoso, 2021: 30). Aquí estaríamos de acuerdo en que el campo fotográfico se expande intermitente, no por falta de límites sino porque su estructuración es incompleta. La fotografía, un adverbio de la imagen, se encuentra movilizándose.

La figura del cadáver en la incrustación subjetiva de los cuerpos feminizados conforma una ontología política del odio contra estos. Decimos que la producción de imágenes en el escenario cultural funciona de forma similar que la circulación de fotografías, es decir, que emergen como prácticas que expanden el espacio social de su materialización. Quizá, “no solamente hay tipos de imágenes que nos inducen a confundir lo imaginario y lo real, sino más aun, hay un tipo de imagen donde lo real y lo imaginario son estrictamente indiscernibles en la imagen” (Deleuze, 2019: 46). La figura del cadáver es una de las movilizaciones de la producción de las imágenes de la violencia contemporánea, una escala de las variaciones de potencia y velocidad. Por eso, el cambio de registro de las imágenes recae en que, cuando la imagen entra en contacto con los cuerpos, no hay un mundo afuera de esas imágenes. Ese agrietamiento, esta zona carcomida, es un cambio de registro. Pero un cambio que siempre ha existido como forma o dialéctica de subjetivación. Hay ciertas ocasiones en que el mundo es solamente un puñado de imágenes vibrando por los aires.

Escenarios para una muerte violenta

Decíamos que el extenso paisaje mexicano se circunscribe por un marco de crudeza: de potencia y despliegue de la crueldad. Ese para nosotras es un régimen de violencia distinto al propuesto en los análisis de la violencia social en las teorías clásicas de la violencia. Es una latitud específica ya que sus garras reclaman cuerpos feminizados para convertirlos en cadáveres, ¿por qué la

crueledad se ciñe sobre la feminización de los cuerpos? Una superficie que se expande aparece como el sin fondo de la tierra que se hace poblar de cadáveres feminizados. Tomamos cautela, entonces, y avanzamos sobre un marco de crueledad que opera y se hace presente en todo movimiento cultural, entonces volvemos y preguntamos, ¿cómo se enmarca la inteligibilidad de un tipo de violencia en el marco de la crueledad? ¿A qué se debe ese tipo de tortura? ¿Qué ruta ontológica aparece ante los acontecimientos de violencia? ¿Cómo nos reconocemos en esa cadena sintagmática de episodios comunes y que acentúan la desposesión de los cuerpos colectivos? En las interrogantes hay algo de aquella última numeración de las *Doce tesis sobre la economía de los muertos* John Berger escribe: “¿Cómo viven los vivos con los muertos? Hasta antes de que la sociedad fuera deshumanizada por el capitalismo, todos los vivos esperaban alcanzar la experiencia de los muertos. Era ésta su futuro último” (2009: 45). Sin embargo, su pregunta tendríamos que torcerla: ¿cómo viven los vivos con las figuras acechantes de su muerte?, ¿cómo experimentan los cuerpos su existencia respecto a las imágenes de la violencia que parece anunciar su muerte? O, quizá, sobre esta localización, preguntaríamos con Balam Rodríguez: “¿Qué cosecha un país que siembra cuerpos?” (2020: 111).

Esa ruta se expande en latitudes y diversos territorios espaciales, abre nuevas formaciones subjetivas. ¿Cómo enmarcar la muerte de los cuerpos feminizados? Sabemos que las normas culturales nos habilitan y posibilitan la aprehensión de una vida. Existen ciertas operaciones sociales que articulan un latente marco dentro de la epistemología de la violencia. El feminicidio, el transfeminicidio y los crímenes contra las disidencias sexogenéricas son objeto dentro de un paisaje de producción de cuerpos precarizados. Aquí encontramos una producción de signos y superficies. Es decir, una fuerza que construye materialidades corporales para luego precipitarlas en ruinas y cadáveres, figuras esqueléticas subsumidas al discurso.

Para criticar la violencia de género, tenemos que describirla. Describir, entonces, significa intentar pensar subterráneamente. Pensar las relaciones, su entramado, el cómo está ensamblado. Pensar la imagen del cadáver nos dice algo de la operatividad de su devenir, de su génesis dentro de un encuadre de la violencia. De su figuración y su velocidad. Si una metodología posible no debe definir a la máquina de guerra por la violencia –como descifran Deleuze y Guattari (2020)– porque podemos encontrarla en todas partes, la violencia se encuentra plagada sobre las paredes y en el asfalto carcomido por el sol, agazapada. Entonces, debemos distinguir formas-de-hacer y pensar la violencia, generar axiomáticas de la violencia. Reconocer sus ensamblajes, sus posibles

territorializaciones, sus espaciamientos, nombrar las intensidades afectivas que le dan rostro, potencia y velocidad.

¿Qué es la violencia? La violencia compone y descompone el territorio. La velocidad de la violencia es, no habría que decirlo, una dimensión interesante, una aritmética posible que vuelven tanto a cuerpos y afectos un modo de territorialización cruel. Aquí pensamos en aquella velocidad spinozista de Deleuze: la violencia no es solo un acto, sino un proceso que se desplaza se intensifica y se transforma a lo largo del tiempo y el espacio. En este sentido, la velocidad de la violencia no es simplemente la rapidez con la que se produce un acto violento, sino el modo en que la violencia circula, aparece, se intensifica y afecta cuerpos y sistemas, operando en múltiples niveles de la realidad.

La violencia actúa a través del flujo, el devenir y el afecto. Entonces, la violencia se mueve a través de los afectos, afectando cuerpos y subjetividades. Cuanto más intensa y más rápidamente se propague la afectación, mayor será la velocidad de la violencia. Esa velocidad de la violencia es, si ustedes lo prefieren, los miles de superficies que se ven afectadas por una fuerza extraña. Por eso la violencia depende de los cuerpos que la producen, que la expanden.¹³ El modo de producción del espacio, de lo que llamamos régimen afectivo de la violencia es un cierto modo de coagulación y de territorialización, un cierto modo de organización, un procedimiento de la violencia que nombra a los cuerpos feminizados como materialidades de su naturalización para la muerte.

En el marco sobre las pérdidas y los duelos es en donde la historia *queer* tiene sentido en cómo se figura y se puebla un archivo de sentimientos. Sobre la necrosis cultural que anunciamos existe algo de eso que nombra Sara Ahmed como «fatalismo queer» para referirse al sentido de enunciación sobre las existencias queer significan la precipitación de un destino miserable, una antesala de violencia asegurada. Las muertes queer, las muertes de los cuerpos feminizados, enmarcan ese pensamiento sobre la fatalidad sobre la que socialmente no se puede hacer nada.

¹³ En los manuales de física es común relacionar la noción de *fuerza* como una capacidad. La fuerza es la capacidad que se necesita para realizar algún tipo de trabajo o algún movimiento: una magnitud vectorial que traza la intensidad reciproca entre-cuerpos. Por esas razones, se define la fuerza a partir del intercambio entre la masa y la aceleración. La masa, en tanto magnitud física, expresa la inercia o la actividad de un cuerpo. Mientras que la aceleración es una magnitud en la que intervienen tanto la temporalidad como la longitud. El vocabulario de la fuerza acciona las palabras: arrastrar, empujar, sujetar, tirar, atraer. La fuerza es la acción de n-cuerpos sobre n-cuerpos. Siguiendo con la razón física, la aplicación de la fuerza puede acelerar o, en todo caso, deformar un cuerpo determinado. La aceleración se refiere a la fuerza que provoca una potencia sobre un cuerpo. Uno de los ejemplos que se repiten para explicar esta propiedad de la fuerza es: si la fuerza se aplica a un balón para moverlo a un determinado lugar, la velocidad del balón cambia. Por el contrario, una deformación se produce cuando se ejerce una determinada fuerza sobre un objeto (elástico) generando una torsión en dicho cuerpo.

Ahora bien, sobre “ese potencial para la violencia, hay siempre un estallido rozando la superficie; ese chasquido de desaprobación, ese hondo suspiro que expresa el deseo de que se rebaje el tono o que sea menos obvio” (Ahmed, 2019: 410). Mantenemos el luto a las muertes feminizadas como militancia y “no tenemos que renunciar a nuestro luto para poder presentar batalla. De hecho, luchamos porque no hemos renunciado a quien hemos perdido. Nos organizamos porque agonizamos” (Ahmed, 2019: 414).

La imagen que arde solamente provoca el eco de un paisaje sonoro. La sonorización de la escena visual es una capa de paisaje afectivo que distribuye sensaciones colectivas y que conduce un accionar contra los aparatos de captura de la violencia. Contraatacar los mecanismos de la violencia moviliza el deseo ardiente de las rubricas feministas: «quememos todo». Por eso un análisis crítico sobre las políticas culturales del afecto encuentra su punto de figuración en ese deseo en llamas, a saber, una movilización del afecto de la ira, del odio y de la venganza. Aquí la sensibilidad y la afectividad comparten mecanismos epistémicos comunes. Ahora bien ¿qué hacen los afectos, de qué formas se movilizan sobre/entre los cuerpos y cómo es su método interrogante? Diremos por lo pronto que el afecto se centra en las superficies. El afecto siempre se traduce bajo su velocidad: afectación de y en. El afecto nunca se encuentra contenido, siempre está distribuido entre las superficies: por la producción espacial y urbana, circunscrita entre la materialidad, entre los cuerpos sociales.

Lo anterior tiene que ver con cómo entendemos la razón de la violencia, que depende de una circularidad afectiva y de cómo todos los cuerpos se mantienen en movimiento. Pensar las formas de política que buscan las imágenes que se despliegan al interior de su mecanismo. Nuestro interés no radica en solamente pensar acerca de cómo los cuerpos feminizados se vinculan bajo ciertos guiones afectivos entendidos como respuestas sobre la violencia sino, antes bien, en cómo ese tipo de agenciamiento indica necesariamente una estructuración sobre los vínculos entre la materialidad del cuerpo generizado y las normas culturales que han permitido la necrosis cultural.

¿Por qué comenzamos con una imagen que arde? Para extender esa sensibilidad anestesiada sobre la violencia. Esa imagen es una proyección que se centra en un momento, pero que acoge todo nuestro clima político, una instalación estética, dolorosa. ¿No es insuficiente cualquier interpretación teórica ante la vibración en los cuerpos que se encuentran sumergidos en el trance de la violencia?, ¿de qué formas múltiples se orientan y direccionan dichos cuerpos al contacto con ciertos objetos crueles? En nuestros tiempos de experiencias culturales crueles

respecto a la materialización de la violencia importa la caracterización de esa fuerza, de describir sus alcances en los procesos de subjetivación colectiva, pero importa mucho más intentar centrarnos en la materialidad afectiva del cuerpo. Esto es: la territorialización afectiva de la violencia en el cuerpo. La escritura de estos trances corporales es acompañada por el calor y el clamor de un *sensorium* común ante la violencia. La expresión y el contenido de la violencia sostiene la relación de los cuerpos con otros cuerpos, su vinculación con la materialidad de la ciudad y con la caducidad del tiempo que experimentamos. A saber, toda gramática de materialidad se encuentra estructurada bajo una territorialidad patriarcal, ¿podríamos pensar materialidades que se desanclen de ese diagrama de la violencia?

Decíamos, los diferentes movimientos feministas y *queer*, aquellas intervenciones estéticas que son, no valdría decirlo, inherentemente políticas son un intento de múltiples colectivos por desnaturalizar e irrumpir el escenario de lo sensible, es decir, movilizar aquellos asentamientos afectivos sobre los marcos necropolíticos en los que nos incrustamos y sobre los que desarrollamos nuestras políticas de vida y de cuidado. El feminismo-*queer* critica las formas de poder con las que nos relacionamos afectivamente con el mundo, nuestro intento de dismantelar las teorías del poder (o las imágenes que formulan) tiene que ver con, justamente, tratar de relacionarnos de otra manera con el mundo y la violencia que nos habita, que se asienta así no queramos. Las experiencias de violencia, de daño, es fundamental para pensar la política afectiva. Existe una conversión política de los cuerpos, una forma de trance social. Entendemos que las narrativas de los cuerpos feminizados ayudan a entender ciertos nudos afectivos como la existencia de una violencia estratificada en todo el largo y ancho de aquello que llamamos territorio. Una torcedura: la violencia es estructural y no incidental. Por eso, existe un tratamiento del dolor, de la incomodidad. Esto es, vinculaciones entre los acontecimientos y los afectos que interrogan las relaciones críticas de poder. Formas de tramitar una herida abierta.

En este paisaje social en Latinoamérica, de un retorno desigual y combinado de las agencias de estatalidad, debemos señalar que la instauración de una razón neoliberal en México no sucede del mismo modo porque esta pieza se produce en una suerte de doble registro. En México, propiamente, esa gramática ocurre por una contingencia de los huesos. Es en este punto, donde necesitamos apostrofar ese régimen de aceleración y de producción de cadáveres. Tenemos que ponerle un paréntesis e inventar otros conceptos que podamos usar como salvavidas, como boyas de aire o como conjuros colectivos. Generar un post-scriptum sobre las sociedades violentas que posibilite un paso a la agencia de los cuerpos y no solamente a las estructuras que

nos posibilitan. Así, la precipitación y la aceleración de cadáveres feminizados es una de las grandes producciones capitalistas, uno de los modos del funcionamiento del poder, uno de los límites macabros que extiende. Así, los estadios de la violencia no terminan, sino que aparentemente se desvanecen porque sus estrategias y sus modos de operar cambian. Esta es una de las advertencias a las que Deleuze y Guattari se referían: una guerra molecular en curso. De allí que afirmemos que los límites de la violencia se encuentran completamente enrarecidos, saturados y sobre codificados por la muerte tácita y explícita de los cuerpos feminizados. El límite de la violencia no puede ser delimitado, por consiguiente, más que por la propia violencia, lo que se encuentra del otro lado del límite será siempre la figura desencarnada del cadáver. Ese paso del límite, aquí, lo entendemos como el poder soberano revitalizado o bien la precarización gubernamental de las existencias feminizadas. Ahora bien, sobre esto, otra serie de interrogantes aparece: ¿Cómo desterritorializar la violencia, o bien, desenraizarla? ¿Cómo evitar dejar de pensar en términos dialécticos o cómo suspender la violencia que sentimos, una violencia histórica, corporalmente localizable? ¿Cómo dismantelar la violencia patriarcal y feminicida esparcida por el suelo mexicano y latinoamericano?

Necropolítica feminizada

De la violencia de género a la violencia contra los cuerpos feminizados

6 de enero del 2020, cerca del Mercado Hidalgo al sur de la ciudad. 16:30 hrs. Claudia –mujer heterosexual de 18 años–, tomó la ruta de transporte colectivo Boulevard-C. U para llegar a la central de destino. El autobús comenzó a saturarse de personas. Ella consiguió lugar para sentarse, a los pocos minutos se quedó dormida. Salió de la somnolencia por percibir ‘algo’ entre sus piernas. Cuando abrió los ojos, lo vio: una mano acariciaba su muslo derecho. Con la otra mano él rozaba su pene. Se quedó paralizada. Movié su pierna para tratar de quitar esa mano externa. Él no la quitó. Claudia sujetó la mano del señor y la aventó lejos de ella. Él volvió a ponerla arriba de su muslo y siguió acariciándola. En un intento por escapar de esa situación se levantó del asiento para salir del autobús. Cuando ella se levantó y tuvo que pasar el cuerpo del acosador, él le propinó una nalgada.

Siguiendo el anterior pasaje, Carla –mujer lesbiana, estudiante de arquitectura, de 22 años– afirma que la violencia que en ocasiones ha experimentado se presenta en la forma de una amenaza que siempre tiene como límite inscrito una muestra del poder. Una muestra que puede ser organizada en función de algún tipo de peligro y que, la mayoría de las ocasiones son de ciertos grupos a singularidades. Describe el siguiente acontecimiento:

Muy al principio que entré a la universidad, a estudiar la carrera, y estábamos conociendo todos los compañeros me preguntaron en el salón de clases si tenía novio. Nunca había dicho de forma tan pública que soy lesbiana, así que dije que no tenía novio porque no me gustaban los hombres. Esto ocurrió en un grupo con el que estaba hablando, pero las otras personas que estaban en el salón de clases escucharon mi respuesta. Sentí que era correcto decirlo, ya sabes, un nuevo espacio distinto a la preparatoria. Pero en el transcurso de esa semana al salir de la última clase unos compañeros empezaron a seguirme. No pasó nada, no tenía ningún problema, todos caminamos siempre en las mismas direcciones, queremos salir de la facultad. Pero eso se repitió al menos cada tercer día. Como que decían cosas entre ellos y se reían. No pensé que fueran comentarios sobre mí hasta que algún día uno de ellos gritó: ¡Yo te voy a hacer que te dejen de gustar las mujeres! Ahora era evidente que era para mí. Ya era tarde-noche, iba oscureciendo y en ciertas zonas de C.U no es que esté muy alumbrado. Seguí caminando y el tipo gritó de nuevo lo mismo,

volteé para ver quiénes eran y uno de ellos se agarró la verga y me dijo: ¡con esta! (Entrevista con Carla, 24 de septiembre del 2019).

Este telón de fondo, de circulación de la violencia, nos incita a cuestionarnos cuáles son aquellas experiencias encarnadas producidas por los cuerpos feminizados, así como los discursos que caracterizan la exacerbación de las emociones y tiñen una particular «atmósfera afectiva» en la ciudad de Puebla. La narración de Carla nos recuerda particularmente un fragmento de *Nada de domingo de resurrección para lxs cuirs* del «Amnesia colectiva» de Koleka Putuma:

Tenía 24 años / tenía 19 años / tenía 25 años / era lesbiana / era hetero / había salido hasta muy tarde/ la noche equivocada / se comportaba como hombre aquella noche / vaqueros demasiado ajustados, falda demasiado corta, una sodomita / un pecado / una pecadora / un acto pecaminoso / un hecho / una cifra / un número / un cuerpo / un cuerpo muerto / cuerpo lesbiano muerto / destino premeditado / una oración demasiado tarde / odio/ odio / todo por el odio / tenía 24 años / tenía 19 años / tenía 25 años /era lesbiana / estaba muerta / me puedo morir (Koleka, 2018: 35).

Estrechamente la sonoridad del poema y el fragmento de entrevista señalan una acentuación, un marcaje: una reproducción. Una doble narración que indica cómo el presente de la violencia se encuentra armándose como movimiento de potencia reivindicativa. Sabemos que todas las fuerzas afectan a todo cuerpo colectivo, ahora bien, intentar relacionar esos desfases culturales tiene que ver con encontrar esas fibras emocionales que construyen una violencia que se complejiza, que dinamita sus sentidos semióticos. Por esas razones, cuando hablamos de la violencia nos referimos a todo un complejo ensamblaje que nos introduce a entender que “las fuerzas sociales de la modernidad trabajan a través de las emociones, las formas en que nos convertimos en los sujetos que somos por la estructuración de nuestros apegos afectivos” (Flatley, 2008: 4) y que muestran, por lo tanto, nuestra capacidad de afectar y ser afectados ante acontecimientos sensibles (Ahmed, 1998; Berlant, 2004).

Entenderemos la violencia de género rehuendo a las formas y definiciones institucionales. En las cuales esas formas entienden al «género» como sinónimo de «mujer» y la *praxis* de la violencia única y exclusivamente es dirigida a los cuerpos que se encuentran en los registros de la heterocisexualidad. La violencia de género, que trataremos analíticamente, será toda aquella fuerza dirigida contra todo aquello cristalizado como cuerpo y posición feminizada (estamos pensando aquí en feminidades masculinas, lesbianas y trans, en masculinidades femeninas de maricas y gays afeminados, etc.) producido por el aparato de producción corporal. En el núcleo de esta definición de violencia de género encontraríamos las raíces de la misoginia y también, los

registros del odio a la disidencia sexual. Consideramos que la misoginia nunca actúa sola, sino que siempre mantiene un nudo de odio y menosprecio hacia aquello considerado «feminizado» y es potencializado, todavía más, cuando las latitudes de la raza y la clase social parecen coincidir. La violencia de género a la que nos referimos se mueve por un régimen intensivo que gana movimiento en función de las dinámicas del capitalismo neoliberal en la que existe y predomina un discurso de individuación y cuyos cuerpos y sexualidades circulan como mercancía de consumo y de prestigio.

En todo el territorio cultural mexicano se ha extendido un imperialismo significativo de la violencia. La afectación de la violencia es producida por materiales múltiples y heteróclitos. Una fuerza activa que va hasta el límite de su poder. De fuerzas impersonales que se personalizan, que se encarnan o, mejor dicho, que se impactan en las materialidades corporales, entre las pieles y las inscripciones. Esta operación es un producto del régimen sensible e intensivo de la violencia.

La cuestión epistémica sobre la violencia de género no es responder a las interrogantes sino, por el contrario, tratar de escapar de las respuestas. Nos parece que “las respuestas a menudo son construcciones individuales, y las preguntas [...] pueden llegar a configurarse como espacios en común; estados de irresolución permanente, pero compartida” (Gerber, 2021: 218-219). Por supuesto, fabricar preguntas, multiplicarlas y volver expansivos más interrogantes. Ceñir las múltiples y posibles impugnaciones en nuevos horizontes políticos y afectivos. Un apóstrofe a la idea normativa de futuro. Para nosotras, falta inventar un pueblo político reparado. En donde la reparación no se encuentre ligada a la violencia y a las dinámicas crueles de un *summum* despojado sobre esa fuerza.¹⁴

¹⁴ Para nosotras, reelaborar el problema es pensar en lo intensivo que se nos presenta al centrarnos en la idea de que el individuo estable, idéntico y con una forma que supone la totalización. Tendríamos que dejar de pensar en una ontología de fuerzas y centrarnos en una génesis intensiva de la violencia. Producir los límites de la potencia afectiva y el despliegue de la posibilidad. Pensar que la violencia se desdobra no solamente sobre todos los cuerpos de la sociedad sino, que actúa y se mueve, también sobre sí misma. Efectivamente, hay pliegues por todas partes. Y eso no solamente significa que el pliegue es universal, sino que es una constante. Las líneas rectas se parecen, pero los pliegues difieren entre sí. No hay dos repliegues en el mismo organismo. Por eso, la violencia no es la única fuerza que atraviesa los cuerpos. Existen miles de líneas que se entranan para producir daño. Existen pliegues de la violencia en todos lados, por eso el agenciamiento colectivo contra la violencia no permanece en el orden de la pasividad a la repetición. El asunto de la subjetividad encierra un problema cinético. La subjetividad es un asunto de encuentro con un *entre-cuerpos* y no con un *afuera* y un *adentro*. El hábito es el pliegue de lo heterogéneo del *entre*, un nudo, un pliegue de individuación que contrae lo heterogéneo. El pliegue es una síntesis disyuntiva. Tenemos que pensar en esos términos, la subjetividad es una trama de fuerzas. Lo plegado en cada contracción en un determinado grado de intensidad. Individuación en tanto impresión y pliegue contiene envuelta toda la realidad, que será necesario desplegarla al menos en términos analíticos. Si el individuo es ensamblado —en términos spinozistas— es un grado intempestivo de expresión, debemos cambiar el modo de plegar. Sobre la violencia que se pliega sobre los

Las teorías del poder abren un mapa para comprender cómo los conceptos actúan, se mueven o se registran en la experiencia, cómo se movilizan en el terreno empírico. Sabemos que el biopoder se estructura en los parámetros de la gubernamentalidad y que los mecanismos de control trabajan sobre el desarrollo del neoliberalismo. La triangulación soberanía-biopolítica-gubernamentalidad explica la existencia de un *impasse* sobre las figuras del *sujeto sometido* direccionadas al *sujeto emprendedor* (Foucault, 2007). Sin embargo, que exista un movimiento real no quiere decir que es una nueva era ni un nuevo parámetro. Los movimientos coexisten y se alimentan conjuntamente.

El poder soberano, disciplinario y de control matiza un escenario empírico. Hardt y Negri (2006) expresan que las sociedades de control son capaces de adaptar el contexto biopolítico como su terreno exclusivo de referencia. Es así como la sociedad disciplinaria da paso a las sociedades de control como un nuevo paradigma de poder en función de diversas tecnologías que reorganizan la sociedad como un reino de biopoder. Parece que el control que explica Deleuze es una intensificación del poder, una renovación. En la explicación de Burroughs (1975) los sistemas de control intentan hacer que el control sea lo más rígido posible, pero al mismo tiempo, si lo logran por completo, no quedaría nada que controlar. Es así como la concepción del poder como régimen de control enfatiza un poder flexible, cuasi-totalizador, que capta y actúa sobre la vida. El biopoder, dirá Deleuze, se define por la gestión de la vida y las poblaciones distribuidas en un espacio abierto. Una población es una gran multiplicidad sin límites asignables. Es de tal forma que el sujeto del poder soberano es, al final del día, la voluntad de Dios; si el objeto del poder disciplinar es la persona, y del biopoder es la vida del cuerpo.

Un cambio de registro supone que las sociedades de control no concentran sus fuerzas en ejemplos paradigmáticos y herméticos –como la prisión, el hospital psiquiátrico, la escuela– sino que se concentran en todos aquellos espacios abiertos de probabilidad. Lo que nos asegura que las sociedades de control se expresan en forma y contenido en todo el espacio social. Deleuze afirma que las sociedades de control son definidas de manera similar a la economía neoliberal. Ahora bien, el biopoder es, para Foucault, una intensificación de una disciplina. Por eso, la vida

cuerpos territorio, los cuerpos sociales y los afectos no quiere decir que lo plegado permanezca siempre así, olvidado. Por el contrario, lo que nos dicen los pliegues es que una fuerza es potencia e intensidad y no una grafía. La fuerza no tiene forma, es decir, no tiene la forma de la violencia *per se*. Sin embargo, la figura en la que se encarna social y culturalmente parece que es violenta. El imperativo que encontramos es que el sintagma de la violencia destruye o cambia de forma. Consideramos que la voluntad de la violencia de género es destruir los cuerpos y si no lo logra, cambiará su forma hasta conseguirlo, de allí que insistamos en la gramática del aparato de captura. La violencia de género es, por supuesto, intermitente, multidireccional. Una figura con un arsenal infinito de combate.

de la población como objeto de las sociedades de control no debe entenderse en el sentido común del término. El poder de control es el devenir del poder disciplinario y se define por el cálculo de probabilidades que pueden acontecer. El control sobre la vida no implica solamente la vida de los cuerpos sociales, ya que la vida parece complejizarse con las esferas del espacio social, de las ciudades, de la política. Es de tal manera que la biopolítica expresa tanto la gestión del urbanismo, de la arquitectura, de sus temporalidades, de sus estéticas, de sus formaciones y sus ruinas como de sus nacimientos, enfermedades y muertes. Aquí la reflexión de la violencia contra los cuerpos feminizados cruza esta discusión porque es un nudo de control maquínico sobre las existencias. Lo que atraviesa, entonces, son miles de líneas de fuerza que se extienden en los cuerpos por más que las sociedades de control piensen en términos poblacionales, más o menos homogéneos. Los cuerpos como multiplicidades, como cuerpos intensivos del régimen de la violencia esquematizan derivas para hacer del cuerpo vivo un cuerpo inerte. Es decir, sobre la reterritorialización de imágenes de la muerte instaladas por mecanismos culturales en los cuerpos feminizados

La característica fundamental con la que actúa el biopoder es el esbozo de la preocupación por el bienestar que alimenta un régimen de administración sobre los cuerpos, sobre la *vida estética* de los cuerpos. Es de tal manera que el biopoder opera a través de la gestión embrionaria de lo *vivo* y lo *viviente*. Tanto el biopoder como las sociedades de control son herederas del poder disciplinario. Por eso, el contenido político del biopoder es el control de la modulación de la vida. La modulación se refiere a la velocidad, a la amplificación de los sentidos, al ritmo. La modulación no tiene un plan de formación, sino que mueve *a* y *entre* los cuerpos en su aparente trayectoria individual.

El activismo anti-racista, anti-neoliberal, anti-extractivista, las huelgas de trabajadores, el feminismo-*queer* y el transfeminismo, el movimiento por la despenalización del aborto: todas estas luchas políticas contemporáneas están tratando de extender los límites de las sociedades de control, quieren mover de posición la imagen de la represión entendida como mecanismo extendido de la violencia. Mover el sintagma del significado; revertir la materialidad de la fuerza constrictiva. Estos conjuntos en disputa muestran otras caracterizaciones en tanto población. Las formaciones de control, dirá Deleuze, tendrán su objeto, a través del poder y el derecho: y será la vida. La gestión de la vida, de las poblaciones bajo la figura del derecho social que ‘asegura’ la inminencia vital. Nos encontramos ante nuevas formas modernas de la gobernanza y otros modos contemporáneos de subjetivación de la violencia. Una racionalidad política que se forma

en el cuerpo abstracto de la administración de la vida y las poblaciones. Este funcionamiento represivo del poder entreteje múltiples conexiones productivas que no son solamente la aniquilación compulsiva de las vidas, sino que produce incandescentes dispositivos y modulaciones crueles de *formas* de existencia.

La lectura biopolítica de la violencia se encripta no sólo en la inercia de la fuerza, sino que se vuelve una máquina descriptiva más que enunciativa. Consideramos que, en tanto aparato de control, la violencia mueve contra sí “las poleas y las cuerdas que lo sostienen forman parte de las máquinas y de las extrañas invenciones que mueven su ficción hacia el porvenir” (Piglia, 2000: 39). Es así como implanta y deposita sobre algún territorio fértil sus imágenes de aniquilación y poder absoluto.¹⁵ Sobre lo anterior precisamos una lectura biopolítica que no se encuadre en los parámetros duales que sirven al régimen intensivo de la violencia. Necesitamos desbordar el paisaje estático que promueve; ya que, por lo que percibimos, esta lectura se mueve a través de una técnica de impasto. Es decir, la reflexión biopolítica se concibe por capas y capas de pintura. Capas gruesas que espesan y engrosan su contenido. Las capas interfieren con el movimiento, incrementa el volumen de los cuerpos. Los desbordamientos, decíamos, marcan el exceso de la violencia que se expira y satura las atmósferas culturales. Una violencia excesiva y un desbordamiento que se recrean cotidianamente y van añadiendo tanta textura a la imagen de la violencia que saturan su centro y sus contornos hasta el punto de que crean un agujero negro. Esta dinámica actúa como una de las tantas formas de renovar la imagen de la forma social. Es decir, que parezca una imagen novedosa, aunque idéntica a tantas otras producidas porque el

¹⁵ El biopoder, vidas sometidas bajo el control de la política, y sus extensas biopolíticas (políticas enunciadas en nombre de la vida) no reemplazan las producciones represivas del poder, sino que tomaron de forma explícita el rostro de la preocupación por la vida. Por estas razones, Esposito (2006) se cuestiona sobre el resquebrajamiento de la biopolítica en el sentido de retraimiento conceptual y la bifurcación léxica entre los dos términos. Ahora bien, si el planteo imanta el gobierno político de las vidas y las vidas como gubernamentalidad política, ¿cómo trabaja el biopoder en los sistemas de violencia? La radicalización conceptual de la necropolítica de Achille Mbembe, la reflexión de Giorgio Agamben sobre el «Homo sacer» o la «tanatopolítica» de Roberto Esposito insisten en el derecho soberano del *pathos* social de exterminio y muerte. A decir de la figura del «Homo sacer» como una retórica del poder soberano que suspende el Derecho Romano en tanto que es un cuerpo que se encuentra más allá de la vida y la muerte, entendemos que un cuerpo se suspende frente a la esfera soberana del poder. El «Homo sacer» puede ser desechado por cualquier otro. En ese sentido, las figuras cambian, permutan y se actualizan, de allí que entendamos a la necropolítica como una distribución espacial y subjetiva en un punto intermitente entre vida-y-muerte. Sin embargo, a pesar de la muerte de Deleuze, en 1995, antes de la discusión sobre los mecanismos del poder ceñido a la reflexión biopolítica de las existencias; él respondería a todos los teóricos biopolíticos que no deberíamos “restringir una vida al simple momento en el cual la vida individual afronta la muerte universal” (Deleuze, 349). Es decir, que la violencia sea la fuerza acechante de los cuerpos feminizados solamente habla del imperialismo de la violencia y no de los cuerpos feminizados. La vida es un territorio del cuerpo, de una lucha encarnada, una problemática por la velocidad de los cuerpos. Por esa razón, si vamos a pensar en la estratificación corporal, la piel debería tener un reflector fundamental para pensar los procesos de vulnerabilidad y dañabilidad.

efecto saturado nos devuelve experiencias similares. Consideramos que lo que tendría que suceder es ir quitando toda la saturación y los bordes enmarañados de las imágenes.

La noción de territorialidad estaría constreñida en un principio de expansión-retracción geográfico de la violencia de género. Una territorialidad que se contrae y se extiende por el mismo principio subterráneo de cableado de la violencia. No como una fisiología del cuerpo político sino, antes bien, como un cuerpo político que se plantea desde las intensidades, modulaciones y flujos codificados en la cultura. Flujo de materias: cuerpos, cosas. Es una fábrica de subjetividades, deseos, afectos, estéticas.

En relación con el poder y la violencia diremos que el poder no es esencialmente represivo. El poder se ejerce, no se posee. El poder pasa por los dominados como por los dominantes, pasa por todas las fuerzas en relación y suspensión inmanente. Sin embargo, como sabemos, existen jerarquías y relaciones de poder direccionales y desiguales. Pensar la violencia como una conjunción de fuerzas que van de un punto A – punto B o, que son un conjunto de fuerzas represivas que perpetúan las posiciones opresor/oprimido, Esclavo-Amo fija las posiciones y direcciona la fuerza solamente en un sentido unívoco y lineal. Reifica una cadena de significantes y reintroduce un pensamiento dialógico. Pero, si la apuesta son las modulaciones de la afectación y el afecto, pensamos que el afecto tiene diferenciales de poder: el poder y la violencia afectan con mayor intensidad más a unos cuerpos que a otros. Por eso, el ejercicio de poder está en relación con los afectos: en cómo nos afecta y cómo impacta sobre nosotras. Se trata de un poder de afectación activa y reactiva. Cada fuerza tiene un poder de afectar a otras y ser afectada por otras. La materia no formada de la fuerza es el poder de ser afectado. Por eso, la función es afectar.

Para reflexionar sobre la violencia contemporánea de género tendremos que tratar de escapar de cualquier lógica institucional, como hemos dicho anteriormente. Solamente trataremos al ámbito institucional como una axiomática más del capitalismo tardío, un aparato de la máquina de captura. Es decir, como un mecanismo más, como un aparato más que se encarga de oprimir y producir subjetividades en sus gramáticas siempre irascibles. La violencia contemporánea necesita que se explique por su investimento afectivo, es decir, por las formaciones afectivas que la producen. Y no sólo como una lógica omnipresente y que pareciera encontrarse en un callejón sin salida. Por eso este régimen es sensible e intensivo ya que expresa grados de fuerza que se manifiestan en acontecimientos específicos, pero son solamente percibidos porque

la actividad es una latitud álgida de afectación. El régimen territorializa el espacio colocando diversos aparatos de captura, diversos dispositivos que ensamblan la fuerza de la violencia.

Protocolo de afección involuntaria

—He experimentado la violencia doblemente, como mujer y como lesbiana —afirma Renata.

—¿A qué te refieres específicamente? —preguntamos.

—Para nuestra sociedad el cuerpo de las mujeres es un cuerpo que se puede agredir, he experimentado toda la vida de diferentes maneras, pero, una cosa es sentir la agresión por ser mujer y otra por ser lesbiana —aclaro Renata enojada— Es distinto, no sé cómo decirlo mejor. Son dos tipos de violencia que se sienten distinto.

—Una es por misoginia y la otra es la mezcla de la misoginia y la lesbofobia— agregó. (Entrevista a Renata, 28 de agosto del 2019).

La sensación turbia que resalta Renata sobre una distinción de la experiencia de la violencia nos hace pensar en la necesidad de la conceptualización de una fuerza tan nebulosa que abarque y piense más allá la corporalidad heterosexual. Es pensar una violencia que se mueve en direcciones espaciales y temporales, de intensidad y de velocidad. A juicio de Wittig (2017) la heterosexualidad entendida como un nudo biopolítico, económico y epistémico se encuentra sobre la producción de corporalidades y afectos que territorializan la diferencia sexo-genérica. Con esto decimos que uno de los grandes mitos occidentales es la invención de la heterosexualidad, la gran familia monógama y, a través de una estratificación mayor, la generización de los cuerpos. El *género* como mecanismo activo reificante de la dualidad, la sustancialidad y el desdoblamiento dicotómico. El género es la ficción primordial, pero también lo es el sexo. En efecto, uno no es más ficticio que el otro. Actúan a dúo y en compañía. Son ficciones materiales, semióticas materiales, que organizan lo vivo a través de estéticas corporales. Sin embargo, parece que se excluyen mutuamente y que se corresponden por orden moral. La figura de la familia, la heterosexualidad obligatoria, la gestación de nuevos cuerpos sociales son las imágenes de una nueva configuración cultural.

La heterosexualidad como régimen político produce las mismas operaciones coloniales o bien una «colonialidad del género» como afirmaría María Lugones (2021): construye materialmente los cuerpos a través de la repetición de actos iterativos, estéticos, actos de habla, prótesis. Nuestra insistencia sobre los procesos capitalistas y las dinámicas del patriarcado se conjuntan

en una misma máquina de control de los cuerpos. No queremos pensar que uno nació antes que el otro, no es nuestra intención insinuar algún tipo de ontología política de los cuerpos generizados. Lo que nos interpela es ceñir su operatividad, su producción subjetivante, su mecanismo de interferencia conjuntiva. Es por eso por lo que el mecanismo que nos interesa resaltar es la noción de un «hetero-capitalismo» ardiente, voraz, que potencialmente arrasa y modifica, a su voluntad, la existencia de los cuerpos.

La crítica al régimen hetero-capitalista al que nos referimos se nutre de los planteamientos feministas-*queer*: una crítica a los dispositivos falocéntricos y heterosexuales sobre el binomios y dicotomías (Wittig, 2009; Rich, 1989; 1980; Rubin, 1986; Irigaray, 2009), ha mostrado al sexo como una producción discursiva y anclado a un dispositivo de género que es performativo (Butler, 1986, 1988, 1989). Y si ese dispositivo es el más fiel actante de los sujetos: el género es una tecnología que permite el cuestionamiento de la diferencia sexual (De Lauretis, 1999). De esta manera, lo *queer* permite múltiples posturas de lucha, una defensa política a la normalización no solamente sexual, sino del sexo, de la raza, de color, étnicas (Moraga, 2015; Anzaldúa, 2015), así mismo ha demostrado que la producción de identidades sexuales también está escindida por discursos nacionalistas, geopolíticos y ancladas a sentimentalismos de clase social (Brah, 2004, 2011; Braidotti, 2000; Berlant, 2011), y en esa bifurcación espacial nos apropiamos de un territorio estratégico a pesar y en el pesar de la localización normativa de la sexualidad (Warner, 2000; Halberstam, 2011). Por último, ha mostrado que el sexo no es más que una prótesis cultural – que en su núcleo de ficción material– podemos idear nuevas formas y figuraciones de desestabilización normativa (Preciado, 2002).

Entendemos, desde la más profunda comprensión anti-sustancialista que, “no existe nada en el hecho de ser «mujer» que una de manera natural. No existe [...] el estado de «ser» mujer, que, en sí mismo, es una categoría enormemente compleja construida dentro de contestados discursos científico-sexuales y de otras prácticas sociales” (Haraway, 2018: 23). La ficción de género, el discurso de la racialidad y la ‘formación’ de las clases sociales son un entramado histórico de núcleos convergentes entre los procesos de la colonización, el patriarcado, el capitalismo y la heterosexualidad como régimen político. No existe una ontología explícita y una epistemología política para entender las alianzas comunes entre el feminismo y la disidencia sexual-genérica. Por esto, entendemos al *feminismo-queer* como una lucha específica, una apuesta política por cruzar un modo de acción contra la violencia homo/lesbo/transfóbica y misógina.

Esta aproximación feminista-*queer* sobre la vulnerabilidad como génesis situacional de la violencia de género es una crítica afectiva a las formaciones del *neoliberalismo sensible*. En el centro del paisaje neoliberal contemporáneo están las nociones fluctuantes entre vulnerabilidad y afectividad para dar cuenta de una potencia conceptual que intenta escapar de las concomitancias de la violencia. La fuerza que reúne las líneas de producción de la vulnerabilidad y la violencia se produce, en gran parte, por los desarrollos de los apegos reactivos a específicas texturas emocionales. Las fuerzas sociales de la modernidad, tal como lo afirma Jonathan Flatley, “trabajan a través de las emociones, las formas en que nos convertimos en tales sujetos por la estructuración de nuestros apegos afectivos” (2008: 4). Estas fuerzas productivas, en efecto, son capitalistas y odian a todo aquello que no entra en las rejillas de la iterabilidad varón-blanco-heterosexual-cisgénero.

Existimos en tiempos ensamblados por el afecto. El recrudecimiento de la violencia contra y dirigida hacia los cuerpos feminizados ha dejado su tenaz y mayor marca en las formas atroces de los feminicidios, saturando las «atmósferas afectivas» de circulaciones imprecisas que van de la justa y necesaria movilización afectiva del miedo a la rabia como emociones políticas. Por supuesto, no sólo nos referimos a una particular indignación acentuada por la violencia sino también sobre la reconsideración de lo que significa la materialidad de sus cuerpos (generizados, sexualizados, racializados) en el espacio social, cosa que no podemos entender sin una dimensión afectiva y encarnada.

En este escenario, estaríamos hablando de la formulación afectiva que vertebra la existencia política de la primera mitad del siglo XXI. Este siglo, *nuestro siglo*, caracterizado por los avances del capitalismo tardío a nivel global se han matizado por un régimen de acumulación, justamente, del capital en los procesos de producción, escenarios laborales, enormes empresas industriales y en los ámbitos de consumo.¹⁶ Al mismo tiempo que incrementan los flujos de la información, emergen nuevos sectores financieros intensificando la noción de avance e

¹⁶ El anclaje capitalista, es un nudo que axiomatiza y direcciona todas las formas de control material y subjetivo de todos los cuerpos. Es por supuesto, un proceso de acumulación del capital que –anotan Marx y Engels en el Manifiesto comunista– “ha disuelto la dignidad humana en el valor de cambio y ha sustituido las libertades garantizadas y legalmente adquiridas por la única libertad, la libertad de comercio sin escrúpulos [...] Ha sustituido la explotación recubierta de ilusiones religiosas y políticas por la explotación abierta, desvergonzada, directa” (2019: 52). Pero, no solamente sigue actuando a través de esa disolución y un cambio aparente de régimen. Actualiza sus dispositivos y técnicas, su ‘aparente’ nuevo rostro neoliberal puede ser nombrado, por ejemplo, «realismo capitalista» tal como lo teoriza Mark Fisher (2009) refiriéndose a la iluminación que arroja el neoliberalismo a las discusiones contemporáneas alrededor del trabajo posfordista, a los mecanismos que incorpora sobre la negatividad, la depresión y los trastornos anímicos.

innovación. Las mutaciones del capitalismo se ciñen por la nueva razón del mundo neoliberal, esto es, la hegemonía empresarial que domina la lógica acumulativa del capital. Sabemos que el neoliberalismo difiere del liberalismo porque amplía el registro financiero y económico sobre todas las esferas de la vida. El liberalismo suponía una constante reterritorialización sobre los límites entre el mercado, el Estado y la población. Aquellos factores socioeconómicos han propiciado, en gran medida, formas de entender a los sujetos atravesados por medios de explotación y de reontologización de lo «humano» a través de la precarización y la vulnerabilidad. Así, la «razón neoliberal» (Brown, 2015; Gago, 2015) ofrece un panorama más amplio re-direccionando aquellos procesos económicos a escenarios socioculturales exacerbando la violencia y vinculando la producción de subjetividades ante esas latitudes.

El neoliberalismo, en tanto máquina de subjetividad, nos envuelve en “una dinámica *inmanente*: se despliega al ras de los territorios, modula subjetividades y es provocado sin necesidad primera de una estructura trascendente y exterior” (Gago, 2015: 22). Sobre esta distancia nos interesa ceñir el *sensorium neoliberal*. No se trataría de macro-conjuntos económicos y políticos sino, por contramano, pensar aquellos conjuntos molares sobre los que se compone y descompone velozmente una captura subjetiva de la racionalidad neoliberal. Por eso el capital es la “cosa sin nombre”, el rostro oscuro que las sociedades primitivas anticiparon como la mayor catástrofe posible. Una axiomática que impone formas de gobierno sin tomar en cuenta las leyes actuales o, mejor dicho, que las reformula para sus propias instrucciones vitales. El capitalismo concierta todo tipo de territorialidades excedentes y artificiales, figurativas o representativas, las decodifica y las codifica convirtiendo todo a su paso en fórmulas abstractas, en “«la pintura abigarrada de todo lo que se ha creído»” (Deleuze y Guattari, 2009: 41). Es, efectivamente, una máquina que se define por su proceso conjuntivo de generación y limitación de estratificación. La axiomática desterritorializa y reterritorializa al mismo tiempo. *Un disfraz, un rostro, un paisaje*. El capitalismo es una máquina que combina líneas contemporáneas y arcaicas extendiéndose por todo el territorio cultural, configura atmósferas, construye paisajes, forja cuerpos, codifica las diversas texturas emocionales y les provee un nombre.

Nos ceñimos, siguiendo la teorización de Deleuze y Guattari, sobre la dinámica axiomática del capital como una maquinaria que pone en tensión la libre fluctuación de los equipamientos de captura del capital, en donde esta máquina polar integra a diversas relaciones sociales que se encuentran dentro de ella, en sus límites o fuera de ellos. La violencia de género es una captura de esa dinámica de flujos económicos y políticos. Una producción de la máquina capitalista es la

incorporación de los cuerpos sociales, la ficcionalización de los cuerpos anatómicos en posiciones biopolíticas y tecnologías estéticas. Para nosotras el neoliberalismo es un protocolo de intoxicación y afección involuntaria a base de una imagen mental sobre el desarrollo/progreso que concierne totalmente al cuerpo y a los afectos. Seguiremos la intuición de Berardi y diremos que «el capitalismo es un perro muerto» “pero esta sociedad no logra quitarse de encima su cuerpo en descomposición, y con ello la mente social se ve devorada por un pánico y una impotencia furiosa” (2019: 36). Es ese aparente estado de descomposición que genera una multiplicación en todos los espacios de la vida social. El olor que se desprende se confunde con todo el aire de las ciudades, se mezcla con el flujo de los cuerpos. Al mezclarse de tal manera solamente nos muestra que puede tener una apariencia imperceptible, pero presente en todos los acontecimientos. Es, por supuesto, una forma naturalizada. Sin embargo, que logre tener esa forma es gracias a un encantamiento cultural. Sabemos que no existe tal fuerza natural sino formaciones colectivizadas que agrupan los movimientos y los principios de la violencia. Esto es, la noción histórica de cierto tipo de formación social y cultural leído por un *summum violento*.

Necropolítica feminizada

La violencia crea paisajes, forja encuadres de relación, a la vez que se manifiesta bajo diferentes intensidades de producción. Pensamos, por ejemplo, en el «mapa de feminicidios» que María Salguero comenzó en 2016 como una forma de territorialización visual de la violencia feminicida.¹⁷ El mapa registra los feminicidios y transfeminicidios a través de una cruz (†) que, a su vez, despliega distintas categorías de la muerte: la edad, la relación con el feminicida, el modo en cómo fueron asesinadas. Un país impregnado de cruces, de muertes, es un territorio necrótico. Esta violencia llega a todos los recovecos del espacio social, sutura cualquier paisaje y a su paso convierte todo en necrosis.

Un año atrás (respecto a la primera imagen de este apartado), el 4 de septiembre del 2020, un grupo de mujeres se apropiaron de las instalaciones de la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH). El inmueble se encuentra ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México, en la calle República de Cuba número 60. Tendríamos que ser cautelosas sobre la ocupación de ese espacio, sin embargo, estamos tratando de mostrar las dimensiones de política afectiva en el asedio de las muertes contra los cuerpos feminizados. Para tales fines y

¹⁷ Se trata de un mapa que, usando la proyección cartográfica, los usuarios de Google pueden revisar y agregar los feminicidios que ocurren en el país. Revisar: <http://mapafeminicidios.blogspot.com/p/inicio.html>

contraponiendo el enunciado de la primera imagen: MÉXICO FEMINICIDA, aparece una bandera a franjas: una bandera verde, blanca (con el escudo nacional invertido), morada. Ese “ultraje” como lo llamó el presidente López Obrador en ese momento, sobre los símbolos nacionales y próceres de la patria intervenidos son el lazo afectivo que unen la rabia y la indignación con la producción de ciertas políticas estéticas.



s/t (2020) fotografía por Graciela López, recuperada en la web de Cuartoscuro

Sobre ambas imágenes vinculamos la protesta y la intervención como una forma de hacer frente a la violencia que se traduce a un reclamo al Estado. Algo que resurge, de nueva cuenta, como en muchos textos es la tragedia de Antígona como una figura contemporánea. La tragedia griega aparece en todo el territorio mexicano. Nuestra tierra aparece, extrañamente cercano a Tebas –las modulaciones de la contención de la ciudad–. Antígona se despliega y adquiere figura en otros cuerpos, en la narrativa y en la movilización del afecto. La Antígona de Sófocles se multiplica, quizá nuestra más cercana de las Antígonas es la *Antígona González* (2012) –un poema experimental de largo aliento de Sara Uribe– quien hace uso del mito clásico griego para denunciar la desaparición de sujetos en el territorio mexicano. Ahora bien, la ciudad de Tebas se expande a Latinoamérica y encuentra un punto de territorialización en diversas ciudades mexicanas. La ciudad de Puebla, nuestro México multilocalizado, se despliega como un prontuario para contar muertes:

Instrucciones para contar muertos

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

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

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

Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío

Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano (Uribe, 2019: 13).

Antígona González, en efecto, se despliega como una figura que irrumpe la escena, pero que es conjurada culturalmente y conjugada sobre el verbo «desaparecer». La recepción y repetición de Antígona “sufre una radical alteración en Latinoamérica —en donde Polínices es identificado con los marginados y desaparecidos” (Uribe, 2010: 21). La tragedia de Sófocles se ha vinculado extensamente en Latinoamérica para circunscribir los procesos crueles que cuentan el decir de nuestra compartida historia política: desapariciones forzadas, muerte de los cuerpos feminizados, gubernamentalidad necrótica. Cuerpos sociales y la contención de la ciudad entran y se desenlazan en las políticas del cadáver, de la violencia, de la figura de la desaparición.¹⁸

En el preámbulo al 2 de noviembre “día de los muertos”, en 2022, diversas organizaciones y colectivos sociales asentadas en la capital de Puebla invitaban a la población a participar de lo que ellas llamaban un «montaje»: una ofrenda a la memoria de las víctimas en el centro de la explanada del zócalo de la ciudad. Cuatro líneas de segmentarización ocuparían la ofrenda: transfeminicidios, feminicidios, crímenes de odio y, una anti-ofrenda, a las/os desaparecidas/os. El montaje apuntaría de manera crítica y colectiva cambiar el “día de los muertos” al día de las muertes.

Esta formación social viene acompañada de elementos que unifican síntesis contradictorias que conviven bajo la misma maquinaria de sedimentación de la violencia y que nos recuerda directamente que el género actúa como un dispositivo estético de enunciación colectiva de los cuerpos feminizados. Es así como el montaje es la producción de la figura espectral del rostro

¹⁸ Sobre esta trama han insistido particularmente Rodrigo Parrini en *Objetos de indignación. Escribir sobre el cuerpo del Estado* (2021) y Helena López en *Delirio de Antígona. Elementos para una pedagogía feminista decolonial* (2017) sobre la potencia de dicha figura literaria para pensar el lugar del sentimiento público por las desapariciones contemporáneas.

de la violencia, una figura que produce un paisaje, mientras que el devenir cadáver codifica la muerte de los cuerpos. Sobre estas líneas insistiremos más adelante.



s/t, imagen recuperada de la página web de REDefine Puebla

La resonancia se desdobra en un «pensamiento y una gramática del grito» (Ferber, Liviana y Potestá, 2019; Potestá, 2020) como un eco estrepitoso y vibrante que resuena sobre la expresión del dolor, del sufrimiento, de la emoción contenida. Un gesto colectivo sobre la violencia que experimentan los cuerpos. Dicho esto, las divergentes necropolíticas de la violencia actúan por una serie de registros culturales de las emociones y éstas refieren a una producción generizada. La violencia contra los cuerpos feminizados se asienta bajo un proceso complejo de construcción de mundos posibles donde esa fuerza no sea, en efecto, necrótica. Por eso, tiene que ver con cómo entendemos la razón de la violencia, que depende de una circularidad afectiva y de cómo todos los cuerpos se mantienen en movimiento y pegados.

La existencia de los cuerpos organizados por la violencia feminizada son movimientos de líneas de flujo, de una crítica permanente a la administración de las necropolíticas contemporáneas. Si el Mictlán –localización destinada en la cosmogonía mexicana para la muerte y resguardo de Mictecacíhuatl y Mictlantecuhtli (señora y señor de la muerte)– es el lugar para todas las

muerres que ocurren de forma “natural”, ¿a dónde irían aquellos cuerpos feminizados en la aceleración contemporánea de muerte forzada? Ahora bien, consideramos que la figura de la desaparición –una específica fantasmagoría cultural– necesita un tratamiento particular sobre el cual aquí no profundizamos. Solamente sirva como vínculo necesario pensar las figuras del cadáver y del fantasma de la desaparición como un conjunto de afectaciones culturales para pensar críticamente la violencia. Por esas razones asociamos esa figura con la producción exacerbada y acelerada de la muerte feminizada, en efecto, toda una necrosis cultural.

La violencia a la que respondemos desborda el paisaje de todo lo que vemos. Por eso, como intuimos adelante, entendemos al deseo narcótico y aniquilador de producir cadáveres feminizados como un mecanismo contemporáneo de necrosis cultural. En los apuntes finales del primer volumen de la *Historia de la sexualidad*, «Derecho de muerte y poder sobre la vida», Foucault adelantaba una resemantización del poder soberano como un mandato móvil entre la vida y la muerte, es decir, “el derecho que se formula como ‘de vida y muerte’ es en realidad el derecho de *hacer morir o dejar vivir*” (2007: 164). El biopoder –formulado en esa época clásica– sería así un derecho de captura de objetos, de cuerpos y de temporalidad circunscrito potencialmente en la vida: el ejercicio del poder anclado en los límites de la materia corporal. Foucault, al ceñir la biopolítica argumentaba que los modos de gobierno liberal moderno se diferenciaban de las versiones anteriores controlando a la población no por medio de la *amenaza de muerte* sino por *técnicas de control* entre el gobierno de los vivos.

La biopolítica instauro una multiplicidad de gestión, administración y control sobre las poblaciones. Sin embargo, si bien Foucault se refiere a los umbrales del biopoder no solamente para referirse al gobierno de los vivos sino también a las prácticas de la muerte; las biopolíticas designan principios organizadores de los discursos sobre el ejercicio de la vida. Ahora bien, la pregunta sobre la «vida» en nuestra contemporaneidad no se despliega de la misma manera, a decir, «el *hacer morir o dejar vivir*» se reorganiza de diferentes maneras. La crítica, o el reverso, de la biopolítica como necropolítica elaborada por Achille Mbembe (2011) –en un periodo colonial– tiene la necesidad de torcer el aparato del poder para ajustar otro esquema entre los límites de la vida y la muerte.

Mbembe impugna que la biopolítica no es un argumento suficiente para dar cuenta de la muerte violenta como una técnica de gobierno en nuestra contemporaneidad. La aparición del registro necropolítico hace referencia al cuerpo que en tanto mercancía –dentro de un orden capitalista– se ontologiza mediante fuerzas económicas: cuerpos sujetos a ser desechos,

intercambiables, destruidos. Pensar la necropolítica en México y Latinoamérica incrementa los marcos analíticos donde el *hacer* morir aparece de forma cruel, despiada y de mecánica compulsiva. Una contextualización del «necropoder» en México es realizada por Sayak Valencia delimitando los parámetros de la violencia generada por el narcotráfico, insiste en una nueva forma de entender los procesos violentos de nuestra contemporaneidad. El necropoder como “la apropiación y aplicación de las tecnologías gubernamentales de la biopolítica para subyugar los cuerpos [...] integra como elemento fundamental la sobre especialización de la violencia y tiene como fin comerciar con el proceso de dar muerte” (2010: 147). Es decir, ese reverso constitutivo del poder mercantiliza y desacraliza los procesos de la muerte. Por eso, el fetichismo de la mercancía encuentra otra línea desterritorializada de su pensamiento. El cuerpo inerte de los cuerpos feminizados aparece como objeto de consumo capitalista. Aparece en la contemporaneidad como espejo de una cultura que no hace otra cosa que lucrar con el cuerpo sometido a la excedencia de la fuerza. El hetero-capitalismo revive y exhuma a los cuerpos una y otra vez, da nombres y rostros distintos, pero todos esos cuerpos significan y fugan lo mismo: imágenes en movimiento que se quedan imantados al campo de la violencia. Visto así, la violencia aparecería como un sistema de desdoblamiento.

Para Mbembe la necropolítica surge como un germen político en torno al racismo. La omisión de las cuestiones de género es una de las críticas que le han hecho tanto a Foucault como a Mbembe, por no tomar en cuenta la diferencia material de los cuerpos sexuados y generizados en torno a las problemáticas de la vida, de la biopolítica, de la necropolítica. Si no existe una consideración sobre ciertos tipos de existencia ¿El aparato teórico en realidad está prestando atención a los andamiajes de subjetivación? Nosotras no solamente tomamos esa preocupación, sino que la extendemos colocamos en el centro de la necropolítica un apostrofe sobre los cuerpos generizados, una disputa sobre el «género». En los límites de la muerte la necropolítica es inespecífica cuando hablamos de los cuerpos feminizados. Existe una generización de la violencia que marca tonalidades y paisajes cruentos. La violencia no aparece en un paisaje nítido sino sobre miradas borrosas. Insistimos en que la necropolítica en México y Latinoamérica incrementa los marcos estéticos y culturales de las políticas del cadáver. Nos referimos a una *necropolítica feminizada* en donde los regímenes de violencia actúan en el control, la gestión y la distribución de políticas del cadáver sobre los cuerpos feminizados.¹⁹ Si el centro del control de la

¹⁹ La discusión de la biopolítica en su conversión *tanato* y necropolítica ha puesto en sus andamiajes la problematización de los cuerpos sexuados, generizados, racializados. Sobre la insistencia de resemantizar la noción de

biopolítica es el cuerpo o el gobierno de los vivos, para la necropolítica es la administración de los cuerpos y la gestión de los cadáveres. No hablamos de la separación –como en el caso de Foucault y Mbembe– entre política y cuerpo (vivo o muerto) sino de una política del cadáver: una política de figuración estética que se ha instaurado en todo el plano cultural, desplegando técnicas de control, gestión y distribución de imágenes del cadáver que reconfigura los modos de subjetivación de los cuerpos feminizados.

México es un paisaje trazado por aquello que Adriana Cavarero (2009) nombró como «horrorismo contemporáneo». Una nomenclatura para pensar las violencias contemporáneas de *nuestro* presente. Este horrorismo hace referencia directa a la pregunta de la artista mexicana Teresa Margolles (2007): ¿cuánto es capaz de experimentar un cadáver? Nuestro horrorismo entra en contacto con los cadáveres, con la muerte, pero alcanza otros niveles de la necropolítica feminizada o, mejor aún, se formula con los límites de las políticas de los cadáveres. La violencia contemporánea tiene como régimen y se direcciona a través de una razón necropolítica, actúa a través de un metabolismo que necesita cadáveres para funcionar, una maquinaria de desintegración neoliberal. La intensidad intelectual y estética que vamos desglosando no es la figura del obrero explotado que, en su conjunto, mantiene un sistema de producción y circulación sino, al contrario, una figura del cadáver. Una multitud de cadáveres feminizados que mantienen la producción y la circulación de la violencia a razón de su propia necrosis cultural. Lo que anunciamos es una economía material y simbólica de la violencia. Un régimen de signos que relacionan la política del cadáver con el paisaje ruinoso de la violencia y que se encuentran vinculados entre sí.

necropolítica bajo un apóstrofe de género se encuentran los trabajos de Cihan Ahmetbeyzade (2008) “Gendering necropolitics: the juridical-political sociality of honor killings in Turkey”; de Melissa W. Wright (2011) “Necropolitics, and femicide: gendered violence of the Mexico-U.S. Border”; de Ingrid Sampaio, Larissa Ferreira y João Paulo Pereira (2020) “Interseccionalidade, femi-geno-cídio e necropolítica: morte de mulheres nas dinâmicas da violência no Ceará” y de Maiquel A. Dezordi y Joice G. Nielsson (2020) “Necrobiopolítica de gênero no Brasil contemporâneo: o feminicídio em tempos de fascismo social”.

PAISAJES Y DEVENIRES

Capítulo 2



Aparecen formas de crueldad más íntimas, horribles y lentas.
—Achille Mbembe, *Necropolítica* (2011).

El paisaje de la violencia, como extensión poblada, enmarca los límites y los umbrales y se ciñe a los cuerpos que pueden vivir dentro de ese imperio de composición naturalizada. El paisaje tal como el mundo, aparece componiéndose. Sabemos que se encuentra allí, aunque necesitamos instrumentos para visualizarlo. Algunas zonas del paisaje se vuelven más tangibles que otras, a fuerza de la necesidad de volverlas visibles. Los paisajes son difusos, algunos saturados y, otros tantos, opacos. Esos paisajes son zonas imprevisibles que pasan por múltiples registros. Se ensamblan sobre los cuerpos sociales y el cuerpo de la ciudad, entre discursos moleculares y molares. La ciudad de Puebla, desde un plano nadir, ha sido una localización central en la geografía regional del país. Por su ubicación: punto intermedio entre la ciudad de México y el puerto de Veracruz, su conexión constante con el sureste mexicano, así como su estabilidad económica (sostenida por una amplia oferta educativa de nivel superior y diversas plantas industriales) mantiene un ensamblaje de redistribución constante en términos poblacionales. Algunas de esas

razones mantienen un flujo persistente de visitantes tanto en periodos vacacionales como en fines de semana, y un elevado desplazamiento temporal o permanente de personas –en busca de la continuidad de sus estudios o de empleo–, que acentúan una concentración de distintas personas originarias de diversas localidades, principalmente, del sureste mexicano.

Desde ese ángulo perpendicular que se adiestra en el suelo, la ciudad de Puebla es la segunda ciudad más grande del país con 1,539,819 habitantes según las estadísticas en 2010 que ofrece el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) y la secretaria de Desarrollo Social (SEDESOL), después de Guadalajara (1,495,189), Monterrey (1,135,550) y la Ciudad de México (15,175,862). De igual forma el censo de INEGI, en 2010, puntualiza que 130,190 personas procedentes del resto de las entidades del país se desplazaron a Puebla. Resaltamos que esa cifra no considera los desplazamientos del interior del Estado, que sumados generarían aumentos considerables para repensar los movimientos espaciales y territoriales de la ciudad.

El centro de la ciudad se enjambra sobre su arquitectura colonial. Ornamentos barrocos impregnan sus balcones, sus portones y sus calles. La sobresaturación dilata la percepción del espacio. Y, sin embargo, mientras se aleja del centro es notorio que ese tiempo y espacio barroco se ha consolidado para grupos de turistas o de burócratas. Por ejemplo, si se avanza del centro en dirección norte aparecen otros cuerpos y otras prácticas socioespaciales. El comercio ambulante se acentúa y, a lo largo de la calle catorce poniente/oriente, se práctica el trabajo sexual. Ahora bien, si se camina al sur, se encuentra el barrio del Carmen, y con él se puede notar el descenso de turistas y aparecen pobladores comprando helados o intentando entrar a espacios culinarios. En dirección al oriente se encuentra el bulevar cinco de mayo que, históricamente, ha separado el centro (trazado por ángeles) y aparece el barrio de Xonaca, separados por un cauce natural de agua (actualmente subterráneo) que escindía las clases aristocráticas y las clases populares en una época colonial. En el poniente se puede llegar a la once sur que alberga la antigua estación del tren (ahora el Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos). En este punto existe un tránsito mayor de pobladores aledaños a la ciudad. Muchos trabajadores, compradores y estudiantes van en la búsqueda de los transportes colectivos para regresar –cardinalmente– a Cholula y a sus diversas juntas auxiliares; Huejotzingo, o bien, al Estado de Tlaxcala. Diariamente numerosos cuerpos van y vienen.

Si extendemos el plano geoespacial se complejiza en términos urbano-arquitectónicos y de organización espacial. La distribución es distinta en zonas y barrios con un pasado cultural específico. En el sur próximo se encuentran las instalaciones de la ciudad universitaria de la

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla que en su contorno mantiene un importante asentamiento (temporal) de estudiantes que acuden a sus instalaciones. Mientras que en el noroeste se encuentra ubicada la planta de autos alemana Volkswagen que mantiene un flujo de trabajadores a lo largo de la temporalidad. Ahora bien, en el suroeste de la ciudad se encuentra una zona comercial llamada Angelópolis y residencial Lomas de Angelópolis en el cual habitan la mayoría de las clases medias-altas y altas de la ciudad. Esta zona acoge universidades privadas, donde podemos visualizar edificios corporativos y financieros que dan una apariencia distinta en comparación con el centro de la ciudad. En el imaginario social parece que raramente las clases sociales que habitan esta zona «bajan», tal como dicen los pobladores, al centro a realizar compras o frecuentar sitios de esparcimiento. Inversamente, las clases populares raramente frecuentan esos espacios (a excepción de los que trabajan en ellos). En estos espacios los cuerpos empiezan a blanquearse y a estilizarse de forma diferenciada ya que la ornamentación, la vestimenta y las prácticas se distribuyen de distinta manera. Es importante señalar que es difícil acceder sin ayuda de un vehículo. Por lo que existe una territorialización mediada por la clase social y la pertenencia étnica en términos espaciales. En este mismo orden de ideas la Encuesta Nacional Sobre Discriminación (ENADIS) que presenta el INEGI, en 2018, asegura que Puebla es el Estado donde existe más segregación y discriminación en términos etarios, sexuales y de género, así como por apariencia física, que engloba: tonalidad de piel, estatura, peso y género.

Volviendo al centro de la ciudad es interesante observar numerosas personas de comunidades originarias (recordemos que, en Puebla, mayoritariamente, habitan hablantes del náhuatl, totonaca, popoloca y mazateco) comercializando distintos productos, comprando ciertos productos o simplemente de visita. Estas distintas latitudes de urbanización generó una ciudad fragmentada por condiciones económicas, de pertenencia cultural y de género. Sobre esa cresta de velocidad existe una marcada acentuación de la fuerza de la violencia en la ciudad. Desde nuestro arribo, diariamente en los noticiarios y los periódicos oficiales han impregnado sus portadas con cuerpos feminizados asesinados o desaparecidos. En estos momentos los feminicidios han alcanzado un número elevado y no existe un protocolo establecido para erradicar esas muertes. La Organización de las Naciones Unidas (ONU) comunicó en 2017 que la tasa de asesinatos hacia mujeres aumentó un 81% entre el 2007 y el 2016, así como El Observatorio Ciudadano de Derechos Sexuales y Reproductivos (Odesyr), en un comunicado de prensa en mayo del 2018, aseveró que cada 19 horas desaparece una mujer en Puebla. En este sentido, si la experiencia de la vida surge dentro y en los contornos del espacio social estratificado, la aparición de los cuerpos

feminizados –cierta forma de exposición material y vulnerable– implica necesariamente pasar por el orden del afecto: los cuerpos afectan y son afectables socialmente. Los cuerpos *sienten* y *experimentan* la violencia como un clima y una atmósfera que se condensa y recrudece por la formulación del espacio social, la circulación de afectos y la percepción de dicha fuerza.

Diversos tiempos, discursos y prácticas constituyen la ciudad. Acudimos a esta breve descripción para pensar esos movimientos de velocidad que habilitan cierta construcción de paisaje. Es imposible pensar que la violencia no atraviesa la urbe para distribuirse por todos los cuerpos feminizados. Mientras la organización y el ornamento barroco se queda tamizado en el paisaje social, la violencia en la ciudad de Puebla pasa por flujos y líneas etnográficas, sociológicas y antropológicas. Dicho esto, este capítulo se direcciona en una latitud espacial y temporal. Se construye de algunas cartografías discursivas, algunos itinerarios por la ciudad para tratar de responder en dónde y sobre cuál localización aparece la violencia. Pensar la violencia es preguntarnos sobre el entramado que lo sostiene, sobre las capas sedimentadas en la semántica de la palabra y la afectividad subterránea del que emana, sobre lo que aparece y se derrama. En lo siguiente consideramos una discusión sobre el espaciamiento y la temporalidad de la violencia de género en la ciudad. Entendemos la ciudad como una vectorialización, una zona de indiscernibilidad que se constituye solamente a través de la velocidad de las líneas que estén en movimiento al momento de su choque, cruce, impacto o rozamiento.

Este capítulo parte de dos imágenes pensamiento que son acumulaciones de sensación. La primera es sobre los paisajes de la violencia y las figuras de la crueldad que ambas dan origen a lo que nombramos el devenir cadáver. Dicho lo anterior, los paisajes de la crueldad y las estéticas de la violencia trabajan sobre la ruptura y la incursión de ciertas imágenes-en-movimiento que territorializa el pensamiento contemporáneo. Decimos que en el extenso paisaje mexicano se desborda sobre las operaciones avasalladoras de una crueldad necropolítica. Nuestra hipótesis de trabajo subraya el desdoblamiento de la violencia que satura el imaginario social y cultural alrededor de la figura del feminicidio y del transfeminicidio. Que la consideramos como un tipo de violencia compulsiva que va marcando y forjando la muerte contra los cuerpos feminizados a la vez que produce un despliegue de cierta imaginaria alrededor de la figura del cadáver y –lo que entendemos como la mayor precipitación actual de política afectiva en nuestra contemporaneidad– el «devenir cadáver». Esta razón cruel actúa como un dispositivo estético de la violencia de género que arma-y-desarma el entendimiento de lo «sensible» en tanto disposición espacio-temporal de las modulaciones afectivas y economías de la violencia.

Paisajes de la violencia

Límites y bordes de una zona carcomida

Lo indecible es el límite que siempre estamos tratando de alargar. El paisaje es un conjunto de límites que parecen infranqueables. El paisaje pliega y despliega: sus aparatos de captura, algunas máquinas de respuesta, forma atmósferas que *sentimos* propias a la vez que distribuye dispositivos estéticos de la violencia que, entre otras cosas, normaliza una escombrada sensibilidad sobre los acontecimientos que ocurren –con y sobre los cuerpos feminizados– en la trama de una fuerza destructiva. En el óleo *La media luna y varias estrellas* (2020) del pintor Daniel Lezama –una pieza de gran formato del montaje «Vértigos de mediodía»– genera un ensamblaje espectral de la tierra mexicana. La reticencia del cuadro forma una genealogía de la nación donde los cuerpos y la memoria, lo vivo y lo muerto se confunden o, mejor aún, se embrollan en un paisaje de estratificación temporal.

Líneas de fuga se escapan y se concentran en el cuadro. Cada esquina forma un horizonte espaciotemporal: un pretérito común y un presente compartido se dibujan con cuerpos e imágenes que se interpelan. Entre vasijas de barro despostilladas y monedas encima de cuerpos de mujeres indígenas desnudas, el óleo captura un sintagma: la violencia misógina, colonial y patriarcal con las nupcias de un capitalismo voraz enmarcan un paisaje particular en la trama de las existencias: un paisaje que, para nuestro gusto, tiene un acento altamente necrótico.

Lezama –al menos su insistencia pictórica– muestra que no podemos dejar en el olvido que la composición de la tierra que nombramos México se ensambla desde diferentes paisajes y múltiples recortes: un país colonizado y arrasado por esa fuerza, atado al mestizaje, de naturalezas en trance, altamente figurativo y cargado de símbolos que anuncian su complejidad hermenéutica. El barro y las cenizas se comunican, los ritos y los sepulcros concuerdan, los cuerpos y las ruinas se corresponden. Y allí, sobre esta línea, hay un fragmento de *La media luna y varias estrellas* en la que concentramos nuestra mirada, como una disección guiada atravesamos sus capas. Casi imperceptible –por la disposición del cuadro– en el centro inferior aparecen conviviendo restos materiales: cráneos, huesos, escombros, despojos arquitectónicos: ruina y cadáver como

fundamento de la composición y descomposición del paisaje mexicano contemporáneo que traducimos como un asentamiento del paisaje de la violencia.



Recorte de *La media luna y varias estrellas* (2020) de Daniel Lezama

Ese es nuestro punto de fuga, donde todo se despliega, una concentración entre materialidades hecatombes y en suspenso. El fragmento se amontona entre ruinas, cadáveres y polvo formando un montículo que, en su cúspide, como un tocado, aparece un papalote con los colores de la bandera mexicana. Nuestro centro son las imágenes de la ruina y el cadáver en la formulación de un paisaje de la violencia contemporánea; lo demás es un espacio ocupado, una geografía estriada, una necrolocalización.

¿Por qué hablamos de paisaje o, mejor dicho, el por qué la circunscripción de la violencia en los parámetros del paisaje? Por los procesos de sedimentación y estratificación de lo sensible. Consideramos al paisaje como una suerte de contención, de ensamblaje, de demarcación estética, tal como decíamos al comienzo de este apartado. Sobre esta línea de pensamiento insistimos: ¿cuál es el espacio y el tiempo de la violencia? Ahora bien, ¿qué es un paisaje de la violencia y cómo se configura, o qué podemos intervenir sobre ese montaje? Lo cierto es que la violencia es un espaciamento, una coagulación que se hizo paisaje y que —a partir de ciertas intervenciones

epistémicas, estéticas y políticas— se enraizó en la cultura, desplegándose en una serie de dispositivos móviles de significación y figuración.

Jens Andermann, siguiendo una discusión entre Raymond Williams (1976) y Denis Cosgrove (1998), escribe en una nota al pie, sobre el paisaje poético y plástico que se produjo en Occidente donde recuerda ese principio territorial sobre la noción de paisaje. Y es que, como punto de partida, en el Renacimiento ocurre esa escisión entre la objetivación territorial como propiedad calculable (esto es, la visión «ética» del propietario) y, por el otro, la experiencia subjetiva de quienes trabajan la tierra (a decir, la visión «émica» de quien trabaja).²⁰ Sin embargo, más allá de la fractura entre el sujeto y el objeto del paisaje, en términos de producción, pensamos que “el paisaje «estético» no sería así, sino la sublimación de una lucha histórica por la tierra, incluyendo los sueños por reposar esa tierra de quienes esa lucha ha desplazado” (2018: 10). Dicho de otra forma, la captura de la tierra en forma de paisaje. Una codificación en esa enmarcación sensible.

Nos interesa pensar la relación entre política y estética que ayudan a constituir, con una acentuada crueldad, una violencia direccionada y multifuncional a través de la formación de un paisaje. Partimos de la conceptualización del paisaje en los términos sociológicos y urbanísticos, así como elementos de la historia del arte (composición material de la pintura) para pasar de esos apuntes de captación naturalista a la enmarcación del paisaje social y cultural de la violencia. Entonces, nos anclamos al paisaje de la violencia porque en ese horizonte de disposición emerge el tono y la textura de la fuerza. Valdría decir *una* atmósfera, su clima o su contención. Incluso su inflexión, su matiz, su motivo. Aparece la intencionalidad y la figuración de la potencia. No nos referimos al paisaje naturalista del siglo XVIII y XIX, que usualmente se vuelve a discutir cuando tal noción aparece. Es decir, un paisaje que concentra cielos abiertos, naturalezas quietas, horizontes que suponen un mismo escenario, corporalidades exánimes. Tampoco a la concepción clásica del paisajismo del siglo XIX en donde siempre encontramos celaje y naturaleza. O

²⁰ Andermann usa, para su análisis, *Paisagens* (1995) una de las obras de Adriana Verejão para pensar invertir el uso pictórico entre la naturaleza corporeizada y la abstracción del mundo. Es decir, un cuerpo territorial que, a través de la visión colonialista y el naturalismo de los siglos XVIII y XIX, redujo una materia a su pura extracción. Un paisaje, especula Andermann, “desolado donde apenas un árbol solitario resiste a la furia de los elementos, [una] historia de acumulación originaria” (2018: 10-11). Nos enfocamos en esa lectura de *Paisagens* y la contraponemos con *La media luna y varias estrellas* de Lezama para decir que el paisaje pictórico, alegórico y funcional distribuye una violencia que se encuentra sedimentada en su encapsulación espacial. Es decir, el paisaje que presenta Lezama es una interrupción temporal del paisaje y una saturación de la violencia histórica.

bien, al paisaje del siglo XX en donde la tergiversación de la visión y el desequilibrio pictórico ejercen, en muchas de las ocasiones, una muestra abstracta de la emocionalidad.

La política sensible del dispositivo estético de la violencia que bosquejamos se ensambla con la producción y mantenimiento de paisajes. Es decir, el paisaje de la violencia parece que no cambia –como los óleos de los paisajistas del siglo XIX– o se moviliza solamente en esos márgenes de producción. Por eso, el paisaje de la violencia contemporánea hace eco del paisaje expresionista por la forma grotesca en que aparecen sus elementos, provocando sentimientos y sensaciones de desesperanza, en donde resurgen los cuerpos en sus históricas relaciones de fuerza: colonizadores saqueando a pueblos originarios, paisajes en el eclipse de su destitución. El paisaje contemporáneo de la violencia puede encontrarse también en el silencio y la calma del paisaje naturalista, en su contextura de supuesta armonía. Asistimos, pues, a una proliferación de micropolíticas de los paisajes. Sabemos que “los paisajes no conservan lo que sucede en su extensión” (Peñalosa, 2015: 19). Y aun así registran todo lo que se expande dentro de sí, conservan y manipulan los acontecimientos sensibles sobre la violencia que advertimos. El paisaje que tratamos de conceptualizar es una extensión de espacio y de tiempo en trance, una composición que recupera características de otros momentos históricos, políticos y estéticos. Nuestro paisaje no es un *parergon*, sino un diagrama: un conjunto saturado de germen y catástrofe, “una composición es siempre un conjunto, una estructura, pero desequilibrándose o desagregándose” (Deleuze, 2007: 23).²¹

El concepto se formula desde líneas disímiles de análisis. Sin embargo, su proceder implica siempre un entorno dialéctico: sujeto y objeto de contemplación, en donde sus características primordiales son estéticas, temporales y espaciales. Nuestra discusión no es sobre el paisaje en sí, sino sobre su actualización y producción de sensibilidad sobre la violencia que experimentan los cuerpos feminizados. La tecnología de visualización (como forma de paisaje) y los cuerpos sociales (como objetos puestos entre el marco) es la intervención de un aparato de captura

²¹ La conceptualización mínima que nos recorre acontece primero en Kant en su *Crítica del juicio*, específicamente «Crítica de la facultad de juzgar estética», y luego en Derrida en el texto *La verdad en pintura*. Una palabra que escasea en el análisis de Kant refiere a “lo que se denomina ornamentos (*parerga*), es decir, aquello que no pertenece intrínsecamente como parte integrante a la representación total del objeto, sino sólo de modo externo, como aditamento y que aumenta la complacencia del gusto, lo hace, sin embargo, sólo por su forma [...] Si el ornamento no consiste en la bella forma” (2007: 142). Sin embargo, la *parerga* es uno de los límites sobre aquello que puede o no considerar al momento de iniciar una crítica a la obra de arte. Ahora bien, siguiendo esa facultad kantiana, Derrida (2001) abre su cuestionamiento sobre las formas de definir los resquicios de aquello que se puede considerar «do verdaderamente pictórico», es decir, la verdad y la representación de la pintura pueden señalar los marcos posibles para entender la estética de un acontecimiento. Aquí, nos detenemos para señalar esas localizaciones y entender el proceder del paisaje como una analítica.

que posibilita el ejercicio de estratificación de la violencia. El problema de la violencia es la trama de imágenes de fuerzas sofocantes que parece no tienen escapatoria: atmósfera y paisaje de la violencia, ¿qué pasa en esa diagramática de poder? En efecto, una tecnología visual, su ordenamiento y organización. Cierta imaginario, cierta subjetivación. Pensar el tiempo de la violencia implica una abstracción del paisaje que habitamos, del paisaje que transcurre entre la materialidad sexuada y generizada de los cuerpos. Es decir, en relación con la sucesión y mantenimiento de cuadros temporales, no se encuentran el actante con la acción, a decir verdad,

Siempre hay un tercero, y no un tercero incidental o aparente como lo sería simplemente un inocente del que se sospecha, sino un tercero fundamental constituido por la relación misma [...] Esta perpetua triplicación se apodera igualmente de los objetos, de las percepciones, de las afectaciones. En cada imagen en su cuadro, por medio del cuadro, la que debe ser la exposición de una relación mental. Los personajes pueden actuar, percibir, experimentar, pero no pueden dar testimonio de las relaciones que los determinan (Deleuze, 2019: 280-281).

Ese tercero fundamental es la configuración cultural, política y estética del paisaje, es el «trance» que anuncia Deleuze en su analítica del cine. Un trance como problema y compromiso, como algo a punto de suceder. El sentir del paisaje refiere al ordenamiento temporal de una estética que no es común o, al menos, no es compartida de la misma manera. El paisaje *observa* su curso, su movimiento. Aquí decimos que “el percepto es el paisaje de antes del hombre” (Deleuze y Guattari, 2017: 170). En su ausencia o en su configuración. El trance, la puesta en trance es el paisaje que nos obliga a pensar las nociones de materialidad de la imagen y la potencia del espacio-tiempo de la violencia. La acción del paisaje es cuestionar aquellas formas que lo representan. Es decir, “una existencia virtual en trance de actualización” (Deleuze, 2019: 286).²² Por eso, el *hacer* de la violencia es una situación límite que lanza paisajes deshumanizados, espacios vacíos por eso la puesta en trance es una transición, una abertura entre un espacio y un paisaje existen semejanzas, funciones y tránsitos comunes, pero no se confunden.

²² En el proceso estético de referirnos al paisaje “es dónde el trance va ocurriendo, en un giro paulatino que va desde la crítica y reformulación del paisaje, tal y como lo legaron a la modernidad estética la tradición colonial y decimonónica de imaginar al Nuevo Mundo, hacia nuevas formas de inscripción y coagencialidad en y con el ambiente” (Andermann, 2019: 26-27). La praxis de la violencia en México actualiza los paisajes en sus múltiples dimensiones y diagramas. La noción de paisaje mismo ha entrado en trance. La disputa de la crítica, la geografía y los estudios culturales lo han suspendido. El paisaje es sacado de esa tradición que lo representa en el jardín, el bosque, las montañas, encarnándose en el sujeto viajero o el *flâneur* que bosqueja la ruptura modernista al pensar el paisaje de las metrópolis globales. El paisaje es usado para expresar cómo los movimientos culturales afectan las características materiales y simbólicas de los entornos que habitamos. Su frecuencia trata de dar cuenta de los cambios sociológicos y antropológicos tiene todavía un quehacer como objeto estético. Sobre la conceptualización de la noción de paisaje ver los trabajos de Anne Cauquelin (2007) en *A invenção da paisagem*, de Alain Roger (2007) en *Breve tratado del paisaje*, o *Gardens. An essay on the human condition* (2003) de Harrison Pogue.

Un espacio vacío vale ante todo por la ausencia de un contenido posible, mientras que la naturaleza muerta se define por la presencia y composición de objetos que se envuelven en sí mismos o se transforman en su propio continente [...] Los paisajes vacíos o agujereados no tienen los mismos principios de composición de las naturalezas muertas llenas. A veces se titubea entre ambos, a tal punto las funciones pueden desbordar y las transiciones hacerse sutiles (Deleuze, 1987: 31-32).

La violencia se desdobra en diversas imágenes ópticas y sonoras que fijan y definen el movimiento del paisaje. Lo que nos dice que el “afecto no es un sentimiento personal” (Deleuze y Guattari, 2020: 292), sino un ensamblaje de sensaciones colectivas que se sienten y se territorializan en el paisaje. Este marco en movimiento es un elemento activo en la construcción de subjetividades y sobre los planos de existencia. Nuestro paisaje –un horizonte en el que constantemente nos enmarcan y nos enmarcamos– encandila, fascina y ciega. El efecto de este paisaje es la conmoción que experimentamos al mirar por mucho tiempo el fulgor de un cosmos solar ardiente y, también, el paisaje de la violencia es la impresión de una cantidad de temperatura bajo un objeto para formar una imagen térmica, a saber, una termografía. El paisaje de la violencia es de matiz barroco, se expresa siempre bajo una signa de saturación. Con lo anterior, nos referimos a que el paisaje de la violencia excede los límites convencionales de la representación. Pensando en la dramatización, la abundancia y la exageración del barroco entendemos que su tono adquiere contradicciones y obnubilaciones visuales. Resulta sencillo perderse en la ornamentación barroca porque el exceso satura la perspectiva. Ahora bien, al pensar particularmente un tono estético antes que teorizarlo como barroco, pensamos en la saturación. El paisaje de la violencia se encuentra en el límite donde todo se impregna de vibración y perturbación. Matizamos, como en el cuadro de Lezama, que un paisaje de violencia se entrelaza con múltiples significados y afectos, en donde la vectorialización de esa fuerza violenta no es circunscrita en un espacio específico del paisaje, sino que se presenta (tanto en el nivel material, como en el nivel de la pura sensación) a lo largo del encuadre del paisaje.

El paisaje de la violencia es un fenómeno cultural saturado de puntos y líneas de fuga. Entre el paisaje, las imágenes de la violencia se superponen, se amplifican o se distorsionan, creando un *summum* afectivo que se acumula y se sobrecarga a sí mismo y, por último, forma dispositivos de orientación o desorientación en los cuerpos, como estrategias micropolíticas de transitar el paisaje habitado. La idea de la saturación se instala en el exceso como forma habitual de manifestación de la violencia, similar a la ornamentación recargada del arte barroco. Por eso,

la violencia no es contenida ni asimilada totalmente, sino que se despliega sobre movimientos intensivos que buscan impactar a los cuerpos. Ese exceso del que hablamos se refleja en el *brutalismo*, para usar las palabras de Mbembe, de los actos violentos en el espacio público, la repetición visual o discursiva de la violencia contra los cuerpos feminizados y en las escenas de dominio público que aparecen en la cultura impresa. En efecto, “una manera de administrar la fuerza [que] se basa en la producción de encadenamientos múltiples y complejos, que casi ineluctablemente conducen a heridas, a la fatalidad, a un grito estrangulado” (Mbembe, 2022: 36). Ahora bien, al insistir en la formulación conceptual de un paisaje de la violencia pensamos que ella adquiere un tono oblicuo porque puede estar en todos lados, pero su efecto estético tiene la intención de que nos sintamos dentro de ella, transitando su maleza, su atmósfera, su intención. Quizá, la pregunta que abrimos a través de ese cometido epistémico es: ¿cómo se puede salir de un paisaje de la violencia?, ¿cómo se habilita persuadir el ambiente?

Dicho lo anterior, nos parece que la intensidad afectiva crea diversos niveles o diversas latitudes de la sensación. Con esto queremos decir que el paisaje no es una conceptualización insipiente de la violencia (o de su manifestación), sino que el paisaje se *siente* (o se hace sentir) y, a la vez que formula afectividad, también restringe a los cuerpos sobre sus guiones políticos de aparición. Es decir, el paisaje en su materialidad condiciona a través del suministro de guiones culturales ciertas experiencias sensibles sobre la violencia contemporánea, su movimiento es por su contenido y por su forma; por una semiótica que compone y descompone el paisaje.

El paisaje de la violencia excede su formulación y sus figuras. Si pensamos los conjuntos de sensación sobre el paisaje de la violencia, el nivel empírico o de análisis operativo sería la codificación de sensaciones: cómo se siente el paisaje, cómo se ordenan esos cuerpos entorno a él, y formulan trayectos e itinerarios para transitar el paisaje. Un paisaje que nombramos necrótico. Ahora bien, ¿cómo generan diagramas para moverse, para bloquear o evadir la necroespacialidad, donde el miedo impulsa e inhibe rutas y transitos corporales. Existe un paisaje que se codifica necrótico –como se captura en *La media luna y varias estrellas*–, entonces, eso ¿cómo se asocia con el miedo, la vulnerabilidad y el espacio a través del paisaje?

El paisaje se extendía inmenso y mostraba sus entrañas, expuestas allí sus líneas, curvas, rectas, todas cruzadas

La semiótica de la violencia abre registros de subjetivación y significancia. Si la violencia en tanto semiótica afectiva es producida en el espacio social y cultural opera en dos movimientos

simultáneos: sobre los cuerpos y sobre la constitución de un paisaje. La pregunta, entonces, hinca sus dientes sobre cómo aparece la violencia en el paisaje consumiéndolo, cómo y a través de cuáles aparatos la violencia produce signos. Efectivamente, la producción significativa es inseparable de los signos que la anuncian, por esa razón la violencia actúa sobre semióticas estratificadas en la configuración de un paisaje contemporáneo. Este paisaje al que nos ceñimos funciona como un marco (una pared) que produce despliegues subjetivos (signos).

En la meseta 7, «Año cero. Rostricidad», Deleuze y Guattari desglosan un aparato que, siempre se circunscribe al paisaje: el rostro como producción de una máquina abstracta de rostrificación. El motivo para pensar la rostrificación –un modo particular de paisaje cultural– como un dispositivo *sistema pared blanca-agujero negro* refiere a la insistencia de producción del significante en períodos distintos de la historia. Digámoslo así, la violencia no ha sido representada por el mismo sistema de signos, pero ella ha sedimentado distintas atmósferas temporales en estratificaciones de significantes que configuran la semiótica de la violencia del presente, ¿cómo formula su paisaje?

El motivo específico para que Deleuze y Guattari se refieran la rostrificación (un modo particular de paisaje cultural) como un dispositivo *sistema pared blanca-agujero negro* refiere a la invención de cierta maquinaria histórica que se produjo en algunas sociedades la conversión de signos y sus significados en la materialización de rostros culturales. Ahora bien, ese sistema superficie agujero/agujereada es un rostro porque se encuentra descodificado del cuerpo, a saber, “el rostro sólo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívoco y multidimensional” (Deleuze y Guattari, 2020: 224). Ellos dicen un rostro: *cabeza de clown, clown blanco, pierrot lunar, ángel de la muerte, santo sudario* para ejemplificar la pared blanca y el agujero negro. Nosotras agregamos: imagen del cadáver, rostro feminizado precarizado, rostro violentado, rostro torturado, cabeza desaparecida para mostrar una figuración entre el paisaje de la violencia.

Las figuraciones de la violencia se extienden en las alegorías simbólicas, visuales y narrativas que se configuran en los rostros de la violencia al interior de la cultura. Pensando en los estudios culturales y estéticos, podemos decir que esas figuraciones no son simples descripciones de los acontecimientos y las sensaciones de la violencia, sino que antes bien son aquellas *formas* en que la violencia adquiere sentido visual para los sujetos, en cómo aparen y se traducen y, por supuesto, en cómo se estetizan. Es decir: en las maneras en que la narración y la sensación se codifican en una imagen. Entonces, la figuración no es solo una reproducción de lo real, sino

una constitución cultural que interviene en la forma en que percibimos y entendemos ciertos aspectos del mundo sensible.²³

Volvemos, entonces, la rostrificación (esa máquina que constituye paisajes) avanza sobre múltiples superficies atravesadas por el régimen del significante; con esto nos referimos a su velocidad, aunque cambien los signos y los significantes, persiste un régimen intensivo de la violencia, o bien, una forma de conceptualizar la subjetivación por medio del paisaje.²⁴ Existe una insistencia entre la política de las imágenes y la estética del paisaje en donde parece que no existe un rostro que no bordee un paisaje cultural de la violencia. Los rostros no son singulares –aunque lo parezcan–, ellos “defienden zonas de frecuencia o de probabilidad, delimitan un campo que neutraliza de antemano las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes” (Deleuze y Guattari, 2020: 221). Esas zonas las entendemos como un despliegue de planos que ensamblan un paisaje social, cultural e histórico. Ese entorno o zona que habitamos germina subjetividades. Si los rostros se producen por una máquina abstracta de rostricidad, las imágenes y las figuraciones de la violencia se mantienen por la organización de los paisajes de la violencia, a saber, un dispositivo estético de la violencia. Una noción que en otros momentos nombramos *régimen intensivo de la violencia*. Un doble agenciamiento que produce en un mismo tiempo: significantes y subjetividad. La máquina no es el sinónimo de lo que produce por eso la violencia tiene diferentes *formas* y *figuras*: imágenes diversas que, en este régimen, conviven siempre con proyecciones mortuorias: cuerpos muertos, cuerpos desaparecidos, cuerpos desmembrados, cuerpos mutilados, cuerpos torturados. Siempre cuerpos feminizados.

²³ Esas figuraciones como venimos insistiendo abarcan desde imágenes literarias o visuales, donde los discursos hacen visible la violencia. La figuración, desde los estudios estéticos y culturales, se adscribe a las formas en que ciertas concepciones en el marco del pensamiento y la afectividad se materializan, se representan o se visualizan en imágenes, signos o narrativas. Esto permite pensar a la figuración como un mecanismo que circunscribe un procedimiento sensible ciertos acontecimientos o entidades abstractas. Para Didi-Huberman (2004; 2006), la figuración es un proceso cargado de tensiones entre lo visible y lo invisible y, también, entre lo que la imagen revela y lo que deja fuera de sí. Las imágenes son heridas abiertas que exponen la complejidad y las contradicciones de la realidad social y cultural. Mientras que para W.J.T. Mitchell (1995; 2002), la figuración es inseparable de las relaciones de poder y los mecanismos de visualidad que configuran nuestra percepción del mundo. Así, las imágenes no solo representan, sino que también se movilizan para reforzar o subvertir las estructuras de poder que organizan nuestra realidad cultural y política.

²⁴ Los andamiajes entre rostro y paisaje forman una pedagogía –aseveran Deleuze y Guattari– “que se inspira en las artes en la misma medida que ellas le inspiran a ésta. La arquitectura sitúa sus conjuntos, casas, pueblos o ciudades, monumentos o fábricas, que funcionan como rostros, en un paisaje que ella transforma” (2020: 227). Ese sistema constituye una superficie necesaria para que rebote el significante; la conceptualización del rostro forma una pared para que el significante subjetive a los cuerpos y a las culturas a través de una reiteración del signo que choca y atraviesa un asentamiento colectivo en tanto pensamiento y sensibilidad.

La rostrificación es un dispositivo cultural y semiótico en donde el rostro produce y codifica signos y significados. Por eso, Deleuze y Guattari insisten en que el rostro, como dispositivo de significación, emerge de una serie de *estratificaciones históricas* que organizan, aquí, la percepción de la violencia.²⁵ Estas sedimentaciones se vinculan con los enredados sistemas de signos y significantes que las sociedades producen para codificar la violencia. En el paisaje de la violencia contemporánea, este dispositivo se puede interpretar como la manera en que ciertos «rostros culturales de la violencia» emergen como superficies visibles (como en los rostros torturados o desaparecidos, por ejemplo), mientras que otras formas de violencia (estructural, simbólica, o afectiva) quedan relegadas a un plano de lo que se siente pero procesado como inmaterial. Así, la rostrificación de la violencia se produce como una formación en que el paisaje cultural se organiza para significar y configurar la violencia. Entonces, la violencia *se figura* a través de distintos dispositivos semióticos y visuales, como los rostros violentados o las imágenes de cuerpos torturados o desaparecidos. Por esas razones, agregamos a su listado el rostro feminizado precarizado.

Entonces, ¿qué es la rostricidad de la violencia? Puede entenderse como el proceso mediante el cual la violencia se codifica y se hace visible a través de cierta organización de los paisajes en los que nos movemos. Esa rostrificación no solamente refiere a la representación de cuerpos feminizados en el trance de la violencia, sino que también alude a las superficies semióticas que condensan significantes históricos y culturales de la misma violencia. El paisaje es una superficie donde los signos del poder se distribuyen y organizan sus políticas estéticas. Por esa razón, entendemos que la rostrificación de la violencia es el paisaje cultural que actúa desplegando ciertas figuraciones. En este sentido, la violencia se materializa en el rostro, separada del cuerpo, y se convierte en un paisaje de signos que atraviesa el tiempo y la historia, acumulando estratificaciones de significados culturales. La rostrificación es, entonces, un modo en que la violencia no solo se representa, sino que también se configura, asegurando su presencia y su inscripción en el espacio cultural.

²⁵ El rostro es entendido como una *forma de significación separada del cuerpo*, donde los signos del cuerpo se organizan y centralizan en un punto específico: el rostro. Este proceso de separación o *descodificación del rostro* del resto del cuerpo transforma la cara en un *paisaje semiótico*. Dicho de otro modo, el rostro no es simplemente una fragmentación del cuerpo, sino un complejo sistema de signos con funciones culturales, políticas y estéticas que operan en la producción de significados. Ahora bien, la rostrificación de la violencia no se limita a representar la violencia, sino que organiza y configura cómo la violencia es procesada, percibida y significada por ciertas imágenes, a lo largo de distintos períodos históricos.

Ahora bien, una pregunta es necesaria: ¿en qué momento aparece este régimen de la violencia contemporánea?, ¿cómo se desencadena la máquina que produce la violencia contra los cuerpos feminizados? Una respuesta posible, en términos históricos, fue cuando se encontró el primer cadáver de un cuerpo feminizado poblando un paisaje social situado. Sin embargo, esa línea temporal necesita torcerse. En nuestros términos ese cadáver multiplicado, sus rostrificaciones dispersas, ha proliferado en el imaginario cultural y en la territorialización de la subjetivación colectiva. El régimen de la violencia contemporánea se moviliza por el montaje de paisajes y de figuraciones de la violencia. Cuando hablamos de paisaje de la violencia no es una mera cuestión de pensamiento, de acuñación conceptual, sino de economía y de organización del poder: procesos de descomposición inquietantes que se estratifican en nuestra cultura. Con esto no decimos que el paisaje, o la potencia del paisaje, engendre cierto tipo de poder y lo explique, decimos que un agenciamiento específico produce un paisaje plegado al ejercicio y el mantenimiento de la violencia. Esa economía es uno de los límites entre la estética y la política que tratamos de bosquejar a razón de un *sensorium* producido por el paisaje de la violencia. Ahora bien, el proceder de la violencia, a través del paisaje, impone significantes y subjetivación como una forma de expresión, “la relación del rostro con los agenciamientos del poder que tienen necesidad de esa producción social. El rostro es una política” (Deleuze y Guattari, 2020: 237). Y si el rostro es una política, intentar torcerlo es otra; la creación de una micropolítica. El significante siempre es germen de subjetividad, no existe ninguna subjetivación en la que no intervengan esos movimientos, por esa razón, los paisajes se configuran por una realidad que tiende a instalar ciertas figuras y a producir sensaciones dentro del paisaje de la violencia.

Bastaría decir que la naturaleza no es la impronta del arte, sino que ambos crean líneas paralelas que, aunque no se tocan, tienen signos en común. Por esa razón, el rostro de la violencia es una producción social, una formación colectiva que actúa y toma forma por medio de sus objetos, paisajes y afectos. La violencia es una paisajización de todos los entornos culturales de una sociedad carcomida y su significación procede del ejercicio de la violencia como un germen de subjetividad. Esa actualización o rostrificación del paisaje de la violencia es un paso de la epistemología a la ontología en tanto que las distintas imágenes-pensamiento se encuentran enraizadas en los acontecimientos empíricos que la posibilitan. La gestación del germen de subjetividad es la velocidad de los afectos, la dirección afectiva de la violencia, “*los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos (ciudad incluida) son los paisajes no humanos de la naturaleza*” (Deleuze y Guattari, 2017: 170). En efecto, una dualidad del cuerpo social y el

agrupamiento del paisaje provoca, en este sentido, un diagrama estético de la violencia. “No se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo. Todo es visión, devenir” (Deleuze y Guattari, 2017: 2017).

¿Qué posibilita la figura de paisaje? Trata de romper la estructura del marco, a saber, cierto reconocimiento e inteligibilidad. Dicho esto, la noción de paisaje es el andamiaje de múltiples capas que se sedimentan. La violencia ha hecho que la temporalidad de la sociedad se construya sobre sus propias dinámicas, es decir, generando inmovilidad. La territorialización del espacio en una estratificación específica de los mecanismos del poder de la violencia formula condicionamientos estéticos. El advenimiento del paisaje de la violencia, de su sedimentación y territorialización, se propicia por la administración bio y necropolítica contra los cuerpos feminizados. Por eso, el interés de la formula del paisaje tiene que ver con que el paisaje encapsula a los cuerpos y sus potencias, a las materias y a sus intensidades: ¿Cómo salir del paisaje? ¿Cómo eliminar la captura de los cuerpos? ¿Cómo deshacer el rostro de la violencia?

Límites que expanden el umbral

El paisaje de la violencia es de una extrema acuosidad heterogénea, que se compone de la torcedura de distintas materias. Sobre él se abren tonalidades sentimentales que tiñen cualquier posible escenario político en el México contemporáneo, la vida se reduce a un dispositivo de control político de sensibilidad. Por eso, el paisaje conforma que, aunque todo se pueda dividir, parece ser indivisible. Este bosquejo que realizamos hace énfasis en que el paisaje de la violencia actúa sobre los cuerpos –del territorio, de lo edificado, de la materialidad sexuada–, “aquí el paisaje predomina, sobre todo, todo lo contamina, todo lo invade, todo es paisaje” (Falco, 2020: 14). Por eso, todos los elementos del paisaje lo conforman, se relacionan, se ordenan. Si el paisaje se mueve bajo una matriz de composición, el paisaje de la violencia tiene como método el ensamblaje. Así, nombramos paisaje para decir que algo se encuentra ensamblado. Para decir que un *acontecimiento* se encuentra fundido de tal forma, que es descrito por cierta tonalidad, por cierta reacción corporal, para decir que el paisaje de la violencia puede y es nombrado bajo un *locus afectivo*.

Un paisaje de la violencia contemporánea composta e imprime las imágenes-pensamiento con las que se moviliza.²⁶ Consideramos que el paisaje de la violencia *hace vivir* –en su

²⁶ El paisaje evoca un trazado, una forma de captura analítica, que conecta la geografía y los movimientos afectivos de un efluvio que se irriga por todo un organismo vivo: un cuerpo que se pliega sobre las condensaciones de la

magnificencia de poder— al paisaje de las ruinas y a las imágenes del cadáver. Por eso, el paisaje es colectivizado en tanto un óleo de la cultura que lo nombra. Entonces, “un paisaje no es paisaje sino la textura de las palabras con que se lo nombra” (Falco, 2020: 96). Su proceder requiere de un nombramiento íntimo y de adjudicaciones que lo compartimentan. Intentar nombrarlo obliga a mirar el detalle, mirar esa profundidad. Así, nombrar el paisaje da un claroscuro de propiedad, de territorialización, de margen.

El modo de captura, en torno, al medio ambiente: la demarcación del paisaje. La rostrificación de la violencia, aquí, se presenta como la extensión de un paisaje: una campiña que distribuye sus signos y sus figuras. El rostro no es una superficie solamente exterior que permite un lenguaje, un pensamiento y una sensación, sino que acota la forma del significante mediante sus propias gramáticas y unidades de determinación cruenta. Es decir, definen zonas de frecuencia, delimitan un campo que intenta por su poder neutralizar las formas, expresiones y conexiones del imperativo del significante.

Los rostros primigeniamente no son singulares, pero devienen como tales. El rostro de la violencia es redundancia. Y hace énfasis y exceso con la abundancia de significado o de frecuencia, pero también con las resonancias de subjetividad, así, “el rostro construye la pared que necesita el significante para rebotar, constituye la pared del significante, el marco o la pantalla” (Deleuze y Guattari, 2021: 174). Habría que decirlo de otro modo, sacarlo de la abstracción, el rostro configura la pared del significante, la pared es una forma de cercar un concepto de materialidad. Esa pared, a la que se refieren Deleuze y Guattari, es un aparato de subjetivación. La pared que nosotras trasladamos a nuestro análisis es el paisaje. El paisaje de la violencia funciona como ese rostro significante que produce desenlaces subjetivos en los cuerpos.

En las producciones cinematográficas, por ejemplo, el rostro aparece en el plano por la luz que lo refleja (que lo rebota) o por las sombras que lo desaparecen (que lo obstruyen). Sin

violencia. Entonces, ¿cómo ensamblar el paisaje?, ¿sobre qué materiales y texturas se realiza su montaje?, ¿cómo nombrar la violencia que se fragmenta en el paisaje? ¿De qué forma debería ser nuestro acercamiento?, ¿qué se conjura con la violencia?, ¿qué ocurre cuando la nombramos? Que insistamos en nombrar un paisaje bajo su proceso necrótico solamente interfiere en la composición de sus posibilidades figurativas. Se ha dicho algo sobre la extrema movilidad de las figuraciones, su capacidad y su velocidad, su emanación y su aparición que recorren la atmósfera con agilidad: figuras del cadáver y la ruina pueblan el plano social y sus tiempos. La intención de este régimen no consiste en reparar, sino en hacer volver y enlazar sus propias superficies (materiales); todo ello, consideramos, pertenece al dominio del significante despótico de la violencia y de sus imágenes. Efectivamente, en el plano de las velocidades de la violencia no se trata de causalidad, sino de geografía y topología, de paisajización. Así, sólo por el paisaje de la violencia la figuración se confunde con su resonancia. Ese, por ejemplo, es un comienzo intrínseco, la resonancia induce un movimiento forzado que desborda el plano social.

embargo, “el significante no construye él solo la pared que necesita, es cierta que la subjetividad lo labra ella sola su agujero” (Deleuze y Guattari, 2021: 174). El rostro es un mapa que traza una cantidad de intensidad de la fuerza y la velocidad del movimiento. Un grado de eficacia que se traduce como una economía de la configuración del poder, “ciertos agenciamientos de poder tienen necesidad de producir rostro” (Deleuze y Guattari, 2021: 181). Por eso, el rostro de la violencia es una producción social, una formación colectiva que actúa y toma forma por medio de sus objetos, paisajes y afectos.

Un paisaje se vuelve tal porque adquiere cierto sentido de inmanencia, de organización estética y ambiental que es inmersiva porque parece culturalmente orgánica. Es así como las imágenes de la violencia que componen el espacio social y cultural se perciben naturalizadas. Un sustrato de la fuerza de la violencia se despliega en formaciones de producción de espacio y sobre esa razón avanza a fuerza de estar estratificando sus líneas de recorrido y suscripción. Entonces, decimos que la estratificación de la violencia es una capa sedimentada histórica y culturalmente, una superficie visible y de extensión de campos que unen contenidos y expresiones. Sin embargo, el contenido no es un significado y la expresión no es un significante.

La expresión encierra el cómo y el qué: el paisaje; mientras que su contenido puede asociarse a múltiples formas de lo sensible. Los sentidos del paisaje se descubren, entonces, como pura percepción histórica o producción de lo sensible como régimen intensivo. Que la violencia se encuentre sedimentada no quiere decir que se encuentra inaccesible y oculta. Decimos que son susceptibles a ser extraídos, a saber, la operatividad del paisaje no se encuentra indiscernible por mucho que no sea legible o decible, por eso “la arqueología se ocupa de los estratos, precisamente porque no remite obligatoriamente al pasado” (Deleuze, 2016: 78). Así, el paisaje como aparato de captura que se encuentra estratificado no es el objeto de la violencia, sino uno de sus efectos.

El paisaje es una captura del espacio, la colonización de una tierra, y sólo así un despliegue de estructuras afectivas. Entonces, cuando un régimen de signos captura la abstracción del espacio se intervienen directamente las *formas* de mirar, de sentir y de accionar de los cuerpos sociales. Mediante ese recurso escópico el paisaje como ensamblaje compone la distribución y la administración de cierta sensibilidad colectiva. Si se quiere esas imágenes, esas figuraciones actúan por “el movimiento forzado que representa [la fuerza de Thanatos o su compulsión], operando entre dos extremos que son la profundidad original y la superficie metafísica, las pulsiones destructoras caníbales de las profundidades y el instinto de muerte especulativo” (Deleuze, 2018:

281). Entendemos entonces que el paisaje de la violencia distribuye sus huellas, sus signos, sus significantes. Así, esa pared blanca-agujero negro posibilita las figuras y las imágenes de la muerte a los cuerpos feminizados, ¿cómo? Generando sobre la superficie de sentido un amplio mapa especulativo del devenir cadáver.

Bajo nuestra conceptualización del paisaje de la violencia entendemos que los marcos se van desplegando ante la mirada colectiva, ante la sensibilidad cultural. Sin embargo, el paisaje no actúa por un procedimiento de contemplación, sino que estamos inmiscuidas y formamos parte de ese horizonte o panorama afectivo. El paisaje de la violencia intenta enmarcar las escenas y sus figuras de la crueldad, las moviliza por todo el campo social. En esa fragmentación del paisaje nos encontramos: no nos encontramos fuera, no somos espectadoras. La enmarcación solamente es uno de sus límites. El paisaje –al ser un conjunto de límites– se parece a la tierra del *Imperium* de Agamben. Es decir, el paisaje traducido en principios de ley es inseparable de las disquisiciones para la muerte, un «*Terminus exarare*». En donde “el límite ya no designa aquí lo que mantiene la cosa bajo una ley, ni lo que la termina o la separa, sino por el contrario aquello a partir de lo cual se despliega y despliega toda su potencia” (Deleuze, 2017: 74). El límite define las condiciones de reproducción social y cultural de la violencia contra los cuerpos feminizados.

Ese proceder del paisaje consistiría en explorar aquellas “pulsiones internas, los potenciales productivos y los mecanismos de atracción, repulsión y violencia que rigen (como fuerzas) en relaciones entre los cuerpos, para luego distribuir ese juego de afecciones entretrejidas en el espacio y construir con ellas un ambiente «natural» temporalizado, una naturaleza histórica” (Andermann, 2018: 9). En otras palabras, el paisaje es una narración que necesita una lógica de sentido, de acontecimientos que busca producir, instituir o destruir. Pensemos el reverso del paisaje, su sentido negativo. Es decir, la invención del comienzo de la narración indica una localización política y epistémica para pensar una apertura: alguna posibilidad o un principio de porvenir.

Dicho lo anterior, el paisaje es un anclaje espacial y temporal. La constitución y aparente lentitud del paisaje se despliega en dispositivos estéticos de la violencia. Entonces, la imagen de la violencia en tanto cumbre paisajística solamente nos habla de un montaje de figuración, de *sensorium* de un presente. Esa sensación colectiva de la violencia es retraída por un malestar de incapacidad política. Así, las pinceladas en el paisaje que de tan gruesas se abren ante un proceso de cumbre escéptica que, al parecer, solamente podemos percibirla, como si un Turner necrótico y psicótico nos anunciara una figuración temporal que no tiene salida.

Traza sobre trazo pensamos al paisaje como la inversión de un concepto de sociedad en el horizonte necropolítico de su fundación. Cierta percepción múltiple capaz de poder observar no un afuera del paisaje sino de su intervención en la trama de él mismo. Por esa razón, los sentidos del paisaje no se agotan, sino que su consistencia permite extenderse, entre inmersión y figuración activa todo su potencial totalizante. Pensamos el paisaje de la violencia como generador de una *atmósfera afectiva* y de *producción sensible* sobre los modos de pensamiento de Raymond Williams y de Jacques Rancière. Así, el paisaje no existe sin un fundamento social, cultural o político previamente establecido. Esto quiere decir que no existimos con el paisaje de manera autónoma, sino que el paisaje lo producimos colectivamente. Entonces, el paisaje en tanto gesto político intenta incorporar y administrar una atmósfera de producción sensible.²⁷

Las ventanas nos muestran paisajes destruidos, carne y ceniza se confunden en los rostros

¿Qué ocurre si pensamos el montaje del paisaje como una herramienta crítica para operativizar un aparato de captura de la violencia? Estaríamos entendiendo que el paisaje, en tanto que ocupa y se extiende en el espacio territorial, es una tecnología estética. Una intervención que forma ciertos ordenamientos sociales, formula múltiples imaginarios y cierta subjetivación, de acomodación de signos. De esta forma, el paisaje es una constitución de líneas entrelazadas que arreglan imágenes en movimiento. Un paisaje es el conjunto y no la separación de sus componentes. Por esa razón, el conjunto se parece a un nudo afectivo en tanto que alimenta la grieta de esas fisuras ordenadas, alineadas para producir sensaciones de la violencia.

Exceso y desbordamiento, quizá esos son los elementos constitutivos que posibilitan pensar los límites del paisaje. Un derrame, a decir del paisaje, es cuando las personas no entienden lo que ocurre. Allí, cuando el paisaje ya no parece íntimo y calmo. El derramamiento del paisaje, esas orillas que se vuelven porosas y reconocibles encuadran imágenes indiscernibles. Dicho así, múltiples paisajes se cruzan, son multisensoriales y entienden que la armonía ocurre desde otra

²⁷ Entonces, ¿cuál sería ese paisaje? El paisaje intenta capturar con sus medios, intenta ralentizar y adelantar el instante de la intensidad y fijarlo en múltiples imágenes. Valdría aclarar que tiene otras “intencionalidades” la producción de paisaje, aquí nos interesa las relacionadas con la afectividad que tienen vinculación directa con la formación de imágenes de la violencia. Dicho esto, la imagen tiene ciertos tiempos donde deja entrever sus potencias antes de disiparse, se reconvierte en otra imagen: simulacro que se actualiza. Las imágenes no se desligan del paisaje, pero contaminan el pensamiento de las personas, se multiplican. Los escenarios del accionar del paisaje son un espacio cultural por el cual se mueven las imágenes, ¿cómo hacer una crítica a la violencia contemporánea que sienten los cuerpos feminizados? Por el paisaje y la atmósfera que los encierra en una dinámica cruel y violenta.

manera, desde otra sensibilidad. Dicho así, la violencia es también un juego de fuerzas en todas direcciones; no hay mucho más que destrucción. No hay mucho más que enmarcaciones crueles, moviéndose de planos y construyendo otro tipo de régimen. Así, el paisaje de la violencia parece ser un marco, una meseta amarronada, un sertão. La constitución de paisaje es un aparato de captura porque produce estabilidad subjetiva, ¿qué hacer con el territorio que habitamos?, ¿cómo desenmarcarnos? El aparato de captura ejecuta toda su voluntad de poder al apropiarse del espacio y disponer sus paisajes. Por eso, no es igual desde dónde se mire, pero sí es un plano en el que se apoyaba la tierra y el cielo cómo si no hubiera más en el mundo que violencia.

El modo de captura ya no es la producción de subjetividades en un plano micropolítico, sino a modo molar, en torno, al medio ambiente: al paisaje. Dicho de esta forma, la violencia es una máquina que descompone a los cuerpos en tanto un prisma temporal de modulación estética. Una violencia penetrando el paisaje o, bien, el paisaje desplegando sus armas de fuerza contra los cuerpos. Dicen los geógrafos y ecologistas que hay dos tipos de paisajes. Se trata de una forma de observar solamente y que alude completamente a la imaginación. Existe un paisaje que es natural que compone toda una geología de las formas y un paisaje urbano que es social y arquitectónicamente constituido que hacen funcional un conjunto territorial. Ambos, cabe resaltar, tienen sus climas, sus zonas umbrosas, sus centros y sus periferias, sus procesos funcionales, su repetición de estructuras. Entonces, ¿cuál sería ese paisaje? No hay paisaje posible sin alguna máquina de creación y producción. El paisaje intenta capturar con sus medios, intenta ralentizar y adelantar el instante de la intensidad y fijarlo en múltiples imágenes. El reverso del paisaje no es el despaisaje sino su figura de fondo, su praxis resolutive. Esto es un procedimiento, una técnica. El paisaje –al menos su noción– encuadra porciones de territorio elevándolas a unidades estéticas. Su reverso el despaisaje podría ser la desintegración de una unidad enmarcada pero no en movimiento. Despaisaje solamente sirve para producir otra imagen estética, quieta y sin vida. La política del paisaje ocurre por enfoques sensibles de acción y recolección de montajes, a saber, una ordenación del territorio cultural.

La imagen tiene ciertos tiempos donde deja entrever sus potencias antes de despaisajarse o se disipa, se reconvierte en otra imagen. Así, si la violencia es un plano arrasado, un paisaje en trance, los cuerpos que pueblan esa organización territorial son cuerpos que intervienen en la constitución de ese encuadre. Decimos, que son las percepciones las que constituyen los cuerpos ante la violencia y no al revés. Las formas en las que nos vemos afectadas formulan un paisaje de la violencia. Entonces, la violencia estructura la percepción y construye un sensorium, sobre

esto ya hemos insistido en otro momento. Valdría decir que la violencia preside la organización de la cultura sobre ciertos objetos, a saber, paisajes, objetos afectivos y melancólicos, figuras de la fuerza. Así, si los cuerpos son capturados por una imagen avasalladora según el espacio y el tiempo, el proceder de la violencia introduce una visión que atraviesa a los cuerpos, a los objetos, a la pura materia intensiva.

Volviendo sobre nuestra reflexión decimos que la violencia estructura la percepción y construye un *sensorium afectivo*, el paisaje es el plano de donde se despliegan signos y superficies, cuerpos y afectos. La violencia preside la organización de la cultura sobre ciertos objetos, para nuestros fines, esos objetos son sumamente narcotizados y envueltos en una dinámica cruel. Si los cuerpos son capturados por una imagen avasalladora según el espacio y el tiempo el proceder de la violencia introduce una visión que atraviesa a estos, a los objetos, a la pura materia intensiva. Dicho así, la violencia construye una ontología a base de percepciones y afecciones en tanto que estratifica y territorializa a los cuerpos feminizados. Entonces, pensar la violencia es construir y destruir un paisaje en movimiento, remontar la potencia de los cuerpos y las fuerzas, ya que la violencia se produce entre ellos. Por eso preocuparse en términos estéticos y no dialécticos abre el esqueleto de una imagen, el pliegue de un concepto, que se disipa solamente en el momento en el que los cuerpos cuestionan el accionar de la violencia. Aquí, la violencia son pliegues sobre pliegues. La imagen de los cuerpos es producida por una “percepción de los pliegues” (Deleuze, 122). Las narraciones son grises. Aparecen bajo un umbral de inconsistencia. La violencia se presenta bajo guiones de paisaje y sociedad. El paisaje es un marco en donde la violencia vive en esa morada. Queremos explorar este paréntesis espaciotemporal de las mesetas de la violencia que se encuentran materializadas en el paisaje, en la atmósfera, en registro sensible de los cuerpos. Es decir, cómo se articulan las narrativas que constituyen la exploración sensible de violencia, cómo se eligen los materiales y el tono de la narración, de qué forma diversos materiales se hilvanan para formar un *sensorium* compartido, en fin, cómo se delinean los imaginarios, las teorías y las praxis en esa forma y territorialidad de la violencia que se articula en las fibras de una sociedad.

Pensar el paisaje alrededor del devenir cadáver es una precipitación de las formas de la muerte, es decir, de las formas en las que el paisaje de la violencia ha insertado sus signos en los cuerpos feminizados. Entonces, las imágenes tienen diferentes tiempos, los enmarcamientos del paisaje coexisten con la distorsión reactiva. Existe la dispersión porque el paisaje no se trama en lo incontenible o lo insustancial sino, al contrario, el paisaje lanza formas y contenidos sobre el

plano social, parece que todo está dentro de él: la luz y sus representaciones, el aire y sus constricciones, los rostros y los cuerpos se concatenan bajo la creencia de que todo es inmutable.

En efecto, la violencia es el eco de una parvada que reparten signos en el mundo. En el cuerpo, en el espacio, en la cultura. El paisaje es un elemento activo en la construcción de subjetividades y sobre los planos de existencia. Todo paisaje formula una suspensión y una localización respecto a su horizonte. Sin embargo, esa interrupción es intervenido mediante figuraciones que acechan y brotan, como la maleza, instalándose en todo el cuerpo de la sociedad. Esa es la razón de que un paisaje ejerza su fuerza en una dimensión condicionante de los cuerpos sociales y espaciales.

El fragmento con el que iniciamos, *La media luna y varias estrellas*, genera un punto de fuga, de análisis crítico, sobre la politicidad y estética latinoamericana respecto a la violencia. Sobre el registro cultural e histórico para pensar la política del cadáver. Una política situada que hace vital todas las dendritas estelares que se han acumulado en estos años en México, nuestra tierra arrasada, esas cifras de cuerpos desaparecidos, esa iracunda sensibilidad que nos remite al poema de María Mercedes Carranza *La patria*:

Esta casa de espesas paredes coloniales
y un patio de azaleas muy decimonónico
hace varios siglos que se viene abajo.
como si nada las personas van y vienen
por las habitaciones en ruina, [...]

A menudo silban balas o es tal vez el viento
que silba a través del techo desfondado.
En esta casa los vivos duermen con los muertos,
imitan sus costumbres, repiten sus gestos
y cuando cantan, cantan sus fracasos.

Todo es ruina en esta casa,
están en ruina el abrazo y la música,
[...]
Las ventanas muestran paisajes destruidos,
carne y ceniza se confunden en las caras,

en las bocas las palabras se revuelven con miedo.

En esta casa todos estamos enterrados vivos (Carranza, 2019: 89).

La formulación de un paisaje es solamente un recurso de violencia extractiva y colonial que, a decir verdad, ha arrancado toda la piel de la tierra y ha dejado su carne en esa tonalidad que se nombra el rojo vivo. Los sentidos del paisaje no se agotan. Esa política del cadáver que bosquejamos anuncia una estética de los huesos, un ritual inacabado, mortuorio en esencia. Una figura que busca el capitalismo neoliberal para formar con esos huesos un cementerio. En este sentido, la direccionalidad de la imaginaria del cadáver es un conjunto de dispositivos culturales que han sido movilizados históricamente y que, tras el paso del tiempo, conforman estabilidad y agrietan las conformaciones de la sensibilidad colectiva.

¿Qué hacer contra el paisaje y cómo generar respuesta a un paisaje de la violencia? Absolutamente nada. Por su composición, el paisaje, extiende sus líneas para habitarlo, para recorrerlo. De allí que nos parezca que el paisaje no es el cuadro ni el encuadre, sino la inmersión de la cultura. La sociedad reside en los paisajes, los *habita*, que sean múltiples solamente quiere decir que ciertas zonas y en ciertas temporalidades los paisajes se vuelven indistintos. Los signos de la violencia que adquiere el paisaje producen efectos en los cuerpos, por eso hablamos de una suerte de entrampamiento de la política estética de la violencia. El paisaje es uno de los aparatos de captura de la violencia contemporánea. Por eso, la representación del paisaje crea nuevos espacios y tiempos lo que indica que no es una producción de imaginación colectiva. Se necesita mucho más que intención social figurativa para transformar los signos de un paisaje.

Necesitamos decirlo así: debemos desengrosar el paisaje de la violencia. Desarticular sus funciones de parálisis y anestesia colectiva, dejar de escribir más elementos para su andamiaje, sí, reterritorializar el paisaje. Si movemos la semiótica de la violencia que satura la violencia, solo así podemos asimilar de otra forma, menos acelerada, la precipitación de la política del cadáver. Necesitamos dejar de pensar aquella voluntad transformadora bajo la propia mirada que nos ha extraído la vitalidad, a saber, el «ojo imperial» (Pratt, 2010) y ceñir nuestra voluntad en la «mirada del jaguar» (Viveiros de Castro, 2013). Quizá, la intervención colectiva, frente a la política del cadáver se encuentre en el cruce entre la estética y la praxis, un movimiento impredecible que trate de atacar el corazón de la hidra, el corazón de ese *sensorium*, en efecto, “se trata de fabricar lo real, no de responderle” (Deleuze, 2016: 187).

Devenir cadáver

Una sombra que persigue, un fantasma que aparece

6 de febrero de 2020, Mercado del Carmen. 22:00 hrs. Paula –mujer heterosexual, estudiante de filosofía, de 18 años– camina junto a una amiga. Caminan sujetadas de la mano por la calle 16 de septiembre, atraviesan el jardín Federico Escobedo, se dirigen al boulevard Héroes del 5 de mayo. En una de las bancas del jardín se encuentra un grupo de varones que a su paso les lanzan chiflidos, alguno de ellos les habla. Dice que vengan a sentarse con ellos. Ellas no se detienen, no responden a las interpelaciones, cruzan esa plaza arbolada. Pero uno de ellos las sigue a paso lento, al darse cuenta tratan de avanzar más rápido. Pasan por el Mercado del Carmen, él sigue caminando detrás de ellas. Grita que no, no les hará nada malo. Ellas llegan al boulevard y le pierden el rastro.

Aquella ocasión lo que sentí fue una persecución –menciona Paula– lo que pasa por tu cabeza no es precisamente miedo, aparece algo de energía que te hace correr por tu vida. Es miedo, pero es algo más que se mezcla. La composición de texturas afectivas como lo leemos en la narración de Paula es una sinécdoque de las figuras de la violencia que nos dice que una vida es lo que acontece entre esas imágenes. Por esa razón decimos que, sin embargo, no es necesario que ocurra una persecución como tal para que el sentir de asechamiento aparezca entre los cuerpos feminizados:

—*Nunca me han perseguido por la ciudad para hacerme daño, pero siempre tengo el presentimiento de que me puede ocurrir algo malo*— sentencia Mariel (mujer bisexual, estudiante de historia, de 23 años).

—*Yo sé que algún día puedo no volver a casa*— Fabiola (mujer heterosexual, estudiante de derecho, de 22 años).

—*Tal como están las cosas en la ciudad lo único que nos queda, que me queda, es cuidarme: no nos cuida la policía, nos cuidamos a nosotras mismas*— menciona Astrid (mujer lesbiana, estudiante de antropología social, de 27 años).

—*No hay sitio donde me sienta tranquila en la calle*—declina Marisol (mujer heterosexual, estudiante de economía, de 24 años).

Las anteriores imágenes y narraciones de la violencia aparecen cristalizadas en una estructura social inequitativa que esquematiza un ordenamiento colectivo. Parece también que la violencia construye a los propios cuerpos que sienten la violencia a la vez que otorga

localizaciones culturales, en efecto, parece que la cultura *forja cuerpos*. Se encapsula en un orden macroestructural de interpretación directa y causal. Por eso, la violencia se parece más a un engranaje social que explica la construcción de comunidad, de marcaje poblacional, de elaboración de cuerpos y subjetivación (en tanto que enmarca los umbrales de producción del sujeto).

Solamente por medio de la expresión aparece el procedimiento. El contenido ocurre en el orden de los cuerpos y la expresión en la disposición del enunciado. La forma es un cadáver, un cuerpo expulsado de la categoría de cuerpo. Es en este plano de organización de figuraciones del cadáver donde la temporalidad necrótica provoca una sensación concreta: *un reloj que se adelanta*. Los fragmentos de entrevistas anuncian un tiempo que transcurre lento o con una velocidad inusual. Esa dependencia del cuerpo y del tiempo es un reloj que se adelanta. Es decir, un reloj que no funciona como debería funcionar. Si un reloj adelanta su proceso, acelera su producción. Sobre esto decimos que “la historia del mundo no está hecha de ninguna manera de un retorno, sino del empuje de segmentos siempre nuevos y cada vez más duros” (Deleuze y Guattari, 2008: 87). Por eso, tenemos que precipitar las series y los segmentos que realizan ese andamiaje de los cuerpos, esa figuración que asecha y territorializa afectivamente la violencia en los cuerpos feminizados.

En la territorialización del espacio circula un dispositivo estético de la violencia. Una máquina que odia a todo cuerpo feminizado, que avanza sobre imágenes codificadas y afectos saturados, que nublan el horizonte de lo posible, que pueblan el paisaje de maleza. Así, existe una radicalidad política en centrar nuestra mirada en el afecto, en esa potencia afectiva que nos enlaza y nos comunica, una suerte de intensidades afectivas que hacen girar o provocar una reconversión estética para pensar el presente, este presente político y de concomitancia, que rasga todo tejido anestesiado. En efecto, “la micropolítica es un escapar permanente a los mecanismos de lo político” (Rivera, 2016: 142). Configurar espacios que puedan tener otro hacer figurativo, de alguna manera alternativo, por supuesto de acción. De sobrevivencia. Fisurar los nódulos molares del capital y del estado que hacen del cuerpo feminizado un cadáver.

Los modos de hacer micropolítica de los cuerpos feminizados son sobre los agenciamientos colectivos. Es decir, se necesita una imaginería visual subterránea, residual, algo que escape de la esfera del poder reglamentario y de sus dispositivos. Sin embargo, lo sabemos, es complicado escapar de esa imagen arruinadora, de esas partículas sensitivas, de esa membrana pegajosa. Por eso a la célebre pregunta ¿sabemos qué es lo que puede un cuerpo? De Spinoza, Massumi responderá que no, que no lo sabemos, solamente “en un cuerpo hay poderes de

improvisación, poderes de inventiva” (2015: 94). Entonces, esta fuerza es somática ya que le da forma a la existencia corporal a la vez que subjetiva el lugar de enunciación. Se necesita una imagen de la violencia para coordinar sus engranajes y hacerlos funcionar conjuntamente: un diagrama que hace correr su fuerza. Por supuesto, una multiplicidad heterogénea, inesperada, difusa y una trampa persistente en la subjetividad de los cuerpos feminizados: la conversión en cadáver.

El devenir “es una captura, una posesión, una plusvalía, nunca una reproducción o una imitación” (Deleuze y Guattari, 2020: 25). Por eso, existe un salto importante entre el devenir y los agenciamientos que intentan no incorporar esa precipitación en el tiempo de la existencia, por así decirlo, no arrastrar fugas al mundo sino hacer fugar al mundo. Dicho esto, el devenir sobre el que tratamos de apostrofar una conceptualización se construye sobre una materialidad empírica. No se trata de una metáfora, de una alegoría, de una representación. Este devenir es un simulacro, una precipitación, una figuración.

Contra las alegorías

Entre los repliegues de la representación de la violencia consideramos necesario escapar de esa densidad agotadora. Se trata de mostrar la identidad entre la violencia y sus usos de potencia impersonal, no de ponerle un disfraz barroco. La violencia es una estética, un procedimiento formal del mundo que habitamos. Montar un andamiaje empírico y epistémico armable que sirva para abordar el funcionamiento de la violencia en el campo social y cultural. Centrar nuestra atención en las respuestas afectivas ante la contingencia de la violencia. No existe violencia en sí ni violencia de figuración en sí, solamente se trata de pensar los dispositivos estéticos de la violencia en relación con sus conjuntos axiomáticos, culturales y figurativos.

La urbanidad, como espacio social estratificado, maqueta vínculos entre la violencia compulsiva y las atmósferas afectivas, hace extender en su temporalidad las figuraciones de esa fuerza. Dicho esto, parece que la arquitectura permite pensar no solamente el movimiento de los cuerpos feminizados en tanto recorridos itinerantes, producción masiva de espacialidad, sino que, también, la misma arquitectura va segmentando y arrojando callejones oscuros que funcionan como temporalidades afectivas de la violencia. Una maquinaria arquitectónica que genera temporalidades del miedo, de la persecución y de la paranoia.

Para nuestros propósitos, existe, al menos, una relación lo suficientemente convincente entre la experiencia del espacio social y las condiciones materiales en las que aparece la violencia

en diversas formas de control afectivo que describen inicialmente lo que podemos entender como régimen sensible de la violencia de género. Un régimen intensivo que axiomáticamente expulsa modulaciones. Así, un régimen afectivo, un régimen de la violencia “tiene otra economía, otra crueldad, pero también otra justicia, otra piedad” (Deleuze y Guattari, 2020: 522). Por eso, asumir al espacio público como un territorio en disputa supone que el espacio social, el espacio de cohabitación corporal, es un territorio que actúa inmanentemente a través de líneas y fugas. Es un espacio que ordena y organiza a los cuerpos a través del flujo del capital. Actúa como un *double-bind*, un doble vínculo que coloca materialidades corporales y espaciales cruzándose, produciendo sus circuitos e itinerarios entendiendo que antes ya han sido previamente estratificados. Necesitamos reflexionar la violencia contemporánea que nos acontece, lo seguiremos diciendo hasta el cansancio. Aquella violencia que nos ensambla con lo cotidiano. Un tipo de violencia con la que por supuesto *sentimos* y con la que nos relacionamos. Tal como necesitamos una revisión crítica de la violencia de género, también debemos escapar de su nudo empírico, de sus efectos.

En *Contra la interpretación* Susan Sontag se pregunta “¿cómo debería ser una crítica que sirviera a la obra de arte, sin usurpar su espacio?” (2021: 37). Es decir, plantear una crítica que sirva en sí misma como potencia interna y que a la vez sea lo suficientemente oblicua para situarse en un espacio limítrofe que alcance a iluminar sus mecanismos de acción sin que la carga excesiva destinada a observar tal acontecimiento, tal contenido, provoque arrogancia en la interpretación, ya que la descripción *sobre-reflexiva* segregará la forma. ¿Cómo podría ser una crítica a la violencia de género de la que podamos salir de su tautología?, ¿cómo definir la fuerza violenta sin usar su propia carga semántica? La operación crítica, un poco adelantada para este punto, debería enunciar las diversas praxis de funcionamiento, que no serían en todo caso la caracterización de un objeto definido. En efecto, “la función de la crítica debería consistir en mostrar cómo es lo que es, incluso qué es lo que es, y no en mostrar qué significa” (Sontag, 2021: 39). Con este esfuerzo ubicado lejos de cualquier fenomenología y hermenéutica diremos que la fuerza demoledora de la violencia no tiene un único significado, incluso no tiene un mecanismo de acción específico. La violencia de género se mueve circularmente tratando de afectar cualquier cuerpo feminizado al que tenga contacto. Su significado permanece encriptado hasta el preciso momento que desgarrar la piel de un cuerpo.

La interpretación, por supuesto, es solamente una de las caras de la alegoría. La alegoría es un mecanismo literario que ha sabido incrustarse en el pensamiento epistemológico

contemporáneo. El pensamiento alegórico mantiene bajo sus manos el problema de la individualidad, de las tecnologías del yo, de su producción singularizada en los cuerpos moleculares, el pensamiento de la alegoría carece de politicidad. Creemos que la alegoría opera en la misma dirección que la «calca» o el «calcado», intenta bosquejar un afuera tan estructural que desaparece aparentemente el problema. Lo enmascara, de alguna forma. Intenta aparecer una figura distinta que pueda engañarnos.

La «alegoría» que acontece a Walter Benjamin y Aby Warburg, por ejemplo, se queda atrapada en sus propios preceptos metafísicos, de alusión y de representación. Una figura de la interpretación, en donde la imagen no rompe la producción de lo real. Si “las alegorías son el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas” (Benjamin, 2007: 396). La violencia es una herida, un agujero profundo. En efecto, las metáforas “son nuestra manera de perdernos en las apariencias o de quedarnos inmóviles en el mar de las apariencias. En este sentido una metáfora es como un salvavidas. Y no hay que olvidar que hay salvavidas que flotan y salvavidas que caen a plomo hacia el fondo. Eso conviene no olvidarlo jamás” (Bolaño, 2004: 322-323). ¿Por qué estamos en contra de las alegorías? Porque el material empírico nos muestra una compleja relación de las imágenes con la violencia. No es un juego de representación, no se juega con las metáforas sino con la vida.

—Cada que regreso a casa, después de la universidad, siento que alguien me está persiguiendo —dice Sol (mujer heterosexual, estudiante de enfermería, de 21 años).

—Siento una sombra que se acerca, y las sombras a veces son nada. Tengo el instinto de voltear la cabeza para enfrentar esa sombra, pero no hay nada. Otras veces no puedo girar la cabeza por miedo a que sí haya alguien siguiéndome —afirma Astrid (mujer heterosexual, estudiante de antropología, de 23 años).

—La oscuridad de las calles hace que me sienta sola, hay calles poco transitadas para regresar a mi casa; que haya oscuridad no significa nada, pero la oscuridad permite que algunas cosas pasen —indica Andrea (mujer lesbiana, estudiante de antropología, de 25 años).

El devenir cadáver conjunta una estética del cuerpo feminizado transmutado en ruina. Nuestra figura, esa precipitación cultural que lleva toda la fuerza de la imaginación social de la violencia, ensambla dispositivos conceptuales, literarios y etnográficos. Ensamblajes que responden a un ejercicio rizomático. El devenir del que hablamos habita un mundo extensamente desértico. Son caminos imaginativos que se concentran en intensidades subterráneas, anacrónicas. El devenir cadáver, su aparición, se encuentra enraizado en una doble temporalidad afectiva: la de la ciudad y la de los cuerpos.

Por el contrario, estamos de acuerdo con Braidotti, “las figuraciones no son modos de pensar figurativos sino, antes bien, formas de trazar mapas más materialistas de posiciones situadas, o inscritas y encarnadas” (2005: 14). Una figuración es “una cartografía es una lectura del presente basada en la teoría y marcada por la política” (2005: 14). Ese gesto de ubicar y localizar las figuraciones es un movimiento para el análisis afirmativo de la subjetividad en tanto que representa una formulación de ética política y estética de la potencia. Entonces:

Dar cuenta de la propia localización tanto en términos espaciales (dimensión geopolítica o ecológica) como temporales (dimensión histórica o genealógica) y proporcionar figuraciones alternativas o esquemas de representación para esas mismas localizaciones en términos de poder en su sentido de restricción (*potestas*), pero también en su sentido potenciador o afirmativo (*potentia*) (Braidotti, 2005: 14-15).

Una figuración es un mapa vivo, un cruce temporal y espacial específico de allí que una figuración hechiza y se convierte en imagen, una descentración (mutante y vibrátil) del sujeto encarnado. Así, “las figuraciones intentan trazar una cartografía de las relaciones de poder que defina esas respectivas posiciones. No las embellece ni las convierte en metáforas, sino que, puramente, expresan diferentes localizaciones simbólicas y socioeconómicas” (Braidotti, 2005: 15). Sobre esto decimos que el devenir tiene que ver con las formas y las potencias de un cuerpo. El devenir se aproxima a la territorialización de un cúmulo de afectos y de formas de lo sensible. En otras palabras, el devenir es una reiteración, una repetición que no llega necesariamente a una mutación, sino a una potencia, a su expresión y su forma.

Entendemos operativamente al devenir cadáver como una escena repetitiva en la configuración subjetiva del pensamiento contemporáneo que se produce por el clamor de la violencia contra los cuerpos feminizados. En nuestras entrevistadas aparece la figura del cadáver como resonancia subjetiva, es decir, como un despliegue de imágenes que tienen un rostro mortuorio. Es una figuración que atañe la sensación corporeizada de la necropolítica, ya que el conjunto narrativo se sintetiza en la sentencia: Me pueden encontrar muerta, tal como lo menciona Marisol en repetidas ocasiones. El conjuro cultural de convertir materialmente al cuerpo, específicamente al cuerpo feminizado, en cadáver es un movimiento del devenir cadáver. Ciertamente existen ocasiones en que el mundo es solamente un puñado de imágenes vibrando por los aires. Sin embargo, si esas imágenes y esa producción figurativa se instala en el pensamiento no son solamente elementos visuales de la cultura, sino mecanismos de la necropolítica feminizada.

El proceso de devenir cadáver es una aceleración que el conjunto extendido de sociedad ha posibilitado. Ahora bien, si es un devenir localizado e indeseado nos preguntamos cómo generar desvíos sobre esa política estética. El “devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mímesis), sino encontrar la zona de cercanía, de indiscernibilidad o de indiferenciación” (Deleuze, 2006: 13-14). El devenir es, ante todo, potencias que adquieren velocidad, que nos conducen hacia un lugar no personal en su significación política. Sin embargo, también pueblan esa polaridad de transformación personal, fantasmática y totalmente subjetiva. El devenir es un proceso real y colectivo. Devenir cadáver es “cualquier cosa, lo más inesperado, lo más insignificante, puede precipitarnos en un devenir [...] Cualquier cosa puede ser su asunto, pero el asunto se revela político” (Deleuze y Guattari, 2020: 292). Una lógica del suspenso, de dene-garlo. Abrir un pensamiento formal para impostarlo a través de ideas inconexas, ideas de ataque. Impugnar la legitimidad del discurso para iluminar el puro fundamento de lo dado. Las palabras de este conjunto, de esta literatura figurativa, forman en el pensamiento una suerte de doble motor intensivo para hacerlo actuar directamente sobre la puesta sensitiva. Cada una de estas potencias es dirigida a la crueldad sensitiva del mundo contemporáneo. Por eso, consideramos que la figuración es una doble producción paradójica. Entonces, si el devenir consiste en sentir un conjunto de potencias que son arrastradas y orientadas hacia un destino común, como lo afirma Lapoujade, “devenir es hacer causa común con las potencias que nos hacen devenir, dar testimonio en favor de las poblaciones que ellas hacen existir” (2016: 273).

Es así como afirmamos que las “imágenes-movimiento [y las] imágenes-tiempo se constituyen en germen de producción de subjetividad” (Guattari, 2010: 40). Esto indica no solamente la presencia de una imagen negativamente constituida a raíz de su distante y ralentizada concepción sino, también, una imagen instaurada en las sociedades contemporáneas como vector de subjetivación colectiva. Aquí, podríamos seguir la intuición de Bergson (2008: 2016) sobre la aserción que las imágenes tratan de explicar experiencias que exceden al nudo del discurso, pero que contrarias a toda su fuerza, conforman recortes de tiempo y las pliegan a ciertos contornos espaciales.

Las figuraciones son construidas por una composición entre imágenes y signos, es decir, “materia pre-verbal inteligible (semiótica pura)” (Deleuze, 2014: 245). Existe una inversión en ese tipo de figuración ya que modifica la relación entre movimiento y tiempo, es decir, “ya no es el tiempo lo que remite al movimiento, sino que son las anomalías del movimiento las que dependen del tiempo (Deleuze, 2014: 245). No existe una representación de la producción de

imágenes y signos de la violencia. Ahora bien, ¿cuáles imágenes aparecen y qué signos se embrollan en la imagen-movimiento? “La imagen misma es el sistema de las relaciones entre sus elementos, es decir, un conjunto de relaciones de tiempo de las cuales deriva constantemente el presente variable [...] Lo propio de la imagen, el aspecto en el cual es creadora es hacer sensibles, visibles, relaciones de tiempo que son invisibles en el objeto representado y que no pueden reducirse al presente” (Deleuze, 2007: 318). Por esas razones decimos que esa imagen-tiempo es la sucesión empírica del tiempo. La imagen no es un recuerdo sino un recorte de afecciones temporales constantes.

Las investigaciones de Deleuze sobre el cine se ciñen sobre los posibles simulacros que pueden tener las vidas singulares en los marcos amplios de la cultura. La narración de las imágenes como un pensamiento filosófico, una conexión entre la existencia y la vida de las imágenes, y así los diversos planos de realidad sobre los cuales se sitúan los hechos que constituyen el espesor de las figuraciones. Una crítica de las imágenes del devenir cadáver como una estética de la sensibilidad de la violencia hace foco o bien, ilumina una imagen de tantas otras producidas en la cultura. La realidad es que el campo social se encuentra plagado de imágenes. Existen imágenes, esa es la consigna. “Las cosas mismas son imágenes, porque las imágenes no están en la mente o en el cerebro [...] Y las imágenes no dejan de actuar y reaccionar unas sobre otras, de producir y consumir. No hay diferencia alguna entre las *imágenes*, las *cosas* y el *movimiento*” (Deleuze, 2014: 69).

El reverso de las imágenes, entonces, en apariencia la gran mayoría de las imágenes tienen un pliegue que podríamos llamar interior y que por esa consistencia parece que se experimentan desde dentro de los cuerpos. Sin embargo, las imágenes siempre son exteriores y producidas colectivamente, siempre se encuentran afuera, materializadas culturalmente. Percibir una imagen del cadáver es sustraer cierta capacidad sensitiva.

Devenir cadáver

Consideramos que la figura del cadáver es una de las imágenes estéticas de la violencia, una figuración de la estetización de la violencia de la contemporaneidad, y que es propia de la contingencia material a la que se refiere Rosi Braidotti al llamar, a nuestro mundo, «un imaginario proto pornográfico del devenir-cadáver de gente y lugares» (2018: 12). Aquí Braidotti anuncia el devenir cadáver de cuerpos (sociales y arquitectónicos) pero no desarrolla su campo de inmanencia. Nosotras seguiremos su intuición y desdoblaremos el potencial conceptual y empírico

del concepto en los próximos párrafos. Para comenzar este esbozo diremos que nos resulta cada vez más difícil escapar de una imagen-mundo lejos de la violencia inmanente y de una atomización social prolongada. Esta fragmentación minúscula tiende a pulverizar, a provocar la desaparición absoluta. Situamos los desarrollos del capitalismo neoliberal como punto donde se agudizan sus formas de captura subjetiva y se amplía, a su vez, su estructura violenta.

Nuestra intención epistemológica —de imagería conceptual— tiene un suelo profundo de enraizamiento empírico. En todas las entrevistas y conversaciones informales que hemos mantenido estos años se imanan en la narración de una preocupación material por la vida, una ansiedad vital. Todos los cuerpos feminizados responden a la violencia que sentimos dentro de la espacialidad y temporalidad de la ciudad. En algún momento de sus trayectos por la ciudad aparecen de una forma permanente algunas proyecciones de la muerte.

Una imagen de la violencia que se encarna, que adquiere cuerpo y se distribuye en la silueta del devenir. Un devenir colectivo indeseado y manifiesto por toda la necrosis cultural que experimentamos al calor de la violencia. Todas han insistido en que existe una imagen de la muerte que las acompaña en algún trayecto por la ciudad, en alguna calle sin luz o en alguna temporalidad en la que aparentemente no pasa nada. Existe un influjo imperioso que aparece en algún momento del día en el que imaginan que pueden no regresar a casa, y en la mayoría de las ocasiones vislumbran su muerte.

En la mochila siempre cargo una sudadera holgada que me pongo cuando regreso a casa. Me pongo la capucha, empuño la mano y me pongo las llaves entre los dedos, de tal forma que me salga una llave por cada hendidura de la mano. Las manos van adentro de las mangas de la sudadera para que no se vea. En mi cabeza pasa que si alguien se me acerca para hacerme algo le pueda enterrar alguna llave o algo. Vivo por la 22 poniente y normalmente estoy por el centro. En la noche las calles se ponen muy solitarias y oscuras si caminas por la 5 de mayo para la 22. Cada día que regreso me imagino todas las formas en que alguien podría hacerme daño, me imagino alguien puede llevarme y matarme (Entrevista Estefanía, 16 de octubre del 2018).

Estefanía ha dicho en las conversaciones que hemos mantenido que la preocupación por su vida cobró mayor relevancia recientemente. La intranquilidad de la que habla se relaciona directamente con las desapariciones forzadas y los cuerpos de mujeres encontrados en la ciudad. Esa sensación aparece estrepitosamente acompañada de una multitud de afectos e imágenes que provocan una repetición del malestar. *Muchas veces he pensado que lo peor que me pueda pasar no es la muerte sino el cómo me podrían matar*—indica Estefanía. La expansión del pensamiento de la muerte en una tipología del procedimiento, del *cómo* se activa la figuración y como territorializa el

pensamiento. Tal como lo menciona Estefanía envuelve la concepción y el trayecto del devenir cadáver ya que este devenir adquiere capacidad y respuesta afectiva. El pensamiento de la muerte es un escollo, un primer movimiento subjetivo que aparece en las representaciones colectivas de este devenir.

Sé que no es de repente que las mujeres empezaron a desaparecer, pero así es cómo se siente... cómo si por alguna razón fuera más evidente que los cuerpos empezaran a desaparecer y tener la conciencia de que a cualquiera nos puede pasar —sentencia Estefanía. Es decir, el devenir abre nuestros sentidos en forma de expansión semántica, pero también los abre en tanto producciones significantes sobre el mundo histórico, se proyectan por el paisaje de la violencia que se recrudece sobre el despertar sensible de la violencia de género. Por eso, aparece una multiplicidad emocional “por obra de ese “volver sensible”: emocionar en el doble sentido de la emoción y de la moción o puesta en marcha del pensamiento” (Didi-Huberman, 2014: 100). Lo anterior, si bien no afirma que existan registros de una nueva sensibilidad al calor de la formulación del devenir cadáver, si permite pensar esa territorialización afectiva de la organización del miedo, el mecanismo de la paranoia circundante, y también sobre la actividad de dispositivos del cuidado de sí en el espacio público.

La trama que queremos subrayar es el desdoblamiento de la violencia que satura el imaginario social y cultural alrededor de la figura del feminicidio y transfeminicidio. Un tipo de violencia compulsiva que va marcando y poseyendo los cuerpos feminizados, pero también la incorporación de ciertas figuras estéticas que aparecen en el campo cultural como un dispositivo que se proyecta entre los pensamientos cotidianos del devenir cadáver.

Este desdoblamiento del que hablamos tiene una doble rostrificación que se comunica y se yuxtapone. Braidotti sugiere que el devenir-cadáver encuentra su figuración en la materialidad de los cuerpos sociales y los cuerpos arquitectónicos por las imágenes de desolación que se gestan en la hecatombe de ambos cuerpos. Aparece, por lo tanto, el registro de la ruina. Es decir, aquello que padeció el cataclismo se encuentra a lo largo de la historia del arte como una relación cruenta.

La desolación del paisaje, el cuadro devenido a ruinas encuentra algo más que la reconversión de los escombros arquitectónicos, sino que, de fondo, aparece la profundidad de un pensamiento de la finitud, por eso dice Benjamin que “la naturaleza lleva ‘historia’ escrita en el rostro con los caracteres de caducidad” (1990: 116). La discusión que entraña es la expresividad formal de la historia de la naturaleza en el *trauerspiel* a través del entendimiento de un conocimiento de la ruina. Por esas razones, la figura de la historia —ese ángel que despliega sus alas

sobre la ciudad— asimila los acontecimientos absortos como vueltos roca. Aquí, la figura de la ruina y la figura del cadáver asisten a su encuentro, a su asimilación. Ruina y cadáver pertenecen al mismo devenir en tanto su materialidad semiótica pertenezca al entendimiento de la catástrofe, de la dañabilidad ineludible. Así, “bajo el signo de la historia, la imagen de la naturaleza petrificada es la clave de aquello que la historia ha llegado a ser. Los poetas alegóricos leían un significado similar en el emblema de la calavera humana, el residuo esquelético de mirada vacía que alguna vez fuera un rostro humano” (Buck-Morss, 2001: 183).

El cruce entre el devenir cadáver y la figuración de la ruina anuncia solamente el marco de la violencia contemporánea como una forma de articular el despliegue de la desolación y la circulación de la decadencia en este momento de la historia. Tanto el cadáver como la ruina son residuos, huellas visibles de un proceso de destrucción que revela las marcas del tiempo, de la catástrofe y de la violencia. La ruina no es solo la descomposición arquitectónica, sino una expresión material de la historia, en la que la naturaleza lleva escrita su historia bajo la figura de lo derruido. Benjamin, en su análisis del *Trauerspiel* barroco, como decíamos arriba, asocia la ruina con un pensamiento de la finitud, en el que la historia aparece bajo los signos de lo que ha sido erosionado y colapsado. Aquí, la materialidad semiótica de la ruina y el cadáver se encuentran, sugiriendo que ambos son parte de un mismo devenir, el devenir de lo que sigue vivo y, el curso social de la violencia viene insistiendo en ser reducido al desecho. El cadáver, entonces, representa el residuo esquelético, la calavera vacía que alguna vez fue un rostro humano. Esta figura del cadáver se convierte en una metáfora poderosa del desecho, de aquello que alguna vez tuvo vida, y ahora es se semantiza bajo un testimonio del horror. En este sentido, la figuración del cadáver es inseparable de la ruina, ambos son restos que revelan no solo una materialidad en descomposición, sino también las consecuencias de la violencia que los produjo. La violencia contemporánea, especialmente en su forma sistémica y masiva, deja tras de sí no solo cuerpos muertos, sino zonas devastadas.

Para nuestros propósitos, sin embargo, concebimos que la complejidad de una epistemología de la ruina estrecha una potente relación con aquello que aparece como inhóspito y yermo, pero no como materia estéril, a saber, la ruina posibilita otros devenires que aún no comprendemos. En otras palabras, el rostro del cadáver surge, podríamos decir, como la fisonomía de una figuración de la ruina. El avance de la ofensiva de la violencia contemporánea en las ruinas no evoca precisamente una nostalgia romántica sino, al contrario, produce una fascinación

y una figuración del colapso.²⁸ La ruina significa el paisaje del horror. Las imágenes de las ruinas –como afirman Julia Hell y Andreas Schönle (2010)– arrojan esa cruda realidad de los lugares devastados por desastres naturales, escenarios formados por bombas, por cierres de fábricas. La ruina aparece en la historia reciente con la forma de Berlín, Auschwitz, Chernóbil, Hiroshima. El terremoto de 1985, en México. La ruina es un repertorio de imágenes temblorosas. La ruina conforma un testigo de la atrocidad humana, de su crueldad, de su decadencia, del genocidio.

Vivimos en una época que no repele a las ruinas, sino que se construye sobre ellas. Ruinas sobre ruinas. Ese ensamblaje que genera la vida –o al menos su posibilidad– se refuerza por piezas arquitectónicas, su visión y especulación. La materialidad y la forma de la arquitectura incide en la experiencia de la vida urbana, como bien señalan Edouard François, Duncan Lewis, François Roche o Manuel Gausa. Sin embargo, en tiempos contemporáneos, las arquitecturas marcan el ritmo del *tempo*. Es por eso por lo que el tiempo se graba sobre la superficie de la piedra y marca la piel de los cuerpos. El proceder de la ruina se imprime en todo tipo de arquitecturas. Materialidad y carne, así como ruina y paisaje no son la misma cosa, pero comprenden un mismo conjunto semántico (Incluso, existen localizaciones geopolíticas donde las consecuencias de la extracción de valor es justo la proliferación y producción de paisajes arruinados).

No existe nada que se interponga entre “el gesto corporal y su referente político, entre el signo y el símbolo” (Sennett, 2019: 413). Si reconocemos que nuestra común historia se encuentra hecha de ruinas distintas podemos comprender que diversas imágenes en movimiento escriben gran parte de nuestra historia. Es decir, las imágenes sobre las ruinas de la modernidad se caen como los monumentos de las ciudades. El problema no es el pensamiento de las ruinas sino su fascinación contemporánea. Aquí podemos recordar las fotografías de Jane y Louise Wilson sobre la reflexión estética por la fascinación de las ruinas postindustriales.

Las ruinas, los restos, lo roído y derrumbado: el deterioro. Pensar en las ruinas también es centrar nuestra atención en aquellas prácticas de posibilidad, de multiplicidad de miradas, de construcción de imaginarios afirmativos en un mundo que se encarga de destruir todo aquello

²⁸ La ruina, desde el siglo XX, generará una matriz distinta a las posiciones nostálgicas del romanticismo. Este horizonte arroja toda la plasticidad en los contrastes de lo luminoso y lo opaco, un gradiente de penumbra entre el escenario que está abatiéndose o a punto del derrumbe. Los óleos evocan a Füssli, a Friedrich, incluso a Géricault. Decimos, pues, que en el romanticismo esta figura encontraba una relación directa con los paisajes en ruinas, con la praxis artística, con la imagen bucólica. Algo del carácter dramático de lo ruinoso se activaba para expresar algo del pensamiento de la época. Pero, también, algo que evocaba completamente el sentimentalismo. Lo sublime y lo bello se podían localizar en aquellos paisajes, en aquellos atrezos de subjetividad. El lugar poético, lo calmo, lo desolado.

que no es productivamente normativo. Podríamos pensar que las imágenes de la ruina encuentran otra forma común con la que dialogar. Es decir, lo que se encuentra en la ruina es también el sintagma del desecho.

El desecho de lo que los alquimistas llamaban *caput mortuum*. Es lo que cae, lo que se desprende, lo que por otro lado se eleva. Es lo que se negativiza o lo que se hace desaparecer mientras el ideal resplandece. Y lo que resplandece no tiene forma. Se podría decir que el ideal es la gloria de la forma. Mientras que el desecho es lo informe, es extraído de una totalidad de lo que no es sino pedazo, pieza suelta (Miller, 2009: 12).

Caput mortuum cuyo significado es «cabeza muerta», era para los alquimistas la figuración de la ruina. Por eso, el desecho es lo informe, lo que se desprende del todo, una de todas las piezas posibles. Nuestro tiempo, este pastiche contemporáneo de la violencia, “sólo registra las propias variaciones, y sabe de sobra que los contenidos son también meras imágenes” (Jameson, 1995: 18). Las ruinas como posibilidad, como una marca del peso de la historia. La variación, entonces, se produce por movimientos lentos que modifican todo el escenario. Como bien lo dice Paul Muldoon: *el paisaje está tan marcado por el cambio, [...] / Una ruina parece la única cosa intacta*.

La ruina es la transformación del paisaje. Los vínculos tan estrechos entre el paisaje de la ruina y la arquitectura, al menos desde la mitad del siglo XX, ejercen como nudos de formación de estéticas que se mantienen en movimiento. El paisaje, como bien sabemos, nunca está quieto. El movimiento implica una doble contingencia, a saber, el paisaje siempre se está deshaciendo. Entonces el despaisaje —que ha cobrado sentido en las discusiones de la ecocrítica y en la arquitectura contemporánea— encontraría su antípoda: lo descampado, lo erial, espacios residuales, territorios que aún buscan una forma definida. El despaisaje direcciona un pensamiento sobre las construcciones arquitectónicas que lanzan sus propios significados en el lugar de su edificación. Es decir, materialidades que se resisten a entablar relaciones semióticas y contextuales con el lugar de su formación. Si el paisaje condensa elementos en una composición estética, el despaisaje descompone o, al menos, muestra todo grado de reticencia. La palabra encuentra eco en Jean Cocteau quien califica a la pintura de Giorgio de Chirico como una suerte de entorno incongruo y extraño respecto a la disposición de objetos en el espacio del óleo. Cocteau extiende: “De Chirico nos muestra la realidad desorientándola. Es un despaisajista. Las circunstancias sorprendentes en las que coloca una casa, un huevo, un guante de goma, una cabeza de escayola” (Cocteau en Hernández, 2013: 31). El despaisaje es, por así decirlo, un paisaje sin figuraciones. Por eso la dimensión paisajística de la violencia como un entendimiento de lo que se encuentra

en ruinas (o en ese devenir) es una localización, una extensión de terreno que se percibe desde un sitio específico.

Las variaciones son, a su vez, los cambios en el registro. Es la variación de la propia ruina como objeto estético, arqueológico o cultural. Por eso, las ruinas, ese hallazgo de los literatos del siglo XVIII –Gibron, Volney, Turner, Constable– será modificado por técnicas y metodologías, por ejemplo “la fotografía transforma la belleza de las ruinas” (Sontag, 2006: 117). Aquí, como pretexto de esa imagen temblorosa, queremos insistir en uno de los vínculos que se producen entre la mercantilización de los cuerpos-desechos y las imágenes de las ruinas arquitectónicas. Ambos cuerpos son materiales. Podrían decir que la precipitación de la imagen de la ruina se acerca a lo que Deleuze nombró *el grado cero de intensidad* para referirse al cesamiento de la intensidad vital, a la velocidad cero de los cuerpos.²⁹ Sin embargo, la ruina no es el grado cero de la intensidad, lo inerte, sino una potencia imperecedera: lo inacabado. Ruina de escombros y ruina de muerte. La ruina y el deseo de *ver* cadáveres es lo que entendemos como necrosis cultural. Existe toda una manifestación del deseo, del deseo narcótico de dar muerte a los cuerpos feminizados.

El pensamiento del cadáver, de su captación a nivel subjetivo, instiga a producir tanto una narración como una imagen recurrente sobre la muerte. Esto puede conducirnos a relacionar la sensación en términos de afectividad para relacionarlo con paisajes en ruinas, desechos materiales, o el aumento sensitivo de la precariedad. Eso formula un sensorium cultural y estético, en nuestros términos.

El devenir cadáver en este escenario no es solamente la aceleración de la muerte para los cuerpos feminizados, sino el colapso de estructuras sociales, de sistemas económicos y de entornos naturales que sostienen esas muertes. La fascinación contemporánea por las ruinas, como señala Buck-Morss, no es solo una mirada hacia el pasado, sino una confrontación con el fracaso de la modernidad, una modernidad que prometía progreso y bienestar, pero que ha dejado tras de sí una estela de destrucción. Una estela, que incluso, se sigue condensando. Si bien las ruinas evocan destrucción y materia de desecho, también permiten posibilidades de devenir. La ruina, como fragmento y desecho, no es materia estéril, sino que esconde en sí la posibilidad de otros

²⁹ Sobre esto, pensamos en las doce serigrafías que componen *Demolished* (1996) de Rachel Whiteread que muestran el derrumbe de un edificio. Las fotografías se capturaron entre octubre de 1993 y junio de 1995 y muestran, efectivamente, cómo la demolición encierra: a) el escombros, b) un cielo polvoriento y c) el desmoronamiento. La ruina como evidencia de la fascinación de *ver* la destrucción. Sobre esta conjunción de imágenes Whiteread interviene en la comprensión de los cuerpos arquitectónicos como figuras del abandono, del desecho.

futuros. Las imágenes del cadáver y de la ruina se superponen para configurar un paisaje de la violencia que —como señala Richard Sennett las arquitecturas de la ruina (materialidad y carne, ruina y paisaje)— conforman un mismo conjunto semántico. La temporalidad, así, se inscribe tanto en las piedras como en los cuerpos, y no hay nada que se interponga entre el gesto corporal y sus posibilidades políticas. La violencia, en este sentido, deja su marca no solo en los cuerpos que se convierten en cadáveres, sino también en los espacios que se derrumban, y en los proyectos que colapsan. Por eso, la ruina es un «testigo mudo» (Haraway) de los excesos de la violencia y de la descomposición social y política.

Mirar las ruinas, escribir sobre ellas, evocarlas como recurso epistemológico enmarca una discusión sobre nuestra contemporaneidad. Este tipo de escritura avanza como gérmenes pulsionales de composición-descomposición de la violencia, intenta armar imágenes y hacerlas hablar. Las ruinas como fondo del devenir cadáver son solamente una zona de cruce, de ensamblaje, que cuestionan cualquier maquinaria naturalizada de las gramáticas de la violencia contra los cuerpos feminizados. Entonces, la imagen de la ruina es la figuración que coloca Benjamin en su proyecto de los pasajes para ubicar la fragilidad y la destrucción de la cultura capitalista. La ruina entra en otro archivo estético, en otro registro afectivo. La ruina no es el cadáver, pero sus gramáticas estéticas se corresponden. Son imágenes condensadas que a fuerza de mostrar una lógica de su figuración se alimentan y son alimentadas por los desbordes de la violencia contemporánea: estas imágenes son una doble concatenación productiva. Ahora bien, la crítica a la violencia es subrayada como la producción de conocimiento constituido por fragmentos, sedimentos y escombros. La lectura de Benjamin deriva de la idea persistente de que la «ruina» se encuentra en el músculo latente de los sistemas epistemológicos modernos. La metáfora de la ruina reside, mayoritariamente, sobre esa romantización literaria, cinematográfica y visual. Una adoración perseguida, el refugio del idealista. Dicho así, la ruina es un involucramiento íntimo con la materialidad abyecta —asevera Yael Navaro (2009)— porque los restos materiales, las subjetividades y los residuos afectivos persisten, como resaca, después de la guerra o la violencia. En efecto, “la cultura es una ruina” (Dirks, 1998: 10). La ruina es materia y forma, superficie y signo, contenido y expresión.

Devenir ruina

23 de diciembre del 2019, Centro de la ciudad de Puebla. 19:00 hrs. María —mujer bisexual, estudiante de nutrición, de 20 años—, camina sobre la calle 14 oriente en dirección a una parada

de transporte colectivo. De su mochila cae un pañuelo verde que comunica: “educación sexual para decidir, anticonceptivos para no abortar, aborto legal para no morir”. En su recorrido pasa cerca de unos varones, a su paso, le dice uno al otro (con la intención de que escuche María): ¡mira, ella trae uno de esos paliacates que usan las «locas»! Ella gira la cabeza para observarlos sin dejar de caminar. Siente que la empiezan a seguir. Pasa una cuadra, voltea atrás. Efectivamente, ellos están siguiéndola. Aprieta el paso. Atraviesa la segunda cuadra, voltea, siguen ahí a unos cuantos centímetros de ella. Empieza a correr para alejarse de ellos. Ellos corren para seguirla. Lo último que escucha al perderlos de vista: ¡Loca!

Refiriéndonos a la producción de ruina como núcleo de la imaginaria del devenir cadáver de cuerpos y arquitecturas, existe algo de una dimensión moral que cobija la forma de ver y entender las ruinas. Por eso, la variación de las imágenes de la violencia, aquellas imágenes que efectivamente se encuentran en movimiento es un recrudescimiento de la ofensiva que mantiene su firme propósito de destruir cuerpos. El devenir cadáver y la figuración de la ruina en la violencia contemporánea nos permite reflexionar sobre la persistencia del desecho como un elemento central en la historia reciente. En lugar de circunscribir las ruinas con las notas de la nostalgia, debemos entenderlas como el síntoma visual de un colapso más profundo: el colapso de las promesas de modernidad, de las estructuras económicas y políticas, y de las formas de vida que han sido destruidas por la violencia. Al mismo tiempo, las ruinas, en su condición de desecho, abren las posibilidades para la construcción de nuevos imaginarios, es decir, sobre la posibilidad mínima de reconstruir a partir de lo que queda. El cadáver y la ruina son, en última instancia, figuras que nos hablan de la finitud material y del dispositivo estético de la violencia que atraviesa nuestra historia, pero también nos permiten imaginar promesas políticas que surjan de esos mismos restos.

El otro registro es la propia imagen del cadáver. Los devenires pertenecen a la geografía, a las orientaciones, a las entradas y salidas. El devenir de los cuerpos feminizados tiene que escapar a una lógica de la representación. Los devenires feminizados están en contra de cualquier alegoría y tipografía simbólica. Es decir que, la metafísica occidental queda presa de las representaciones de “x”, de lógica de lo Uno, de la reducción, atada a determinados saberes del poder. Una práctica spinozista consideraría pensar los devenires como un conjunto manifiesto de afectos y preceptos que no tendrían que ubicar tal devenir en gramáticas morales. Por estas razones, no elimina la posibilidad de decir que, efectivamente, existen devenires indeseados.

Entendemos que los devenires son múltiples, muchos de ellos actúan en silencio, son imperceptibles, ansiados y potenciados colectivamente. Sin embargo, tantos otros son precipitados, aturdidos e inesperados. Arrojados al curso de la historia en tanto producidos para extirparlos. Sobre esta última lógica pensamos situar a los devenires-cadáveres, devenires que trazan espaciotemporalmente imágenes-*movimiento* e imágenes-*tiempo* del aturdimiento de la crueldad y la violencia contemporánea, que encuentra en los cuerpos feminizados un catalizador que precipita esos movimientos. El devenir-cadáver es, por tanto, un devenir abstracto. Incluso podría ser un devenir institucionalizado, un devenir accionado por normas sociales y culturales profundamente constreñidas en la negación de lo múltiple: la negación de la diferencia hegemónica, una esquizo-hegemonía. La voluntad de poder es, aquí, un deseo fascista de producir los cuerpos feminizados en materialidades obturadas, circunstanciales, descartables. Un deseo inscrito en los parámetros de la crueldad.

El devenir cadáver es una precipitación del dispositivo estético de la violencia compulsiva de género, del odio a los cuerpos feminizados que entraña la maquinaria neoliberal y una modulación del régimen intensivo. La persecución, la fuerza discursiva que aparece en el pasaje anterior, señala que en efecto solamente se necesita un giro, un momento temporal para producir miedo en los cuerpos. Únicamente se necesita que los cuerpos se muevan en el mismo trayecto que la violencia para que puedan cruzarse, para que se activen sus desgarradoras tecnologías violentas. *He aprendido a tenerle miedo a todos los hombres* —afirma María.

No tienes idea de todas las veces que, al menos, he recibido un grito por el pañuelo verde. Pensarías que mucha gente está informada pero mucha gente reacciona al simple color verde. Es un pañuelo, nomás. Significa un montón de cosas para mí, pero para algunos hombres significa lo peor. Bueno, para muchas personas. También algunas mujeres en el camión han mencionado algunas cosas sobre el pañuelo, pero no me lo dicen directamente. Si van con alguien más lo señalan y se me quedan viendo feo. Pero no pasa de ahí, los batos son los que se atreven a alzar la voz. De puta no me han bajado (Entrevista María, 23 de diciembre del 2019).

Lo anterior nos hace suponer que el devenir-cadáver trabaja sobre los conceptos de un vulnus precario interceptando modulaciones y regulaciones de los cuerpos. Por supuesto, la persecución y el derecho a reclamar muestran solamente una latitud de la vulnerabilidad traducida a la exposición corporal y la dañabilidad. Traíamos en esta lectura, líneas arriba, la concepción de un marco infranqueable de crudeza como una de las muchas tecnologías asociadas a la máquina abstracta de la violencia. Parece que el escenario de crudeza, el telón de fondo del devenir cadáver, se va deslizando entre los espacios de inscripción de la vida y la muerte, de lo que

permanece vivo y de lo que probablemente muera. Esto es una deriva que se puede mover de lugar, que se puede correr del lugar donde parece estar encriptado. Esta tecnología distribuye sus brazos tentaculares biopolíticos alcanzando niveles peores que la muerte del organismo, que la muerte del cuerpo. Nosotras consideramos que este régimen intensivo y afectivo implica no solamente el recrudecimiento máximo de la violencia; sino que, a su vez, manipula los preceptos y prospectos de las atmósferas afectivas ensamblando una constelación que parece infinita, pero no lo es. Es otras palabras, parece que la violencia alcanza sus propios límites mostrándonos que no existe nada que se pueda tramar para reducir y eliminar esa fuerza compulsiva.

El problema de este entendimiento sobre la violencia feminicida es que no ruptora ningún imaginario social contemporáneo, sino que lo recrudece. Parece que ese exceso de violencia se inscribe en los cuerpos, en las espacialidades y temporalidades, los sacude, les da muerte. Sin embargo, no hay una relación causal entre la existencia de los cuerpos feminizados y la política de la violencia de género. Por eso, preguntar por el devenir de los cuerpos feminizados, es buscar respuestas políticas entre las grietas que no se han alcanzado a enfocar por el desarrollo continuo del neoliberalismo. Recurrir a experiencias etnográficas y materiales culturales, arrinconar los procedimientos analíticos de las ciencias sociales es un intento por pensar herramientas críticas que permitan iluminar zonas en relación con los afectos políticos. La pregunta política por la forma de escribir una investigación en curso que desea mostrar cómo las experiencias encarnadas feminizadas derivan la violencia que intenta forcluirlas de cualquier cartografía posible. Esta es una cartografía de la violencia que funciona como laboratorio social, como clínica afectiva, como una instalación estética, incluso como la emergencia de poéticas.

Las experiencias de horror y aniquilación de los cuerpos se incrustan en el dispositivo estético de la violencia para actualizar sus formas. Existe una orquestación de la violencia de género en los medios culturales. La maquinaria se adapta a las formas, formaciones y objeción de la agencia de las poblaciones violentadas. La violencia recrea las condiciones de agencia colectiva. Es decir, se anticipa ante los posibles desmantelamientos del aparato. Debemos, entonces, generar múltiples respuestas previas a los acontecimientos violentos. Imaginar cómo rasgar, cómo provocar heridas en el régimen que tiene como cometido destruirnos.

Una herramienta es la poesía. Pensar poéticas de la violencia no implica estructurar románticamente una fuerza aniquiladora, sino desarrollar objetos de lucha nomotéticos. Un recurso retórico de contra-discursos fóbicos. Un pensamiento fuera de la violencia implicaría suscribir líneas de fuga en un horizonte político que suponga una heterotopía imaginativa,

reivindicativa y afirmativa ante los escenarios administrados por la crueldad contemporánea. Por estas razones es necesario mostrar que, en los últimos años, en México y extensamente en Latinoamérica vienen ocurriendo múltiples despliegues de movilizaciones del afecto en forma de duelos públicos por las muertes que han ocurrido injustamente. Esto más que ser un síntoma es un despliegue de un proceso de parestesia social.

La parestesia es una alteración de la sensibilidad corporal. Se activa al presionar ciertos umbrales nerviosos produciendo irritación y adormecimiento. La expansión de la parestesia actúa socialmente en su desarrollo irregular y de alteración corporal. Si bien, los efectos parestésicos disminuyen temporalmente consideramos que, justamente, su extensión social prolonga esas sensaciones insensibles frente a la violencia que se experimenta en la urbe. La muerte de los cuerpos feminizados, su conversión en ruina es una última respiración después del trance. En un colapso que tiende a olvidarse rápidamente porque otros cuerpos próximos se encuentran derivando en la cuerda pendular de la existencia. Nos gustaría decir que lo que queda después del devenir-cadáver es un horizonte de posibilidad de cambiar ese mismo devenir, propiciar otros. Sin embargo, lo que queda es el rostro y la figura del capitalismo, “dejando como resto solamente al consumidor-espectador que camina a tientas entre reliquias y ruinas” (Fisher, 2009: 15). Lo que queda en el primer plano de la bruma es el realismo capitalista y sus figuraciones.³⁰ Por eso ubicamos al devenir-cadáver en la cartografía que va trazando el capitalismo y contratazando los cuerpos feminizados en su potencia afectiva de esbozar otras líneas de lucha.

El devenir cadáver no es el fin último, es simplemente una figuración cruel, en movimiento. Pero confiamos que ese devenir pueda ser revertido, oscurecido al punto de su implosión. Volvemos, entonces, a decir que una figuración del devenir cadáver es una localización geopolítica e histórica. Por eso, “las figuraciones intentan trazar una cartografía de las relaciones

³⁰ Las advertencias insistentes de Deleuze y Guattari, en sus tesis sobre *capitalismo y esquizofrenia*, aclaran que “cuando más desterritorializa la máquina capitalista, descodificando y axiomatizando los flujos para extraer su plusvalía, tanto más sus aparatos anexos, burocráticos y policiales, vuelven a territorializar todo absorbiendo una parte creciente de plusvalía” (2009: 41). Por esta razón, la discusión sobre la «máquina de guerra» y el «aparato de captura» nos hace pensar que, los múltiples agenciamientos colectivos de enunciación tendrían que derivar en el máximo grado de desterritorialización posible y que en ese límite profundo construyan una máquina de guerra lo suficientemente estratégica para evitar la captura de cualquier dispositivo de control y pueda «acelerar» este régimen de violencia. Sabemos que existe una secuencia y que no es unívoca, el paso social al régimen capitalista “no es más que un escape del feudalismo que necesariamente fracasa y que, en lugar de destruir castas, reconstruye la estratificación social en la estructura de clases. Sólo considerando esta distinción puede tener sentido la propuesta de Deleuze y Guattari de «acelerar el proceso». No significa acelerar el capitalismo o alguno de sus rasgos sin plan, sin orden, únicamente para ver qué pasa, y con la esperanza íntima y más bien poco probable de hacerlo colapsar. Más bien, significa acelerar los procesos de desestratificación que el capitalismo solo es capaz de obstruir” (Fisher, 2009: 103). Es decir, ubicar los rostros de la violencia, el paisaje que se articula respecto a ellos puede acelerar el proceso avasallador de la propia violencia.

de poder que definan esas respectivas posiciones” (Braidotti, 2005: 15). Existen figuraciones más opacas que otras, pero su desarrollo metodológico permite seguir su recorrido y tratar de evitar sus precipitaciones.

El devenir cadáver es un modo de pensar y condensar las líneas de movimiento encarnado, imaginativo, figurativo, así como un ejercicio práctico de trazado de mapas materialistas donde se inscriben localizaciones múltiples e imágenes culturales creativas. Una aproximación cartográfica intenta ubicar como herramientas de trazado de líneas. Una cartografía se abre y se cierra constantemente, se alarga y se corta dependiendo de los acontecimientos y puntos que estén en movimiento. A decir verdad, aunque parezca, la cartografía no tiene ninguna vinculación con el azar. Por eso afirmamos que si el devenir-cadáver es una precipitación, es nuestro deber ético y afirmativo encontrar sus puntos constantes de derivación.

En una clave más empírica, consideramos que estas localizaciones y el trazado de líneas cartográficas pueden responder a la pregunta por los espacios de violencia y de resistencia política; consideramos que los movimientos de los cuerpos feminizados pueden generar estrategias y potencia vitalista en los rincones más oscuros. Por ese motivo, el levantamiento de una cartografía nunca se cimbra en la completa soledad, pero puede materializar recorridos individuales. En nuestra opinión, la afectación de la violencia y su deriva de producir en los cuerpos feminizados un devenir cadáver reconfiguran las subjetividades políticas contemporáneas.



Sin título (2021), Ornella Pocetti

Las experiencias singulares colectivizadas se hacen archivo, crean un registro afectivo, sensitivo y estético. Estos archivos son imágenes y figuras, una multiplicidad de líneas intensivas que revisten, embisten y capturan a los cuerpos feminizados. Las imágenes de las que hablamos se encuentran doblemente articuladas, pero puede que tengan más modulaciones; la primera tiene que ver con una fórmula que prensa y espesa la mayoría de los paisajes y las escenas culturales, además de proporcionar cierta inmovilidad que permite a otros cuerpos sociales ver el marco que se quiere visualizar y propagar en todas las direcciones posibles (aquí debemos considerar nuestra discusión sobre el paisaje como aparato de captura). Este movimiento nos hace pensar en un óleo de Ornella Pocetti, en donde una mano izquierda, totalmente oscura, sujeta un pequeño recuadro: en la parte inferior aparece la cabeza de una mujer con una herida horizontal en la frente, una lesión sangrante aún y, en la parte superior, un par de pies carmín. El óleo direcciona nuestra mirada al centro del recuadro: un desmembramiento, un cuerpo fragmentado. Es un «marco que enmarca» la escena de un degollamiento, de una muerte. Mientras que, el segundo momento, la siguiente dinámica de las imágenes, tiene que ver con la aparente libre circulación de los cuerpos en los espacios urbano-arquitectónicos, de sus movimientos y

sus trazos por la ciudad. Es un tráfico corporal donde los espacios funcionan temporal y performativamente respecto a la potencia destructiva de la violencia que dispone y estría el espacio público.



Dama del lago o El fin del mundo II (1953), Leonor Fini.

El devenir cadáver es una precipitación, es un cuerpo que convive con la aceleración y extinción de la vitalidad. En un plano podemos situar a los cuerpos feminizados que conviven con todas las otras materialidades en descomposición, existencias radicalmente alteradas que anticipan su propia desintegración material. Podemos invocar, sobre esta descripción, el óleo de Leonor Fini de 1953 “Dama del lago o El fin del mundo II”, que nos parece sugerente para pensar un material cultural que conjura visualmente esa agitación y ardor cinético del devenir cadáver, el devenir de la ruina. La imagen que nos arroja Fini coloca a una mujer en un lago de donde emergen cráneos y alguna naturaleza resquebrajada. El óleo está abrumado por una espesa y agria neblina. Es, por demás relevante, que del cuerpo supuran grietas; la materialidad que coloca Fini en el lago es un cuerpo texturizado como las arquitecturas ruinosas. Una arquitectura corporal desvencijada, deteriorada, deshecha.

Hacemos énfasis en la enmarcación o el encuadre de la fascinación cultural por la circulación afectiva y sensitiva que produce la violencia de género ya que es una fuerza estrictamente social, una pasión arraigadamente colectivizada. Afirmamos, entonces, que la fascinación cultural y el devenir cadáver conviven simultáneamente. La figura del feminicidio y el devenir cadáver como imagen en movimiento territorializan los significados sociales y culturales que existen alrededor de la muerte de lo feminizado. En efecto, son imágenes saturadas, imágenes impregnadas y movilizadas por los marcos crueles de la violencia. Extensamente Latinoamérica expide de sus territorios geopolíticos esas imágenes de la crueldad, va construyendo su propio archivo sintagmático de imágenes sobre la potencia devastadora del devenir cadáver. Pensamos que los archivos, al nunca ser homogéneos, se articulan sobre materiales contra-significantes o al menos que ponen en duda la consistencia del archivo. Decimos esto porque consideramos que las imágenes cohabitan con su propia intensidad afectiva –con la potencia que fueron concebidas– y con el despliegue de afectividad que se produce al roce con otras imágenes.

Las imágenes se afectan entre sí, se contaminan de otras. Es así como los efectos de tales movimientos efigies son inesperados ante una secuencia afectiva supuestamente fija. Una imagen, entonces, puede ser gestada para generar o acelerar el panorama del miedo, del terror o de la estupefacción. Sin embargo, en ese desenlace puede ocasionar otros efectos, puede propiciar otros paisajes afectivos. Hay, pues, un nuevo *ethos afectivo* que se expande en función de la producción y circulación afectiva de la violencia contemporánea de género. Esta producción, este reparto de lo sensible, traza un mapa de tránsito de los cuerpos feminizados y activa una particular cartografía afectiva. La violencia parece una meseta. Un mapa de circunstancias que forman subjetivaciones e individuaciones a la vez que construye tiempos, espacios, tonalidades, texturas e imágenes. El exceso de metaforización coloca bruma a la precipitación de la violencia. Imperceptible como fenómeno material, concreto, situado.

La relación entre los conceptos de devenir cadáver y figuración de la ruina dentro de la violencia contemporánea plantea una comprensión crítica que va más allá de la mera visualización de escombros o restos. Aquí, ambos conceptos funcionan como metáforas condensadas que permiten comprender los efectos de la violencia en términos de materialidad, representación y subjetividad. El devenir cadáver apunta a la descomposición y muerte de cuerpos, especialmente cuerpos feminizados y precarizados, mientras que la ruina alegoriza los vestigios de sistemas y estructuras colapsadas, tanto materiales como simbólicas. El cadáver y la ruina son figuras críticas que permiten comprender cierta administración de la política estética de la violencia

contra los cuerpos feminizados desde una perspectiva material. En su devenir, estos cuerpos no solo son destruidos físicamente, sino que también se ven reconfigurados en su valor simbólico y social. La ruina no es solo un espacio de devastación física, sino una representación cultural de los sistemas de poder que permiten que estos cuerpos sean violentados y abandonados. Así, el cadáver y la ruina no son simplemente vestigios de lo que fue, sino agentes críticos que narrativizan la precarización de las existencias feminizadas y de la violencia contemporánea en su forma más brutal.

Fascinación cultural y figuras de la crueldad

Crueldad, un movimiento de la cultura que labra cuerpos

México parece circunscribirse por un nuevo marco infranqueable: la crudeza. Nos referimos a una exacerbación de la violencia que se ha vuelto más explícita a través de un particular encuadre de la crueldad que, en su carácter figurativo, produce efectos singularmente indiferentes ante ciertas latitudes y contenidos sensibles. Parece ser que la crudeza es un marco de inteligibilidad cuya textura áspera muestra la poca o escasa delicadeza al decir, hacer o reaccionar afectivamente ante los acontecimientos específicos de la violencia contra los cuerpos feminizados. La palabra, por sí sola, nos evoca descontento, efectos desesperantes mezclados con notas amargas y, antes que insipidez, abren un umbral de impresionabilidad y de sensaciones vulnerables. Por esta razón, si imbricamos, al marco de la crudeza, la palabra «violencia» produce una potencia aún más atroz caracterizando nuestras respuestas afectivas ante los escenarios y los nudos de la vida política.

Refiriéndonos a la ciudad de Puebla, nos parece sumamente importante señalar la marcada ola de violencia que la constriñe en estos momentos. Desde nuestro asentamiento en la ciudad, hace poco más de cinco años. Diariamente en los noticieros y en los diarios oficiales han impregnado sus portadas con cuerpos asesinados y desaparecidos, de tal forma las narrativas cotidianas de los cuerpos feminizados se han revestido de una preocupación exacerbada por circulaciones afectivas agrietadas por las imágenes y las figuras de la crueldad. Ahora bien, ¿qué es la crueldad y por qué hablamos de ella como una enmarcación? Tenemos que recordar que este análisis parte de las sensaciones encarnadas, de las afectaciones circundantes en las existencias feminizadas, es decir, parte de un paisaje compuesto de cadáveres, de huesos sobre la tierra seca. Del *sensorium afectivo* sobre la violencia de género. Entendemos la crueldad como un procedimiento inscrito en el régimen de la violencia contemporánea, a decir, de cómo la cultura trabaja sobre la materialidad semiótica de las existencias feminizadas.

La violencia contemporánea de género trabaja sobre signos y su disposición, sobre esto hemos insistido en la figura del paisaje, en un momento previo (e instaremos en la noción de atmósfera de la violencia en otro momento). Recuperamos aquí esa pragmática de la imagen porque el marco de la crueldad se afana sobre otras múltiples sensaciones. Instamos que la

crueledad solamente responde a la producción de la violencia, en efecto, un marco de crueledad es la proliferación de los procedimientos de la violencia. Por eso, aclaramos que la crueledad no es la instrumentalización de las posibilidades de la muerte, sino la instauración de las *formas* y las *sensaciones* sobre una violencia latente y próxima.

La inscripción de este marco de crueledad es el excedente de un límite sobre la subjetivación social que un régimen necropolítico se ha anclado sobre los cuerpos feminizados. Un sistema afectivo que se incorpora sobre el marco de la violencia y que expande sus localizaciones en el pensamiento social. Cruel solamente refiere a un procedimiento que renueva sus arsenales de acción. Las figuras de la crueledad son una producción que ocurre por desdoblamientos y por afecciones. De allí que “crueledad es siempre su misma variación, su propia diferencia. No hay distintos tipos de acción de las fuerzas [...] Lo único que hay son distintos tipos de actualización y de realizaciones de esas potencias” (Aguirre, 2017: 22).³¹ En efecto, la crueledad no es un registro nuevo. La crueledad es la actualización de los procedimientos védicos de la violencia.

Nos referimos a la actualización de los marcos de la crueledad como un sentido cultural de reformulación. ¿Cuál es esa vigencia, sobre qué registros avanza y en qué acontecimiento ciñe su previa aparición? Desplegamos un sentido para avanzar sobre nuestra reflexión de esta agitación: la crueledad labra los cuerpos por movimientos de la violencia. Aquí, no existen movimientos sin planos, así como no existen acontecimientos sin materia. Habría que recordar el pasaje seis de la *Genealogía de la moral* en la que se describe:

Ver sufrir produce bienestar; hacer sufrir, más bienestar todavía —ésta es una tesis dura, pero es un axioma antiguo, poderoso, humano-demasiado humano, que [cuenta] la invención de extrañas crueledades, anuncian ya en gran medida al hombre y, por así decirlo, lo “preludian”. Sin crueledad

³¹ Sabemos de investigaciones sobre los registros culturales y los abordajes etnográficos sobre la crueledad inscrita en los cuerpos feminizados. A nuestra constelación, por supuesto, se asoman las mordaces indagaciones de Rita Segato en *La guerra contra las mujeres* (2016) y *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez* (2013) que nos parece que son indagaciones anquilosadas sobre cómo trabaja la cultura en la maquinación de la muerte contra los cuerpos feminizados. Sin embargo, nos parece que en el marco sobre el cual trabajamos, la crueledad como procedimiento cultural que forja cuerpos se traduce en otras figuraciones. Es decir, no es la muerte del cuerpo sino, antes bien, las formas y las imágenes que aparecen —como retórica de la crueledad— en el pensamiento cotidiano de los cuerpos feminizados. La cristalización de la violencia de género en la figura del feminicidio ha propiciado pensar no solamente de forma atroz esta forma de violencia sino, de igual manera, en la exacerbación de la espectacularización de la muerte. Aquí entenderemos a la muerte de lo femenino como una de las grandes producciones de la violencia de género. El régimen intensivo de la violencia se codifica en estéticas necropolíticas que desde la aparición de, nombradas por los medios periodísticos nacionales, «las muertas de Juárez» a finales del siglo XX ha adquirido una especie de despliegue y montaje de la violencia contra los cuerpos feminizados. No es un asunto menor, sin embargo, la desaparición o anulación mediática de otras formas de violencia igualmente espacial ha carecido de importancia.

no hay fiesta: así lo enseña la más antigua, la más larga historia del hombre— (Nietzsche, 2011: 42).

Este preludio, sobre este plano de actividad, se pregunta Nietzsche hasta qué punto la crueldad se configura como “la gran alegría festiva de la humanidad primitiva e incluso está mezclada como ingrediente de casi todas sus alegrías [...] Con qué convencimiento considera la «maldad desinteresada» como una característica *normal*” (2011: 93). Es así como la tesis axiológica de Nietzsche se mueve en su mismo líquido amniótico: «ver sufrir produce bienestar; hacer sufrir, más bienestar todavía». Produce —para decirlo con Spinoza— una *sympathia malevolens*. Una simpatía que proviene de la ‘alegría’ de ver aquello que se odia afectado por la tristeza. Sobre estas líneas decimos que la crueldad atraviesa todas las líneas de la inmanencia sobre la vida, al menos de las existencias tal y como las conocemos. Todas las existencias feminizadas son revestidas potencialmente de procedimientos crueles.

Así, la crueldad y la crudeza de las praxis sociales, es el principal engranaje del régimen sensible e intensivo de la violencia contemporánea de género. Es uno de los dispositivos más productivos del neoliberalismo, cuyo mecanismo sigue *labrando* la piel de los cuerpos. Marcando sus ritmos de vida, de politicidad, de muerte. Es un mecanismo que se ha vuelto más dependiente de la materia corporal, por eso hablamos de aquella “crueldad [que] retorna como un lenguaje escrito en la carne” (Culp, 2016: 68). Un conjunto de técnicas que se actualizan y que labran toda una multiplicidad de signos sobre los cuerpos. Así,

En la lengua que hablaban los viejos romanos, la crueldad se decía *crudelitas* y los sinónimos que se consideraban vecinos eran negativos, como lo insensible o lo inhumano. Su positividad hay que buscarla en el término que se halla en su origen, *crudus*, que significa sangrante, por oposición a lo cocido. Parece que va de lo suyo imaginar un nexo entre el reconocimiento de la propia humanidad frente a la animalidad a partir del rasgo característico de no comer carne cruda y la asociación léxica de la inhumanidad con el incumplimiento de esa característica. En la obra de un hombre que vivió en los tiempos del Coliseo, Publio Virgilio Marón, narrándose allí la escena del encuentro de Ulises con el Cíclope, el antro que mora Polifemo es descrito como dotado de un «umbral cruel» [*crudelia limina*] y siendo un «albergue de podredura y de carnes sangrantes» [*domus sanie dapibusque cruentis*] (Morey, 10: 2017).

Los procedimientos de la crueldad aparecen actualizados en nuestra contemporaneidad como dispositivos estéticos en el sentido etimológico de *aestesis*: afectación y sensibilidad, que adquiere movimiento en cada práctica de ferocidad contra los cuerpos feminizados y la captura de energía vital. Crueldad es un verbo sin misericordia. Del latín *crūrus* (Coromias, 1987), ‘que

sangra'. «Cruor, cruoris», 'sangre que emana de una herida'. De la misma raíz se arboriza «cruentus» = sanguinario y «crudelis» = cruel. Las derivaciones de *crūrus*: crudeza, encrudecer, recrudecer 'volver a agravarse un mal' (re*crūdēscere* 'volver a sangrar'). En efecto, la crueldad como régimen de intensidad sensible. Por eso aseveramos que "la crueldad no tiene nada que ver con una violencia natural [...] La crueldad es el movimiento de la cultura que se opera en los cuerpos y se inscribe en ellos, labrándolos" (Deleuze y Guattari, 1973: 151). Nuestro axioma de trabajo, en este ensamblaje, parte de un acontecimiento empírico que considera a la crueldad en tanto praxis cultural como un movimiento que labra y forja a los cuerpos. ¿Qué significa labrar y forjar cuerpos? Significa cierto sentido de producción cultural que ha seccionado cuáles cuerpos son destinados para la muerte. Forjar un cuerpo en su sentido material es inscribirlo en un campo semántico del abandono, del despojo y bajo las gramáticas del cadáver. Cuerpos labrados para la muerte.³²

Registros sensibles sobre la crueldad

11 de febrero del 2020, Centro Histórico de la ciudad de Puebla. 14:00 hrs. Caminando por los portales de la ciudad se puede ver en los puestos de diarios y revistas que aparece un par de portadas sensacionalistas. Hacen alusión al feminicidio de Ingrid Escamilla quien fue brutalmente masacrada por su "pareja sentimental". En los diarios aparecían las leyendas: "La culpa la tuvo cupido" mostrando una imagen con el cuerpo desmembrado y bañado en sangre. Al lado

³² El dispositivo estético de la violencia se manifiesta en el régimen sensible e intensivo que funciona como un rizoma en los términos de Deleuze y Guattari. Es decir, como un sistema a/centrado. Un modelo que se expande por toda la cartografía espacial de las materialidades arquitectónicas y por los cuerpos sociales, mapeando insistentemente una trama cultural, pero también posibilitando agenciamientos y formas diversas de micropolítica corporal. Así, consideramos que existe un mecanismo de producción de violencia que nombraremos aquí como «máquina abstracta de la violencia», misma que direcciona su fuerza contra todo aquello que sea percibido como una existencia minoritaria, potencialmente contra materialidades feminizadas. Este aparato inventó un régimen intensivo y sensitivo de la violencia de género. Una conjugación material de procesos perceptivos. Este aparato de producción corporal, como veremos, funciona y engrasa sus engranajes operativos a través de la inminencia histórica del patriarcado, funciona sobre las reglas raciales y coloniales, de la materia corporal que, combinadas con la invención del género y el registro histórico de represión de la sexualidad, se entretreje para hacer cuerpos dañables o susceptibles al daño. Es decir, una máquina que funciona en dos planos, en dos altitudes. Una es subterránea y la otra es atmosférica. Ambas pueden pasar desapercibidas, actúan a través del camuflaje, del zaherimiento social y cultural. Funcionan con base a estratificaciones que parecen mundanas, cotidianas y comunes. Logran pasar desapercibidas por los cuerpos sociales, por las formaciones colectivas. La gran producción contemporánea de la máquina es el camuflaje de la violencia de género. Esta máquina es otro «cuerpo sin órganos» del *socius* contemporáneo. La violencia de género actúa como una extensión maquinaica del *socius* violento. La violencia de género territorializa el cuerpo feminizado y lo traduce en objeto de control social, patriarcal y masculinizante bajo las fórmulas de alineamiento, cuadrícula y encerramiento. Es decir, "si las sociedades modernas no proceden por ideología o por represión, proceden por normalización" (Deleuze, 2014: 122). Por supuesto, esa normalización a la que nos referimos es la asimilación de una relación de fuerzas que por excelencia consiste en una distribución del espacio y del ordenamiento de la temporalidad. Toda una composición espacio-tiempo de materialidades.

de esta escena se puede ver otro cuerpo. Una mujer en traje de baño sonriendo con una descripción: «Descubre las fantasías más excitantes de Paola, pág. 7». Otro diario tenía en unas letras amarillas “La desencarnada: masacran a mujer por celos” y dos imágenes a manera de comparativo del ‘antes’ y ‘después’ de Ingrid. Dando unos pasos, dejando atrás los portales, en el zócalo un sujeto aparece con dos carteles, uno en el dorso y otro en la espalda que sentencian, respectivamente: “POR TU FORMA DE VESTIR TE CASTIGA DIOS” y “TU VESTIR SENSUAL O PROVOCATIVO OFENDE A DIOS”, respectivamente.

Siguiendo el trazo del pasaje anterior, Rebeca —mujer lesbiana, estudiante de ingeniería civil, de 25 años— comenta que todos los días, desde hace algún tiempo, solamente existen imágenes de mujeres muertas por todos los medios de comunicación. «No sé en qué momento pasó, pero las noticias sobre mujeres desaparecidas, muertas o encontradas con bolsas en la cabeza empezaron a tener una mediatización súper fuerte» —afirma Rebeca. Las imágenes a las que nos referimos son múltiples y se encuentran saturadas de epítetos: siempre es el cuerpo feminizado en una trama cruel de registros de la violencia. Muchas de las imágenes son discursivas, pero forman una visualidad, una figuración contornada en los alumbramientos de la crueldad. Estas imágenes, como «la desencarnada» que produce el periódico amarillista, siguen una economía de los cadáveres de cuerpos feminizados. Una economía que se organiza en torno al dolor y al sufrimiento de los procedimientos culturales de la violencia.

Es curioso cómo esas muertes están ocurriendo todos los días. Siempre aparece una muerte distinta, una mujer distinta. De una parte, de una ciudad distinta. Todo es diferente, pero a la vez es igual. Existe el miedo de acabar como ellas, o quizá no. Una siempre piensa que eso no te va a pasar a ti, como si existiera una barrera entre quienes pueden morir y quienes no pueden hacerlo. No sé, de todas formas, el miedo existe. Es un miedo que no es como el miedo que sientes en otras ocasiones que te asusta algo, es diferente. Es un miedo que te recuerda lo que puede pasarte, lo que puede ocasionar si no te pones viva (Entrevista con Rebeca, 23 de febrero del 2020).

Es sobre el apotegma *es un miedo que te recuerda lo que puede pasarte* donde Rebeca pone un énfasis que se inscribe en las figuraciones y las imágenes de la crueldad que estamos tratando de bosquejar. La crueldad es una doble producción paradójica y sus imágenes tienen una doble valencia, por un lado, son producidas por diversos dispositivos que las hacen circular y, por su otra latitud, generan afectos sobre las materialidades con las que se cruzan. Muchas de las imágenes producen un sentido particular de desposesión corporal ya que no depende del propio cuerpo estar expuesto a las dinámicas desoladoras de la violencia de género. Es decir, producen

en diferentes momentos una percepción, una imagen de la precariedad, en el vislumbramiento de la corporalidad feminizada: un cuerpo expuesto, vulnerable, ruinizable.

Las figuraciones trabajan sobre temporalidades distintas: su matización, producción, circulación y afectación no trabajan linealmente ni sobre un plan de trabajo específico. Sin embargo, todas sus fases se establecen bajo la premisa de ocasionar daño, su performativo es engendrar en todas las subjetividades feminizadas figuraciones de la violencia, imágenes de la crueldad, que suministren sentimientos espinosos sobre la desposesión. Un germen que a decir verdad constituye un registro afectivo, empírico, político.

Concertamos que un registro sensible de la crueldad es el conjuro cognoscible de que las figuraciones de la violencia pueden actuar en momentos temporales específicos. Las imágenes y sus figuraciones son múltiples y arman los procedimientos de la crueldad: ‘la desencarnada’ es solamente un ejemplo para pensar un registro sensible, una imagen que se desborda en sí misma en el pensamiento empírico. Las imágenes que encontramos en la mayoría de los abordajes empíricos que realizamos trajinaban un recorte específico de los cuerpos feminizados: mutilados, mancillados, ultrajados.

La crueldad que forja los cuerpos es un límite que se recorre contantemente. Recordemos: el cuerpo feminizado en una trama cruel. En este sentido, la violencia enmarcada en epistemologías tradicionales –como afirma Nixon (2011)– se concibe generalmente como una acción temporal inmediata, espectacular y explosiva, como una erupción dentro de una visibilidad sensacional instantánea.³³ Lo que pensamos como violencia contra los cuerpos feminizados es una violencia gradual, por no decir imperceptible, que no aparece en el montaje hasta que adquiere su propia coagulación de fuerza, se trata de una violencia que no se desgasta, sino que, dispersa en tiempo y espacio, actualiza sus modulaciones de actuación, de proceder. El procedimiento de la crueldad opera sobre las existencias feminizadas en vinculación con la violencia de género y la distribución de necropolíticas contra sus cuerpos. En una necropolítica feminizada las políticas de la violencia se anudan y “aparecen formas de crueldad más íntimas, horribles y lentas” (Mbembe, 2011: 27).

³³ La epistemología de la violencia se nutre de otros márgenes que no se enrollan sobre un mismo objeto empírico o de pensamiento. Sabemos que la “violencia lenta” que describe Nixon (2011), pensando en la crisis ambiental y las discusiones de la ecocrítica, es acumulativa y progresiva que repercute en todas las escalas temporales. Pensamos en una dirección distinta esa conceptualización y tratamos de reflexionarla para nuestros fines: una violencia lenta es un intento por pensar el desarrollo gradual de una destrucción retardada y dispersa.

Un registro sensible de la crueldad también es el desconocimiento de los nombres capturados por la sistematización de la muerte a los cuerpos feminizados. Aquellas cruces que aparecen en las plazas públicas sin nombres son las desapariciones de esos cuerpos que por el procedimiento de la crueldad carecen de nombres. La crueldad actúa como un procedimiento que forja la subjetividad de los cuerpos, sobre esto insistimos porque la crueldad actúa por una coagulación afectiva sobre el horizonte y el presente de la violencia. Entonces así decimos que la crueldad no es un sistema de clasificación que anuncia que cuerpos son orientados socialmente para la muerte sino un marco de diferentes prácticas que labra la potencialidad de los cuerpos feminizados.

Cuando hablamos de imágenes de la crueldad nos referimos a un conjunto estético y político que se ensambla en las sensaciones de dañabilidad e impresionabilidad de la sociedad ante la violencia que es ejercida contra los cuerpos feminizados. Existe un andamiaje, entonces, que conecta o permite el despliegue de la crueldad. Ese andamio tiene que ver directamente con un conjunto de sensaciones producidas colectivamente. Aquí entendemos la *sensación* como algo contrario a lo «sensacional». La sensación tiene por pliegue al sujeto (movimiento, afecto) y al objeto (acontecimiento, lugar). Si seguimos esa ruta de análisis la sensación tiene una aparición forzosa por el medio empírico que genera “impresiones” en todo cuerpo social o singular. La sensación efectivamente es una red afectiva que solamente tiene acción si tal encuentro es propiciado. Es decir, “siendo espectador, no experimento la sensación sino entrando en el cuadro, accediendo a la unidad de lo sintiente y de lo sentido” (Deleuze, 2016: 42).

Las imágenes de la crueldad generan un lugar donde no hay espacio, solamente presencia material. Se gestan entre sus propios márgenes. Por lo tanto, producen una forma de situar los nódulos afectivos de su aparición. Es decir, controlar las sensaciones encarnadas, las territorializaciones del pensamiento, las prolongaciones de la lógica de la violencia. A simple vista parece una línea diáfana: el cuerpo entrando al marco de la crudeza, al escenario de la exacerbación de la violencia, siente y agudiza lo sentido. Sin embargo, es importante tener en cuenta la posición, o bien la localización, ante los marcos de la crueldad. Evidentemente no es lo mismo ser el cuerpo espectador que ser el cuerpo expectante de un procedimiento social; nos estamos adelantando, pero decimos que debemos tener presente la posición del cuerpo, la localización de la mirada, los márgenes de la noción de espectáculo para reflexionar las operaciones de la crueldad. Ahora bien, volvamos un poco, es diferente la aparición de la sensación ante la crudeza de los procedimientos de la cultura dependiendo de la posición. Por las anteriores razones, la *sensación*

—dice Deleuze— es un encuentro entre la expansión de las ondas y las fuerzas que interpelan a un cuerpo, de tal manera la sensación que atraviesa al cuerpo suspende su posible representación y se prolonga a un registro real, ese cambio de posición es un devenir. La crueldad, siguiendo esa *lógica de sensación*, “estará cada vez menos ligada a la representación de algo horrible, solamente será la acción de fuerzas sobre el cuerpo o la sensación” (Deleuze, 2016: 52). Las ondas —una forma de decir vibrátil, que sacude al cuerpo— y el choque de la fuerza deja de contener una imagen estática porque la materia corporal siente algo de la representación, siente los mecanismos de la crueldad, pero no es la crueldad en sí.

Dispositivo estético de la violencia

El telón de fondo que proponemos para reflexionar las imbricaciones sobre la crueldad, la violencia y la producción de afectos entre los cuerpos feminizados es lo que Theodor Adorno nombró el mundo administrado en la modernidad tardía. Es decir, bajo la consideración y la existencia empírica de un mundo que culturalmente se encuentra arrinconado y asentado en lo dañado y lo desgastado, gravitado en esas imágenes que “impronta el [estatus] negativo del mundo administrado” (Adorno, 2004b: 67). La evidencia de un atroz sistema capitalista significa un esfuerzo colectivo para pensar las bifurcaciones de las consignas políticas y las imágenes estéticas como un dispositivo “cuya urgencia parece aumentar en proporción a su dificultad en una sociedad cada vez más anti-utópica y funcionalmente diferenciada” (Ngai, 2005: 3). En cuyo seno aparece cierta narración afectiva y una vuelta a la emocionalidad de los cuerpos frente a un “capitalismo [que] llena con imágenes su campo de inmanencia: incluso la miseria, la desesperación, y por la otra parte, la violencia y la opresión del capital se vuelven imágenes de la miseria, desesperación, rebeldía, violencia u opresión” (Deleuze y Guattari, 1973: 272). El plano sobre el que trabajamos se encuentra la dañabilidad de un mundo habitado por las imágenes de la violencia, de la crueldad y de sus propias contradicciones.

Situamos los desarrollos del capitalismo —en su despliegue neoliberal— como una agudización en sus formas de captura subjetiva y de ampliación en sus estructuras y aparatos violentos. Expansión y extensión de la fuerza vital. Este despliegue concommita con «dispositivos necropolíticos» y con la producción de figuraciones crueles. En «La Ilíada o el poema de la fuerza» Simone Weil (1961) señala que el centro de análisis de la Ilíada es la fuerza. ¿Cómo definir la fuerza? Como toda aquella potencia que somete y reduce a cualquiera a un objeto. *La Ilíada* se funda en el principio de fuerza. La fuerza como una actitud retráctil que aparece en toda la

historia humana occidental como reflejo. Una fuerza que parece primigenia, embrionaria. Una fuerza que alimenta a aquello que desea destruir. Volviendo sobre *La Ilíada* y su relación con la fuerza de la guerra podríamos decir que: “los hombres se hacen la guerra desde tiempos más remotos, pero no recuerdo en toda la *Ilíada* un solo ejemplo en el que un guerrero haya perdido un brazo o una pierna” (Deleuze y Guattari, 2020: 522). La aparición de métodos de tortura – técnicas de la crueldad– nos hacen pensar en la existencia de un cambio de fuerza que lo entendemos aquí como un registro para inscribir y pensar un tipo de régimen intensivo de la violencia de género: una actualización de los registros de la crueldad. Este régimen político es alimentado por pasiones negativas y vengativas como el odio en contra de los cuerpos feminizados, un odio que se conjuga en una dimensión estética y figurativa. Parece que la maquinaria capitalista se alimenta de *hacernos sentir* vulnerables y trata por todos los medios sociales de destruirnos.

La marcada acentuación vulnerable tiene que ver con procesos más complejos que no debemos perder de vista, el desarrollo del neoliberalismo es muestra de ello. Así, cabe señalar que éste es un proceso global que se va insertando y amoldando, indistintamente, en contextos nacionales y locales; mismo que va caracterizando las políticas, los escenarios y a los sujetos. El asunto es complicado trazar ya que aquellos procesos globales paulatinamente se van asumiendo en *deseos y valores culturales* creando un híbrido irreconocible a primera vista.

Consideramos, por lo tanto, la asunción y el papel que juegan los derechos humanos en las políticas emancipadoras y libertarias de grupos históricamente *vulnerabilizados*, tal como los grupos de mujeres y las multitudes homosexuales y disidentes sexuales/genéricos; la dinámica del capitalismo que se desglosa en la lógica del mercado y sus efectos sociales, políticos, económicos y sexuales que influyen en la caracterización que va cobrando México. En otras palabras, las formas contemporáneas de violencia de género se vuelven cada vez más explícitas (la violencia no tiene formas sutiles de acción, aunque parezca que lo sean). El capitalismo cruel es un depredador de cuerpos feminizados. Entendemos que los cuerpos y las existencias feminizadas son objetos de consumo, que circulan bajo la lógica de la mercancía, cuyo hechizo en objeto, se encuentra sostenido por dispositivos estéticos de la violencia. Quizá solamente así se podría explicar el panorama de crueldad sobre la muerte de los cuerpos feminizados. El *feminicidio* fue conceptualizado, no debe olvidarse, cuando el México de los noventa se iba convirtiendo en otro de los experimentos globales de las políticas neoliberales. Sobre esto particularmente nos interesa rescatar un discurso que ha arrojado dicho proceso: el sentido de individuación y singularidad subjetiva que se encuentra en concomitancia con las figuraciones y las imágenes de la crueldad.

Seguimos pensando que la maquinaria neoliberal, esta producción de violencia arruinadora continúa preguntándose por cómo administrar la vitalidad de los cuerpos, es decir, por el eclipse de la potencia sobre las existencias feminizadas. Entre esta lógica decimos que el quehacer de la violencia actualiza sus modos de crueldad. La modificación o su restablecimiento no cuestiona su sintagma productivo. La gramática de la violencia, en tanto un rizoma del poder, siempre es productiva: la violencia está en todas partes. Su trance, entonces, no sólo controvierte el imperativo de cómo producir más ruinas, cómo generar más cadáveres, en qué temporalidades encuentra mayor arborescencia, sino cómo hacerlo a través de procedimientos más sofisticados en el ejercicio de la crueldad.

La gramática neoliberal consiste en ese primer plano histórico “la fundamental y primera dominación simbólica, al alcanzar a los cuerpos y capturarlos por la palabra de su dependencia estructural” (Alemán, 2019: 51). A saber, toda gramática de materialidad se encuentra estructurada bajo una territorialidad patriarcal. Un aparato de captura que forja e inscribe la semiótica material de los cuerpos. Lo que existe, entonces, son las condiciones que posibilitan la violencia. Esas condiciones son formas con distintos rostros; formas que se mueven combinándolos, comunicándose e intercambiando axiomáticas. Hablamos del capitalismo y la *heterosexualidad obligatoria* como principio de fuerza; del hetero-capitalismo como núcleo de fuerza que se proyecta entre las existencias feminizadas que forja sus cuerpos y la trayectoria de su vida corporal. En efecto, existen signos y planos de la crueldad, existen figuras e imágenes de la crueldad que sostienen el régimen contemporáneo de la violencia de género.

El dispositivo estético de la violencia orquesta cuerpos sociales y figuraciones que se vuelcan incesantemente sobre la conceptualización de su propia fuerza. Es por lo que las imágenes de la violencia –y los archivos que se pliegan con ellas– conforman un conjunto estético, político, técnico y cotidiano. Estas imágenes son, por supuesto, movimientos del pensamiento. Este artefacto, este concepto-engranaje es necesario para explorar el funcionamiento y las modulaciones del poder contemporáneo.³⁴ A decir de Deleuze los dispositivos tienen múltiples

³⁴ En Foucault, por ejemplo, existe un cambio de registro al pensar la «episteme» y correrlo a la noción de dispositivo. El vínculo que rastrea Agamben, de Hegel a Foucault, es que la noción de dispositivo se encuentra entramado entre la vida y el poder. En Esposito el dispositivo es encarnado en la figura de Persona y su propuesta de esbozar un pensamiento de lo impersonal. La delimitación que hace Judith Revel del dispositivo menciona –rastreado los planteamientos de Foucault– “un operador material de poder que produce técnicas, estrategias y formas de sujeción” (2008: 24). Si bien, Foucault no da una definición específica sobre el concepto, en «Diálogo sobre el poder» puntualiza lo siguiente: “Un conjunto resultante heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones filosóficas, morales, filantrópicas [...] El dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos [Una] formación que, en un momento dado, ha tenido por función mayoritaria

componentes, se construyen constantemente a través de “líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de fuerza, líneas de subjetivación, líneas de censura, de fisura, de fractura, que se entrecruzan y mezclan, yendo unas a parar a otras o suscitando algunas nuevas mediante variaciones o incluso mutaciones por apropiación” (2012: 16). Por esas razones dirá Deleuze que “pertenece-mos a los dispositivos y actuamos en ellos” (2012: 21). Dicho el argumento anterior, entenderemos como dispositivo estético de la violencia a la producción y el despliegue de figuraciones e imágenes de la crueldad que inscriben un territorio sensible que dinamiza las subjetivaciones y las afectaciones, manteniendo praxis de control sobre los cuerpos que, entendemos, escapan solamente a una dinámica de circulación, ya que las imágenes a las que nos referimos recorren distintas modulaciones y movimientos que van del control, a la gestión o a su administración.

Así, la crueldad contemporánea se manifiesta por complejos dispositivos estéticos que actúan como bloques de sensación en tanto que son estructuras que organizan, que manifiestan y moldean colectivamente la producción de la percepción y la circulación del afecto. En este contexto, la crueldad no es simplemente un acto brutal, sino que se encuentra ensamblada en las proyecciones de experiencia que se activa en las prácticas de violencia contra los cuerpos feminizados. En nuestra contemporaneidad, esta crueldad se ve actualizada y renovada a través de medios tecnológicos, culturales y sociales, que la convierten en una experiencia cotidiana de *aest-hesis*, es decir, una experiencia sensorial que afecta tanto a quienes sienten la violencia, como quien la observa. Las representaciones mediáticas de los cuerpos feminizados son mercantilizados (en tanto distribuidos por medios siendo torturados, violentados) configuran una economía afectiva, en la que estos cuerpos son percibidos y reducidos a objetos de deseo, miedo, o desprecio, reconfigurando así las formas en que la crueldad se perpetúa y se circula en los escenarios sociales.

El dispositivo estético de la violencia produce determinados efectos de poder y de conocimiento que se instalan a través de prácticas discursivas como sugieren Foucault, Agamben y Deleuze. En el caso de la crueldad, los dispositivos estéticos contemporáneos pueden entenderse como mecanismos que organizan la percepción y sensibilidad de la violencia, especialmente cuando este dispositivo proyecta imágenes sobre los cuerpos feminizados. La violencia contra

responder a una urgencia. De este modo, el dispositivo tiene una función estratégica; esto supone que allí se efectúa una cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas. Así, el dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder, pero también ligado al límite o a los límites del saber, que le dan nacimiento, pero, ante todo, lo condicionan. Esto es el dispositivo: estrategias de relaciones de fuerza sosteniendo tipos de saber, y sostenidas por ellos” (Foucault, 1999: 59).

las mujeres y los cuerpos feminizados además de encarnizarse materialmente, también está inscrita en imágenes, narrativas y representaciones que se distribuye por toda coagulación social. Dicho lo anterior, un dispositivo que funciona por ondas imperceptibles. Los procedimientos son menos crueles si su consistencia es la repetición. Por eso, un dispositivo de la crueldad, efectivamente, se ciñe entre los modos del funcionamiento del poder. Los estadios o las series de la crueldad no terminan, sino que, aparentemente se disipan porque sus estrategias y figuraciones de operación cambian. La muerte de los cuerpos feminizados, a saber, no termina en su ruinización, en su conversión al cadáver, sino que esas imágenes se proyectan sobre las múltiples formas de la muerte.

Esta inscripción de la crueldad en gran cadencia es una obsesión cultural con los asesinatos masivos y los espacios violentos, tal como lo explica Seltzer, producen “una esfera pública patológica” (1995: 45). Nos referimos a una violencia corporal, contra la materia organizada y molecularizada por la *feminización* produciendo así una fascinación estética colectivizada. Parece que todo el cuerpo social se encuentra en un trance estético al ver, escuchar y hablar de las muertes feminizadas. La situación del feminicidio (y de su multiplicación en figuras jurídicas-políticas en transfeminicidios, travesticidios, lesbocidios, etc.) implican un salto para pensar los asesinatos activos, sino “que incluye también el mantenimiento de un clima de terror, uno en el que cualquier mujer, incluidas las mujeres trans, puede ser asesinada” (Butler, 2020: 45). Un *thriller repetitivo*, envolvente, inacabado. Estos son los elementos del clima de la muerte a lo *feminizado*. El cuerpo social ha desarrollado una fascinación cultural por el devenir cadáver, el propio cuerpo mantiene el suspenso, las derivas y el mantenimiento de las muertes.

La característica sobre la forma en la que actúa el poder del dispositivo estético de la violencia es el ejercicio de una fuerza soberana que se mide en el control, la destrucción y la regulación despótica. De allí que la crueldad o su analítica, como afirma Aguirre, se precise justo en “donde pasa la descomposición o la recomposición” (2017: 17). La crueldad es un despliegue de figuras a razón de que la crueldad es cognoscible. Es en este sentido que aseveramos que la crueldad abre un espacio de composición intensiva: distribuciones, composiciones, capas, estratos, vetas, lugares.

En efecto, “habrá fuerzas y habrá cuerpo. Pero el cuerpo es también una composición de fuerzas. Entonces cabría deslindar de entrada dos tipos de crueldad: una de pura composición de fuerzas, y otra la acción de fuerzas sobre un cuerpo, sobre una composición de fuerzas ya distinguible” (Aguirre, 2017: 21). Trabaja sobre la producción de las ruinas, sobre las imágenes

de la desolación, de la desesperanza y sobre la sensación de asfixia. La estética que produce este régimen actúa a través de una compleja distribución afectiva de cuerpos y lugares asignados o, en los términos de Rancière, un «reparto de lo sensible» (Rancière, 2009). Entendemos que este reparto territorializa espacios y genera distintas formulaciones sobre la circulación del afecto sobre los territorios sensibles. Un “sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas” (Rancière, 2009: 9).

Este sistema de política estética es un dispositivo que antecede y determina lo que se produce como *sensación* y lo que se da a *sentir* en términos de guiones culturales. Una repartición que fija puntos de comunidad y exclusión. Un reparto de temporalidades, especialidades y praxis de lo común. La violencia de género actúa como un régimen de política estética que produce una indeterminación de las posiciones sociales, de deslegitimación corporal, de simulacro en los repartos del espacio y de la temporalidad cotidiana. Esta política estética combina horas del día y lugares de la ciudad para producir una cartografía de lo sensible. Una cartografía que rastrea el devenir-cadáver de los cuerpos en movimiento e imágenes culturales de la crueldad.

Forjar la crueldad en los cuerpos

Sobre el forjamiento de los cuerpos sociales se incorporan guiones culturales, esto es, los cuerpos son condicionados por diversas matrices afectivas: cómo actuar, cómo reaccionar y sobre cómo sentir. Valdría decir que esas matrices afectivas cambian lentamente mediante el accionar político. Así pues, los guiones sobre los que incorporamos nuestros sentimientos son temporales, espaciales y construyen una estética diferente cada acontecimiento histórico. Así pues, *es un miedo que te recuerda lo que puede pasarte* indica una localización precaria, un punto de subjetivación que aparece y sobre el que se torna cada tanto. Las figuraciones cadavéricas, los cuerpos reducidos a escombros, son imágenes con las que se convive todos los días en diversas temporalidades. Esas producciones crueles han aprehendido a incorporarse en el accionar de los cuerpos y mantienen una lógica de la cohabitación. En palabras de Sara –mujer heterosexual, estudiante de historia, de 23 años– «Hay tanta muerta en la que pensamos».

Fue como un chispazo, algo que se prendió en la cabeza. Una luz que parece que se prendió, que llevaba mucho intentando prender el cuarto, pero el *switch* estaba descompuesto. Yo había escuchado hablar de las muertas, pero eran en otros lugares, lejos, en la frontera. Pero nunca había escuchado hablar de que las muertas estuvieran también aquí. Puebla no tenía esta violencia [...] Puebla era un lugar bastante seguro donde no pasaban esas cosas. Pero de un tiempo para acá

solamente se escucha en todos los lugares sobre las muertas. Al sentir que está tan cerca, que puedes convertirte en una muerta, piensas en ellas. Ahora cada que escucho sobre una desaparecida, pienso en la forma que podría pasarme a mí o a una amiga cercana. Hay tanta muerta en la que pensamos (Entrevista con Sara, 12 de abril del 2019).

La ciudad de Puebla es nuestro ejemplo más próximo, pero muchas otras ciudades latinoamericanas podrían funcionar como una maquinaria de respuesta política ante la violencia de género. Parece que la espacialidad y temporalidad de la ciudad funciona como un plano de actividad en donde la violencia se presenta cotidianamente relacionada a la existencia, donde la vida transcurre en la misma orientación de la violencia. Parece que la violencia roza, se aproxima a los cuerpos, se aleja y, lamentablemente, en muchas de las ocasiones se impacta. Pero esta producción de ardor, de generación abrasiva, está inscrita sobre todo el mapa y la cartografía de la ciudad. En la ciudad se encuentran dispersos múltiples dispositivos móviles de control, administración y gestión de afectación. Como leemos en los pasajes etnográficos, existen dispositivos temporales de producción del miedo, distribuciones de imágenes que alimentan la subjetividad de los cuerpos feminizados. Efectivamente, zonas de inmanencia de la violencia.

Estas políticas siguen su propia dinámica de funcionamiento y se revitalizan para ejercer su fuerza en otros recortes temporales. Vuelven a ponerse en práctica por la materialidad de diversos cuerpos espaciales, arquitectónicos, sociales. Lo *sensible* limita una forma de entendimiento colectivo, “un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia” (Rancière, 2009: 10). Existe, pues, una politicidad sensible centrada en las formas de reparto estético sobre las preguntas cuánto puede soportar un cuerpo constantemente afectado por las imágenes de la crueldad y qué pueden hacer los cuerpos sobre la violencia compulsiva que intenta destruirlos. Entonces, al procedimiento de forjamiento cruel en los cuerpos feminizados es una producción de la aceleración necropolítica. Lo que nombramos devenir cadáver en anteriores párrafos. Es decir, un procedimiento lento que se fija en los cuerpos; los mecanismos de la crueldad son diferentes dispositivos, que no se desgastan, sino que se actualizan con los movimientos culturales y el empuje de los umbrales de la violencia.

La razón por la que queremos insistir en este desplazamiento es, una vez más, el intentar desenredar –al menos hipotéticamente– la pregunta sobre las rejillas de la crueldad encarnada en la producción de imágenes de la violencia, ¿por qué todas las sensaciones de la violencia contra los cuerpos feminizados se focalizan por un forjamiento cruel? La violencia es una maquinación

estética, un procedimiento formal del mundo que habitamos a razón de que organiza los signos y los agenciamientos de los cuerpos feminizados. Aquí se trata de mostrar la identidad entre la violencia y sus usos de potencia impersonal. A decir, la conjunción es una estética del cuerpo feminizado (mutilado, desaparecido, raptado) con una literatura de la crueldad produce una violencia que cruza y coagula al país, trastoca cada rincón de la geografía y de los cuerpos, es decir, da cuenta de la crueldad de un régimen intensivo que ha capturado toda subjetividad posible.

Decíamos arriba que relacionamos los procedimientos de la crueldad con la noción de espectáculo, quizá el breve rastreo de la etimología de *crudus* —como herida abierta y sangrante— sirva para orientar la posibilidad de una idea de sociedad que ve los procedimientos de la crueldad contra los cuerpos feminizados como espectadores de la violencia y del dolor de las otras. Ese preludio, esa huella histórica, valdría ponerla en consideración con “el espectáculo (*spectaculum*) de los simulacros (*spectra*) de la crueldad que exudan del circo, una exposición analítica con las maneras de una deducción categorial” (Morey, 2017: 11). Aquí, en el reverso de la insensibilidad latente no podemos colocar otra palabra a esta *crudelia limina*. La mirada que nunca es lineal sino cóncava y surcada se detiene en las figuraciones de la imagen: una fascinación cultural sobre los cadáveres. Así, si las imágenes son recortes, las figuraciones son prolongaciones móviles. Valdría recordar que los simulacros son espectrales, actualizaciones de la crueldad en nuestra contemporaneidad. Efectivamente, “a ratos conviene recordar que *speculator* quiere decir, en latín, observador, pero, sobre todo, espía, en la sombra sin ser visto” (Morey, 2017: 11). Sobre esto nos detenemos en breve.

Imágenes esparcidas sobre una mesa

En *Ante el dolor de los demás* (2004) Susan Sontag desarrolla una crítica contra la incorporación de ciertas imágenes de la violencia en el asentamiento y agrietamiento de la cultura. Su crítica contra las imágenes de la violencia inicia con la lectura atenta de Virginia Woolf sobre las reflexiones éticas de la producción de la violencia, a saber, la localización de un teatro de operaciones sobre la violencia. Recuperamos aquí dos consignas sobre la figuración de la crueldad y su sensación social convertida en fascinación cultural. En otras palabras, decimos que existe una sobreexposición de las imágenes de la violencia que trastoca y trastornan el pensamiento social. Figuraciones y fascinaciones que no pueden ser llamadas de otra forma por el trance cultural inscrito en las necropolíticas administradas sobre los cuerpos feminizados. Colocamos aquí, entonces, un

despliegue sobre el marco de la crueldad, nos referimos a los deslizamientos de las figuraciones. Solamente imágenes de la crueldad que avanzan y se movilizan sobre un plano.

Ahora bien, antes de avanzar, nos detenemos para seguir la intuición de Sontag sobre una estética y una política de la violencia. En *Tres guineas* (1938) Woolf —al comienzo de su cartamenso— insiste en preguntarse las herramientas necesarias para impedir la guerra. Desde luego las respuestas sobre las posibilidades de frenar socialmente un acontecimiento violento solamente puede conducir a evaluar la situación, a desplegar el plano de ejecución, es decir, a preguntarse: ¿cómo pudimos llegar hasta aquí? Así, de una forma que insiste en ser retórica, pero que en absoluto lo es, Woolf interpela a quienes leen y anuncia que sobre la mesa —frente a todas nosotras— se encuentran ciertas fotografías que muestran cadáveres. Esa es la imagen que evoca, imágenes esparcidas sobre una mesa lisa y llana. Son retratos de cuerpos inertes o pedazos de ellos. Aquí las sensaciones se disipan, se revuelcan en nuestros pensamientos, aparece algo en el orden de la moral: *algo no está bien* —se escuchará en el fondo de la habitación. Las fotografías muestran el horror, la violencia plasmada en los cuerpos. Sin embargo, ahora que nos encontramos viendo las mismas imágenes, “estamos viendo, junto a usted, los mismos cadáveres, las mismas ruinas” (Woolf, 2015: 22).

Las imágenes no se pueden ignorar. Ellas aparecen y son registradas por el sensorium colectivo, se puede experimentar una obligación de mirar imágenes que registran los procedimientos de la crueldad y la intensidad de la violencia que —más allá de pensar la implicación de la mirada y la capacidad de responsabilidad— “no todas las reacciones a estas imágenes están supervisadas por la razón y la conciencia. La mayor parte de las representaciones de cuerpos atormentados y mutilados incitan, en efecto, un interés lascivo” (Sontag, 2004: 109). Sontag indaga sobre la orientación y la dirección de la mirada ante la fascinación de la violencia. Lee a través del Sócrates de Platón, de Edmund Burke y William Hazlitt que a las sociedades han generado un sistema de deslizamiento sobre el sufrimiento. Es decir, un deleite por ver ciertas imágenes del sufrimiento de los demás. La fascinación por la crueldad tiende a moverse en una línea muy tenue que pasa por el sentido común de la responsabilidad. *Las imágenes de lo repulsivo pueden también fascinar* —insiste Sontag (2004: 109). La reiteración de las figuraciones de la crueldad no recae solamente en la aparición cotidiana ejercida por los medios de comunicación, ese sería sólo un soporte material sino, a nuestro modo de ver, en algo mucho más complejo: la producción sensible de la violencia que se distribuye por todo el campo social.

Sobre las fotografías expuestas en la mesa Sontag pregunta por las personas que ven y vuelven a ver, nos intercepta cuestionándonos por el plural: ¿quién es ese plural al que se dirigen las fotografías? El escenario es espectral, a media luz, la mesa y las imágenes evocan un escenario que despliega una interacción cultural con una política del cadáver y una pregunta estética orientada por la ética, ¿cuál es nuestra común responsabilidad por la producción de esas imágenes? Las fotografías no son acontecimientos ligados a la razón —y eso lo saben bien Woolf y Sontag—, sino la aparición de destellos que se dirigen a la lógica de un pensamiento, a saber, “son una simple exposición de los hechos dirigida al ojo” (Woolf, 2015: 21). Existe una multiplicidad sobre los usos contemporáneos del mirar que discrepa del cuerpo y la fotografía, que interpreta de otra forma *el dolor de las demás*. La pregunta que se alza es la siguiente: ¿Por qué un grupo de personas cuando miran ciertas imágenes de la violencia no son capaces de sentir las mismas cosas? Cuando hablamos de *sentir* nos referimos a un ejercicio colectivo que va más allá de un nudo afectivo, sino a la deprecación de la importancia y de la responsabilidad. La responsabilidad hacia el trazo del otro en uno mismo, como afirmaría Spivak (2015).

Aparece un ensamblaje, un cruce que no es aleatorio ni ornamental: la imagen del cadáver y la ruina como un medio de elaboración figurativa de la violencia contemporánea. Ambas imágenes trabajan en conjunto en tanto que parece que la violencia expulsa su potencia sobre toda materialidad. El paisaje de la violencia trabaja sobre imágenes. Sabemos que hay una separación sobre la materia corporal y la arquitectónica, que “el paisaje urbano, sin duda, no está hecho de carne” (2004: 16) como insistiría Sontag tratando, justamente, de separar las materialidades. Sin embargo, “los edificios cercenados son casi tan elocuentes como los cuerpos en la calle” (2004: 16). Sobre la relación figurativa entre cadáver y ruina volveremos después.

Observamos las mismas imágenes de cadáveres y de ruinas, ¿qué pasa por el pliegue sensible? La pregunta se arquea ya que no es solamente se trata de la pregunta política que se localiza en dónde nos encontramos y cómo pudimos llegar aquí sino una doble cuestión ética y estética, ¿por qué lo permitimos y por qué esos cuerpos? Es por demás relevante que entre los bordes del acontecimiento y la sensibilidad de la situación aparezca a través de materiales culturales, en este caso, fotografías. Woolf escribe sobre el tratamiento de la violencia por herramientas de análisis, inscribe la existencia de imágenes pensamiento, imágenes que retratan la vida y la muerte. Imágenes de cadáveres y de ruinas.

En el marco de la violencia exacerbada, de los hechizos sociales de la crueldad, existe una hipótesis sobre los cuerpos feminizados que recorren las figuras de la ruina y el cadáver, y sus

posibles políticas culturales. Es sobre el paisaje de la guerra, de una violencia saturada, que Sontag invoca la agitación de Virginia Woolf sobre la asimilación entre cuerpos muertos y casas derruidas, una zona social y cultural compartida que conjuran una hipótesis de la ruinización. Nuestra geografía temporal y espacial no es la misma y, sin embargo, tanto como Woolf y Sontag nos preguntamos, ¿qué reflexión nos merece la violencia contemporánea? ¿Con qué materiales inscribir una epistemología de la violencia?, ¿Qué hacer con la violencia que sentimos? Lo decimos en el mismo tono que Sontag y Woolf: la violencia debe parar, la aceleración de cadáveres y de ruinas debemos detenerla. Sin embargo, parece que decirlo con rabia y con un acento iracundo no desacelera las políticas necropolíticas, a saber, nombrar un procedimiento no imposibilita su mecanismo. Dar nombre a los acontecimientos de la violencia es encontrar en sus tramas las descripciones que circulan por la sociedad y la cultura, que recorren las formulaciones del cuerpo. La crueldad es la praxis reiterativa sobre los cuerpos. Un ejercicio de fuerza que se conecta con las representaciones del horrorismo.

Nos están matando

2 de septiembre de 2019, Barrio de Santiago, ciudad de Puebla. 13:25 hrs. Nos encontramos en un transporte colectivo. Una mujer de 67 años se sienta a nuestro lado y empezamos a conversar. Ella se dirige a la Preparatoria Siglo XXI a recoger a su nieta de 16 años. «Por cómo está la situación en la ciudad me da mucho pendiente que mi nieta esté sin alguna compañía. Voy por ella a la prepa para que no se venga sola a la casa» comenta. Ambos padres laboran fuera de casa y ella se hace cargo de todo el trabajo doméstico. El pasado febrero su nieta regresaba de la preparatoria a su casa y, en el camino, un varón apareció con una navaja y la interceptó. El sujeto presionó la mano contra la boca de su nieta, mientras le decía que no hiciera escándalo o le haría daño. Al momento de quitarle la mano, ella gritó pidiendo ayuda. Trató de zafarse y, en ese intento, él la hirió con su navaja en el antebrazo. El sujeto huyó del lugar y ella regresó a la escuela pidiendo ayuda. «Yo tengo que cuidar a ella y a mi otro nieto que va a la primaria. Le da pena que vaya por ella, pero prefiero que esté con la vergüenza y saber que está segura» — comenta. Le pregunto qué opina su nieta al respecto de la situación de violencia de género que experimentó. «Ella me dijo que no puede vivir con miedo cada que sale a la calle, que no puedo cuidarla todo el tiempo».

Siguiendo el trazo del anterior pasaje, Sofía —mujer bisexual, estudiante de derecho, de 24 años— afirma que la violencia que se experimenta en la ciudad siempre va en aumento. «Es

tan común escuchar que a una amiga cercana ha sufrido algún tipo de acoso callejero, sabemos que el menor de los problemas es escuchar alguna palabra de “halago” que según te hacen en la calle. Pero esa mínima palabra siempre puede escalar demasiado rápido» —comenta Sofía. La violencia de género que experimentan los cuerpos feminizados forma parte de un entramado que estructura toda la temporalidad de la vida social, Es decir, un mecanismo de control de los cuerpos, sus prácticas y sus representaciones sociales. Respecto del acoso, dice Sofía:

He vivido algunas veces asaltos, en todas ellas me han arrebatado la bolsa que llevo. Total, que era viernes en la noche, quizá eran cerca de las diez. Había quedado con mis amigos de la facultad para salir a platicar a un lugar en el centro. Yo no tenía permiso hasta tarde así que me fui. Me alejé un poco del zócalo y había varias personas, no es que estuviera sola, pero de repente sentí el paso de alguien muy cerca de mí. Sentí como un arma, un algo que me presionaba la espalda y automáticamente me agarró el brazo, intenté zafarme, me dijo que no gritara. Me quitó la bolsa y me dijo que agradeciera que hubiera gente porque si no eso no acababa ahí, que tenía bonito culo. Y, antes de irse corriendo, me dio una nalgada (Entrevista con Sofía, 06 de noviembre del 2019).

Tal como leemos en el relato, no se trata solamente de un tipo de delincuencia callejera. Existe algo que se mezcla con el acto del robo, se trata de marcaciones generizadas y sexualizadas. A decir de lo anterior, la mayoría de las entrevistas que hemos recolectado atraviesan actos de una violencia territorializante, de una violencia de género que se manifiesta avasalladoramente en el espacio público. Sabemos que la violencia de género contemporánea en la ciudad de Puebla se compone de dos polos que nunca se encuentran separados. La violencia encuentra sus puntos de intersección en la cartografía a través de la espacialidad y la temporalidad. Profundizaremos analíticamente en posteriores párrafos. Sin embargo, nos parece que existen cifras estadísticas más visibilizadas sobre esta meseta de la violencia.

Para situar parcialmente este escenario, en 2016 la Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares (ENDIREH) anotó que el 64.3% de las mujeres en Puebla afirmaban haber experimentado al menos una situación de violencia doméstica y el 35.7% restante había tenido experiencias violentas en el espacio público.³⁵ Las figuras más cotidianas de la violencia en los espacios públicos que aparecen en las encuestas refieren a enunciaciones ofensivas con una carga sexual explícita y aproximaciones de sujetos en los que ocurre algún tipo de acoso físico.

³⁵. ENDIREH (2016). Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares. Disponible: <https://www.inegi.org.mx/programas/endireh/2016/>

Dos años más tarde, en 2018, se publicaron las cifras del “Programa para la Prevención y Atención del Acoso y otras formas de violencia sexual contra las mujeres y niñas en los espacios públicos de la ciudad de Puebla” realizado por ONU Mujeres y la Universidad Autónoma Metropolitana unidad Iztapalapa.³⁶ Y con la finalidad de contribuir en una Nueva Agenda Urbana en la que se trate de cumplir con los derechos de las mujeres en el espacio público desde una perspectiva de género. En dicho programa se afirma que el 55.98% de las mujeres explicitaron haber experimentado algún tipo de acoso sexual, el 9.2% de ellas experimentó persecuciones por ser atacadas sexualmente.

Pensando en la violencia feminicida, que se modifica según los casos que son tipificados por la fiscalía general del Estado de Puebla y por las organizaciones diligentes en esta forma de muerte, el Observatorio de Violencia Social y de Género de la ciudad de Puebla del Instituto de Derechos Humanos Ignacio Ellacuría (IDHIE) informó que de enero a diciembre de 2019 ocurrieron 976 feminicidios en el país, 58 de ellas fueron en el estado de Puebla. Acontecimiento que ubica a Puebla como el quinto lugar nacional con más feminicidios registrados.³⁷ Las cifras del 2020 de La Encuesta Nacional de Seguridad Pública Urbana (ENSU) ubican a la ciudad de Puebla como un lugar inseguro según la percepción social con un 92.7% en diciembre del 2019 y un 82.2% en diciembre del 2020.³⁸

El reporte de cuerpos feminizados que experimentan algún tipo de violencia de género en el espacio público es, por supuesto, inexacto. No existen estadísticas lo suficientemente confiables para corroborar en términos numéricos el *espacio sensitivo* de la violencia en términos colectivos y singulares. Es decir, la violencia que se territorializa en los cuerpos, que abre y cierra los umbrales extensivos de la sensación, escapa a cualquier traducción cuantitativa en principio porque el despliegue de las praxis violentas sigue sin entenderse como producción de un mismo núcleo de fuerza.

En estos momentos los feminicidios han alcanzado un número elevado y no existen protocolos establecidos para erradicar el proceder y la praxis de la violencia. La Organización de las Naciones Unidas (ONU) comunicó en 2017 que la tasa de asesinatos hacia mujeres aumentó

³⁶. ONU Mujeres-UAM-I (2018) Disponible: http://www.pueblacapital.gob.mx/images/PROGRAMAEPACIOSPUBLPUEBLA_310518.pdf

³⁷. OVSG (2019). Informe de probables feminicidios durante el año 2019. Disponible en: https://www.iberopuebla.mx/ovsg/sites/default/files/citas/documents/informe_de_probables_feminicidios_registros_por_el_ovsg_digital.pdf

³⁸. ENSU (2020). Encuesta Nacional de Seguridad Pública Urbana. Disponible: https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2021/ensu/ensu2021_01.pdf

un 81% entre el 2007 y el 2016. De la misma manera, el Observatorio Ciudadano de Derechos Sexuales y Reproductivos (Odesyr) aseveró en mayo de 2018 que cada 19 horas desaparece una mujer en Puebla. Durante ese mismo período el estado de Puebla registró 98 feminicidios. Sin embargo, para marzo del 2019, el Odesyr anunció que los feminicidios, los secuestros y las lesiones dolosas se duplicaron en el estado de Puebla con aumentos de 133.3, 110 por ciento y 100.3 por ciento, respectivamente. Ubicando a Puebla, en las cifras de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH), entre los seis estados de la República Mexicana con más casos de feminicidios y violencia contra las mujeres.

Los movimientos molares, estadísticos, bosquejan un conjunto de cifras que muestran solamente las heridas de una sociedad dañada, habitada por un *sumum* violento. Las cifras no dejan ver los desenlaces desgarradores, la opacidad que texturiza las narrativas de la violencia más próxima, más cercana y con la que se cohabita. Valentina –mujer heterosexual, estudiante de filosofía, de 22 años– afirma que la violencia de género que se distribuye en la ciudad de Puebla aumenta con fuerza y que es imposible dejar de reflexionar sobre cómo va cambiando posiciones políticas y recrudesciendo un paisaje que se alimenta de su propia orquestación:

Pensar sobre la violencia que se vive en la ciudad es muy complicado porque tienes que alejarte un poco para ver bien. Tuve que dejar de pensar conservadoramente porque también es algo que en la ciudad te provoca. La mayoría dice que Puebla es *mocha* y lo es, pero ¿cómo dejar de pensar así? El pensamiento conservador niega absolutamente la violencia contra las mujeres. Tuve que alejarme un poco para nombrarme de otro modo (Entrevista con Valentina, 02 de mayo del 2019).

La ciudad, tomando como línea esta explicación, forma parte de la misma parestesia social sobre la violencia. La ciudad estratifica las posibilidades de reacción y afectación de esta fuerza feminicida. Siguiendo con Valentina, ella argumenta que:

Tenía mis reservas con el movimiento en contra de la violencia de género. Pensaba cosas básicas que se siguen escuchando de todo el mundo. Ya sabes, que las mujeres buscan su muerte, que no tienen que estar en esos lugares ni con esa gente. Sobre que salieron de noche, que también matan a los hombres igual que a nosotras. Existen muchas personas, medios de comunicación como que eliminan los testimonios de las personas que sufren violencia o, las hacen ver como las víctimas más horribles. Pero la cosa cambia cuando sientes la violencia de cerca. Lamentablemente cambias de idea cuando por fin te sucede algo. Hace muy pocas semanas a una vecina mía unos tipos abusaron sexualmente de ella. Yo he sido amiga de ella desde pequeña. Me contó todo lo que ocurrió la noche en que pasó eso. Ella sigue con vida, pero entendí perfectamente los

carteles pegados en las calles de la ciudad “NOS ESTÁN MATANDO” (Entrevista con Valentina, 02 de mayo del 2019).

La consigna anterior tiene que ver con una denuncia colectiva, una denuncia política. “NOS ESTÁN MATANDO” puede ser una sentencia necesaria, aunque no provocativa para todos los cuerpos sociales. El grito de Valentina “NOS ESTÁN MATANDO” es una sentencia colectiva. Explorar, agrandar el foco de sujetos y situaciones también tiene que ver con la necesidad de tejer alianzas entre algunas luchas específicas feministas y de la disidencia sexual y de género. El trans-feminismo y, particularmente, el feminismo-*queer* son un gran motor de pensamiento político y conceptual para pensar la violencia que mantiene su vulneración sobre los cuerpos feminizados. Sin embargo, ante estos escenarios desoladores las recientes movilizaciones feministas situadas desde el sur global bajo las consignas “Ni una menos”, “Ni una más” y “Paren de matarnos” muestran no sólo el descontento social ante los regímenes y dispositivos que permiten el mantenimiento-aumento de la violencia hacia los cuerpos feminizados sino una potente y esperanzadora ‘marea verde y púrpura’ que vislumbra su organización política y sus entramados afectivos. Así, tendríamos que preguntarnos cómo y de qué formas organizan y reflexionan los cuerpos sus trayectos cotidianos, sus vinculaciones sociales y corporales. Es decir, cuál es la experiencia de encarnar un cuerpo feminizado en contextos violentos donde serlo puede ocasionar desenlaces fatales.

Hechizo y captura, las fascinaciones de la cultura

No nos encontramos tan distantes de los tratamientos que la prensa otorga a las noticias de la violencia, esas noticias que Sontag acusa de “sensacionalistas”: «si hay sangre, va en la cabeza de los noticieros». Las figuraciones anuncian un poder mortífero, necrófilo. Este conjunto de imágenes incesantes se expande. Esas imágenes técnicas se imbrican con imágenes pensamiento e imágenes tiempo. No se trata solamente de las noticias anunciadas en medios visuales o impresos que, como máquinas de ondas, recorren todo un campo social. Las noticias se acumulan y van de onda en onda, de una voz a otra. La viralización de esas imágenes se individualiza, recae en los cuerpos.

Ese elogio a la fotografía impresa solamente anuncia el mecanismo de interpelación subjetivante. Hablamos de que esas fotografías ahora son imágenes virtuales, imágenes digitales. Ahora bien, no importa si la técnica de la producción de la imagen es otra, su poder de captura puede ser similar, es decir, seguimos la intuición de que “la memoria congela los cuadros; su

unidad fundamental es la imagen individual” (Sontag, 2004: 31). La imagen como una palabra, como una sentencia, como una profecía. En el momento que Baudeliere escribía en sus diarios de 1860: «Todos los periódicos, de la primera a la última línea, no son más que una sarta de horrores. Guerras, crímenes, hurtos, lascivas torturas», Sontag dice que en los diarios de la época no existían aún las imágenes impresas y aun así las imágenes aparecen, una imagen no tiene que ser representativa para generar estragos. Quizá “es en nada distinta de la crítica contemporánea del abundante horror anestésico que nos ceba todos los días” (Sontag, 20014: 123).

Ese deseo narcótico de indagar, de ir en busca de las imágenes crueles “impulsa la empresa fotográfica, y es parte de la normalidad de una cultura en la que la conmoción se ha convertido en la principal fuente de valor y estímulo de consumo” (Sontag, 2004: 32). ¿Cómo se nombra la reiteración de imágenes de la violencia? Aquí la nombramos *fascinación* entendida como una incitación cultural. Los medios de producción de la cultura mantienen cierto embrujo o sentido de hechizo por la violencia de género: las imágenes de la agonía, de la ruina, objetualizan solamente la sensación de ver el sufrimiento de los cuerpos. Esas imágenes, que pasan por un registro de lo real, dirigen la mirada. La intencionalidad no determina los signos de producción social de la imagen, sino que la enmarcan. De allí que la lectura de Butler sobre Sontag sea la búsqueda social de la ética y la responsabilidad de la vida en su entramado precario y frágil, es decir, la insistencia sobre “cómo respondemos al sufrimiento de los demás, cómo formulamos críticas morales y cómo articulamos análisis políticos depende de cierto ámbito de realidad perceptible que ya está establecido” (Butler, 2010: 96). En otras palabras, un marco (de la crueldad) se formula y se reitera sobre su propia insistencia. Entonces, el propósito no es el recuento moral que Woolf realiza sobre el señalamiento de la guerra y el nombre que la propia teoría crítica ha otorgado a los perpetradores: «barbaros». Tratamos de salir de esos marcos.

¿Qué implica protestar por la afectación de la violencia, a diferencia de reconocerla? La violencia tiene una composición compleja, la distribución de figuras en el paisaje, que pone de manifiesto la mirada y el encuadre. Si la violencia es un conjunto de afectos, el repudio, la proliferación de la repugnancia sobre los cuerpos feminizados, nuestro conjuro es sobre la sensibilidad y la ética contemporánea. Por eso, que el ejercicio de la violencia sea la norma solamente habla de un marco de crueldad. De nuevo volvemos a la producción de fascinación o a su nombramiento. Torcemos el pensamiento de la fotografía para hablar del proceder de las imágenes. Las imágenes objetivan: convierten un acontecimiento o a una persona en algo que puede ser capturado. De allí que, de nueva cuenta, “la descripción del modo preciso en que los cuerpos

son heridos y muertos en combate es un clímax recurrente en las historias que se relatan en la *Iliada*” (Sontag, 2004: 87). Así, que un sangriento paisaje de batalla pudiera ser bello –en el registro sublime, pasmoso o trágico de la belleza– es un lugar común de las imágenes bélicas que realizan los artistas. La idea no cuadra bien cuando se aplican a las imágenes que toman las cámaras: encontrar la belleza en las fotografías bélicas parece cruel.³⁹ Pero el paisaje de la devastación sigue siendo un paisaje, ¿en las ruinas hay belleza?

La fascinación es una suerte de conmoción colectiva que tiene la textura de la desaprensión. Es decir, que algo pueda conmocionar no quiere decir que perturbe o que afecte el pensamiento. Toda sociedad tiene medios para “defenderse” de aquello que perturba y uno de los mecanismos que generan más fascinación son aquellos que intentan ser imperceptibles. Esa praxis de habituación ante el horror de la violencia solamente es molecularizada por el desdén y la habituación de imágenes de la violencia que son determinadas.

Movimientos repetitivos

La fascinación cultural que denunciamos sobre el apilamiento de cuerpos feminizados desaparecidos, torturados, mutilados, convertidos en cadáver, y el desprecio de todo el cuerpo despótico y machista del Estado en negar, justificar y encubrir la violencia solamente encoleriza nuestras respuestas afectivas. Es una violencia de posiciones políticas históricas que, en este punto álgido, necesitamos situar y cartografiar sus formas de resistencia colectivas, reflexivas y anti-misóginas/homo/transfóbicas. Esto es lo que varias activistas feministas-queer vienen sugiriendo desde hace tiempo, tratar de cerrar las brechas que existe entre un tipo de feminismo *queer* y trans y todas las existencias de la disidencia sexual y de género. Las alianzas que se entranan al pensar la violencia tienen que ser ejercidas por todos aquellos cuerpos que se consideren femeninos (para sí) o feminizados (para los otros). La violencia de género es un tipo de violencia reaccionaria y restauradora de los roles de género.

Como nos han enseñado los estudios de género y las feministas-*queer*, antirracistas y anticapitalistas, queda claro que las relaciones sociales –siempre imbricaciones de fuerza– se ejercen sobre marcaciones de producción diferenciales que muestran que no somos vulnerables de la

³⁹ Giuliana Bruno en *Atlas of emotions* (2002) traza un origen del cine sobre un panorama geográfico. Es decir, despliegue y producción de imágenes que se territorializan el pensamiento colectivo. El cine: un vuelo de imágenes entre la memoria y la muerte. Algo de lo que Pasolini Maccina nombra *un momento efímero*. Sobre esto anotamos que “el cuerpo se transforma en cadáver del pasado cultural para poder entrar en la patria de la representación” (Benjamin, 2018: 67). Así, el cine, sobre este montaje, son momentos mortíferos.

misma manera. La pregunta anclada a la teoría política sobre por qué nos dejamos someter unos a otros queda en suspenso. La *servidumbre voluntaria* y la dialéctica del esclavo-amor es una trampa, una imagen gestada por el régimen intensivo de la violencia. Incluso en los términos en que la teoría y la filosofía política tienden a la formalización masculinista y patriarcal del escenario de la servidumbre y el reconocimiento. La pregunta reformulada podría ser ¿cuáles son los escenarios y sobre cuáles cuerpos se activan las normas constrictivas de género que producen una servidumbre voluntaria? Esta imagen de la violencia es una que deseamos subvertir ya que, “si todos están destinados desde el nacimiento a sufrir violencia, es esta una verdad que el imperio de las circunstancias oculta ante el espíritu de los hombres” (Weil, 1961: 8).

Entonces, necesitamos precipitar derivas y no entraparse en la violencia compulsiva, en imágenes duales. Hablamos de deriva en el sentido de orientar hacia otra ruta de densidad o provocar un desvío de la trayectoria real respecto a un rumbo pronosticado que responde a la fuerza corriente, a ciertas líneas de fuerza que provocan la dirección de los acontecimientos o sucesos que están en las líneas de una perspectiva destructiva. Una deriva a la violencia es un alejamiento, una posición diferenciada, un anclaje temporal, un punto provisional.

La fascinación cultural por la destrucción, por aquello que somatiza la desolación y la decadencia convertida en ruinas, forma parte de una misma lógica neoliberal que captura y distribuye subjetividades. Existe una relación entre la mercantilización de los cuerpos desechos y las imágenes de las ruinas o escombros de las ciudades después de los estragos de las guerras. Parece que se vuelve sumamente atrayente a los ojos de la posmodernidad la incesante búsqueda de cuerpos arquitectónicos y cuerpos humanos reducidos al absoluto grado cero de intensidad. Al escombros, a la muerte. La máquina capitalista, en esta intensificación neoliberal, produce el deseo de ver la muerte. El deseo de ver cuerpos feminizados sin aliento. Eso nos recuerda la afirmación de Sontag: la violencia es una tensión entramada por cuerpos masculinizados. En efecto “la máquina de matar tiene sexo, y es masculino” (2004: 14). El anhelo cruel de que tanto cuerpos sociales como cuerpos arquitectónicos puedan colapsar, de nuevo, ver ruinas y cadáveres. Un deseo social narcótico. Una necrosis cultural.

Antes que ser una ruptura del imaginario social, la muerte a los cuerpos feminizados actúa como una forma de recrudescimiento y naturalización de la violencia a los cuerpos. Esta inscripción de la crueldad en gran cadencia es una obsesión cultural con los asesinatos masivos y los espacios violentos, tal como lo explica Seltzer, producen “una esfera pública patológica” (1995: 45). Nos referimos a una violencia corporal, contra la materia organizada y molecularizada

por la *feminización* produciendo así una fascinación estética colectivizada. Parece que todo el cuerpo social se encuentra en un trance estético al ver, escuchar y hablar de las muertes feminizadas. La situación del feminicidio (y de su multiplicación en figuras jurídicas-políticas en transfeminicidios, travesticidios, lesbocidios, etc.) implican un salto para pensar los asesinatos activos, incluyendo “también el mantenimiento de un clima de terror, uno en el que cualquier mujer, incluidas las mujeres trans, puede ser asesinada” (Butler, 2020: 45). Un *thriller repetitivo*, envolvente, inacabado. Estos son los elementos del clima de la muerte a lo *feminizado*. El cuerpo social ha desarrollado una fascinación cultural por el devenir-cadáver, el propio cuerpo mantiene el suspenso, las derivas y el mantenimiento de las muertes.

Las imágenes del cadáver que aparecen es la circulación de una necropolítica feminizada. La repetición es lo que se disfraza al figurarse, es decir, lo que no se constituye disfrazándose. Es por esa razón que el problema de la crueldad en el proceso de actualización y repetición “está bajo las máscaras, pero se forma desde una máscara a otra, como desde un punto a otro, [así] las máscaras no recubren nada salvo otras máscaras” (Deleuze, 1995: 83). Dicho esto, la repetición “difiere en naturaleza de la representación, lo repetido no puede ser representado, sino que siempre debe ser significado, enmascarado por lo que le significa, enmascarándose él mismo su significado” (Deleuze, 1995: 85).

Ahora bien, la figura del cadáver que aparece es un signo, mientras que su repetición es la fuerza de su control político. La repetición, entonces, “en su esencia es simbólica, el símbolo, el simulacro, es el soporte de la propia repetición [por eso] no hay repetición desnuda que pueda ser abstraída o inferida del mismo disfraz. La misma cosa disfrazada y está disfrazada” (Deleuze, 1995: 84). Una micrografía de la pulsión de muerte, de la política del cadáver. De allí que Sontag diga que la fotografía se parece a una máscara mortuoria o a su huella. Entonces, remontarse a las escenas de la violencia –conocerlas, reconocerlas, memorizarlas– no es caer en el tibio espacio del miedo, traspasar el umbral de la narrativa a la imaginaria. El componente de espectacularidad es, como ya lo señalaba Guy Debord (2020), la exterioridad. Por eso, Rancière (2010) dirá que el espectáculo es el reino de la visión y, en tanto, eso es la desposesión de sí.

Parece que la imagen del cuerpo feminizado inerte se incorpora como una práctica social de la muerte, como un desenlace entre la desposesión absoluta de la existencia, el corrosivo ritual de un *vulnus precario* de los cuerpos feminizados. Todas las muertes que son anunciadas diariamente, que se ponen en los planos virtuales o impresos esperando a que otro cuerpo las reemplace porque la certeza cultural –como afirma Rebeca líneas arriba– es que, efectivamente, otro

cuerpo feminizado aparecerá en el transcurso de la temporalidad siguiente son leídos consecutivamente como un síntoma. Sin embargo, queremos escapar de cualquier alegoría de control. En la tradición de Marx y Freud el síntoma anuncia el quiebre de una nueva forma de entendimiento, de análisis. Una nueva forma de leer algunos indicios. Queremos dejar claro que el *pathos*, o la patología que se semantiza alrededor de la violencia de género no es un síntoma contemporáneo o, bien, una somatización social respecto al aparato de Estado y la maquinaria capitalista. Antes bien, este conjunto de glóbulos, de coagulaciones nombradas síntomas, queremos zanjarlas con el nombre de imágenes. El *pathos* violento produce imágenes. Recrea estéticas corporales, urbanas, territoriales. Las sensaciones territorializan un imaginario patógeno de la violencia.

En el régimen actualizado de la violencia toda zona espaciotemporal establece una conexión afectiva de ensamblajes sobre el proceso ininterrumpido de repetición y diferencia. Sus formas y sus efectos se vuelvan sobre imágenes que interrumpen el hilo del pensamiento y adquieren velocidades en torno a la persecución. Es decir, no basta con enunciados precarios, ni vulnerables. El lenguaje de la desposesión puede, incluso, marcar más la gramática negativa de las existencias. Así, «el sentido de la crueldad» que anuncia Nietzsche se basa en una producción y una economía de la violencia que se alimenta del odio. Aquí no desdeñamos la potencia política del odio ni el poder del odio. El odio configura materialidades, registra códigos de destrucción en masa. Bastaría decir que las funciones del poder y del contrapoder son reversibles, maquinan su propia centrifugación. Por eso, si en un campo de fuerzas se introduce, se intensifica o se atenúa tal afecto determinado, se necesita molecularizar o entender molecularmente el afecto que se atenúa, intensifica o introduce. Una especie de entusiasmo extático sobre ciertas conspiraciones sensibles. La crueldad establece desvíos espaciales, temporales, políticos y sensitivos. Los cadáveres, sus imágenes, nos recuerdan que tan déspota puede ser el tanto el poder como la vulnerabilidad extática de las vidas. Sobre este escenario neoliberalizado donde el poder de la violencia produce más de lo que puede reprimir y destruir; lo sensible es lo indiscernible, un modelo distinto que puede contrarrestar los efectos de la experiencia frente a esa fuerza.

Ahora bien, no hay *pathos* sin intensificación; “la acentuación, que realiza esta intensidad, es el poder mismo de la *forma*” (Didi-Huberman, 2017: 52). Por eso, en cuanto a la expresión de todas las muertes, no se trata de un carácter natural sobre la extinción de las existencias, sino, al contrario, articula en el tiempo un devenir cadáver. El movimiento cruel de la intensificación da forma a las muertes, a los cadáveres, a los cuerpos, a la formación de ruinas. Este *pathos* violento, estas imágenes de producción masiva, forman parte de la fascinación cultural a la muerte de los

cuerpos desposeídos (una *sympathia malevolens* como apuntaba Spinoza), por asociación directa a la crueldad son cuerpos territorializados para devenir cadáver. Por eso, permanecen vinculadas a través de la direccionalidad de la mirada, de la instrumentalización de los sentidos, eso que Artaud especifica en el *Teatro de la crueldad*, “sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro. Nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu” (2014: 58). El teatro es una puesta repetitiva. Una muerte convulsiva. La crueldad se refiere a que es cruel para sí misma. Artaud aclara que este teatro, en su formulación figurativa, no es una fuerza que se direcciona contra los cuerpos destrozándolos, mutilándolos. Sin embargo, sabemos que sí actúa de tal forma.



s/t (1995), fotografía por Martín L. Vargas

El dispositivo estético de la violencia adquirió parte de su maquinación de esa forma. Entendiendo la crudeza de la palabra y convirtiendo imágenes sanguinarias que avanzan como gusanos apolillando el pensamiento contemporáneo. La fascinación cultural tiene que ver con la mercantilización de las imágenes de la crueldad, con la conversión de la muerte en papel moneda (capitalización y acumulación de valor) y en el control neoliberal de los afectos sociales.⁴⁰ Por

⁴⁰ En términos marxistas, el *fetichismo de la mercancía* describe cómo los objetos que se producen al calor del capitalismo adquieren un valor que parece independiente de las relaciones sociales que los originan. En este caso, las imágenes que estetizan la violencia contra los cuerpos feminizados producen e instauran una fascinación cultural por la muerte y la violencia. Esas imágenes son fetichizadas ya que son resemantizadas de un valor simbólico y

eso el dispositivo recurre a la crueldad, ya que “en su unidad conjuntiva escogerá asuntos y temas que correspondan a la agitación y a las inquietudes características de nuestra época” (Artaud, 2014: 78).

La fascinación cultural que exploramos nos recuerdan los performances «Territorio mexicano» realizados entre 1995 y 1997 por la artista y activista cultural Lorena Wolffer quien muestra la representación del cuerpo de una mujer convertido en el cuerpo de un México tendido, ensangrentado, *feminizado*; parafraseando la curación del performance, se trata de una obra sustentada en las imágenes que evocan las experiencias sexuales crueles, sobre la indefensión de los mexicanos tras la crisis de 1994 –podríamos decir, también, una muestra sobre el preludio de la sistematización del feminicidio por venir. La puesta muestra el cuerpo de una mujer desnuda sobre una mesa quirúrgica: la extrema exposición de la corporalidad feminizada. El cuerpo se encuentra atado de las extremidades mientras su vientre recibe el choque de gotas de sangre. En este transcurso una voz (policia) en *off* repite: *Peligro, se está acercando a territorio mexicano*. La puesta dura seis horas, tiempo que se extiende entre el impacto de las gotas de sangre y el ir-venir de las/los espectadores. Para Wolffer ese tiempo es necesario para que esos espectadores (*voyeurs*) entiendan que no presencian un espectáculo masoquista sino a un ritual político de la violencia, con-formando un voyeurismo politizado.⁴¹

Un breve ensamble de materiales culturales que explotan la mirada sobre la fascinación cultural por el odio contra los cuerpos feminizados nos conduce a pensar en la instalación de Teresa Margolles y el curador Cuauhtémoc Medina: «¿De qué otra cosa podríamos hablar?» (2009), presentada en la Bienal de Venecia. La muestra se compone de residuos de sangre, de ejecuciones y restos humanos recogidos en los lugares de los asesinatos. Las piezas muestran el marcador sonoro de la violencia, la visualidad del horror, además de una necrolocalización de la derivación de la muerte: una necro-geografía. Las instalaciones «Muro de Ciudad Juárez» (2010) o «La Promesa» (2012) de Teresa Margolles, «Desaparecidas» (2020) de Miguel Ángel Escoin. Los performances de Lorena Wolffer (1995-1997) en «Territorio mexicano» conforman un

económico que oculta las condiciones reales que producen esa violencia. Entonces, lo que debería ser una narración sobre los procedimientos de la necropolítica feminizada se convierte en un producto de consumo, es decir, una mercancía cultural que se imprime en los marcos culturales tal como el papel moneda. Los procedimientos crueles administrados hacia los cuerpos feminizados que, por visibilización masiva aparecen como un espectáculo visual, emocional y sensacionalista, produce una noción cristalizada de la violencia. Así, la fetichización de la violencia a través de actos crueles (o explícitos) es funcional para invisibilizar otras sedimentaciones de la violencia que experimentan los cuerpos feminizados.

⁴¹ Para más información: http://www.lorenawolffer.net/01obra/05tm/tm_frames.html

registro heterogéneo sobre la violencia, la política y la estética como compostaje cultural a principios del México del siglo XXI. Mostrando como la violencia rasga, desgarras; supura y sutura. La violencia rompe, destripa. La violencia abrasa. La violencia desmiembra. La violencia *arruina*.

SIGNOS Y SUPERFICIES

Capítulo 3



La violencia aparece en todas partes,
Pero en regímenes y economías diferentes.
—Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas* (2020).

El ordenamiento de la ciudad de Puebla ocurre por sus agrupamientos, por sus líneas, coagulaciones, paisajes y atmósferas. Ellos son los que enfatizan la movilidad de la violencia de género. La arquitectura de la ciudad, su centro urbano y todas sus periferias se vuelven brumosas al extenso contacto de los cuerpos. Esa geometría del espacio se empieza a desplegar desde el zócalo de la ciudad. Este punto es el centro urbano, pero luego se expande por sus fronteras culturales y naturales, allí produce su caliginosidad y su brumosa intensidad. Por esas razones, las condiciones materiales de los cuerpos sociales que circulan por la ciudad y los lugares que discurren sobre sus superficies conforman una red de afectación que se agita en cada tránsito corporal colectivo o singular.

Pensamos ese gesto temporal de una crudeza y una dureza específica. Lo sabemos, la violencia etimológicamente tiene que ver con la palabra «fuerza», un movimiento de cuerpos dañando a otros cuerpos en donde ocurre una *abundancia de fuerza*. Sin embargo, algo de esa materialidad incorpora un motivo telúrico, una emocionalidad primigenia. Una violencia atávica y originaria remite a algo del medio cultural, efectivamente, algo inmaterial pero que se siente. Seguiremos una intuición geológica y atmosférica de la violencia, es decir, de la existencia es un conjunto de acontecimientos estratificados en el espacio. Cabría decir, entonces, que la existencia social tiene que ver con velocidades y ritmos diferenciados. Esta cadencia a la que nos referimos es un vector de movimiento que pueden ser dirigidos, pausados, continuos o delimitados por múltiples relaciones con el estriaje del espacio. A saber, la existencia de esa figuración de la violencia se segmenta cultural y espacialmente. Pero solamente se encuentra en ese estado de desarticulación momentánea, siempre se conjunta por los desenlaces de los sujetos sociales. La grieta que iluminamos coloca un punto de anclaje en el suelo y otro en la atmósfera. Un doble asentamiento que funciona disyuntivamente. Por un lado, se encuentra la entelequia del espacio y, por el otro, su fuerza constitutiva de sensaciones.

El gesto etnográfico en el que nos detenemos es una narración que ocurre al comienzo de esta investigación. A finales del 2015 en una entrevista con Paula al referirse a la violencia, dijo: *la violencia se siente como la falta de aire*. Esa sensación se entrama aquí como la producción o un desglose del *sensorium* de la violencia. La falta de aire solamente indica la asfixia a la que recurrimos para describir esa fuerza. Es una opresión, un anulamiento, es algo que se siente adentro del cuerpo y que se encuentra en la carencia del sentido. Así, pensar la violencia es preguntarnos sobre el entramado que la sostiene, sobre las capas sedimentadas en la semántica de la palabra y la afectividad subterránea de la que emana, sobre lo que aparece y se derrama o bien, sobre aquello que se encuentra en el aire que enrarece y contamina todo paisaje y todo ambiente posible.

En lo siguiente consideramos una discusión sobre el espaciamiento y la temporalidad de la violencia de género en la ciudad. Entendemos la ciudad como una vectorialización, una zona de indiscernibilidad que se constituye solamente a través de la velocidad de las líneas que estén en movimiento al momento de su choque, cruce, impacto o rozamiento. En este sentido, si la experiencia de la vida surge dentro y en los contornos del espacio social estratificado, la aparición de los cuerpos feminizados –cierta forma de exposición material y vulnerable– implica necesariamente pasar por el orden del afecto: los cuerpos afectan y son afectables socialmente. Los

cuerpos *sienten* y *experimentan* la violencia como un clima y una atmósfera que se condensa y recrudece por la formulación del espacio social, la circulación de los afectos y la percepción de dicha fuerza. El aire, como un componente sustancial de la atmósfera, nunca se siente mejor – aseverará Didi-Huberman– hasta que “la impureza reina y la respiración se entrecorta” (2017: 12). Una presencia atmosférica y su sintonía se articula con el sentido de presencia omnipresente de la violencia que se siente como la falta de aire.

Cuerpos feminizados reflejados a través de un espejo retrovisor

Ojos entornados, cosidos al fulgor del mediodía

Existe un movimiento de organización del espacio que sostiene la unificación de la concepción de ciudad. Aquí afectos, cuerpos y espacios se producen en un mismo motor que no puede ser desavenido. La violencia aparece en tal punto cartográfico porque los grados de potencia, de intensidad afectiva, se movilizan y ejercen su fuerza. El trazo de la ciudad, la distribución del espacio, la temporalidad del daño es tan importante como el cuerpo que despliega su fuerza y el cuerpo que intenta tajar esa misma.

A lo largo de todas las temporalidades posibles, la ciudad es sostenida por miles de cuerpos sociales que intervienen en su planificación. En este movimiento epistémico de vinculación es importante decir que “los afectos de los que alguien es capaz en correlación con las partes que lo componen [se construyen] según relaciones de velocidad y de lentitud” (Deleuze, 2005: 309). Es decir, la “latitud de un cuerpo a ese poder de ser afectado” (2005: 309). Entonces, este punto en el que aparece la violencia, ese en el que cruzan espacios y cuerpos afectándose mutuamente, lo nombraremos *acontecimiento*, tal como en el vocabulario de Deleuze.

No existe intensidad afectiva sin la composición de otras que la interpeleen, la potencien o la aminoren. En efecto, las intensidades no están ancladas a una dialéctica moral. Sin embargo, la interpelación afectiva puede convertir una intensidad en radicalmente deseada o indeseada cuando esa fuerza trata de destruir el trayecto de un determinado cuerpo, a saber, “una intensidad es mala, es radicalmente mala cuando excede el poder de aquél que la experimenta, cuando excede el poder correspondiente, que es el poder de ser afectado” (Deleuze, 2005: 308). Una intensidad afectiva indeseada es una fuerza que rabiosamente busca cuerpos precarizados y que se envuelve aún más de dañabilidad. Sobre esta ruta volveremos más adelante, sin embargo, valdría decir que entendemos los acontecimientos en imbricación con las intensidades afectivas. Un acontecimiento es aquello que altera el curso de la experiencia, aquello que desgarrar la direccionalidad de los vectores. Por eso, una intensidad siempre es en relación con otras intensidades. Entonces, es esa sensación que discurre en el texto: *la violencia se siente como la falta de aire* se enlaza de una forma con el sensorium colectivo y con las máquinas de creación literaria que describen

atmosféricamente la violencia. Sobre esa conjunción consideramos que giran tres tesis afectivas sobre la violencia de género: atmósferas, cartografías y economías. Aquí, la atmósfera que se anuncia y que produce torsión es la máquina narrativa de *Temporada de huracanes* (2017) de Fernanda Melchor (Veracruz, 1982).

Un huracán es una acumulación de estruendosos vientos. Se producen en el interior de los océanos tropicales, cuya fuerza y velocidad se encuentran en su propio giro. La alegoría de esta fuerza climática en tanto que es uno de los fenómenos atmosféricos más violentos que puede experimentar un territorio, o valdría decir mejor una conformación material, se narra en la novela *Temporada de huracanes*, como un nudo para pensar figurativamente la violencia que sucumbe y captura la materialidad afectiva de los cuerpos.

La estructura afectiva y atmosférica de la narración encarna la situación de la violencia – el punto exacto de su actual trayecto deletéreo– y muestra cómo determinadas emociones políticas se encuentran aunadas con una específica sensación de construcción de sentido alojado en la práctica y el reconocimiento de la violencia; una violencia que se mantiene tan estructuralmente organizada en el desarrollo y en la praxis de la cultura que parece no poder ser explicada sin pasar forzosamente por esa fuerza. Consideramos que *Temporada de huracanes* genera un plano de mundo, de germen y ablución de un concepto realista de sociedad. Aquí, aparecen voces especulativas tan enmarañadas y áridas como los espacios que se construyen y se maquetan al interior de la narrativa.⁴² Consideramos que la crudeza de la novela radica en la imposibilidad de desprenderse de las intenciones desencarnadas y afectivas de la violencia. Si la violencia sistemática deja a los cuerpos sin aliento, y convierte toda materialidad feminizada en cadáver, la narración, deja el cuerpo seco, vacío, sin un hito de aliento: una disnea rítmica y convulsiva. De tal manera, dentro de la composición narrativa solamente existen dos elementos que se sostienen: un cadáver y la velocidad de la violencia.

La narración inicia con la exploración de un grupo de cinco niños que en su recorrido encuentran un cadáver en descomposición a la orilla de un canal de riego. Ellos se adentran al margen del cauce río arriba, preparados “con las hondas prestas para la batalla y los ojos entornados, cosidos en el fulgor del mediodía” (Melchor, 2017: 9). Los niños densos y enfilados en

⁴² Una atmósfera anacrónica que nos recuerda el inicio de *Dormir en la tierra* (2014) de José Revueltas: “Pesado, con su lento y reptante cansancio bajo el denso calor de la mañana tropical [...] las casitas de madera del puerto, montadas en zancos sobre la orilla del río para quedar a salvo de las crecientes, parecían temblar, con ligeras y cambiantes distorsiones, vistas a través del vaho abrumador, quieto, de un aire que no se movía, de un aire que estaba ahí, empezando, muerto como el agua de un estanque” (2007: 11). Aquí, al igual que en *Temporada de huracanes* la violencia se expresa sobre el fulgor y el tamiz climático.

un solo cuerpo que avanza. Ellos, cinco niños que avanzan “rodeados de moscas verdes, reconocieron al fin lo que asomaba sobre la espuma amarilla del agua: el rostro podrido de un muerto entre los juncos y las bolsas de plástico que el viento empujaba desde la carretera, la máscara prieta que bullía en una miríada de culebras negras, y sonreía” (Melchor, 2017: 7).

El cuerpo muerto es la Bruja chica –curandera en el pueblo de la Matosa– cuyo oficio heredó de su madre que, dedicada al negocio de los maleficios y las curaciones, le enseñó todo acerca de los hechizos. Mientras avanza la historia descubrimos que la Bruja es un personaje trans, por lo que el cadáver que se encuentra en el canal de riego es un trans-femicidio y la violencia que se expresa gira sobre la política del odio contra los cuerpos feminizados.⁴³

La estructura de la novela avanza como la exploración de un archivo periodístico, su procedimiento no es un asunto menor ya que la sedición narrativa es construida sobre una denuncia legítima al gobierno de Javier Duarte (preso en abril del 2017 por los cargos de lavado de dinero y participe en acusaciones delictuosas), expresidente del Estado de Veracruz. En cuyo sexenio (2010 al 2016) se sumaron la muerte y el secuestro de varios periodistas de nota roja. Así, *Temporada de huracanes* se registra por las voces (por sus testimonios respecto al cadáver de la Bruja), por su construcción periodística sensacionalista. La ecolalia narrativa fluye mostrando el lado desencarnado y explícito del relato que despersonaliza o, mejor dicho, que personaliza para construir un cuerpo sumido en la fascinación social de su muerte. Por eso, su avance se configura como apuesta estética en los sedimentos de una imagen narrativa que se construye en la matriz de las notas y las crónicas rojas.⁴⁴

Dicho lo anterior, y para ser concisas, *Temporada de huracanes* es una crítica directa a las políticas del cadáver construidas por la fascinación de los medios de comunicación. Como muestra directa encontramos el accidente de los supuestos hermanastros de la Bruja quienes “murieron aplastados por una carga de varillas de fierro que se le soltó a un camión que iba delante de

⁴³ La historia se inspira en un hecho real, como lo refiere Melchor en una entrevista, existe una nota roja en un diario en Veracruz que describe el homicidio de una persona que se dedicaba a hacer brujería en un pueblo cañero, que habían asesinado y el cuerpo lo habían encontrado en un canal de riego. La entrevista puede ser consultada en el siguiente enlace: <http://ricardocartas.com/2017/08/temporada-de-huracanes-es-un-cuento-de-hadas-de-la-modernidad/>.

⁴⁴ En *La experiencia estética de la nota roja* (2012) la misma Melchor aclara que el fotógrafo, a mitad del siglo XX “movilizará todas sus herramientas retóricas al servicio del reforzamiento de esta espectacularidad, que ya no dependerá de una capacidad de generar imaginación a través de conceptos, ni de generar ilusión a través de la sensibilización de lo figuracional, sino de producir conmoción, estremecer al público a través de la presentación del horror de la realidad”. Revisar: <https://revistareplicante.com/la-experiencia-estetica-de-la-nota-roja/>. Incluso, la escena nos recuerda las imágenes fotográficas de Enrique Metinides quien, justamente, realizaba trabajos periodísticos de nota roja sobre incidentes y accidentes catastróficos. Particularmente la famosa fotografía de una mujer muerta a causa de un accidente automovilístico en ciudad de México entre las calles Insurgentes y Baja California.

ellos, puro fierro ensangrentado se veía en las fotografías que el periódico publicó al día siguiente” (Melchor, 2017: 9). Con lo anterior decimos que la sistematicidad de las narraciones sensacionalistas a las que nos remite la novela nos hace suponer la aparición de los cadáveres como cuerpos expuestos a la indagación colectiva, a la contemplación social del espectáculo de la muerte. Sobre estas líneas y como lo venimos explorando, la violencia –su ensamblaje y su formulación– se posibilita por las nociones encarnadas de espaciamiento y temporalidad. Ese límite espacial en la explicación de la violencia es un punto en el que sucumben los márgenes de la sociedad por todas las necesidades materiales de la existencia. A saber, en ciertos espacios la violencia se ejerce como la única forma posible de mantenimiento de un tipo de existencia precaria, o como límite de la biopolítica, es decir, como un reverso constitutivo. Sin embargo, ese dorso no es la necropolítica: «para hacer vivir hay que hacer morir», sino la posibilidad que en las entrañas de una epistemología de la violencia es posible su auto-reproducción social.

De esta forma, el territorio en el que acontece *Temporada...* es un espacio construido por cuerpos forjados para la recepción de toda la velocidad de una fuerza destructiva. La Matosa es una población ficticia construida (como tantas otras reales) sobre la promesa del desarrollo, un cañaveral iracundo, un pueblo petrolero erigido por un conjunto de casas precarias como precarios son los cuerpos que las habitan. Este caserío es volcado sobre una historia de violencia; la violencia es su historia cultural, su legado mítico. La Matosa es un pantano temporal que da vueltas sobre su propia significación de la violencia. Es decir, que se instala en un significado polimórfico, pero que carece de interpretación cotidiana. Por eso la violencia se mantiene como el aire: condensado entre las casas, entre el ambiente y las relaciones sociales establecidas. Así, la circulación de la violencia estructural y acumulada se filtra en las sedimentaciones de la misma violencia.

El clima es un factor principal en la narración. El carácter tropical, los pozos petroleros, un territorio ubicado en una costa sugiere ser que la Matosa es un pueblo ficticio en las inmediaciones territoriales de Veracruz. Parece que el clima se corresponde entre la tierra del poblado y los cuerpos que aparecen allí. En este sentido, territorializar La Matosa es inscribir y hablar de un poblado que podría existir en nuestra realidad precarizada. Ahora bien, los cuerpos que encarnan el lugar parece que habitaran la lógica del *imperecedero cuerpo precario* ya que no existen respuestas críticas para salir de la encapsulación de la violencia. Mientras que el territorio de agudezas cañeras que se derrumban, en donde no existen empleos para las personas y, sin embargo, esos elementos de violencia económica fundamentan una restricción extremadamente

material que inunda a esos cuerpos. El lugar conformado por los estragos previos de un huracán que ocurrió en el setenta y ocho, “cuando el deslave, la avalancha de lodo que sepultó a más de cien vecinos de La Matosa y a las ruinas” (Melchor, 2017: 15) generan una localización para pensar el arrasamiento material de la cultura.

Los días previos al deslave del año setenta y ocho, cuando el huracán azotó contra la costa con furia y enconó y relámpagos estentóreos tupieron de agua el cielo durante días enteros, anegado los campos y pudriéndolo todo, ahogado a los animales que pasmados por el viento y los truenos no pudieron salir a tiempo de los corrales y hasta a aquellos niños que nadie alcanzó a tomar en brazos cuando el cerro se desgajó y se vino abajo con un fragor de rocas y encinos desenraizados y un lodo negro que arrasó con todo hasta derramarse sobre la costa (Melchor, 2017: 24).

Hacemos énfasis en esa producción climática impredecible pero que conforma la historia de los cuerpos como una realidad que aplasta y encapsula todo un régimen de distribución que posibilita el ejercicio de un poder disipado que surca por todo su extenso paisaje: la imagen que pensamos se formula en una estratificación de la violencia. La catástrofe señalada en la narración es un locus, un acontecimiento que es posibilitado por el desequilibrio del poder. En el relato instala un *sensorium*. En este sentido, La Matosa encontró un lento camino para volver a repoblarse, a “llenarse otra vez de chozas y tendejones levantados sobre los huesos de los que quedaron enterrados bajo el cerro, gente de fuera, en su mayoría atraída por la destrucción de la carretera nueva que atravesaría Villa para unir con el puerto y la capital los pozos petroleros recién descubiertos al norte” (Melchor, 2017: 25).

Decimos entonces que existe una velocidad: una concatenación de imágenes de la violencia que se suman y se distribuyen en la narración. Así, *Temporada de huracanes* es construida por un conjunto de recortes, testimonios y fotografías que conjuntan y hacen un archivo climático de la violencia. En *Sobre la fotografía* (2006) Susan Sontag aclara que la producción fotográfica es un artefacto por un sentido estético y material que la posibilita. Por eso, el revuelo de esa conjunción de imágenes forma y constriñe los paisajes de praxis y de discursividad cultural. Sobre la imagen importa el cómo se ejecuta, el cómo se plasma, pero también el qué se mira y de qué formas. Parece que la elaboración de fotografías, todavía en el mundo contemporáneo, “ha implantado en la relación con el mundo un voyerismo crónico que uniforma la significación de todos los acontecimientos” (Sontag, 2006: 26). En efecto, las fotografías fijan las imágenes en objetos a la vez que generan secuencia de realidad. Por esas razones sobre y entre la imagen fotográfica se produce un concepto móvil de sociedad.

Así, la secuencia de la narración eslabonada por el mecanismo fotográfico, o siguiendo su gramática, indica una fuerza que nos exige detenernos un momento a observar secuencia, ritmo y velocidad: a que seamos conscientes de las sensaciones climáticas que aparecen. La carne de los habitantes se invadió por una fuerza que estructura toda práctica social y cultural. Parece que la narración indica como se relaciona la violencia, en toda su factorización especulativa, con los cuerpos y los climas. En otras palabras, *Temporada de huracanes* es una extensión climática, una cartografía de la violencia, una dislocación vital. Dicho lo anterior, existe una materialidad climática que construye cuerpo. Que lo conforma y lo limita sobre su ejercicio de contención. Si la fuerza de describir la violencia que experimenta un cuerpo por las condiciones materiales y climáticas anuncian un tipo de régimen diferencial, la necesidad de narrar la violencia es, justamente eso, la necesidad de poder formar con palabras todo un cúmulo de experiencias encarnadas que se registran en los albores de una fuerza destructiva.

La máquina literaria de Melchor se deshace al igual que la violencia que va explorando en su derrame narrativo. Disloca y reconstruye un tipo de lenguaje popular. La novela trabaja sobre la distinción de los objetos y la conjunción de las sensaciones de la violencia. La Matosa, en todo su carácter climático, distribuye la temporalidad de esa atmósfera. Por un mecanismo de trueque en la que el pueblo reclama cuerpos y a cambio otorga tiempo: un tiempo que, como sabemos, parece estar en sintonía con una política del cadáver. Justamente tiene la soberanía de poblar el espacio, de otorgar alegorías móviles que no ofrece respuestas críticas sino intempestivas.

La materialidad que se distribuye en *Temporada de huracanes* se moviliza sobre una violencia que expone al cuerpo y, bajo un mecanismo muy sofisticado, de posesión corporal y afectivo. Al decir que la violencia posee al cuerpo nos referimos a una sensación de trance social que actúa principalmente por la movilización y la circulación de los cuerpos, a saber, la materialidad es atravesada por sacudidas, tensiones y zumbidos. Si una violencia contractura al cuerpo eso refiere a los límites de la cultura, límites de la biopolítica, que se expresan entre elementos vertiginosos. Por supuesto, un desbordamiento de la crueldad y una violencia nefanda que inundan el cuerpo de un territorio desolado entre emociones oscuras y nefastas.

En este margen de sentido se anuncia el progreso de los bordes entre la estética y la política de la violencia, ya que *Temporada de huracanes* da testimonio especulativo de un tipo de configuración climática que *presiona* la composición sensitiva de los cuerpos colectivos. Aquí la figura de la atmósfera se vuelve materialmente más tangible. Sabemos que una atmósfera

«presiona» y constriñe las existencias. Por eso, la circulación de afectos colectivos sobre la violencia posibilita una cartografía sobre la sociedad en la que vivimos. Entonces, lo que es y lo que hace una atmósfera afectiva tiene que ver forzosamente con las dimensiones singulares y colectivas de la vida cotidiana. Ahora bien, las atmósferas resaltan una dimensión física de los fenómenos para hacerla presente “es preciso poder aprehender los climas predominantes a la luz de situaciones históricas más amplias. Es decir, percibir las atmósferas no es una tarea de desciframiento, sino de la comprensión de su génesis cultural” (Kratje, 2018: 31). Su conjunción, entonces, podría ser leída bajo la conceptualización de *sentido*. Aquí, será el sentir de la violencia que *se siente como la falta de aire*.

Atmósferas violentas

Uno de los argumentos que estamos desplegando es la necesidad de pensar la producción de la vulnerabilidad y de la violencia, a través de un material sensible: la atmósfera. Una atmósfera, por supuesto, es una capa gaseosa que envuelve cierto entorno. Una atmósfera engloba temperaturas, precipitaciones, contingencias; puede ser cálida o fría, templada o húmeda, densa o ligera; puede ser agradable y también puede ser asfixiante. Se enlaza con un régimen de visibilidad estética entre el esparcimiento de opacidad y transparencia. La idea de una atmósfera se vincula directamente con el aire que nos rodea. Es decir, algo que permanece contenido, *algo* con lo que se convive.

El uso de la palabra ‘atmósfera’ necesitan ser precisada para su instrumentalización en este trabajo. Consideramos la precipitación atmosférica como una textura que se experimenta en la cultura y a la densidad de la violencia. La descripción y la discusión conceptual de la atmósfera refiere a un nuevo lenguaje que recupera tanto el potencial como la politicidad de los afectos. La atmósfera es una clave para entender cómo se constituye nuestra subjetividad en términos colectivos. Sobre esto, seguiremos la intuición de Sedgwick y entenderemos que existe una intimidad constitutiva entre los afectos y las emociones, por eso la atmósfera solamente puede ser tratada por tonos, ritmos y texturas diferenciadas. La textura se encuentra siempre inmersa “en un terreno de narración activa que lanza hipótesis, comprueba y reforma cómo actúan las propiedades físicas y cómo actúan ellas a lo largo del tiempo” (Sedgwick, 2018: 15). Así, “tener en cuenta que la textura no solo consiste en pensar, en preguntar o en saber cómo es, ni tan siquiera en cómo nos afecta. La percepción de la textura siempre incluye otras dos cuestiones: ¿cómo se convirtió en eso? Y ¿qué puedo hacer con ella?” (2018: 15).

El *sensorium* engloba a la atmósfera. Percibir la textura de una atmósfera “es saber o mantener una hipótesis sobre si una cosa será fácil o difícil, segura o peligrosa de asir, de apilar, de doblar, de cortar en trozos, de escalar, de estirar, de deslizar o de mojar” (Sedgwick, 2018: 16). La textura de la atmósfera implica más de un sentido y se ciñe en múltiples propiedades sobre los sistemas de percepciones móviles, sutiles e imperceptibles. Es decir, no solamente a la clasificación de tales o cuales afectos y la contingente diferencia entre las nociones de sentimiento/ emoción/ pasión/ o /afecto sino a la metonímica de otros términos que engloben tales afectos. Es una herramienta epistemológica que reformula y que integra a nuestro análisis una teoría contemporánea de los afectos acordonada a la violencia que abre las preguntas: qué es lo que entendemos por política o, mejor dicho, cómo utilizar la teoría como una técnica política cotidiana que permita pensar pedagogías cognoscitivas alejadas de formaciones duales, binarias y cristalizadas en formulaciones identitarias.

Recurrir a un planteamiento atmosférico supone cierto discurso común que narra nuestras impresiones colectivas y singulares de forma descriptiva. En palabras de Ben Anderson, “en el discurso cotidiano y en el discurso estético, la palabra atmósfera se usa indistintamente con el estado de ánimo, el sentimiento, el ambiente, el tono y otras formas de nombrar los afectos colectivos” (2009: 78). Por supuesto, la atmósfera es múltiple y habilita escenarios vinculados a una presencia emotivamente colectiva. Anderson empieza su planteamiento sobre las *atmósferas afectivas* trayendo a la mesa de disputa un acontecimiento que alude a un sentido de presión meteorológica. El 14 de abril de 1856 Marx fue a una reunión en Londres a propósito del cuarto aniversario del Chartist *People's Paper* en el que expresó un discurso refiriéndose a una metáfora que es necesario traer a discusión:

Las llamadas revoluciones de 1848 no fueron sino incidentes pobres, pequeñas fracturas y fisuras en la corteza seca de la sociedad europea [...] Pero, a pesar de que la atmósfera en la que vivimos ejerce sobre cada uno de nosotros una presión de 20,000 libras, ¿*acaso la sentimos?* No en mayor grado que la unión europea sentía, antes de 1848, la atmósfera revolucionaria que la *rodeaba* y que *presionaba* sobre ella desde todos lados (Marx, 1856[1999]).⁴⁵

Si bien Marx, al hablar de una atmósfera no estaba insinuando que ésta fuese «afectiva», podríamos decir que esa «atmósfera revolucionaria» se entreteje sobre una compleja red de emociones compuestas y adheridas a la lucha. Así, Anderson retoma el sentido materialista que adjudica Marx a la noción de *atmósfera* entendiendo que ésta es una combinación de diversos

⁴⁵ Las cursivas son nuestras.

elementos y temporalidades. Sin embargo, aclara que la atmósfera, esa atmósfera marxista-revolucionaria, es similar a una atmósfera meteorológica ya que “ejerce una fuerza sobre aquellos que están inmersos por ella y, de la misma forma que el aire que respiramos proporciona la misma condición de posibilidad para la vida” (2009: 78). En este sentido, una atmósfera atraviesa tanto sujetos, cosas y espacios a la vez que los caracteriza. Es por eso por lo que, esa forma de referirse a la atmósfera es algo que nos importa y que necesitamos articular para un planteamiento crítico de los acontecimientos violentos que vivimos.

Las atmósferas afectivas a diferencia de los planteamientos geográficos sobre aquella atmósfera meteorológica no solamente varían en la operatividad de la altura o presión y que puede deducirse a través de una ley barométrica. Una atmósfera afectiva permanece influenciada por acontecimientos locales y globales, impresiones personales y regulaciones gubernamentales. Una atmósfera afectiva es una capa compleja, imprecisa y manipulable. En este sentido, la atmósfera es una descripción que condensa cualquier espacio en el que transitamos, incluidas aquellas temporalidades históricas o cotidianas, así como nuestros climas subjetivos y de relacionalidad. Las atmósferas tienen siempre un carácter ‘envolvente’ que presiona desde diferentes vectores y con distintas fuerzas.

En este constante esfuerzo de pensar cuáles son las nuevas gramáticas subjetivas que se posibilitan al reflexionar el papel de las emociones, y remontándonos en otro sitio que no entienda las posiciones sobre los afectos como meros estados psicológicos debemos preguntarnos, en su lugar, ¿cómo la afectividad permite posicionarnos de una forma distinta sobre lo «social»? A partir de esto, podemos pensar las formas diferenciadas en que ciertas atmósferas se vuelven ‘contagiosas’ y otras presionan tangencialmente. En efecto, aunque pareciera que la atmósfera tiene una perdurabilidad constante, ésta nunca es estable. Referirnos a una condición atmosférica emocional es pensar que en ciertos espacios públicos/privados ocurren diversas afectaciones. Esto nos posibilita pensar sobre la vectorialización de la ciudad de Puebla. Es decir, en las formas en las que conviven los cuerpos y los sujetos ante acontecimientos y regulaciones de la violencia y la muerte, a saber, sobre una política cultural del cadáver feminizado.

La atmósfera es contingente y desordenada, cuando trata de mantener su forma, se metamorfosea. El afecto abre una discusión necesaria e interesante porque desestabiliza la relación entre las emociones y lo cultural. El afecto es una respuesta a la pregunta insistente sobre cómo se ensambla lo social y lo subjetivo. Por supuesto, “el surgimiento del afecto en las relaciones entre los cuerpos, y de los encuentros en los que se enredan esas relaciones, hacen que las

materialidades del espacio-tiempo siempre sean afectivas” (Anderson, 2006: 736). En este sentido, las atmósferas se estructuran a partir de gramáticas afectivas segregadas espacial y temporalmente que son autónomas de los cuerpos de los que emergen, habilitan y hacen perecer. Aunque cabría aclarar que “las posibilidades de respuesta se hacen presentes a través de la composición de particulares atmósferas y sensibilidades” (Anderson, 2003, 2006, 2011). En este tenor, las posibilidades de praxis política están condicionadas por un sentir colectivo atmosférico y por su presión.

Dicho lo anterior, entenderemos que la atmósfera a la que nos referimos se condensa en la formulación del espacio social, la circulación de afectos y la percepción de la violencia. Por supuesto, las preguntas que se abren a tales planteamientos son ¿De qué forma y cómo presiona y envuelve la atmósfera a las existencias feminizadas? ¿Cuáles son los afectos y las sensaciones atmosféricas que presionan sobre los cuerpos feminizados en un escenario violento? En términos prácticos incluso, podría ser, ¿cómo *sentimos* la violencia?

Estratificaciones y sedimentaciones de la violencia

La geografía de la violencia de género es la llanura, en tanto que el horizonte siempre se renueva y parece que no se llega a uno de sus límites. Cuerpos disponibles a la muerte, porque son contruidos para ella. Existe, por supuesto, una intensificación y un desborde excesivo de la violencia de género que se cristaliza en un imaginario cultural reciente alrededor de la figura de los feminicidios, transfemicidios: el femigenocidio sistemático y sostenido. Queremos rehuir a las nociones de cualquier tipología. No creemos que la violencia de género sea un *tipo* de violencia en los términos de una taxonomía específica de la violencia social y esa insuficiencia del aparato legal para tipificar la violencia. Proponemos, en cambio, pensar que la violencia de género es sistemáticamente cimentada en tanto que captura la vitalidad de estos cuerpos, los esboza de un *summum* vulnerable, para que parezca que su perecer es necesario o irremediable en un punto del trayecto de su línea de existencia. La violencia es compulsiva, repetitiva. Al ser alterable la violencia no es un objeto sino un paisaje que se descompone, un paisaje que muestra cómo diversas estéticas eclosionan produciendo heteroglosias y heterogonías.

La llanura, ese terreno extenso, no es solamente el ocaso del desnivel inalcanzable. Este paisaje que proponemos para pensar el devenir-cadáver se texturiza por miles de cuerpos-cadáveres apilados, enterrados y escondidos por, sobre y entre la tierra. Aparecen los restos como en los óleos de Beksiński, la pigmentación se vuelve ocre, gris y negra sobre el territorio del páramo

y del desierto. El paisaje se confunde con la vitalidad, con los cuerpos arrasados, con el dolor comunitario que escapa del nivel micro-social, la violencia que vivimos es un asunto espacioso, global. El extenso paisaje social de la violencia tiene un punto de activación en la concepción neoliberal de la violencia contemporánea de género, entendiendo esta como una tecnología de la crueldad que produce un reparto de lo sensible. Parece que dicha tecnología social va cediendo el impulso de la naturalización de los cuerpos convirtiendo la imagen del futuro en un paraje de los huesos, de la desolación. La imagen de la violencia es el horizonte siempre presente e inacabado de los llanos. Hablamos entonces de la relación entre el urbanismo, que es una relación directa con la ciudad, el espacio, el entorno habitado. Una de las actividades de la máquina intensiva contemporánea de la violencia de género es la construcción de mapas. Sabemos que la ciudad son direcciones de tiempo. Por eso, la ciudad es el correlato de la ruta, solamente existe en función de una circulación y “se define por entradas y salidas, es necesario que algo entre y salga de ella. Impone una frecuencia. Opera una polarización de la materia, inerte, viviente o humana; hace que el *filum*, los flujos pasen aquí o allá, en líneas horizontales” (Deleuze y Guattari, 2020: 559).

El urbanismo y la arquitectura, siguiendo a Foucault, son mecanismos de control gubernamental. El espaciamento, la población y el territorio son efectos del poder biopolítico. En el ya clásico ejemplo del panóptico de Bentham podemos decir que la vigilancia no fue un dispositivo del poder soberano ceñido a generar tranquilidad sobre los gobernados, sino modelar conductas en la población productiva. Las figuras de estas disciplinas son herramientas que distribuyen y que jerarquizan todo el espacio. Existe una geometrización del espacio urbano-arquitectónico que asemeja la jerarquía política. Por esas razones, todos los sujetos nos hemos convertido en sujetos del necropoder, pero diferimos considerablemente entre los grados y los modos de actualización del poder. Quizá, *Temporada...* explora una zona opaca de la violencia, un *vulnus precario* asentado en la feminización de los cuerpos y sobre los territorios gobernados por la violencia. El ejercicio literario es una forma de organizar el afecto colectivo, ¿cómo se siente y se experimenta la violencia? Por el clima, por una atmósfera. La violencia se siente porque se encuentra presente en el aire, en el espacio aéreo y terrestre del entre-cuerpos. Es imposible dissociarla de la afectividad que produce. Los cuerpos necesitan ese espacio atmosférico, esa latitud del paisaje climático. Entendiendo a los afectos como vectores de fuerzas que atraviesan y transforman los cuerpos, la violencia en su especificidad afectiva se siente por y entre el cuerpo, pero no sale de él, llegando incluso a destruirlo. La violencia choca, circula y se mezcla, produciendo

la superficie y el material corporal. Esa decisión dolorosa no pasa solamente por el cambio de registro o el cambio de escala sino por el grado de velocidad, de decisión y de agenciamiento colectivo.

La estratificación a la que nos referimos tiene que ver con el mantenimiento y ejercicio de la violencia. Todos los personajes que aparecen en *Temporada de huracanes* están sometidos a una lógica de la violencia y su praxis es debido al sustento de esa fuerza machista y extractiva que despoja a los cuerpos de alguna agencia colectiva posible. No es fortuito que el escenario de despliegue de la narración ocurra en un territorio cañero y petrolero altamente expuesto y arrojado a la extracción. La praxis del narcotráfico que aparece es aquí una voluntad estratificada ante el surgimiento de los motores de la violencia social y económica, una violencia contra los cuerpos feminizados. La Matosa muestra la violencia que aparece y se distribuye en las materialidades, pero no sale de allí. Pasa por los cuerpos, por la tierra, por el pueblo, por el clima. Un territorio en donde se dibujan perfectamente sus límites de acción y agrietamiento de la sed voraz de secar y arrasar el cuerpo de sus habitantes.

Un estrepito recorre el cuerpo de la sociedad, se siente como recorre su espina dorsal y se asienta en sus extremidades. Existe una irradiación atmosférica omnipresente: “están en todas partes, siempre estamos en ellas, envueltos en ellas. El clima es una atmósfera, y siempre estamos en un «clima»” (Slaby, 2019: 274). La disección del concepto apunta a considerar ciertas presencia tangibles, intensivas y extendidas en el espacio social. La atmósfera irradia y rodean a los cuerpos creando un paisaje sensible donde se ciernen climas culturales, texturas afectivas en momentos históricos determinados. La atmósfera posibilita una discusión material o técnica sobre el cómo nos sentimos sin caer en una reducción subjetiva. Es decir, cuando hablamos de un modo de experiencia o sobre una sintonía afectiva nos referimos a ciertos estímulos y empujes materiales que influyen de forma envolvente sobre nuestras intensidades afectivas.

La atmósfera es una especie de ir circunscribiendo el afecto o bien un «mapeo afectivo». Es decir, “una tecnología estética –en el sentido más antiguo y básico de techné– que representa la historicidad de la experiencia afectiva” (Flatley, 2008: 4). Así, al mapear la vida afectiva y sus temporalidades abren problemas políticos afectivos específicos (el sentir de la violencia) que podrían extenderse bajo otras nociones consideradas opacas o poco productivas. Entonces el mapeo afectivo no es una representación estable de un paisaje que parece inmutable, sino un

mapa que se rastrea en un territorio para proporcionar un sentido de orientación.⁴⁶ Entonces, bajo la figura de atmósferas afectivas o erupciones estridentes de emoción. Es decir, los afectos permanecen correlacionados en el sentido que se encuentran organizados con y entre diferentes grupos heterogéneos de materialidades; ese conjunto establece un ensamblaje “complejo de atmósferas y sensibilidades que exceden cualquier dispositivo, mientras que ellas se convierten en parte del aparato” (Anderson y Adey, 2011: 1095). De tal forma, los espacios son masculinizados. Se exaltan los guiones culturales que socialmente “corresponderían” a los varones. Todos los cuerpos son poseídos por una gramática agresiva y solamente pueden relacionarse de esa manera, los espacios de socialización son asediados por la premura y la exaltación del sometimiento sobre los cuerpos feminizados. Por ejemplo, el pasaje que ocurre en el bar de Sarajuana:

Estaban los que decían que la Sarajuana ya de vieja contaba que una noche llegaron a su cantina unos muchachos que no eran de la Villa por la forma en la que hablaban, y que ya borrachos empezaron a presumir que venían de cotorrearse a una vieja de La Matosa, una que había matado a su marido y que se las daba de muy bruja, y la Sarajuana enseguida paró la oreja y ellos siguieron contando cómo fue que se le metieron a la casa y cómo la golpearon para que estuviera quieta y pudieran cogérsela entre todos (Melchor, 2017: 21).

No necesitamos subrayar la formulación de la violencia atroz que narran los varones en el Sarajuana y, sin embargo, es de exaltar la forma en la que el hilo de voz anuncia un acontecimiento totalmente cruento con total parsimonia. El machismo y la misoginia expresada pasa por una específica codificación que celebra, bajo un guion cultural patriarcal, el sometimiento y la destrucción de los cuerpos feminizados. Una localización que advierte una relación entre afectividad y las regulaciones específicas del poder. En efecto, el tratamiento de la atmósfera se produce por movimientos imperceptibles, “un paso lateral hacia lo que normalmente se pasa por alto pero que son figuras sensoriales, formas que se extienden a través de escenas y sedimentos, adhiriéndose a la sensación misma de algo que está sucediendo” (Stewart, 2010: 225). En tanto que el sentir de la atmósfera no se encuentra inacabado siempre es un marco de fuerzas en las que nos encontramos. Esa relación produce expresividad, una composición ambivalente, un acontecimiento. Una sintonía y textura atmosférica se hace visible en la aceleración de sonidos e

⁴⁶ Jonathan Flatley ubica la noción de mapa afectivo en el cruce entre la geografía y la psicología ambiental para indicar ciertos aspectos afectivos que orientan una extensión espacial. Dicho esto, el sentido que tenemos sobre los ambientes que se habitan se ciñen sobre una múltiple variedad de intenciones, deseos, creencias, estados de ánimo y apegos afectivos. El mapa afectivo (de un carácter rizomático), entonces, permite la visión de un territorio compartido y sitúa el desenlace de una experiencia subjetiva.

imágenes que cobran un particular significado. Algo se plasma en la percepción, se acumula en el tacto y se siente que algo se abre entre las grietas.

La Bruja encarna toda la maldad. La Matosa, como cualquier pueblo, convierte la muerte de la Bruja en un conjuro. Ya que la Bruja “es quien viene a llevarse a los niños que no se portan bien”, la Bruja en tanto practicante de la hechicería “tiene conexiones con la maldad”. Así, sobre el cadáver de la Bruja, el pueblo de la Matosa inscribe un conjunto de afectos indeseados. La Matosa deposita en el cuerpo de la Bruja todo el miedo social de sus habitantes. La figura de la bruja condensa el sentir de la atmósfera y es sobre ella que se tramita el ejercicio de la violencia. Aquí recurrimos a un sentido particular de violencia que se ejerce en el cuerpo bajo la forma de la amenaza. Los cuerpos sienten una atmósfera desasosegante que en un momento se agudiza y aprisiona la sensación. El sentimiento de seguridad aparece como un efecto de tiempo suspendido que opera sobre “una dimensión de futuro que se expresa (miedo) y se trae al presente sin que deje estar en el futuro. Así, la presunción y la acción emancipatoria actúa bajo la promesa de asegurar y proteger la vida bajo la anticipación de los afectos de la violencia” (Massumi, 1995; 2005; Anderson, 2010; 2014; Brennan, 2004; Luna, 2018).

Lo sabemos, la cultura convierte todo a su paso en fragmentos de una historia que se adapta a la moralidad contemporánea. La violencia de género sedimentada, sobre las capas y capas de cultura que no prohíben la violencia contra los cuerpos feminizados, sino que la incitan. La figura del feminicida en *Temporada...* intenta mostrar que la literatura es un hueco de combate. El asesinato de la Bruja es un acto de rabia por los jóvenes –Lusimi, el Mutante y Brando–, aunque parece que no existe un motivo lineal y astringente, la muerte aparece por los constreñimientos de un cuerpo feminizado. Nos encontramos, entonces, ante la ley de la autorización. El cuerpo de la Bruja, habilitado por la atmósfera, es el cuerpo más próximo a este grupo de varones para poder destruirlo, para darle muerte. Ese es el momento anticlimático, de una insólita extrañeza, en donde la novela produce su objeto real. Lo decía Adorno, en *La posición del narrador en la novela contemporánea*, “en la trascendencia estética se refleja el desencantamiento del mundo” (Adorno, 2003: 44).

El enmarañamiento de voces y acciones giran sobre la muerte de la Bruja, sobre el cuerpo feminizado de la Bruja. Por eso Melchor erige sobre los límites de la Matosa un espacio de lo inerte bajo el nombre del desecho. La disposición biopolítica que se reinscribe en Melchor se abre por la pregunta de lo vivo y lo inerte bajo el signo de su violencia. Es decir, un espaciamento donde los personajes se relacionan con y a través del desecho corporal, de la basura de los

cuerpos. Espacios, pues, donde los cuerpos interactúan con el desecho. Al referirse a la Bruja dicen: “Y nomás había que ver cómo vivía, en un cuchitril lleno de cachivaches y cajas de cartón ya podrido, y bolsas de basura llenas de papeles y trapos y rafia y olotes y bolas de pelo caspiento y de polvo y cartones de leche y botellas de plástico vacías, pura pinche basura, puras pinches porquerías” (Melchor, 2017: 32). Entonces, “si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de todos los desechos, es un límite que lo ha invadido todo” (Kristeva, 2004: 10). Ahora bien, nos interesa menos la mentira que vela el transfeminicidio y el barullo moralista de los personajes, sino la decisión política y estética de la novela en mostrar una gran variedad de zonas opacas y grisáceas sobre la política del cadáver.

Decíamos, arriba, que la narración avanza por voces que se contraponen, se interpelan y se contradicen. Sin embargo, lo que no pasa por mentira es que, en diversas modalidades de la oralidad de la muerte, La Bruja se convirtió en un cuerpo *destinado* a la muerte. Absolutamente todas las narraciones apresuran a clausurar el transfeminicidio como un hecho que iba a suceder, y cómo no iba ocurrir de tal modo si parece que La Bruja era el cuerpo más precarizado entre los precarizados, una corporalidad que se correspondía con la lógica del desecho.

La espacialidad diagénética de la novela se interna en la producción y el control de la violencia dirigida a los cuerpos. Ese proceso múltiple de diagénesis compacta y convierte la fuerza, una fuerza latente y perceptible, en cuerpos expuestos ante ese rostro sistemático de la violencia. Decimos que la diagénesis es una formación de rocas sedimentarias a partir de otros sedimentos. Es, por supuesto, una alteración de los sedimentos que se convierten en rocas, por temperaturas y presiones mínimas, que puede producir cambios en los estratos mineralógicos y en las texturas propias de las rocas. Consideramos que la violencia actúa por ese procedimiento de forjamiento y control de cuerpos en una escala lenta y destructiva. Es decir, una estratificación de la violencia.

Vistas por el espejo retrovisor, un sedimento de la violencia contemporánea

Volviendo sobre *Temporada...* existe una escena paradigmática, un momento fotográfico, excepcionalmente importante para nuestros fines. Si bien, los personajes van dando testimonio de su relación con La Bruja, con sus sensaciones corporales respecto a la Matosa. El suceso que junta las líneas de convergencia entre la velocidad de la violencia y el cadáver de La Bruja ocurre en el pasaje previo a la muerte de ella. Se aproximan a la casa de La Bruja, sobre los límites de La

Matosa. Ellos –el Luismi y el Brando– van en el automóvil que conduce Munra (padraastro de Luismi), se acercan a la casa de la Bruja. Se quedan estacionados a escasos metros de la casa, todos bajan salvo Munra que se queda arriba del automóvil esperando a que los otros vuelvan.

Y la verdad, la verdad, la verdad es que él no vio nada, por su madre que en paz descansa, por lo más sagrado que él no vio nada; ni siquiera supo lo que esos cabrones le hicieron, sin su muleta cómo iba a bajarse de la camioneta, y además el chamaco le había dicho que se quedara al pendiente tras el volante, que no apagara el motor ni se moviera, que todo era cosa de minutos para largarse, o eso fue lo que entendió Munra y después ya no supo nada, ni se bajó a ver ni mucho menos volteó para asomarse por la puerta abierta y aunque la verdad sí tuvo ganas de ver no cayó en la tentación de mirar por el espejo retrovisor, le ganó el miedo (Melchor, 2017: 78).

Es importante el operador del espejo retrovisor porque pareciera que ese artefacto de mercurio, que regresa la reflexión de la luz, y que anuncia el reflejo de los objetos inquiera en las decisiones éticas y estéticas. Tras unos minutos de espera, Munra afirma: “yo pensé que nomás iban a transar con la Bruja, qué iba yo a pensar que lo que querían era matarla, yo ni me bajé de la camioneta, me quedé todo el tiempo ahí detrás del volante” (Melchor, 2017: 92). La decisión ética de *hacer* o *poder hacer* algo en oposición a quedarse como un mero espectador del ejercicio de la violencia es lo que ocurre cuando presenciamos o sentimos los vectores de la violencia. En este caso, sobre Munra, él no impediría que ocurriera el transfeminicidio de La Bruja. Al contrario, él solamente quería observar, ver cómo y de qué manera era injuriada y violentada. El espejo retrovisor sería aquí la alegoría de la decisión ética de tener la común responsabilidad.

Y la verdad, la verdad, la mera verdad era que él si tenía ganas de ver, porque estaba casi seguro de que los chamacos iban a desnudar a la Bruja y a tirarla a las aguas del canal de puro desmadre, como él ya había visto que la banda hacía de pura broma, vaya, de puro cotorreo, pero algo le impidió volverse, algo lo dejó todo tieso, como paralizado, al grado de que ni siquiera se atrevió a mirar por el espejo (Melchor, 2017: 93-94).

Observar la lógica de la violencia, en primer plano, observar la secuencia de sucesos cruentos es a lo que nos referimos con que la sociedad contemporánea experimenta una fascinación cultural por las imágenes y las figuraciones de la violencia. El relato de Munra asegura que él no sabía nada de lo que ocurría, primero con el secuestro de La Bruja y, posteriormente, con el hecho de dejar el cuerpo abandonado sobre el canal de riego. Él afirma que pensaba que todo era broma, “que se llevaban bien pesado con la Bruja y solamente querían molestarla un poco, ¿no?, pegarle un sustito; él qué iba a saber que en aquel momento esa persona estaba muerta o muriéndose en aquel predio si nunca vio qué fue lo que le hicieron” (Melchor, 2017:

95). Así, esa gradación de la violencia como permitida en varios puntos explora las imbricaciones éticas que se tienen respecto al propio ejercicio de la violencia, mientras que no participar en el ejercicio de dar muerte al cuerpo y solamente mirar a través del espejo retrovisor formula un desarrollo ético de posicionamiento y de localización respecto a la escala de la violencia. Esa enajenación irreal sobre la nula responsabilidad del cuerpo de los otros hace *temblar* al cuerpo. Ese trance, esa decisión sobre el hacer o el omitir un suceso, sucumbe al cuerpo, lo hace temblar, “la vibración que había quedado en la atmósfera tenía una resonancia apocalíptica” (Aira, 2018: 23).

Lo que ocurre en el dilema y la paradoja ética sobre el espejo retrovisor son dos modulaciones que encontramos, son líneas de figuración, por un lado y por el otro, líneas de subjetivación. Por supuesto, refieren a semióticas diferenciadas, a dos estratos: sobre lo que ocurre en el cuerpo devenido cadáver y la velocidad que se impacta en la materialidad del cuerpo generizado. Nuestra hipótesis sobre la fascinación cultural emerge, como contrapeso literario, en el acontecimiento del espejo retrovisor. Decimos, así, que toda práctica y concepto de sociedad en los términos de relacionalidad y vulnerabilidad ocurre bajo el acontecimiento del retrovisor. Decimos que el retrovisor es toda la sociedad viendo a través de él, en donde se arrojan múltiples miradas y se juegan decisiones éticas. Muchas de ellas, tal como lo concebimos, son indulgentes e indiferentes.

La fascinación cultural responde a una episteme necropolítica. Al curso de una sociedad culturalmente administrada. Señalar las direcciones de la mirada, de la formulación de la imagen y de la sensación responde a “diseccionar las imágenes cosificadas en la óptica de la espectacularización de las transformaciones, supone abrirse a las preguntas por las lenguas, los cuerpos y la imaginación como una interrogación por los modos de vida, preguntas menos interesadas en la definición y la explicación, y sí preocupadas por la implicación y el desvío” (flores, 2019: 54).

La mirada de la sociedad que ve todo el dolor de los cuerpos, su sufrimiento, que presencia y permite las múltiples violencias contemporáneas. Es una mirada necrótica no tenemos duda, una mirada amnésica e insuficiente. En efecto, “sufrir es una cosa; otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión [...] Las imágenes pasman. Las imágenes anestesian” (Sontag, 2006: 38). En la violencia a la que asistimos no se ocultan elementos; la violencia aparece y da la cara. Sin embargo, algo se enarbola en los espacios y se embosca. Se enmascaran los procedimientos, se naturalizan en las prácticas de los cuerpos. Pronto se desdobra, se abre ante un plano de

existencia que se habita y se reconocen esas imágenes de la violencia sin que podamos, en una escala molar, poder mover el foco de los paisajes que se plasman. Diríamos, entonces, que “la fotografía es [...] una mirada de mirar. No es la mirada misma” (Sontag, 2006: 133). Y, sin embargo, las palabras como las fotografías apuntan y son “flechas clavadas en la piel áspera de la realidad” (Sontag, 2006: 153).

Necesitamos desbordar el paisaje estático que promueve; ya que, por lo que percibimos, esta lectura se mueve a través de una técnica de impasto. Es decir, la reflexión biopolítica se concibe por capas y capas de pintura. Capas gruesas que espesan y engrosan su contenido. Las capas interfieren con el movimiento, incrementan el volumen de los cuerpos. Los desbordamientos, decíamos, marcan el exceso de la violencia que se expira y satura las atmósferas culturales. Una violencia excesiva y un desbordamiento que se recrean cotidianamente y van añadiendo tanta textura a la imagen de la violencia que saturan su centro y sus contornos hasta el punto de que crean un agujero negro. Esta dinámica actúa como una de las tantas formas de renovar la imagen de la formación social. Es decir, que parezca una imagen novedosa, aunque idéntica a tantas otras producidas porque el efecto saturado nos devuelve experiencias similares. Sin embargo, lo que tendría que suceder es ir eliminando de toda la imagen el exceso.

¿Qué es una atmósfera? Un *sensorium* sociocorporal. En las disquisiciones de Guattari (1996) especifica que el afecto no es un diagrama discursivo. En el sentido que hay algo de la sensación que territorializa o desterritorializa un cuerpo imposible por ser aprehendido por el lenguaje. El afecto tiene un carácter atmosférico. Es la sensación que recorre todas las líneas de movimientos que se tocan y se ensamblan en un punto. Hay algo en la atmósfera como base material de distribución afectiva y entorno vibrante que hace de un entorno hostil, adverso o asfixiante. Por esas razones Slaby sugiere que una atmósfera es una posibilidad en su sentido de sintonía y absorción en el medio cultural. Existen momentos de apego y desapego de cierta atmósfera que presiona y que nos orilla a un umbral experiencial. Asegurar una distinción posible entre la atmósfera y la sintonía de un cuerpo encuentra intensidad en la afección y emocionalidad del sentimiento. Entonces, las atmósferas distribuyen texturas afectivas o se componen de ellas. La violencia envuelve, inhibe y oprime a la vez que incita a la producción de miedo, paranoia: comportamientos afectivos intencionalmente dirigidos. La atmósfera como una zona de contacto de las impresiones (Ahmed, 2004) sugiere un umbral de percepción sensorial y un tono emocional dependiendo de nuestro acercamiento con ciertos objetos afectivos y el acontecimiento que ocurre tras su roce.

El orden necropolítico de Melchor ordena cuerpos y climas en un mismo espaciamento. Allí radica el margen de la fuerza destructiva, se agazapa en el espacio e intoxica el ambiente de los personajes. Mientras la atmósfera crea violencia y sus representaciones culturales, los cuerpos sociales se encuentran en un trance sobre el ejercicio de la crueldad y su fascinación por ese despliegue. Afirmamos, así, de una particular existencia colectiva que aclama la fascinación cultural destructiva de materialidades corporales y arquitectónicas, de arrasar y convertir todo en ruinas. Entendemos, justamente, que “una “superficie” no es simplemente una composición geométrica de líneas. Es una forma de reparto sensible” (Rancière, 2009: 14). La imagen afectiva que se representa puede ser un cuerpo feminizado desmembrado o un monumento histórico intervenido, una historia sobre acoso sexual callejero o las cifras mensuales sobre trans/feminicidios. Con esto decimos que las imágenes son arbitrarias, pero se territorializan en exceso generando así una atmósfera desbordante y desbordada en una misma temporalidad, en un mismo acontecimiento y que se instalan en el pensamiento estético sobre la violencia de contra los cuerpos feminizados.

La organización política de la ira

Una clínica, una crítica

26 de febrero del 2020, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Ciudad Universitaria. 12:32 hrs. Hace tres días asesinaron a cuatro personas —una mujer y tres varones cis. Tres estudiantes de medicina (dos de ellos originarios de Colombia) y la cuarta persona, es un conductor que manejaba el servicio de un transporte particular. Fueron asesinados con un arma de fuego en las inmediaciones de Huejotzingo, Puebla. Tras el suceso, los estudiantes nos hemos organizado, la mayoría han cerrado algunas de las facultades de la universidad.

La congregación está presente, se ven todos los cuerpos conjuntos, demandando acciones al presidente de la ciudad. Mientras las protestas están en potencia, el sol va abrazando a todos los cuerpos presentes, se leen las pancartas exigiendo respuestas y no más muerte. En el agrupamiento está presente Ingrid —mujer heterosexual, estudiante de ingeniería informática, de 24 años— que apoya decisivamente que la violencia en la ciudad termine. «Cualquier movilización es buena para mostrar nuestro descontento. Pero, toda esta gente no se juntaría si no fueran estudiantes, si la mayoría no fueran hombres. Ojalá toda la gente se sumara cuando se trate de algún feminicidio. Hay un feminicidio diario y nadie está tratando de levantar la voz» —afirma Ingrid.

Estuve mucho tiempo en una relación tóxica, más de lo que debí haber estado. Él me celaba mucho, no quería que saliera sola. A cualquier lado quería ir conmigo. A mí me parecía bien, lo veía como que me cuidaba, que le importaba. No veía muchas cosas mal o las veía normales, suponía que era parte de la relación. Pero muchas veces no quería tener sexo con él y me forzaba, cosas así. Pasaron un montón de cosas, de violencia y tal. “Me empezaron a caer los veinte”, muy tarde. Pero después de muchas veces de intentar terminar con él, lo logré. Una de las últimas cosas que me dijo fue que si pudiera me quemaría la cara para que no estuviera con ninguna otra persona (Entrevista Ingrid, 28 de febrero del 2020).

La imagen que nos narra Ingrid sobre la posibilidad de que le quemaran el rostro se implantó en su pensamiento, tal como podemos leerlo en el siguiente relato:

Una de las cosas que me llamó la atención después de dejar a mi ex, fue que en algún noticiero pasó el caso de una chica saxofonista que le rociaron ácido en la cara y en el cuerpo. Me dio miedo por lo que él me había dicho, yo no había pensado en eso. Quise después investigar sobre

ese caso y me metí a internet a averiguar algo. Puse cosas como *ácido, quemaron a la chica* y así. Había mil casos sobre chicas que las quemaron con ácido.⁴⁷

Una constelación de textos literarios publicados recientemente en Latinoamérica hace eco de estos registros de experiencia y modulaciones subjetivas que se relevan en torno a la violencia. Justo en un relevo entre el mundo afectivo y lo común como una forma de entender la cultura como asentamiento y estratificación de la violencia de género. La literatura de la violencia aparece como un laboratorio, como un mapa de registro social que protuberiza lo que se manifiesta como fuerza social compulsiva. Al mismo tiempo que pone en cuestión la imaginación de la violencia –sobre el cómo trabaja– y sus imágenes –la figuración articulada en la sociedad–. Es cierto que, asimismo, estos materiales literarios tensan los modos de construir una subjetividad singular a partir de la diagramática de la violencia de género.

Pensamos en materiales literarios latinoamericanos recientes. Materiales que han proliferado por el poder de la violencia rizomórfica. Nos parece que existe un movimiento de estas narraciones que nos arroja a pensar una forma de constelar conjuntivamente. Nos referimos a una escritura que excede al cuerpo de quien escribe, ficciones que van más allá de lo que construye la subjetividad humana. Un sintagma nos conduce a la ficción de *2666* (2004) de Roberto Bolaño, *Ornamento* (2015) de Juan Cárdenas, *Por qué volvías cada verano* (2018) de Belén López Peiró, *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes, *El invencible verano de Liliana* (2021) de Cristina Rivera Garza. Es decir, una literatura que parece rastrear y manifestar las líneas de exploración sobre los modos de enunciar el problema, las modulaciones subjetivas, la forma en que aparece el afecto y las iluminaciones de lo colectivo que giran alrededor del estrato de la micropolítica como un paradigma contemporáneo a la violencia. Es cierto que el imaginario cultural se va movilizándolo a tal punto que un conjunto de imágenes crueles convive y se dañan constantemente; sobreviven a través de la literatura como un nudo histórico. Dicho esto, entendemos que los ejercicios literarios se convierten en un sedimento de la cultura y las dinámicas de la violencia. La literatura como un acontecimiento histórico que burbujea su forma de organización, su forma de relato en contenido y expresión. Es decir, toda historia por más empírica requiere de un proceso narrativo e imaginativo para hacer inteligible una serie de sucesos temporales. Esa reordenación de experiencias en torno a la violencia y la afección –como una reorganización de

⁴⁷ El acontecimiento al que se refiere Ingrid ocurrió en diciembre de 2019, en la ciudad de Oaxaca, Oaxaca. Para más información: <https://cnnespanol.cnn.com/video/maria-elena-rios-saxofonista-ataque-acido-dia-de-la-mujer-revictimizacion-pide-justicia-agresor-libre-perspectivas-mexico-fiscal-renuncia-oaxaca-abogada/>

relaciones entre cuerpos, subjetividades, comunidades— va operativizando esta clínica a partir de sus propios materiales.

El encuentro entre la literatura y la vida es una producción estridente. Nos referimos, por supuesto, a la creación de un registro afectivo ruidoso. A un registro que, en su calidad magmática, no solamente es sonora sino estrepitosa y violenta. Lo que se conjuga aquí es más que una reflexión sobre los parámetros literarios para pensar la violencia contra las existencias feminizadas, sino un tipo de ebullición sobre el agenciamiento, a saber, aquello que hierve es el combate. El ruido. La furia. El simulacro. La creación de una respuesta. Una destilación entre la estética de los afectos, la materialidad extendida del discurso, un tipo de gesto corporal. Si se quiere una crítica a la circulación política de los afectos contemporáneos como respuesta sensible ante la violencia que se experimenta.

La organización política de la ira es un límite de aquello que Roberto Bolaño ponía en la boca de García Madero: “hay momentos para recitar poesía y hay momentos para boxear” (2014: 16). La ficción que pensamos que dialoga con la formulación de agenciamientos se ensaya cómo recitar arriba del cuadrilátero, con la máscara puesta. O bien, sobre cómo combatir poéticamente debajo del ring. Por esas razones, mantendremos la premisa en forma de interrogante, ¿es posible disociar el odio y la ira, en tanto afecciones políticas, de su desarrollo ontológico como *metralla giratoria* respecto a su cacofonía empírica?, ¿existen momentos para pensar la ira como una locución sensible del ‘socius’ y otra esencialmente como arma de combate? ¿Hay momentos para recitar una poesía de la ira y hay momentos para boxear con rabia? Sobre las preguntas mostraremos dos conjuntos. Primera hipótesis: las gramáticas de la ira son crispaciones e inscripciones sensitivas colectivas. Segunda hipótesis: el odio político actúa por debajo y encima de la piel fabricando un complejo mecanismo de signos y superficies.

La ira formula su instrumento

Audre Lorde en «Los usos de la ira» afirma que si canalizamos políticamente la ira “puede convertirse en una poderosa fuente de energía al servicio del progreso y del cambio. Y cuando hablo de cambio no me refiero al simple cambio de posición ni a la relajación pasajera de las tensiones, ni tampoco a la capacidad para sonreír o sentirse bien. Me refiero a la modificación profunda y radical de los supuestos en que se basa nuestra vida” (2003: 138). Así, Lorde muestra una orientación potente para pensar las relaciones entre la movilización del afecto y su redirección política. El debate que sostenía Lorde, en *Usos de la ira*, se entablaba con un grupo de feministas blancas

en donde el núcleo de la reflexión contenía un mordaz argumento sobre el afecto, la sexualidad y el racismo. Se trataba, entonces, de señalar que las causas de la discriminación y opresión racial eran (y son) sostenidas sobre la creencia cultural de la existencia de la «raza» y el derecho inherente «natural» de dominar de los cuerpos blancos, varones o mujeres, a los cuerpos negros. La respuesta que da Lorde ante esa constante sensación de opresión racial, sexual y de género es la invocación de su «ira». Aclarando que ese afecto que circula en su cuerpo la ha acompañado toda su vida. Es por eso por lo que, a través de la «ira», además de denunciar el recurrente miedo y culpa que siente, también expresa la intención de manipular colectivamente ese afecto como una poderosa herramienta de cambio social.

Recurrimos a Audre Lorde para plantear un contexto de exclusiones y amenazas que experimentan los cuerpos feminizados, en una sociedad enraizada y encarnizada en la misoginia, el racismo y la homofobia. Siguiendo ese marco, no solamente se trataría de denunciar un tipo de violencia sexual sino, antes bien, de pensar aquellas formas de organización política inscritas en una potencialidad afectiva. Es decir, todo cuerpo feminizado «posee un nutrido arsenal de ira potencialmente útil en la lucha contra la opresión, personal e institucional, que está en la raíz de esa ira» (Lorde, 2003: 141).

Para mostrar lo anterior, revisaremos la ficción que Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973) desarrolla en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) entendiendo que esta narración dilucida una fuerza sobre las reacciones afectivas que se contienen en las maneras de pensar la política sexual y corporal. La historia se desarrolla en la ciudad de Buenos Aires. En ese escenario urbano y metropolitano, Enríquez retrata a cuerpos feminizados desfigurados por el fuego: cuerpos quemados. La narrativa nos advierte que el fuego puede ser un doble motor de intención y apropiación respecto a las formas de aparecer en el espacio público y no ser objeto de persecución sexual. En otras palabras, *Las cosas que perdimos en el fuego*, ilumina a aprehender a *sentir* y *orientar* la «ira», como lo explicaría Lorde, en tanto «practicar una cirugía que corrija los defectos» (2003: 138).

La primera fue la chica del subte —afirma Mariana Enríquez refiriéndose a la primera mujer quemada de la que se tiene registro visual. Ella, la chica del subte, «tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda» (Enríquez, 2016: 185). La chica se sube a los vagones del subte a contar su narración y a explicar cómo fue quemada, a pedir unas monedas a cambio. Así lo explica:

Cuánto tiempo le había costado recuperarse, los meses de infecciones, hospital y dolor, con su boca sin labios y una nariz pésimamente reconstruida; le quedaba un solo ojo, el otro era un hueco de piel, y la cara toda, la cabeza, el cuello, una máscara marrón recorrida por telarañas. En la nuca se observaba un mechón de pelo largo, lo que acrecentaba el efecto máscara: era la única parte de la cabeza que el fuego no había alcanzado (Enríquez, 2016: 185).

La narración de «la chica del subte» se centra en los meses de recuperación y del dolor corporal experimentado, las consecuencias expansivas del fuego en su cuerpo, los pasajeros que las enumeran con su mirada mordaz: labios, nariz, cabeza, cuello. Al subir al vagón ella saluda a todo el que va arriba, si va poca gente se acerca su rostro y saluda de beso. Es así como «algunos apartaban la cara con disgusto, hasta con un grito ahogado; algunos aceptaban el beso sintiéndose bien consigo mismos» (Enríquez, 2016: 185-186). Las reacciones son morales, todas. El aceptar el beso tiene que ver con la voluntariedad de sentirse una ‘buena persona’ y el que rechaza, mientras da un suspiro hondo, acepta la hostilidad que le produce. Ambos casos tienen que ver, entonces, con los afectos producidos al ver un cuerpo poco ordinario en el vagón del subte. Ella, sin embargo, sabe y observa el asco que provoca, las miradas poco furtivas que se centran en su boca sin labios, a los que prefieren ignorarla y centrarse en el suelo, a los que prefieren cerrar los ojos. Ella ve, así, cómo la piel de los otros se eriza con su proximidad como un imán estético.

Tras narrar sus días en el hospital, con la consecuente disminución del dolor que las llamas provocaron en la carne viva, enuncia al responsable que la había quemado: «Juan Martín Pozzi, su marido». Había cumplido tres años casada con Pozzi, no habían concebido ningún hijo —decía. El motivo: «él creía que ella lo engañaba y tenía razón: estaba por abandonarlo. Para evitar eso, él la arruinó, que no fuera de nadie más, entonces. Mientras dormía, le echó alcohol en la cara y le acercó el encendedor» (Enríquez, 2016: 186). Internada en el hospital pasaron algunos días para que ella, tal como se encontraba, pudiera hablar. Pozzi no esperaba que se recuperara, así que su declaración ante las autoridades fue que, en esa noche, se encontraban discutiendo. Ella en un arranque se derramó alcohol en el cuerpo y, luego, empapada de ese etílico fumó un cigarrillo, enseguida la abrazó el fuego.

Sin disimular, «la chica del subte» muestra su cuerpo desfigurado por el fuego. En época de calor usa blusas transparentes mostrando su cuello y sus brazos. No tiene miedo a las miradas. Aparece en el espacio público así, con la forma que le otorgó esa ferocidad caliente y humeante. Al bajarse del vagón, deja en el aire esa mezcla afectiva extraña que venía construyendo desde el

inicio en el que apareció. No era necesario entablar una conversación sobre esa chica, esa chica quemada, aunque «el silencio en que quedaba el tren, roto por las sacudidas sobre los rieles, decía qué asco, qué miedo, no voy a olvidarme más de ella, cómo se puede vivir así» (Enríquez, 2016: 186-187). La irrupción de «la chica del subte» nos muestra una de las formas en que la cotidianidad produce afectos inesperados y cómo aquellos cuerpos no ordinarios generan malestares estéticos no sólo a nivel perceptivo y cognitivo sino en un sentido afectivo (es decir, capacidades diversas y crecientes de afectar y ser afectados).

El hilo que vamos a ir jalando, como lo hemos adelantado arriba, es sobre cómo la ficción y la literatura logra afectar lo ordinario. Consideramos que la narración de lo ordinario bosqueja un asunto complejo en la ficción de *Las cosas que perdimos en el fuego* ya que, la aparición de los cuerpos quemados de mujeres como iremos tejiendo a lo largo del texto, posibilita la circulación de sentimientos públicos a la vez que nos muestra que esa circulación deviene como acontecimiento político.

En «Ordinary affects» la antropóloga Kathleen Stewart plantea, a través de una serie de notas etnográficas y poéticas, que la producción afectiva de la vida cotidiana dilucida el matiz, la intensidad y la textura que los afectos unen a los sujetos a determinados objetos cotidianos. Lo «ordinario» es un conjunto performativo de prácticas culturales y conocimientos empíricos de las escenas de la vida social. Referirnos a lo ordinario supondría que una praxis y un argumento lógico sobre *Las cosas que perdimos en el fuego* pueden acontecer en la mundanidad y cotidianidad de la existencia temporal. Por lo anterior, comprendemos que lo ordinario se conjuga a través de una producción de afectos que lo denotan de ese sentido habitual con el que se caracteriza. En este entendido, los afectos ordinarios son las capacidades de la afección “le dan a la vida cotidiana la calidad de un movimiento continuo de relaciones, escenas, contingencias y emergencias” (Stewart, 2007: 2). Es por eso por lo que los afectos ordinarios son sentimientos públicos que irrumpen y que operativizan la materialidad de la que está configurado lo «íntimo». El inicio de *Las cosas que perdimos en el fuego*, sobre la narración de «la chica del subte» nos hace suponer que los eventos que experimentamos en la cotidianidad se perciben sin querer “sentirlos”, se originan, aunque no se deseen. Suceden mediante en impulsos, sensaciones, expectativas, sueños, encuentros y hábitos de relacionarse, “en estrategias y sus fracasos, en formas de persuasión, contagio y compulsión, en modos de atención, apego y agencia, en públicos y mundos sociales de todo tipo que atrapan a los sujetos en algo que se siente como *algo*” (Stewart, 2007: 2).

Es así como *eso* que efectivamente se siente como *algo* puede contribuir a pensar lo ordinario como un evento que escapa de lo habitual pero que, sin embargo, se experimenta como “un placer y un shock, como una pausa vacía o una resaca arrastrada, como una sensibilidad que encaja en su lugar o una desorientación profunda” (Stewart, 2007: 3). Por eso, los afectos ordinarios pueden ser dramáticos, traumáticos, perturbadores o divertidos. Siguiendo este hilo la provocación que ocurre al ver a «la chica del subte» puede ser, en los términos de Raymond Williams, una «experiencia social en solución». Es decir, los afectos producidos en situaciones concretas (ver una boca sin labios, observar las laceraciones del fuego, percibir una estética *otra*, subalterna) no se esperan sobre un plano de abstracción, jerarquización o conceptualización antes de poder ejercer presiones materiales sino, antes bien, lo que ocurre es la producción de un afecto ordinario.

Las cosas se mueven literalmente, explicará Stewart, las cosas están en movimiento y están definidas por su capacidad de afectar y ser afectadas, deben ser mapeadas a través de diferentes formas coexistentes de composición, habituación y evento. Es por eso por lo que los afectos ordinarios pueden ser “una maraña de posibles conexiones” (Stewart, 2007: 4). Una de las cosas que ocurre con los afectos ordinarios (con su producción) es que al ser registrados como habituales, son afectos que se conciben como “cosas” que podrían suceder a lo largo del día, sin que por ello se refiera a que dichas afectaciones son familiares. Funciona de tal manera porque el asco, el asombro —o cualquier otro conjunto afectivo que se genere— al observar a «la chica del subte» puede transformarse en un afecto ordinario. Después de la primera reacción lo que puede pasar es que cualquier afectación devenga común y, la relación del objeto-afecto, el cuerpo de la mujer quemada también se vuelva ordinario. Entonces, podría parecer una trampa que pase lo ordinario como normalidad. Sin embargo, los afectos ordinarios están funcionando, son interrumpidos y confrontados por el agenciamiento cotidiano de «la chica del subte».

Sobre la literatura y la existencia decimos que nunca podemos acercarnos al objeto, al menos no de una forma kantiana, pero nos queda un acercamiento parcial. Un intento. Allí, hay una ruptura entre la existencia empírica y la literatura. No hay un principio transcendental, pero nos queda la vida, el deseo. El objeto de la violencia se sustrae esencialmente, algo se moviliza cuando rozamos ese objeto. Aunque no sea el mismo que sentimos, se parece. Ante su forma similar nos conduce a generar relaciones, provocar su articulación en nuestra vida. La ira, así, rehúye a las figuraciones y objetos que aparentemente ‘encarna’. En otras palabras, corriéndose de su obstaculización constante sobre pensamientos morales no se

acentúa la sentencia «la ira es una emoción indeseable». Por el contrario, una de las apuestas es pensar cómo la ira, en tanto afecto colectivo, se vuelca o se enraíza en maquinarias pedagógicas que limitan el cómo realiza una praxis a la vez que suscribe subjetividades. Estamos pensando, entonces, en la estridencia corporal de un cúmulo de afecciones. Es decir, 1) sobre la inscripción de la ira entre el cuerpo y, 2) sobre su ensamblaje en un agenciamiento social específico.

Una disposición de la ira, su olvido y su actualización

La segunda mujer quemada de la que se tuvo registro visual fue Lucila. Se trata de una modelo que “en las entrevistas en televisión parecía distraída e ingenua, pero tenía respuestas inteligentes y audaces y por eso también se hizo famosa” (Enríquez, 2016: 189). Así, una madrugada sacaron el cuerpo de Lucila del departamento que compartía con su pareja sentimental: un tal Mario Ponte. Lucila «tenía el 70% del cuerpo quemado y dijeron que no iba a sobrevivir. Sobrevivió una semana» (Enríquez, 2016: 189). Los informes que iban dando en los noticieros comunicaban que Mario Ponte le había prendido fuego a raíz de una pelea. Esperó que ella estuviese acostada en la cama, y vertió toda una botella de alcohol sobre el cuerpo y después le aventó un fósforo encendido. Al instante las llamas empezaron a brotar del cuerpo desnudo. El acontecimiento fue similar al de «la chica del subte», incluyendo que Ponte afirmó que ella misma se prendió fuego. La única diferencia entre Lucila y «la chica del subte» fue que Lucila no sobrevivió ante tal combustión.

Lucila y «la chica del subte» no fueron las últimas mujeres quemadas. A ellas se sumaron Lorena Pérez y su hija. Cuando en el noticiero daban la información del nuevo atentado con fuego a Lorena y su hija; en el hospital donde ellas se encontraban ya había una multitud de mujeres. Se trataba de un grupo de mujeres de distintas edades, sin ninguna quemadura, que sostenían carteles con la leyenda: BASTA DE QUEMARNOS. Allí también se encontraba «la chica del subte» quien, cuando llegaron las cámaras, afirmó: “si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva” (Enríquez, 2016: 190). Eso fue lo que dijo, una belleza nueva. «La chica del subte» estaba abogando por una nueva política corporal. Mientras esto sucedía:

Hombres quemaban a sus novias, esposas, amantes, por todo el país. Con alcohol la mayoría de las veces, como Ponte (por lo demás héroe de muchos), pero también con ácido, y en un caso particularmente horrible la mujer había sido arrojada sobre neumáticos que ardían en medio de una ruta por alguna protesta de trabajadores (Enríquez, 2016: 189-190).

Lucila, «la chica del subte», Lorena Pérez y su hija fueron los primeros casos paradigmáticos. Digamos, fueron los acontecimientos que prendieron las primeras chispas de fuego de un movimiento colectivo. La respuesta social que se gestó ante el hecho de que los varones quemaban los cuerpos de las mujeres fue quemarse a ellas mismas. Por esas razones nadie creyó, cuando en los noticiarios empezaron a reportar que las mujeres empezaron a quemarse porque era imposible caer en tal lógica, “creían que estaban protegiendo a sus hombres, que todavía les tenía miedo, que estaban shockeadas y no podían decir la verdad; costó mucho concebir las hogueras” (Enríquez, 2016: 189).

Es contagio, explicaban los expertos en violencia de género en diarios y revistas y radios y televisión y donde pudieran hablar; era tan complejo informar, decían, porque por un lado había que alertar sobre los feminicidios y por otro se provocaban esos efectos, parecidos a lo que ocurre con los suicidios con adolescentes (Enríquez, 2016: 189).

El contagio, sin embargo, era por esa misma violencia. Se empezó a ejercer una «política estética de los cuerpos quemados». Este tipo de política venía acompañada de una herramienta histórica en la caza de brujas creada en el siglo XV, la hoguera. Los herejes (sodomitas, infanticidas, brujas, abortistas) eran quemadas/os y «el Papa creó una de las instituciones más perversas jamás conocidas en la historia de la represión estatal: la Santa Inquisición» (Vauchez, 1990: 162-70 en Federici, 2010: 54). La Santa Inquisición se apropió del fuego como método para condenar a la brujería-herejía, así, “las hogueras en las que las brujas y otros practicantes de la magia murieron, y las cámaras en las que se ejecutaron sus torturas, fueron un laboratorio donde tomó forma y sentido la disciplina social, y donde fueron adquiridos muchos conocimientos sobre el cuerpo” (Federici, 2010: 198).

La caza de brujas fue una guerra contra las mujeres —afirma Silvia Federici. Es decir, “un intento coordinado de degradarlas, demonizarlas y destruir su poder social” (2010: 255). Sin embargo, las hogueras que se prenden en *Las cosas que perdimos en el fuego* son expropiadas de su semántica original. Aquí, las mujeres deciden prenderse fuego a ellas mismas para evitar que los varones las incendien primero. Así, la ficción de Enríquez es la subversión contemporánea de la historia de la caza de brujas que inició en la Edad Media.

La primera hoguera se realizó en un campo sobre la ruta 3. El ritual fue al atardecer. Una de las participantes, Silvina, filmó todo lo acontecido. Poco menos de diez mujeres, las Mujeres Ardientes, iban preparando la hoguera “con enormes ramas secas de los árboles del campo, el fuego alimentando con diarios y nafta hasta que alcanzó más de un metro de altura” (Enríquez,

2016: 193). En el campo apareció un punto amarillo-rojo-naranja, un punto de fuego: la hoguera estaba prendida. La primera de las Mujeres Ardientes eligió una canción para esa ceremonia: «*Abí va tu cuerpo al fuego, abí va. / Lo consume pronto, lo acaba sin tocarlo*» —cantaban.

La mujer entró en el fuego como en una pileta de natación, se zambulló, dispuesta a sumergirse: no había duda de que lo hacía por su propia voluntad; una voluntad supersticiosa o incitada, pero propia. Ardió apenas veinte segundos. Cumplido ese plazo, dos mujeres protegidas por amianto la sacaron de entre las llamas y la llevaron corriendo al hospital clandestino (Enríquez, 2016: 194).

Las hogueras empezaron a operar una cada cinco meses. Sin embargo, en menos de un año, el fuego de las hogueras aceleró a una por semana. La hoguera era todo lo que se necesitaba, “porque las ramas para las hogueras estaban ahí, en cada lugar. Y el deseo de las mujeres lo llevaban consigo” (Enríquez, 2016: 195). A pesar del control estatal y policial las hogueras funcionaban una por semana sin detenerse, sin dejar de producir cuerpos quemados: sin dejar de generar una nueva política estética. Los campos donde se realizaban los rituales, al ser tan extensos, difícilmente podrían localizarlos. Los satélites que usaba el Estado no podían operar todos los días ni abarcar toda la territorialidad ni su temporalidad.

La política estética de los cuerpos quemados desprendía su propio registro olfativo. El “olor a grasa furacinada, la que se usa para las quemaduras, que no se iba nunca, como no se iba el de la carne humana quemada, muy difícil de describir, sobre todo porque, más que nada olía a nafta, aunque detrás había algo más, inolvidable y extrañamente cálido” (Enríquez, 2016: 195). Hay algo, por supuesto, en el olor que emanan de los cuerpos quemados. Federici explica que en la mayoría de las ocasiones los homosexuales eran usados para encender el fuego de las hogueras. “*Faggot* (designación despectiva en el idioma anglosajón), en Inglaterra conserva su significado original ‘atado de leña para el fuego’. Mientras que «la palabra italiana *finocchio* (hinojo) se refiere a la práctica de desparramar estas plantas aromáticas en las hogueras con el fin de tapar el hedor de la carne ardiente” (Federici, 271). La práctica de expiación, de purificación con fuego, tenía un doble propósito: encender el fuego con el cuerpo, usar el cuerpo como medio de combustión. Impregnar el aire al olor que emana la carne quemada. Esparcirlo como hinojo; también, el cuerpo mismo. Así, el cuerpo de la quema impregna el aire con gritos e intensifica el olor a carne.

La política estética de los cuerpos quemados

Cuando «la chica del subte» bajaba del vagón había quien pensaba “o, al menos, discutía su alcance, su poder, su capacidad para desatar las hogueras por sí sola” (Enríquez, 2016: 185). Y estaban en lo cierto, hicieron falta aún muchas otras mujeres que los varones quemaron para que las hogueras empezaran a funcionar. Para que la organización de la ira comenzara a cablearse, usando el concepto de Stewart (2007), con otros afectos ordinarios. Pero, es innegable que, «la chica del subte» desprendía una fuerza política que muchas mujeres no ignoraron. *No se va a detener*—comentaba «la chica del subte» en una entrevista, seguido de, “vean el lado bueno, decía, y se reía con su boca de reptil. Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere un monstruo quemado y tampoco quieren a estas locas argentinas que un día van y se prenden fuego —y capaz que le pegan fuego al cliente también” (Enríquez, 2016: 195).

El discurso de «la chica del subte» mostraba cómo se iba cableando el afecto de la ira con la estética de un cuerpo otro reconocido en los límites de lo monstruoso. Su cuerpo quemado comenzaba a organizar una política ordinaria. Stewart indica que para entender los afectos ordinarios debemos partir de que la potencia de su fuerza radica en la inmanencia de cosas que son a la vez fugaces y cableadas, cambiantes e inestables, pero también palpables. Entonces, en la perspectiva y la política de los afectos ordinarios, “el pensamiento es irregular y material. No encuentra un desenlace mágico porque está demasiado ocupado tratando de imaginar lo que está pasando” (Stewart, 2007: 5). Es por eso por lo que, las hogueras y el fuego mismo inauguraron un circuito animado que conduce la fuerza y mapea las conexiones irregulares, las rutas inexplicables y las disyunciones corporales.

Las Mujeres Ardientes son el sujeto afectivo que en los términos de Stewart se sitúan como un conjunto de circuitos y trayectorias. El sujeto afectivo es una figura de agencia reforzada que “se convierte en un caldo de cultivo para todo tipo de estrategias de queja, autodestrucción, huida, reinención, redención y experimentación. Como si todo descansara sobre los hombros de la agencia. Pero siempre hay más que eso” (Stewart, 2007: 59). Decimos que las Mujeres Ardientes son una forma de entender al sujeto afectivo porque este sujeto no es presa de su propia sensorialidad ni afectividad, aunque esos sentimientos tiendan por momentos a producir posturas estáticas.

No se trata, entonces, de partir de la idea sobre que la «ira» puede ser utilizada para pensar movimientos afectivos reparativos sino de comprender, antes bien, que ese circuito afectivo ordinario tiene que ser imaginado y habitado. Al ser apropiado, el afecto ordinario es mucho más

que una conexión sensorial. Es un salto. Un movimiento a “un mundo de afinidades e impactos que tienen lugar en el movimiento de intensidad a través de cosas que parecen sólidas y muertas” (Stewart, 2007: 127). Los afectos ordinarios resaltan el acontecimiento de aquellos impactos íntimos, de aquellos donde la tensión de fuerzas que están puestas en circulación. Es decir, los afectos ordinarios «no son exactamente “personales”, pero seguramente pueden llevar al sujeto a lugares a los que no “tenía la intención” de ir” (2007: 40). Pero que, a raíz de un evento ordinario pueden conducir a desenlaces enmarañados y necesarios.

La organización de la ira ejecutada en la vuelta a las hogueras y en la apropiación de la política estética de los cuerpos quemados tiende a colocarse en una circulación de afectos ordinarios en el sentido que, ese movimiento, sugiere la conexión a un objeto o idea a la que se quiere llegar. El cuerpo quemado en sí no es el punto al que se desea llegar sino el método para que no vuelva a suceder. En este sentido, los afectos ordinarios suponen un viraje nuevo a lo «común». Ese ‘contagio’ que bien llaman los noticiarios para referirse a la ola y aumento de las mujeres quemadas es un entendimiento sobre los afectos ordinarios. Ya que,

El primer paso para pensar en la fuerza de las cosas es la pregunta abierta de lo que cuenta como un evento, un movimiento, un impacto, una razón para reaccionar. Hay una política para estar/sentirse conectado (o no), para los impactos que se comparten (o no), para las energías dedicadas a preocuparse o maquinarse (o no), al contagio afectivo y a todas las formas de sintonía y apego (Stewart, 2007: 15-16).

No se trataría entonces solamente de partir de la reflexión que sugiera que los afectos se mueven y pueden transformarse en otra cosa. La ira no es aquello que muta en alegría, por ejemplo. La ira seguirá siendo ese afecto, pero si se dirige y orienta, la ira puede habitarse en términos de agenciamiento y politización colectiva. Los afectos, como afirmaba Sedgwick, “están ahí disponibles para el trabajo de la metamorfosis, del rearmado, de la refiguración, de la *transfiguración* [...] pero no lo están para llevar a cabo el trabajo purgatorio y la conclusión deontológica” (1999: 210). Por eso Stewart apostaría por entender que los afectos ordinarios pueden contener una velocidad creciente, como política, dependiendo de lo que podría llegar a pasar.

Las cosas habituales que, entonces, podrían llegar a pasar como normalizar los actos de mujeres quemadas muestran que “la vida cotidiana es ardiente con el constante choque de personas que se enfrentan entre sí, seguido del sueño consumidor de una venganza justa” (Stewart, 2007: 86). Así, entendemos que las Mujeres Ardientes abren una política estética fundada en lo que «la chica del subte» nombró como «una nueva belleza». Una belleza materializada por el

fuego. Una belleza política que denuncia la violencia machista y misógina. Una política estética que, por supuesto, contiene “una política sobre las formas de mirar y esperar que algo suceda y las formas de agencia: cómo el espejismo de un ejercicio directo de voluntad es una bandera ondeando en una situación y una deflación viciosa y autodestructiva en otra” (Stewart, 2007: 16). Dicho esto, este tipo de política supone –como plantearían Laurent Berlant y Lee Edelman (2014)– que la relacionalidad incluye un componente escénico, una puesta en escena fantasmática que pone en juego la reacción, la acomodación, el intercambio y la articulación de las narrativas sobre los cuerpos.

La política estética de los cuerpos quemados dirige su horizonte a establecer una nueva belleza, sin perder de foco la historia de la producción de esos cuerpos. Es decir, como nudo del pensamiento se encuentra que “las quemadas las hacen los hombres [...] Siempre nos quemaron” (Enríquez, 2007: 192). Revierten la idea y el fin de la hoguera de la Santa Inquisición: “ahora nos quemamos nosotras” (2007: 192). Manteniendo al fuego como fuerza de producción estética y la supervivencia: “Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices” (2007: 192). El movimiento, el cableado, de los afectos ordinarios en *Las cosas que perdimos en el fuego* pone énfasis “en un contexto de oposición y amenazas, y ciertamente el motivo no es la ira que nosotras podamos llevar dentro, sino el virulento odio que se lanza contra las mujeres, las personas de color, las lesbianas y los gays, la gente pobre...” (Lorde, 2003: 143). Por eso, si recordamos que el principio estético “trata de sensibilidades descubriendo su forma” (Berlant y Stewart, 2019: 152); cada forma en la que puede devenir una estética corporal no se realiza en soledad, sino que estos devenires “están ligados a la politización de una manera que reanima la relación entre el sujeto y un colectivo” (Ahmed, 2017: 259). Por lo tanto, este tipo de política denunciará al mismo tiempo que obligaría a todo cuerpo social a observar que el fuego puede ser emancipatorio, necesario y una herramienta para pensar la coalición de los cuerpos en la lucha contra la violencia machista y la captura patriarcal.

Concatenamos la producción y la organización de la ira con otro afecto igual de potente: el odio. Los materiales nos conducen a pensar el odio como asentamiento de la ira. El odio, nos sugiere Giorgi, contiene un material eléctrico. Una energía y una intensidad que modula las asambleas en el espacio público, los actos discursivos, los lugares simbólicos y, muy particularmente, se reorganiza a través de circuitos electrónicos. El odio contemporáneo se expande y se reterritorializa. Se mueve a través de circuitos inalámbricos e informáticos, se mueve entre líneas y canales de fibra óptica. El odio, como deseo, como energía pulsional, expresa una polaridad

social neofascista disfrazada de libertad de pensamiento-opinión-creencia. El deseo del odio y el odio deseante convulsiona, acalambra y sacude los cuerpos anti-democráticos, fachos, machos contra la disidencia, contra las existencias moleculares.

El odio contemporáneo, éste que se practica en el presente continuo, se rehace bajo la forma escrita dibujando electrónicamente el paisaje de los públicos. Así, los sistemas del imaginario, de la simbolización y la narración hacen visible su fuerza en los sistemas-cuerpos/sistemas-tecnológicos activando umbrales sensitivos y, tal como afirman Giorgi y Kiffer, a través del método de la estría los gesticula. Lo anterior, se escenifica particularmente a través de los procesos gubernamentales. Por una parte, el odio que revistió con fuerza la administración de los gobiernos conservadores en Latinoamérica nos muestra que la idea de «sociedades democráticas» sigue siendo un concepto ilusorio y un proyecto distópico fútil para los cuerpos que sostienen un “deseo fascista por aniquilar vidas” (Giorgi, 2020: 8). Aquello que se crispa aparece contraído abruptamente. Lo que se entiende por crispa tiene la forma de la irritación. Por último, aquello que ya está crispado tiene la esperanza que se desconstruye.

Estamos hablando de una atmósfera de registros multidireccionales que muestran las formas heteróclitas del odio, ¿qué direcciona el odio o cuáles son sus líneas de movimiento? ¿Qué características delinea el objeto del odio y cuáles al ‘objeto’ odiante? ¿Cuáles podrían ser los límites respecto a las afectaciones del repudio? Estas «guerras discursivas», usando la conceptualización de Kiffer, son propias de nuestro momento temporal. Por eso, pensamos en la discursividad más allá de aquello que nombramos con palabras. Las gesticulaciones, la cadencia de la carne son formas de la narratividad en los contornos y límites del cuerpo. Por eso, las palabras mismas son un lugar de enfrentamiento, de lucha. No estamos contra el odio como afectación abstracta. Estamos contra ese odio que se enlaza en la retórica neoliberal contra los sujetos precarizados/marginados que siempre se les catéxica de amenaza. En las palabras de Sara Ahmed (2000) la emoción del “odio”, muchas veces, se alinea con los cuerpos blancos formando una comunidad corporal que, en tanto movimiento emocional, proveen de sustancia a esa amenaza de invasión y contaminación de los cuerpos extraños. Así, los sujetos no tendrían que estar presencialmente para dirigir su odio contra los cuerpos que se figuran como una amenaza. Es un odio lento y compulsivo. Lento y expansivo. Entonces, el odio escrito es un temblor.

Hablamos de un odio militante. Un odio que no cesa, que no descansa. La movilización de un odio estrepitoso y con el que convivimos. Si “la palabra es nuestra conducta activa respecto a los reflejos [...] tanto para recogerlos como para suscitarlos” (Deleuze y Guattari, 1985: 284).

El odio escrito mantiene toda la intención de producir quiebres subjetivos. Reflexionar el afecto contemporáneo, escribir sobre las gramáticas del odio político posibilita un margen de distancia y la ira que se amalgama. Esto es a lo que Deleuze y Guattari se referían al plantear que el sujeto que escribe siempre permanece en los límites de la frágil sociedad que habita. Esta condición fronteriza “lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra consciencia y de otra posibilidad” (Deleuze y Guattari, 1978: 30). La escritura en sí misma es una afectación haciéndose que posibilite y marca rupturas políticas. Nuestra esperanza sigue siendo la alianza y la filiación de las disidencias. Por supuesto, una política del afecto de los cuerpos minoritarios. La praxis de la organización política de la ira remarca la posibilidad de recitar una poesía del odio y boxear odiando, nos direcciona a seguir pensando cómo y a través de cuáles aconteceres entre la literatura y la vida podríamos entramar un diálogo del afecto que pueda plantearse en el terreno desértico de la amoralidad, por supuesto, conspirar bifurcaciones espaciotemporales de conjuro colectivo.

La literatura y la existencia de la violencia

En *El asedio Animal* (2021) de Vanessa Londoño (Bogotá, 1985) aparece una violencia ostentosa, una fuerza que estalla directamente contra los cuerpos. Una violencia que despoja los territorios físicos y simbólicos de los cuerpos, que nos recuerda que la violencia que conceptualizamos es una fuerza extractiva y anti-vitalista. La narración de Londoño es una exposición de una fuerza totalmente brutal y desencarnada que despelleja la carne de sus personajes, las cuatro voces que aparecen en *El asedio...* son cuerpos mutilados, desterrados, cuerpos que huyen de la violencia paramilitar. En un pequeño asentamiento colombiano, cerca del mar Caribe, las voces comparten la repetición de la pérdida de sus familiares, de su territorio, de algunas partes de sus cuerpos. Por supuesto, es una violencia totalmente distinta de la que estamos desenmarañando. Sin embargo, en el último relato de la composición narrativa encontramos una correlación menor o, al menos, una correspondencia con la práctica de prenderse fuego.

Le he dado a una de las mujeres la plata para que me venda un cuarto de la gasolina que venden los pimpineros y me la rocíe encima, le he pedido que me eche un fósforo encendido encima cuando no estés, para que el fuego suba desde el suelo envolviéndome como un torbellino por encima de la cabeza; para que de vez en cuando la brisa ligera me espante las llamas de la cara y se me vean los ojos cerrados y los labios torcidos llenos de dolor. Pero no me quejaré y no emitiré

un solo grito. El fuego hará combustión sobre la carne de papel, y todo quedará reducido a la materia elemental en que consistimos (Londoño, 2021: 121).

Un laboratorio se vislumbra. Aparece en la máquina literaria sobre la violencia de género, es decir, una descripción de las fuerzas indómitas que gobiernan al mundo. La literatura representa algunas de las gramáticas de la violencia y pone entre sus filas múltiples agenciamientos que operan contra la intensidad abrasiva que intenta destruir al cuerpo feminizado. Con esto decimos que el lenguaje de la violencia no consiste en figurar el mundo de los cuerpos y las cosas, sino en hacer aparecer, a través de mecanismos narrativos, esos mismos cuerpos y la violencia que se les encarna.

¿Para qué sirve la literatura? Por la eficacia empírica, por la capacidad de crear un aparato clínico de intervención crítica. Sí, producirse una crítica inmanente y una clínica para, quizá, despejar los mecanismos de intensidad de la violencia y sus respectivos brotes creativos. En este sentido, la estética es una matriz de inteligibilidad de ciertos decires, objetos y latitudes. Este desdoblamiento interior, este revés del lenguaje, permite cumplir una labor de producción imperativa y descriptiva de la violencia que supera una latitud más alta respecto a su operatividad empírica. Ahora bien, una pregunta se mantiene abierta, ¿Existe otra manera especulativa para relatar la violencia?

En realidad, la pregunta no trata de cómo dar cuenta de una formulación general, sino sobre un enunciado muy específico sobre las relaciones entre la constitución subjetiva de un conjunto afectivo y el ejercicio de un poder ceñido en los parámetros de la violencia. Una sociedad, cualquiera que sea, tiene todas sus normas culturales y sus conjunciones actuando a la vez. Por ejemplo, la violencia de género y los dispositivos que permiten *esa* violencia. La problemática es mucho más compleja, de carácter escindido en el nudo de la cultura. La violencia no solamente atañe a los saberes de la justicia o al ejercicio de la ley, o no solamente, ya que las relaciones entre la política y la estética de la violencia permiten explicar más los asentamientos y las estratificaciones del poder. Si bien, los discursos literarios no son prácticas empíricas sobre cómo actúa la sociedad, sí son iluminaciones directas de lo que ocurre en un momento determinado de la historia. Por eso, existen derivaciones políticas de los materiales literarios, en el sentido que la literatura actúa como un gran dispositivo de respuesta y descripción de la imagería cultural de la violencia.

La cultura le otorga un margen muy constreñido a la literatura como una respuesta crítica y un saber privilegiado de termómetro social. Algo de un saber especulativo pasa por la literatura.

Es sobre esa conjunción consideramos que giran tres tesis afectivas sobre la violencia de género: atmósferas, cartografías y economías. A saber, la atmósfera que se anuncia y que produce torsión en la máquina narrativa de *Temporadas de huracanes* de Melchor; la cartografía que se bifurca y que produce tensiones a través de las figuraciones del cadáver en *2666* de Bolaño; y, por último, la economía de la violencia que se distribuye y que circula en la promesa del fin de la violencia o en un agenciamiento en las *Cosas que perdimos en el fuego* de Enríquez, como se han discutido en otros apartados.

Estamos de acuerdo con la maquinación que “la literatura sólo tiene sentido si la máquina de expresión precede y arrastra los contenidos” (Deleuze, 1978: 83). Es decir, que los materiales literarios pueden ser un campo de fabricación radical de contenidos, que la literatura puede anticipar y formular sus fugas sobre la violencia que sentimos y sobre aquella que todavía es incipiente. La literatura es, en efecto, “como reloj que se adelanta y como un problema del pueblo” (Deleuze, 1978: 121). El reloj es un problema de la colectividad y la forma de enunciar los problemas por los que atraviesan.

Elementos espaciotemporales para trazar la orientación de la violencia

Espaciamiento de la violencia

Existe una pregunta, esencial, formulada en los márgenes del texto plástico de Diamela Eltit, *Lumpérica* (1983), que hace vibrar este segmento: “¿Cuál es la utilidad de la plaza pública?”. Sobre esto hincamos la mirada y decimos que imaginar un espacio cuadriculado, construido y cercado de árboles inicia solamente entre la punta de los bancos, se extiende por los cables de luz, pero no termina en ese espacio imaginado que la ciudad ha puesto como el límite de una plaza. En toda temporalidad la plaza extiende su propia política estética; toda una redistribución de signos sobre la espacialización y la estetización de la violencia. Entre la pregunta se abre una discusión sobre las líneas espaciotemporales de formación de la violencia. Indagamos así una aprehensión conceptual sobre la ciudad de Puebla como un plano que, en tanto superficie estriada, se encuentra segmentada por diversas espacialidades y temporalidades. La violencia se mueve por esa secuencia, entre el plano y los cuerpos. Produciéndose constantemente ante trayectos, choques o fugas de líneas específicas que reconfiguran narrativas subjetivas espaciales. La violencia entonces no se produce en los cuerpos necesariamente, sino que, antes bien, deviene de su roce, de su aproximación; es por eso por lo que la vulnerabilidad es el cortocircuito para entender o comprender mejor su funcionamiento ya que sobre los cuerpos que se consideran imprescindibles y dañables son aquellos en los que se impronta un mayor cúmulo de fuerza violenta.

Una de las imágenes metodológicas que necesitamos para rastrear e inscribir la violencia de género en la ciudad de Puebla es sobre algo que nombraremos *cartografía afectiva*, una nueva cartografía materialista que se alimenta de las concepciones del espacio social, del empirismo radical, la temporalidad y la geología cultural. Una cartografía que sitúa los trayectos y los recorridos de los cuerpos, a la vez que traza la temporalidad de un *sensorium emocional* que los afecta. Una cartografía que expulsa de su matriz los registros de la violencia contemporánea y se pregunta por la existencia de los cuerpos múltiples, entretejidos, en devenir.

Este procedimiento de trazo, de delineamiento, es una cartografía en el sentido experiencial y sensitivo de la palabra. La cartografía se va haciendo, nunca está acabada y sirve para localizar movimientos, intensidades, para pensar cómo lo heterogéneo *produce* cuerpos en el

ensamblaje espacio y tiempo. Por supuesto, se trata de movimientos afectivos que funcionan como un saber geográfico en tanto que localiza una posición y precipitación del devenir. Deleuze cuando toma como ejemplo literario la morfología de la novela corta y el cuento lo hace para explicar cómo se trazan líneas en una determinada cartografía. Es decir, cómo el procedimiento del cuento lanza y direcciona líneas de tránsito, de quehacer figurativo. Con lo anterior Deleuze trataba de comprender diversas tramas que se van coagulando en algo que no necesariamente es la iluminación de la experiencia. O, pensando en la crítica literaria, en sus *Tesis sobre el cuento*, Ricardo Piglia afirma que “un cuento siempre cuenta dos historias” (2000: 105). El asunto es que no solamente hay plano y contraplano, sino una madeja de tramas que actúan, de líneas en movimiento que hacen siempre eco en la resonancia cultural de quién lee, de quienes leen, de quienes extienden el relato, y pensando en el espacio, también sobre los cuerpos que avanzan, ralentizan o detienen su trayecto.

La cartografía afectiva funciona como hechizo del tiempo, de la textualidad emotiva y de la fuerza contemporánea de la violencia. Esta composición reúne y explota tres líneas: líneas de segmentariedad, líneas moleculares y líneas de fuga. Fuga entre las letras, fuga por todos lados, la fuga está activando esta cartografía. Ya que, esto último, es lo que aparece estridentemente en las narraciones empíricas sobre la violencia de género: el entramado entre cuerpo, afecto y violencia. Decimos que son líneas porque el movimiento de materialidades –superficies, cuerpos, arquitecturas– configuran secuencias que se manifiestan solamente a través del movimiento y del reposo, de la lentitud y la velocidad de su intercambio. Las líneas modelan y circulan cartografías que previamente han construido. Cuando nos referimos a la fuga, hablamos de la supervivencia. Por eso, las cartografías son temporalmente estables pero su naturaleza es siempre alterable; mientras que las líneas son, para Deleuze, lo que conjunta y establece el plano de consistencia/composición. Aquí, las líneas además de tratarse de una compleja contextura que articula el entramado social y cultural, también permiten la texturización de la intensidad afectiva que atraviesa todo ese plano espacial y temporal. El recorrido del afecto permite el trazado de las líneas.

Las líneas que, entonces, trazan al plano son nociones que contienen longitud y latitud de los cuerpos. Por estas razones, la relación de los cuerpos y el espacio, de las singularidades y la ciudad, se encuentran trazadas por movimientos de líneas e intensidades. La temporalidad segmenta el recorrido y permite la direccionalidad de la intensidad afectiva entre las diversas materialidades que se contraponen. Uno de los componentes de la violencia es el entramado

espacial, su despliegue, su formulación, su composición social. Al igual que las líneas que arreglan el espacio urbano-arquitectónico “nosotros estamos hechos de líneas que varían de individuo a individuo, de grupo a grupo, pudiendo haber en ellas tramos comunes” (Deleuze, 2017: 303).

Una cartografía se encuentra compuesta de líneas y esas líneas varían de cuerpo a cuerpo, de un grupo a otro, pero las líneas siempre se superponen, contraponen, avanzan en direcciones similares y es aquí donde las líneas se vuelven sociales, comunitarias, comunes, frecuentes, habituales. La cartografía afectiva funciona como agenciamiento de un *locus* emotivo y un estrato cultural. Las imágenes que disparan el régimen intensivo de la violencia pretenden desgarrar la piel más próxima y ubicar en un punto del mapa esa sensación. La cartografía afectiva es una herramienta; una forma visual de cristalizar los movimientos, situar los discursos, aterrizar la teoría a través del espacio social. El procedimiento de la cartografía afectiva reúne la materia corporal, la intensidad afectiva y la longitud del espacio. En otras palabras, el espacio, esta hojaldra social, al final es un plano de la estratificación corporal que marca poéticas, *tempos* y desarrollos en todos los equipamientos materiales. Las praxis discursivas, las estéticas corporales, los agenciamientos, las políticas de género, en fin, todo un flujo constante y basto de líneas y potencias son escenificadas, bosquejadas, delimitadas en el espacio. El cuerpo *es* por el espacio.

Coagulaciones y dilataciones: la producción socioespacial de la violencia

Las teorías contemporáneas del espacio, en las geografías culturales y más específicamente en las geografías feministas (Bondi y Rose, 2003; McDowell, 2000; McCormack, 2003, 2007, 2008), de la disidencia sexual y genérica (Adler y Brenner, 1992; Browning, 1998; Munt, 1998) insisten en mapear la concepción de un espacio dinámico, vivo, sintiente, extendido. En su entramado conceptual dilucidan un espacio social situado, localizado y reformulado por subjetividades itinerantes que se gestan solamente en su movimiento de afectación involuntaria. El espacio es altamente estratificado por la sexualidad y el género, por la clase social y la racialidad, por la etariedad y las dislocaciones de diversidad funcional. Es por eso por lo que la indagación va más allá de las restricciones entre el espacio y los cuerpos, sino un doble agenciamiento entre agentes humanos y la estructuración del ambiente, de los contextos y de los lugares (Soja, 2008). No se trata de decir simplonamente que el espacio *influye* en los comportamientos de los sujetos sino, considerar que el factor social del espacio radica en que “los espacios y los lugares [...] se estructuran recurrentemente sobre la base del género” (Massey, 1998: 40). La articulación de las disputas y

reflexiones del género constituyen un nuevo pensamiento sobre el paisaje cultural, sobre la composición espacial y temporal de las ciudades contemporáneas.

El urbanismo y las prácticas espaciales despliegan territorialidades afectivas. Nuestro tiempo recorre preocupaciones urgentes respecto a las transformaciones políticas y las territorializaciones éticas respecto a la violencia que vivimos. Nuestra *urbs* –territorialidad material de la urbe– se expande entre los recovecos de la violencia a la que asistimos. Los escurrimientos de la urbanización forman líneas y filamentos que se expanden en la construcción temporal de una cartografía afectiva. Las líneas se mueven tentacularmente. Entonces, el espacio social “es un sistema complejo, altamente jerarquizado, contradictorio y diferencial [que] mantiene un núcleo de disoluciones y simultaneidades. [Un] campo de tensión y disputa, de génesis segregativa” (Hernández, 2019: 36). Dicho lo anterior, consideramos a la composición vectorial del espacio y su cuadrícula afectiva como una matriz que forma y conforma registros de la violencia sobre los cuerpos a la vez que materializa y dirige la propia materia. En efecto,

El cuerpo de la ciudad se suma a millones de cuerpos singulares a los que absorbe y expulsa simultáneamente: él traga sin digerir, atravesado por gente y cosas (aparatos, mensajes, mercancías) que van a otra parte, que hacen algo diferente a ser la vida de la ciudad y su conciencia: de modo que ella se encuentra sin vida y sin conciencia, sin estar muerta ni atontada. La ciudad reúne y concentra lo que le queda de heterogéneo [...], a menudo está estriada por un río o varios, por canales por los que el agua se escurre impasible, cargada de lejanías (Nancy, 2013: 36-37).

Sabemos que el espacio social, el espacio arquitectónico, así como la ciudad y la urbe no son lo mismo; se mueven bajo composiciones conceptuales distintas. Pero, unas estructuran a las otras y viceversa. La realidad de la ciudad no deja de replegarse sobre sí misma para distender sus propias condiciones de estructuración. Entonces, pensar la convergencia de la ciudad entraña, por un lado, el motivo extenso de la “civilización”, a saber, un conjunto difuso de pautas culturales y conocimientos técnicos asentados en la transformación tiempo-espacio de un territorio.

El espacio social es siempre el gestante de las interacciones estrictamente sociales. Pensando en la *Urbs* griega, en su composición espacial, como una formación estrictamente centrada que diferenciaba el espacio público alrededor de los registros de la *Polis* y de la *civitas*. Así, los griegos trazaron su espacio, formaron sus ciudades, a partir de una composición estriada. Estableciendo “verticalmente, de arriba abajo, a un espacio centrado, de relaciones simétricas y reversibles en todas direcciones [...] a fin de constituir una homogeneidad” (Deleuze y Guattari,

2020: 633). La *Urbs* griega era una ciudad-Estado constituida por funciones religiosas y políticas. La profunda escisión que frecuentemente se produce entre lo político y la ciudad se genera por la separación de la reflexión en torno al espacio. Las dinámicas de producción de espacio social, su acción y praxis en tanto que su carácter entraña lo público de su inmanencia, por las gestiones de la *polis* (Habermas, 1998; Arendt, 1997). Es de tal manera que la *Urbs* es un espacio de naturaleza distinta al espacio del campo [*rūs*] y al de la ciudad amurallada, de la fortaleza [*arx*]. La “*Polis*, que fue en un principio la ciudadela, supone el espacio físico y el espacio jurídico, el de la ciudad antigua [*cité*]” (Nancy, 2013: 38).

Traemos la *Urbs* griega para enfocar la función del estriaje y de la horizontalidad de la gestación espacial, para referir que la *Urbs* y la *polis* desde siempre estuvieron estrechamente vinculadas, son germinadas en sintonía. Sabemos que, sin embargo, la *Urbs* es diferente a nuestras formas de organización espacial en Latinoamérica. Mientras que la *urbs* designa el conjunto de espacio material: calles, avenidas, arquitecturas múltiples; el espacio –*spatium*– traduce expansión, amplitud, apertura: *es* lo abierto. El *spatium* se expande y la *urbs* lo delimita. El *espacio* y lo que *habita* el espacio no son la misma cosa, pero sus velocidades pueden llegar a camuflarse. Por esta razón, el *spatium* se constituye en interacción con la *polis*.

Decimos, entonces, que las urbes contemporáneas –herederas de arquitecturas funcionalistas, utilitarias y racionalistas– buscan la aceleración de la rentabilidad y la sobreproducción mediante el control sistemático de los espacios y tiempos de los sujetos. La ciudad en la era de la producción mecánica, del capital financiero a través de las inmobiliarias formulan las ciudades que conocemos bajo los procesos históricos del siglo XX: grandes desplazamientos y migraciones produjeron espacios transnacionales y trans-locales impactando en la configuración de lo que entendemos por ciudadanía. Insistimos en que ciertas políticas afectivas y especulativas seccionan el espacio social y cultural que habitamos, sí, el espacio territorializa las políticas del ambiente.

Así, la arquitectura fundamentalmente es un proyecto de organización espacial y el urbanismo como un discurso que produce vectores materiales de formación se encuentra en suspenso en nuestras ciudades. Mantendremos una distancia con aquellos postulados que recalcan que la arquitectura es una estructura primordialmente estable, que mantiene la conglomeración y el estancamiento de lugares. Sabemos que cualquier arquitectura puede caerse a pedazos si ocurren ciertos fenómenos técnicos o naturales que no contemplaban su desinstalación. En principio, la arquitectura es una instalación aparentemente inmóvil, es la fijación de la materia.

Constituye un módulo dentro de bloques, conjuntos y secciones que conforman planos altamente estratificados. El plano arquitectónico expulsa líneas en movimiento sobre todos esos niveles y latitudes. El plano, entonces: encuadra, corta, segmenta, interviene y abre espacios.

Desde Le Corbusier (1924) hasta Gideon (2009) entendemos que la arquitectura construye y extiende materiales que no dejan de enlazarse entre sí, de cuadricular y *dar* forma a los espacios que se traducen no solamente en sensaciones materiales, sino extensamente en sensaciones corporales. Afectaciones que pasan a través del cuerpo. Es así como la sentencia: «la arquitectura no tiene nada que ver con los “estilos”» (Le Corbusier, 1998: 15) se refiere a las líneas de sensibilidad y formación de subjetividad de la materialidad arquitectónica. A diferencia de la escultura, la arquitectura hace más que tallar las superficies, labrar la piedra; posibilita el espacio sobre el que trabaja, genera orientación y fija coordenadas, doblega las líneas cruzándose, dispone caminos.

La ciudad es una vectorialización, una zona de indiscernibilidad que se constituye solamente a través de la velocidad de las líneas que estén en movimiento al momento de su choque, cruce, impacto o rozamiento. En este sentido, es importante pensar las líneas de intensidad afectiva a través del trazo (*trait*) que separa y da forma a las superficies. La gestación de los territorios, de los diversos cúmulos de suelo, son unificados sobre sus composiciones de pliegue, elementos que comparten: producción, técnica, trazo, imagen. Esto nos dice que las técnicas de composición espacial son elementos estéticos. La arquitectura en tanto experiencia visual teje complicadas relaciones materiales que unen cuerpos, suelos, paredes y afectos. Pensar el componente arquitectónico de la violencia es concentrar esa arista difusa de la problematización de los medios de producción de la materia. Entonces, si pensamos la imbricación entre los cuerpos y los espacios sociales como contraposiciones, es decir, como materialidades que a través de diversas praxis pueden colocarse en un mismo punto del plano espacial sin llegar a confundirse el uno del otro pueden residir a un costado, al lado, enfrente o adelante conservando su singularidad, pero afectándose constante y mutuamente.

La separación aparente entre cuerpos y espacios sociales parece sencilla en tanto que cada materialidad estaría construida por componentes diferenciados. Mientras uno se construye a base de granito, metales, hormigón o madera, el otro se compondría de sangre, carne y minerales. Pero no nos referimos a la pregunta existencialista o fenomenológica *qué compone un cuerpo* arquitectónico y a un cuerpo humano sino, a sus modulaciones y movimientos entre su interacción, sobre su *ocupación*. Para Lefebvre cada cuerpo social tiene un arsenal de energías a su

disposición que ayudan a producir y reproducir su existencia *por* y *en* el espacio. Este procedimiento es inverso a las leyes del espacio que se supondría gobiernan y construyen al cuerpo vivo y su despliegue de energías. En primer momento, para pensar la ocupación de los cuerpos y la gestión social del espacio, consideramos que un cuerpo es “capaz de indicar la dirección mediante un gesto, capaz de definir la rotación mediante vueltas, de jalonear y orientar el espacio” (2013: 216). Y, en segundo momento, diremos que ocupar no significa «fabricar» el espacio sino “en el sentido de una relación inmediata entre el cuerpo y su espacio, entre el despliegue corporal en el espacio y la ocupación del espacio” (2013: 217).

Situadas sobre el pensamiento de Lefebvre este dirá que el espacio en términos abstractos, siguiendo el pensamiento de Leibniz sobre el espacio «en sí», sería lo «indiscernible» y que solamente saldría de ese estado a través de ejes, coordenadas y orientaciones de sus componentes. Por esas razones, “antes de *producir* efectos en lo material (útiles y objetos), antes de *producirse* (nutriéndose de la materia) y antes de *reproducirse* (mediante la generación de otro cuerpo), cada cuerpo vivo *es* un espacio y *tiene* su espacio: se produce en el espacio y al mismo tiempo produce ese espacio” (Lefebvre, 2013: 218). Las leyes espaciales residen *por* y *en* el espacio y “no puede resolverse en una relación falsamente clara «dentro-fuera», que es una mera representación del espacio” (Lefebvre, 2013: 218). La composición espacial necesita explicarse por otra relación de fuerza que la constriñe bajo sus normas: la temporalidad. Sabemos que el tiempo es distinto al espacio, pero nunca proceden separados. La espacialidad no se encuentra dissociada de la temporalidad. La producción social del espacio se desglosaría en: 1) praxis espaciales, 2) imágenes temporales y 3) contraposición de intensidades.

Lo anterior podría tener el nombre de «sentido» que, en el léxico de Lefebvre, se refiere a “un órgano que percibe, una dirección que se concibe, un movimiento vivido que camina hacia el horizonte” (2013: 451). *Sentido* en tanto que orienta rutas y movimientos, pero también sobre la cualidad sensitiva de los recorridos en el espacio social. Esta valencia del sentido tiene una dimensión epistemológica primordial para nuestros cometidos ya que, la relación entre cuerpos arquitectónicos y cuerpos humanos, se desglosan movimientos intensivos entre las axiomáticas de sensación, emoción e impacto espacial. Esta relación, entonces, extiende el vocabulario para entender cómo el espacio forma socialmente tanto a cuerpos como a subjetividades.

Diremos, con lo anterior, que el espacio social construye distintas «impresiones» en las subjetividades y los cuerpos “un nuevo paisaje, el aire, los olores, los sonidos, que se almacenan como puntos, para crear líneas, o que se almacenan como líneas, para crear nuevas texturas en

la superficie de la piel” (Ahmed, 2019: 23). Estas líneas que son temporales-y-espaciales conforman y separan materialidades. Las líneas que se contraponen entre el espacio y los cuerpos las entenderemos como pliegues. Los pliegues son señales y direcciones que, justamente, separan y diferencian materialidad y que, también, actúan como curvas o relieves de otros cuerpos sociales o arquitectónicos. Consideramos fervientemente que “los espacios son como una segunda piel que se despliega sobre los pliegues del cuerpo” (Ahmed, 2019: 23).

Pensar de tal modo la ciudad, bajo un conjunto de modulaciones y técnicas de montaje es concebirla también bajo formas sociales y culturales que pueden reestructurarse, combinarse o eliminarse: *la ciudad no siempre fue, no siempre será, tal vez ya no sea* (Nancy, 2013: 9). Las ciudades siempre se encuentran en el punto de jalar todos sus límites hasta el momento de expandirse o desintegrarse. La inmanencia de la multitud de imágenes sobre la ciudad apela a las preguntas abiertas del discurso de la ciudad: posibles discursos materialistas, una ciudad en movimiento. Siempre preparada para afectar. Las imágenes se pueden configurar, encarnar: Platón, Baudelaire, Joyce, Proust, Valéry, Benjamin. Pero, también, Artl, Onetti, Del Paso, Borges, Copi, Bolaño. Vuelven a la ciudad mítica. De allí la aseveración de Nancy: “la ciudad no es mítica, es lógica” (2013: 11). Lo mítico se constituye por sus propias posibilidades, mientras que, lo lógico puede o no encontrar figuración, pero también, porque el poder del espacio parece no afectar los procesos de subjetivación en donde interviene específicamente la ciudad.

Los discursos, como apunta Nancy, se ciñen bajo las lenguas, “las etimologías y los contextos de la ciudad, *cité, urbs, polis, Standt, town, city*, burgo, metrópolis, megalópolis...” (Nancy, 2013: 17). Sin embargo, los discursos ilustrados y la poética urbana son atravesados por todas las localizaciones –callejones, plazoletas, avenidas, paradas de autobús, monumentos, rotondas– que, en tanto siempre cotidianas, son desapercibidas bajo los rituales de itinerarios espaciales. Así, la composición arquitectónica permite *usar y habitar* el espacio bajo diferentes preceptos. Si pensamos praxis espaciales específicas diremos que entre la persona migrante y el *flâneur* existe una territorialización específica de la ciudad: de sus tiempos, praxis y teorías del espacio, de su espaciamiento. Todas ellas son categorizadas, codificadas y materializadas a través del cuerpo. En este sentido, la ciudad no es un paisaje más de la industrialización sino un vector de experiencia. Los urbanistas y arquitectos de la modernidad hicieron más que la planificación urbana sobre la que caminamos, crearon una nueva sensibilidad. La ciudad que Benjamin describe como la posibilidad de una nueva socialidad creativa es subsumida por una compleja política de los

afectos. Es más, la figura del *flâneur* benjaminiano es como un arqueólogo de las ruinas en la urbe.

La ciudad es un retículo circulatorio, en movimiento y oscilación, en vibración y contención. En efecto, un tejido que logra homogeneizar y heterogeneizar al mismo tiempo. Esta composición se filtra por las líneas que construyen una ciudad y forma estratos, pero los disuelve en los espacios públicos, sobre sus calles y callejones. Distribuye y posibilita la violencia. Nuestras ciudades desbordan los espaciamentos clásicos o, al menos, los tensa de otras maneras aún más contradictorias. La posición de Nancy, sin embargo, insiste en derrocar la imagen de ciudad que tenemos. Es decir, una ciudad que no se reduce a su arquitectura, urbanidad o ciudadanía. La ciudad es técnica: se compone de forma y contenido. Entonces, si la reflexión de ciudad no se reduce a su organización cultural, la formación ciudad se encuentra incivilizada. Tendría la aceleración de un “corazón agitado, el ascenso y la arremetida de la civilización, entendida como movimiento y no como estado, como desbroce e invasión, desencadenamiento, fiebre, propagación y contagio, más que como pulido y policía de las costumbres” (Nancy, 2013: 39). Dicho esto, la formación ciudad pese a sus múltiples repliegues no tiene un devenir conforme ni inteligible a las dinámicas sociales de los cuerpos. Las ciudades no tendrán un devenir-otro, incluso, no tienen devenir concreto. Ese proceder material y simbólico de la ciudad solamente ocurre por la vectorialización que el espacio distribuye, hunde, direcciona su flujo, que se refracta y agrieta.

Entendemos los acontecimientos de la violencia como todo aquel suceso que altera el curso de la experiencia, aquello que desgarrar la linealidad de las historias urbanas que se singularizan en los cuerpos. Dicho esto, todos los afectos son públicos, aunque perceptivamente se encuentren vinculados con lo íntimo, lo interno, lo privado. Nuestra apuesta indaga en los planteamientos del espaciamento porque los afectos sostienen una trayectoria similar. Aparecen en el espacio, actúan dentro de él y no fuera. La violencia a la que nos referimos es iluminada por el espacio y por el tiempo de su afectación. Lo importante, y aquí ponemos énfasis, es la exposición. El cuerpo, la piel del cuerpo, experimenta cada sentido que espacializa las múltiples afectaciones de la violencia, y así la “exposición no se comprende más que como un movimiento permanente, como una ondulación, un despliegue y repliegue, un ademán siempre cambiante por el contacto con todos los otros cuerpos” (Nancy, 2013: 16-17).

Se trata de movimientos barrocos capaces de anexionar y formar urdimbre: unir una cosa para que dependa de otra. Tal convergencia se ha convertido en una cepa articulada en la

experiencia de los cuerpos. Sobre los pliegues de la materia y las afectaciones entre los cuerpos; el espacio urbano es el promotor de la circulación de las imágenes, a la vez que genera múltiples formas de ubicación y experiencias móviles. Nunca entras al espacio porque es imposible salir de él. El espacio es una secuencia en movimiento, es una enmarcación que proporciona perspectiva. Es una geometría que cuadrícula los tiempos del recorrido y de sus pausas. Lo anterior enfatiza que el cuerpo siempre ha sido una cuestión política en las sociedades.

¿Qué es una plaza? Usos del espacio público

Decimos, entonces, que la vectorialización del espacio a través de la tierra, el suelo y la atmósfera produce violencia sobre los cuerpos, los presiona. Una estética precarizada del cuerpo y una gramática aparecen en la cartografía de “la violencia que significa el desfase entre el adentro y el afuera. Adentro, la lucha por los poderes locales; afuera, la indiferencia por esas luchas. El adentro se parece a una estrella quemada en disputa, tironeada por retóricas narcotizantes” (Eltit, 2014: 261). En toda temporalidad la plaza pública, en su ornamento, ocurre un “refrote de las letras y la piel tajada, entre las consignas de orden y las gestualidades insurgentes” (Eltit, 2014: 85).

Las imágenes concentran su arsenal sobre la insistencia de monumentos que no son edificaciones ornamentales de un paisaje contemporáneo; son objetos con una determinación histórica que definen el qué y el cómo son utilizados. Así, signos y superficies se distribuyen sobre su materialidad. Sin embargo, ¿cómo sabemos que las cosas están en uso? En esta indagación respondemos que cuando el objeto rompe el hechizo momentáneo de su usabilidad. Es decir, cuando el objeto fragmenta la convención sobre la que fue construida, pero ese ajuste cultural solamente alcanza su umbral cuando la materialidad es resignificada en distintas matrices simbólicas. Quizá, cuando se cuestiona el derecho de ocupar un espacio, se pregunta por el derecho de ocupar una categoría. Una categoría que siempre es moral o dialéctica. Parece entonces que el espacio en tanto instalación no puede ser ocupado, aunque este desocupado, a saber, “*en uso* puede describir como los mundos están ocupados por cuerpos para lo que *se supone* que están destinados” (Ahmed, 2020: 52).

Consideramos que el tratamiento de la «violencia» implica cierta imaginaria emplazada sobre las formas de aprehensión conceptual sobre el uso estético y político del espacio público. La lucha, la protesta, la marcha, el activismo en redes sociales, las pintas, son ejemplos de ello. Las diversas materialidades de lo que podríamos definir como la contra-narración de la historia

de la violencia de género. Una nueva estética afectiva y materialista de la violencia de género, corporeizada, que intenta a través de la crítica imposibilitar núcleos centrífugos de la fuerza. Uno de los problemas de estas lecturas es pensar en la violencia como una fuerza estratificada que considera la interacción de materialidades específicas. El cuerpo del Estado, el cuerpo masculino como rostro de la violencia de género. Pero, como sabemos, existen otras fuerzas que capturan el pensamiento encarnado, incardinado, político. La materialidad de los afectos, del espacio y la temporalidad, de la arquitectura, de la propia dinámica de las palabras que se activan en recorridos son otros tipos de materialidad o de cuerpos que se organizan para completar un itinerario o fuerza de la violencia.

La estética de la violencia lleva al límite o, aún mejor, fronteriza las relaciones con la cotidianidad, cerca la experiencia de la espacialidad y distribuye la temporalidad de las situaciones. La estética de la violencia se mueve por un *sensorium* telúrico. Hay algo a lo que se vuelve una y otra vez, de forma cíclica, de activación temporal. Esa fuerza que te golpea no es de una forma metafórica, es de una forma que liga más la experiencia sensitiva. Por supuesto, es una fuerza afectiva. Existe un pivote que rasga los parámetros de la crueldad. Es innegable la extensión de la violencia en la república mexicana y la territorialización inmanente que produce en los procesos cotidianos de los cuerpos. Así, los cuerpos sociales siempre se mantienen en procesos de localización, mientras que, “la ciudad no deja de deslocalizarse” (Nancy, 2013: 12).

Consideramos que las ciudades no tendrán un devenir-otro. “No devendrán ciudades y tampoco irán hasta el límite de la ciudad. No tienen devenir. Sólo pueden concentrar la devastación y endurecer la exasperación [...] Es toda la ciudad la que se margina de su sociedad, o bien es toda la sociedad la que se vuelve coextensiva de lo que se llama “la ciudad”. Es toda la vivienda la que está abierta” (Nancy, 2013: 28-31). La ciudad es primeramente una circulación, es un transporte, un recorrido, una movilidad, una oscilación, una vibración. El tejido se extiende, se exfiltra hasta tocar cada vez más otras ciudades, disolviendo sus distancias y sus individualidades. La ciudad es técnica. Se compone de forma y contenido.

Existe un canibalismo de las imágenes del cadáver o, bien, como lo anunciaría Benjamin: la barbarie está escondida en el concepto mismo de cultura. Las imágenes se vuelven materiales, de componentes pesados que se instalan en el locus sensible. Las imágenes revelan un tipo de pensamiento. El tipo de conocimiento que da a lugar la imagen es un pensamiento colectivo localizado. Es así como las imágenes no solamente son las proyecciones que arroja el cine lo que, a juicio de Deleuze, tensan y distribuyen las imágenes en movimiento. La imagen misma es un

conjunto de relaciones de tiempo. En este sentido, “las relaciones de tiempo nunca se ven en la percepción ordinaria, sino que están en la imagen cuando es creadora. La imagen hace sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreductibles al presente” (Deleuze, 2007: 260-261).

La geografía de la violencia de género es la llanura, en tanto que el horizonte siempre se renueva y parece que no se llega a uno de sus límites. Cuerpos disponibles a la muerte, porque son contruidos para ella. Existe, por supuesto, una intensificación y un desborde excesivo de la violencia de género que se cristaliza en un imaginario cultural reciente alrededor de la figura de los feminicidios, transfemicidios: el femigenocidio sistemático y sostenido. La relación entre la arquitectura es una relación directa con la ciudad, el espacio, el entorno habitado.

Este paisaje extiende las nociones más tradicionales de mapas y cartografías; nuestras localizaciones son sustentadas por el potencial afectivo que recorre y transita toda ruta política espacial posible, ofrece una metodología más para entender los procesos de la violencia contemporánea. Son cartografías de la ruina, del cadáver, de lo que pasa por otras ecologías posibles. Decimos contemporáneo como algo que nos acontece, algo que se produce en nuestra línea vital. Sabemos que, efectivamente, cada época en términos históricos ha sido marcada por su contemporaneidad. A saber, lo contemporáneo siempre extiende sus líneas de inicio y de fin. Lo contemporáneo es indecible. Agamben pensando en Nietzsche afirma que lo contemporáneo es lo intempestivo. Es decir, que lo contemporáneo es aquello que tiene “la mirada fija en su tiempo, para percibir no la luz, sino la oscuridad” (Agamben, 2010: 67). Percibir en la oscuridad del presente esta luz que trata de alcanzarnos y no puede hacerlo. Lo contemporáneo es un proceder por eso la vislumbra entre las imágenes del cadáver aparecen entre el urbanismo y la arquitectura son mecanismos de control, de espaciamento del poder biopolítico. Herramientas que distribuyen y jerarquizan todo el espacio. Existe una geometrización del espacio urbano-arquitectónico que asemeja la jerarquía política.

Aquí, comprendemos lo «político» desde un tropo que trata de esquivar ángulos jurídicos e institucionales que, dicho sea de paso, estarían vinculados con una máquina burocrática y estatal que se organiza en función de las nociones unidireccionales como ‘soberanía’ o ‘Ley’. Lo político en nuestro tiempo, como afirma Achille Mbembe, “debe partir por el imperativo de reconstruir el mundo común” o en los términos de Federici “una política de los comunes”. Desmantelar, desmontar, las posiciones rígidas de la individualidad en tiempos extáticos precarios, como el nuestro, podemos otorgar potencia a la acción micropolítica de los mundos

políticos, de las formas políticas comunitarias, atentar contra ellas, destruir las figuras románticas de lo socialmente habitable. Imaginar otras figuras que sin dejar de ser políticas puedan ser éticas.

Existe una politicidad distinta al pensar en formas no jurídicas y desvinculadas de un dispositivo despótico estatal. Encontramos más productivo pensar en términos de «agenciamiento», «minoridad» y «micropolítica» que estarían más articulados en función de una ética política o bien, que territorializan éticamente la política. De cambiar el conjunto de lo que se entiende por la fuerza de la violencia, revertir la pregunta sobre qué [nos] hace la violencia por qué hacemos [nosotras] con la violencia. De centrarnos en las líneas de fuga de la violencia de género, de encontrar conceptualmente su segmentariedad y dinamitarla, de obturar sus códigos de configuración.

El lenguaje afecta a los cuerpos, pero no en el sentido de pragmática corporal, sino como un ordenamiento sustancial en términos de inteligibilidad. A diferencia de las posiciones desencarnadas en el estructuralismo, consideramos que la violencia contemporánea no genera despolitización. No inmoviliza esta fuerza permite elaborar de una forma compleja de afectos políticos a la vez que pone en tensión la idea de una «comunidad política». La violencia de género coloca en un mismo plano los lazos que bosqueja una teoría contemporánea de los afectos entendiendo la crítica al «sujeto autónomo» creado por el neoliberalismo. Los movimientos micropolíticos actuales, movimientos orientados a entender y atender la violencia de género, interrumpen el relato autoconsciente que reproduce la imagen del sujeto autónomo.

En una crítica de la violencia importa la narración afectiva. La trama política de los afectos que conecta a los cuerpos feminizados. El “YO” que siente es desviado o leído en un segundo plano, lo que nos importaría es cómo la sensación y el afecto se mueven y producen cuerpos bajo regímenes afectivos de la intensificación de la violencia de género. Descompone desde algún sentido semiótico abierto lo que el «YO» narra en relación con la violencia y la vulnerabilidad afectiva. Por supuesto que narra el presente y que pone entredicho el “nosotros actual”. Habría que tratar de extender algunas palabras respecto a este tipo de régimen que no deja de formarse, de hacerse, de constituir registros de una concepción de sociedad, de formación cultural. En dirección a una crítica en curso, una crítica de lo posible. Al hablar de un mecanismo subterráneo o atmosférico no es que consideremos que se trate de señalar tres niveles sucesivos que se desplieguen necesariamente simultáneos de este análisis. Al contrario, estas dimensiones permiten en su simultaneidad recuperar lo que se expresa en las formaciones estéticas, materiales y sensitivas de la violencia. Es decir, las condiciones que posibilitan el reparto, producción y

estratificación de los cuerpos mediante estrategias del régimen intensivo de la violencia. Por supuesto, destruir la violencia de género tiene más la forma y la función del postpunk y del paisaje postapocalíptico que del imaginario del Edén o de la comunidad armónica homogénea.

Esta etimología social postula algo diferente respecto a la concepción de la violencia. No sería la reducción afectiva de la violencia sino, la misma violencia activa en los cuerpos sociales una especie de identificación que inaugura la emergencia de un orden diferente de la subjetivación de los cuerpos. Este nuevo orden de la violencia es quizá el más aliñado, al menos más provocativamente, con lo que Deleuze ha nombrado como «*»* a propósito de sus investigaciones sobre. En estos términos, parece que la violencia se describe como una situación contingente en la que se carece de agencia o respuesta. Se manifiesta, por supuesto, como un acontecimiento que gobierna el imperialismo del afecto. Un suceso reactivo de formación afectiva en donde se *siente* demasiado.

La violencia de género se estructura como una gramática afectiva que describe la existencia bajo el rostro del capitalismo. Estamos interesadas en observar cómo la potencia e intensidad se vuelven socialmente significativos y, en este momento, adquieren efectos paradigmáticos dentro de la experiencia cultural colectiva. Los discursos de la violencia de género sirven como un vehículo para conglomerar la relación entre diversas líneas conceptuales que se cruzan y se bifurcan unas a otras. Cuando la violencia de género se vuelca en algo sumamente psicologizado o como sujeto exclusivo de jurisprudencia se olvida su sentido analítico y crítico. Debemos evitar cuidadosamente las lecturas emocionales instantáneas, aquellas que pueden volver a colocar la producción afectiva en oposición a tales o cuales maquinarias racionales. Nos referimos a aquellos artefactos culturales macrosociales o dispositivos disciplinares que trataran de registrar los acontecimientos como puramente individualizables y que cualquier lectura colectiva de lo que se siente quedará atrapada.

La violencia de género contemporánea no puede ser tratada bajo una forma horizontal. La violencia es quizá, en este momento, oblicua. Por definición puede ser orientada como una posición media. Un punto que va entre líneas y que adquiere fuerza si se combina con otras, reformulando el plano en el que se mueve. Es, por supuesto, ubicua. Puede aparecer en cualquier espacio, se imprime sobre toda la cartografía social. Tal es su fuerza vital que se hace rizomática y atraviesa espacios y temporalidades de manera múltiple, simultánea y sincrónica. Debemos insistir que la violencia de género tiene como cometido, como ruta de movimiento, impactarse en cualquier momento contra los cuerpos. Su intención es manifestarse, aparecer, causar daño.

Es así como la violencia deviene en múltiples formas y se mueve bajo lógicas similares. Parece ser que la violencia se ha convertido en el principio de organización de las sociedades contemporáneas. Esto no quiere decir que el socius se mueva en función de la relación víctimas/victimarios, sino que existe algo que organiza la vida social y cultural alrededor del foco intensivo de la violencia. Un foco intensivo que atrae a los medios de producción, a las normas de convivencia y los hace producir nuevas modalidades subjetivas.

En este momento es necesario situar los clamores asfixiantes. Representar de otra forma la violencia puede ser un recurso inagotable de pensamiento crítico y praxis política. Si aceptamos que se vuelve arbitrario y contingente la circulación de afecto entre objetos o cuerpos, las prácticas que rodean la producción y recepción de la violencia exceden las imágenes de pensamiento sobre ella.

No creemos, en este punto, las pancartas de la no-violencia. Pensamos que las postulaciones sobre la ‘eliminación’ de la violencia son solamente posturas inscritas en el aparato de captura. Son, sin más, utopías infértiles, anhelos desterritorializados. Necesitamos generar otro tipo de prácticas discursivas, de activaciones imaginativas para llegar a esa línea difusa de la erradicación de la fuerza que nos destruye. La violencia recrea y potencializa la des-ubicación y la des-colocación de los puntos de subjetivación. La estratificación de la violencia construye una desorganización absoluta, conjura la muerte absoluta. Por estas razones, el evocativo “erradicar” permanece cargado de una intensa evocación anarquista que debería existir en el plano de lo concreto, de lo alcanzable. Sin embargo, los cuerpos feminizados lo han comprendido desde hace tiempo que la fantasía cultural de las leyes contra la eliminación de la violencia de género centrada muchas veces en parámetros ‘domésticos’ y propios de núcleos que suscriben el categórico: familia-heterosexual-reproductivo, no alcanza para pensar la multiplicidad de líneas de violencia expansivas dirigidas a ellas. En otras palabras, los cuerpos feminizados han adquirido un conocimiento afectivo y reactivo contra las violencias de género que se materializan en el espacio público. En este sentido, la eliminación de la violencia parece una posición radical, incluso ficcional. Las categorías de la violencia se van moviendo de una forma subterránea y atmosférica: una distribución estética afectiva y sensitiva se imanta.

La pregunta por lo público. La pregunta por lo que pasa por el espacio, lo que se mueve en la espacialidad y circulación de los afectos es la constitución de un paisaje. Como hemos dicho anteriormente, el nudo de la violencia de género es un territorio en disputa sobre la producción de los afectos políticos, los gestos de la especialidad y la temporalidad. Entonces, al subrayar que

la violencia de género contemporánea ocurre en el acontecimiento de las tecnologías de la aparición corporal decimos que la violencia se vuelve heteroglósica. Adquiere otros sentidos, se difuminan sus alcances al propiciar desplazamientos todo el tiempo. Por eso el aparente desplazamiento de la violencia del cuerpo del estado al cuerpo social –ambos cuerpos masculinizados– son igualmente peligrosos porque trabajan conjuntamente.

Las líneas nos posibilitan escribir, movernos, circular. Texturizar espacios inverosímiles. Las líneas son suspendidas y soslayadas aquí para trazar empíricamente la fuerza de la violencia que acompaña a los cuerpos, o que los hace desaparecer. Comprendemos a las intensidades afectivas como líneas de energía libre en movimiento que ocurren aparentemente de manera inesperada. Por esas razones, “una intensidad está siempre en relación con otras. Una intensidad es mala, es radicalmente mala cuando excede el poder de aquél que la experimenta, cuando excede el poder correspondiente, que es el poder de ser afectado” (Deleuze, 2005: 308).

Toda violencia tiene que ver con velocidades y ritmos diferenciados. Las intensidades afectivas son incomprensibles sin un plano de consistencia, un plano que permita su figuración y su procedimiento de trazo. El plano de consistencia en este caso es la ciudad, su arquitectura y su afanosa espacialidad. Es fundamentalmente un espacio que se construye localmente. Ahora bien, sobre este plano cartográfico “no hay más que, por una parte, grados de velocidad o de lentitud definiendo longitudes, y por otra, afectos o partes intensivas definiendo latitudes” (Deleuze, 2005: 311-312). Ahora bien, sobre el plano de consistencia pasan todas las líneas que afectan los trayectos, los recorridos, las interacciones. Los cuerpos producen intensidad afectiva gracias a la distribución del espacio urbano-arquitectónico es por eso por lo que “la constitución del plano de consistencia o de composición de alguien son las intensidades que es capaz de soportar” (Deleuze, 2005: 308). A esto es a lo que se refiere Deleuze cuando inscribe el campo de composición de inmanencia a las relaciones Potencia-Acto. Es decir, a líneas de intensidad afectiva que siempre se materializan a través de vectores de destrucción y construcción de todas las existencias. Toda vida es –como diría Fitzgerald– *un proceso de demolición*. Esta o aquella proliferación de intensidad pueden ser abstraída como grados de potencia. Los grados nunca representan una cuantificación exacta porque su valor y su medida puede variar en intensidad. Es así como los grados de potencia “corresponden a tal grado de velocidad y de lentitud, a tal grado de movimiento y de reposo son, estrictamente hablando, poderes de ser afectado” (Deleuze, 2005: 309).

Dicho esto, el archivo contemporáneo sobre el uso del espacio público genera una retórica visual de la violencia, como recorrido de un *sensorium* colectivo. Por esas razones nos orientamos siguiendo una crítica a la política estética y afectiva que ha sido moldeada por las disquisiciones del «uso». Afirmamos que existen objetos de la violencia que establecen relaciones de contingencia: “un objeto podría estar cerca de otro objeto si se usan juntos; el uso trata de cómo las cosas llegan a compartir una ubicación” (Ahmed, 2020: 47). Dicho esto, el *uso* del espacio por los movimientos sobre la expresión de violencia de género forma y actualiza un potente archivo estético que abrimos para cuestionar sus figuras.

Existe un registro sensible que se mueve dentro de nosotros. La gran mayoría de las investigaciones sociales y culturales surgen de una sacudida afectiva, enunciarlo solamente es un apostrofe para un marco de análisis. Dedicarse tanto tiempo a reflexionar ciertas lógicas solamente refiere a algo que nos importa. Es un sistema de producción de sentido y figuración que solamente es un despliegue de un aparato y de un gobierno neoliberal. Es, efectivamente, un registro estético de la violencia. Una no escribe por el gusto de escribir, es algo mucho más profundo que se mueve dentro de nuestros cuerpos y se agita con fuerza para salir. La estética de la violencia, a saber, la forma y el contenido de la violencia se reproduce en imágenes panorámicas de un extendido paisaje. El paisaje no es un territorio desconocido, es sobre todo un lugar de desecho que “no se enfrenta a esa situación desde afuera, puesto que ella vive y encuentra en ella a la vez su condición y su materia, y la impone con toda su violencia” (Deleuze y Guattari, 2008: 39).

¿Qué significa una plaza pública? Un sitio desbocado de resistencia y el pliegue de un conjunto. Un conjunto que se expresa mediante cuerpos que se reúnen “para hacer que se sepa políticamente lo que quiere decir persistir en este mundo como cuerpo, qué necesidades deben satisfacerse para que los cuerpos sobrevivan, y qué condiciones definen la vida del cuerpo” (Butler, 2014: 65). Ahora bien, el encuentro y el uso del espacio por los cuerpos es entendido como una de “las prácticas de producción subjetiva y las referencias a las cartografías relativas a estas producciones forman parte de agenciamientos que siempre están en vías de ser destruidos y reconstruidos, deshechos y restituidos en su funcionamiento” (Guattari, 2005: 291).

La vida corporal que, bajo las condiciones neoliberales de existencia, se vuelve cada vez más precarizada, los cuerpos que se reúnen en las calles bajo el ritmo del reclamo, cuerpos que se aglomeran sobre el asfalto y que muestran los límites y las apuestas de lo que se puede territorializar supone un conjunto de posiciones políticas corporales heterogéneas.

Cuerpos que interfieren sobre la arquitectura, sobre el pavimento, que direccionan líneas de afectación constante. Por supuesto, la producción corporal en el espacio público, la aparición del cuerpo implica una suerte de ya que el poder policial intentara por todos los medios volver a recluirlo, a plegarlo fuera de las calles. Aquello que Arendt nombró «espacio de aparición». Mostrarse, en efecto, es “a la vez estar expuesto y ser desafiante, lo que quiere decir que estamos moldeados precisamente en esa disyunción, y que, al moldearnos, exponemos los cuerpos por los que reclamamos. Hacemos esto por el otro y con el otro, sin que presuponga necesariamente armonía o amor. Como un modo de crear un nuevo cuerpo político” (Butler, 2014: 67).

Volvemos, entonces, ¿qué es una plaza? Territorializaciones expansivas. A caso se trata de domar el significado para acunar una fuerza destructiva, cerrar la herida, contener la fuerza, querer sustituir la imagen por la praxis, buscar una palabra que conjure, un acto constitutivo en sí mismo. La catálisis. El gesto afectivo. La mirada sin escarnecimiento corrosivo, disolutivo sobre conjuntos de agenciamientos. El espaciamento enreda los nudos de la ciudad sobre ella misma. La calle ampliamente abierta organiza el acceso del trayecto y de la mirada. La violencia que cruza y coagula al país, trastoca cada rincón de la geografía y de los cuerpos, da cuenta de la crueldad de un régimen intensivo que se ha capturado toda subjetividad posible. El espacio público, esa esfera, siempre se conjunta por mundos afectivos.

Vulnus precario

No hay nada más profundo que la piel

La piel es lo más profundo que hay apunta Paul Valéry en su escrito «La idea fija» (1932). Ese anclaje epistémico emerge a través del diálogo complejo entre un personaje que es médico-pescador-pintor y un *flâneur* ensimismado en un torbellino de pensamientos. Las dos voces entablan una suerte de disquisición trascendental y aparentemente mundana sobre la relación entre lo superficial y lo profundo. Valéry nos conduce a través de esa narración a considerar que la superficie de la piel, en su aparente sencillez, ampara una compleja profundidad visible e intrínseca que muy a menudo pasa desapercibida.

El relato nos envuelve en un plano conceptual que nos instiga a pensar en aquellas superficies que, lejos de ser simples planicies, dejan huecos y revelan lo recóndito de la materia. Uno de los diálogos entre los personajes comienza con una pregunta: “—¿Y después? —Bueno ¡son invenciones de la piel!... Por mucho que ahondemos, doctor, somos ectodermos. —Sí, pero... hay prolongaciones” (Valéry, 1988: 41). Aquí, Valéry nos recuerda que, aunque el ectodermo superficial forma tejidos como la epidermis, también es el núcleo primigenio del sistema nervioso, estableciendo así un vínculo profundo entre lo superficial y la propia sensibilidad. En efecto, aclara Valéry en una nota al pie, el ectodermo es una “hoja superficial o externa del embrión de la que derivan la epidermis y el sistema nervioso” (Valéry, 1988: 41). El ectodermo superficial forma los tejidos como la epidermis (esto ocurre con todos los animales excluyendo esponjas y calentéros).

Instalados entre materia superficial y la materialidad de lo sensible, Gilles Deleuze (2016) retoma esa idea en su «Lógica del sentido», donde retoma la sentencia de Valéry y continúa su afirmación: lo más profundo que hay en *un* cuerpo es la piel. Esta aserción resuena como un mantra, subrayando que lo visible, lo que se encuentra en la superficie, es en realidad lo más profundo y significativo. En la dialéctica entre superficie y profundidad, Deleuze sugiere que la piel, con su capacidad sensitiva, es un prólogo que conecta el exterior con el interior, la apariencia con la esencia: la profundidad de la superficie o bien, la piel como el máximo umbral sensitivo.

La piel es la frontera, una suerte de *permafrost* que actúa como un sensor que capta y transmite información, experiencias y emociones. Este umbral sensitivo es más que una barrera

física; es un espacio de interacción y de percepción que define nuestra relación con el entorno y con nosotros mismos. Esta zanja conceptual, sobre la que vamos colocando señales de precaución, suponemos que se encuentra en el quicio de una *biopolítica afirmativa* (Braidotti, 2015; 2018, Esposito, 2006) que intentamos seguir en este texto. Ya que la piel se convierte en el núcleo de análisis, no como un somero límite del organismo, sino como una extensión de nuestra subjetividad y agencia política. Al considerar la piel como lo más profundo, no estamos simplemente revalorizando una zona del cuerpo, sino redefiniendo nuestra comprensión de la profundidad y de la superficie. En este contexto, la piel se revela como una interfaz dinámica que desafía las dicotomías tradicionales y nos invita a explorar otras formas de ser y de estar en el mundo. Esta digresión la orientamos para circunscribir *un* cuerpo político.

Dicho lo anterior, necesitamos trazar un pequeño mapa o un bosquejo rudimentario sobre aquello que se derrama en el texto. Primero exponer el germen de la idea. Avanzamos sobre un acontecimiento empírico, como un suceso detonador de la reflexión conceptual que desarrollamos. Un evento que nos conduce a esclarecer cómo se arma nuestro laboratorio reflexivo-conceptual y cómo la lógica de escribir muere ciertas categorías empíricas para, posteriormente, dialogar con el mundo conceptual. A lo largo del texto nos preguntamos por el sujeto político del poshumanismo. Después de la descripción empírica, seguimos nuestra especulación a través del nudo conceptual de la biopolítica a través de una lectura de la precariedad de los cuerpos feminizados. La ontología de ese cuerpo se produce e inaugura, epistémicamente, sugerimos, con «el aparato de producción corporal» (Haraway 1999). En lo siguiente, abrimos la caja de herramientas biopolíticas para pensar las categorías conceptuales que bosqueja ese posible cuerpo político en los umbrales y latitudes de la piel. Así, invocando a Spinoza a través de la mirada de Deleuze, reconocemos que la pregunta esencial sobre lo que puede un cuerpo se convierte en una posibilidad vitalista y conceptual para una biopolítica en contacto con las capas sensibles de la piel. Esta incertidumbre y apertura nos ofrecen una única certeza: en la exploración de las capacidades y potencialidades del cuerpo, reside la clave para entender y transformar nuestra relación con lo viviente en la temporalidad del cuerpo y la piel. Es, también, el eje rector de este escrito: *la piel es lo más profundo*, es el enunciado político que se queda zumbando en nuestros oídos que siguen siendo, a fin de cuentas, humanizados.

Reinvenciones sociales y el germen de un cuerpo

El acontecimiento al que nos referíamos líneas arriba es el siguiente: el día 3 de noviembre del 2019, dentro del metrobús de la línea 2, cerca del Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos. 22:38 hrs en la ciudad de Puebla, México. El vagón viene casi vacío. Una mujer transexual sube al colectivo. Se sienta en uno de los asientos, tres filas delante de algunos asientos ocupados. A los pocos minutos uno de los varones que estaban atrás se levanta, camina hacia adelante. Se queda frente a ella, escrutando. Ella no levanta la cabeza, se dedica a ver por la ventanilla. Dos estaciones más, antes de bajar, el sujeto le anunció: «¿te sientes mujer, pinche putito? ¡Me das asco!», y baja del transporte. Me aproximo a ella para preguntar cómo se encuentra. La respuesta de Susan, de 29 años, es “todos estos enfrentamientos han provocado que tenga la piel más dura”. Ella habla de la piel, sitúa esa experiencia en esos contornos sensibles. La piel —la *dermis* y *epidermis*— aparece como una situación en la cual inscribir contenidos semióticos de la alteridad, sobre la distinción social y la apariencia corporal: como un objeto que se puede abrir o cerrar.

En los intentos históricos de control biopolítico, ese régimen ha descuidado esa grieta, esa franja visible de los cuerpos: la piel. El giro que ocurre al interior de la dialéctica vida/muerte no considera, la vulnerabilidad corporal o, al menos, no como reflexión central para la teorización de sus paisajes biopolíticos estáticos. Entendemos que las condiciones de vulnerabilidad y precariedad de los cuerpos amplían el sentido transversal de las formas de lo “vivo”, que subraya la necesidad de pensar epistemologías y éticas poshumanas. En el marco de la asimilación de los mecanismos biopolíticos al interior de las teorías corporales, el poshumanismo profundiza nuestras estructuras políticas, éticas, de praxis conceptual; y quizá, también, de imaginación figurativa para incluir otras realidades de la existencia más que humanas. Nos localizamos en los márgenes de las biopolíticas porque, en un residuo de la teoría, tenemos que pensar el cuerpo del poshumanismo desde dentro de sus zonas de producción.

La materialidad y metáfora de la piel genera escamas (o una suerte de llagas) sobre una biopolítica que piensa el uso de la fuerza en la población generalizada, y que no se instala en pensar formas emergentes de existencia y subjetividad en problemáticas que no atañe profundamente a lo tecnológico, lo virtual, lo conectado o lo digital, sino a marcos mucho sedimentados como la violencia social dirigida contra los cuerpos feminizados. Susan en un momento posterior dirá, ante la interpelación sobre lo acontecido, que ella está acostumbrada, que la han acostumbrado a pensarse como ella es.

Trato de que no me importe, —afirma.

Trato de pensar que este es el precio de *sentir*.

Soy otra cosa para ellos, porque no soy humana.

Soy otra cosa.

Otra cosa —ella sigue diciendo.

Pero nosotros nos quedamos ahí, atrapados en esa imagen-pensamiento, ¿qué es esa otra cosa? Ese germen de pregunta queda rondando, agazapada entre los poros y la piel, y entre la dañabilidad del cuerpo. Esa cuestión en forma de interrogantes explosivas sobre el más allá y acá de lo humano la colocamos entre los umbrales de la piel. Es la discusión sobre el poshumanismo que, para nosotros, sigue siendo un punto de dislocación: la delimitación de un posible cuerpo político (o, al menos, escribir sobre uno de tantos que existen). Entonces, sobre ese chispeo pensamos en la materia alejada de su sustancialización. Pensamos en superficies y cuerpos. En piel, por último. En la invención de una biopolítica que se constituya bajo la fórmula de Valéry: *no hay nada más profundo que la piel*. Ahora bien, el acontecimiento que experimentó Susan nos hace preguntarnos si acaso, ¿las fronteras de la biopolítica coinciden con las superficies materiales de la piel?

Nuestras reinventiones de lo social, de la política, de la estética y de la vida están sujetas a una determinada máquina de producción de cuerpos y a un régimen intensivo que sostiene esa matriz corporal. Una de las lecturas más canonizadas, al menos desde el comienzo de este siglo, es pensar esa producción corporal a través de un análisis sobre la gubernamentalidad y la biopolítica. Del ejercicio del poder *de* y *sobre* la vida, localización sobre la constitución material y discursiva del cuerpo, una herencia que Michel Foucault (2017) legó tras su muerte. Si bien, la reiteración de ciertas prácticas culturales geográficas e históricas específicas constituyeron la producción (y represión) soberanas de los cuerpos, consideramos que la caracterización del poder como un régimen de muerte, en México y Latinoamérica, ha corrido los límites de esa construcción biopolítica sobre las existencias corporales. Recurrimos a la crítica de esta episteme porque creemos que ha sido ésta, al menos en su generalidad, la producción teórica para entender la violencia y el poder destructivo del *socius*.⁴⁸

⁴⁸ Decimos *socius*, siguiendo la terminología de Deleuze y Guattari, y la entendemos como un investimento social y colectivo. Entiéndase como una organización cultural, como un cuerpo lleno que estratifica las superficies en las que se registra toda producción de violencia que se hace emanar en ese registro. Es decir, como una forma de organización colectiva del cuerpo de una sociedad. En el *Anti-Edipo* (2009) señalan que en el principio el deseo, ese germen constitutivo, forma un determinado campo social que pone límites de indistinción entre la Historia y la Cultura. El *socius* es, pues, la constitución de varios guiones culturales que forman principios de orden y tratan de asegurar su funcionamiento. La lectura de Lapoujade sirve especialmente en esta aclaración ya que su análisis insiste

Decimos constricción biopolítica porque ese límite de necrosis, o su derivación extendida de muerte, ha sido escindido por factores históricos, sociales y económicos que amplifican la violencia estructural y la extrema estimulación de precariedad en el cuerpo. Situación o acontecimiento que coloca un nudo emergente en el pensamiento de los umbrales poshumanas ya que nos obliga a cuestionarnos qué significa ser humano en esta trama, ¿qué cuerpo poshumano es posible si los regímenes de vida y muerte son tan estrechos?

La biopolítica tradicional, centrada en el control y la regulación de la vida, necesita ser revisada y ampliada para incluir una perspectiva poshumana que contemple no solo el poder sobre la vida y la muerte, sino el poder de la vida misma que consideraría otros modos de existencia. La bio-y-necropolítica señala cómo ciertos cuerpos son sistemáticamente marginados y expuestos a la violencia y la muerte. Estos cuerpos, que se despliegan bajo estéticas racializadas, pobres y feminizadas, están en el límite de lo que se considera “humano”. Esa línea es precisamente lo que el poshumanismo intenta matizar y extender. La exposición de estos cuerpos a condiciones de extrema vulnerabilidad puede verse como un punto de partida para reconsiderar y expandir las definiciones de agencia, de la materia y subjetividad poshumana. Dicho lo anterior, el cuerpo del poshumanismo emerge como un ente que trasciende las limitaciones de la materialidad biológica, integrando tecnología, cultura, animalidad y naturaleza en un continuo dinámico y fluido. Recortamos epistémicamente el cuerpo del poshumanismo en: el *cyborg* de Donna Haraway (1991), el *cuerpo postbiológico* de Katherine Hayles (1999) y el *poshumano* de Braidotti (2013). Pero también, pensamos en el *cuerpo ambiental* de Timothy Morton (2013), el *cuerpo desmaterializado* de Ray Kurzweil (2005). Este cuerpo no es simplemente un objeto de las fuerzas biopolíticas, ni una *mixtura* sino, antes bien, un agente capaz de redefinir los límites de la existencia. Un tipo de agenciamiento proyectado en la piel.

Lo anterior nos obliga a intentar construir otros puentes experimentales con otras construcciones epistemológicas y otras lógicas que orienten un más allá (o más acá) del devenir humano. Una imaginación conceptual que permanezca en contacto con nuestro campo empírico. La pregunta esencial que guía nuestra reflexión sobre el acontecimiento empírico enunciado al comienzo del apartado es: ¿cuáles son nuestros imaginarios culturales sobre los cuerpos feminizados y cómo se relacionan con las posibilidades conceptuales de pensarlos como una promesa

en que la generación de un cuerpo social ocurre cuando existe algún tipo de producción deseante que unifica la formación social. Por eso, ante la pregunta sociológica “¿cómo se forma una sociedad?, ¿cuáles son las conexiones que componen un cuerpo social?” (2016: 159), la respuesta posible es por la producción de una síntesis entre la formación social y cultural (natural e histórica) ya que ambas son, una ante la otra, inmanentes.

poshumanista afirmativa circunscrita en la piel? Esta interrogante nos lleva a considerar una teorización sobre la biopolítica que capture las existencias feminizadas como entidades organizadas destinadas a la muerte, pero también como cuerpos capaces de agencia y mutación. Para los fines que perseguimos en esta reflexión utilizamos un término fértil propuesto por Donna Haraway bautizado como *El aparato de producción corporal*. Haraway inspiró el desarrollo conceptual del «aparato de producción corporal» ceñida a la reflexión del «aparato de producción literaria» que Katie King (1986) propuso para pensar al «poema» como un objeto de valor literario.⁴⁹ El aparato de producción corporal es la matriz de la creación e incorporación semiótica del cuerpo. Es decir, los cuerpos producidos en latitudes e imbricaciones constantes y contrapuestas de discursos, prácticas y representaciones encuentran su materialización a través de sistemas culturales, naturales y tecnológicos que nunca permanecen aislados (el sistema inmunitario de finales del Siglo XX, por ejemplo, es un aparato de producción corporal que concentra un nuevo discurso biomédico sobre la creación de los organismos. Como sabemos, la medicina y la biotecnología han tenido un desenlace en la producción de prácticas discursivas sobre la caracterización de la materia corporal). Las alianzas entre el discurso biomédico y la matriz cultural escindieron a los organismos en cuerpos diferenciados sexual y anatómicamente, aquí ocurre el primer desenlace del aparato de producción corporal: la invención del género. Entonces, los discursos biomédicos se inmiscuyen en los aspectos culturales, epistémicos y políticos que tenemos sobre la constitución de los sujetos corporales.

El paisaje social, como extensión poblada y forma natural, enmarca los posibles cuerpos que pueden vivir dentro de él. Este paisaje, influenciado por el aparato de producción corporal,

⁴⁹ La pregunta que se abre, por lo tanto, es “¿son «producidos» o «generados» los cuerpos biológicos de la misma manera que los poemas?” (Haraway, 1995: 345). La respuesta de Haraway se volvería, efectivamente, afirmativa. Del mismo modo que los objetos de King nombrados «poemas», “que son lugares de producción literaria donde el lenguaje es también un actor independiente de intenciones y autores, los cuerpos como objeto de conocimiento son nudos generativos materiales y semióticos” (Haraway, 1995: 345). De esta forma, la autora puntualiza: “yo quisiera adaptar su trabajo para comprender la generación —la producción y reproducción actuales— de cuerpos y otros objetos de valor en los proyectos científicos del conocimiento. A primera vista, existe una limitación en el esquema de King, inherente a la «elaborabilidad» del discurso biológico, algo que no posee el discurso literario en sus pretensiones de conocimiento” (Haraway, 1995: 345). Así, en un primer acercamiento epistemológico podemos decir que el aparato de producción corporal es una herramienta somatopolítica para entender un universo estructurado y estructurante de cuerpos orgánicos. Si el aparato de producción literaria es una matriz de producción en donde encuentra su génesis la «literatura». Rehusando al sentido fáctico, el organismo que se genera en el aparato de producción corporal es un «actor material semiótico» que pone de manifiesto “el objeto de conocimiento como un eje activo, generador de significados del aparato de producción corporal, sin implicar de *ninguna manera* la presencia inmediata de tales objetos, de lo que puede ser considerado como objeto del conocimiento en un momento particular histórico” (Haraway, 1995: 345). Carentes de facticidad los organismos corporales son creados no solamente desde una latitud biológica sino también desde la tecnología, la ciencia ficción, desde una imaginaria feminista.

tiende a expulsar a los cuerpos feminizados, considerándolos desechables. Para cambiar esta realidad, necesitamos realizar ajustes en la producción de materia corporal desechable y reconocer un estatus ontológico distinto para estos cuerpos. El aparato de producción corporal no debe ser pensado sólo en términos duales, produciendo cuerpos muertos o consignados a morir. La necropolítica, en su concepción tradicional, no ofrece una vía afirmativa para entender los cuerpos feminizados. Sin embargo, al pensar en términos poshumanos, podemos imaginar un cuerpo que desafía estos marcos, reivindicando su materialidad viva y su capacidad de resistencia.

Entonces, si ciertas materialidades corporales son potencialmente más desechables que otras, esto nos obliga a cuestionar esa extensión del umbral del cuerpo poshumano ya que, como matriz conceptual, el «giro poshumanista» busca volver porosas las fronteras rígidas entre lo humano y no humano, así como la vida y la no vida. Quizá, el giro poshumano, tal como anotan Bignall y Braidotti (2018), en tanto punto de convergencia del postantropocentrismo ensambla un hito discursivo y material complejo que incluso avanza sobre el panorama poshumano de entenderlo como laboratorio interdisciplinario que reimagina las concepciones tradicionales de lo humano y la humanidad en vinculación umbilical con el cuerpo, la naturaleza y la tecnología. Dentro de este marco, han sido las postulaciones feministas quienes han abordado al poshumanismo como una mirada crítica de reelaboración política. Por ejemplo, las investigaciones de Katherine Hayles (1999), Donna Haraway (1999), Elizabeth Grosz (2011), Rosi Braidotti y Elizabeth Povinelli (2016) desplegadas desde la imaginería y materialismo feminista han contribuido a la proliferación de teorías y asignaciones desde diferentes enlaces ecofeministas y poshumanistas.

La concepción de cuerpo aparece más como una forma de entender empíricamente cómo se mueven ciertos mecanismos del poder que, por el contrario, interpelan la noción de la materialidad de los cuerpos emergentes, producidos y enardecidos por el aparato de producción que les engendró. Esta reflexión intenta pensar sobre el aparato de producción corporal aquellas máquinas de captura del biopoder que engendra y controla a los cuerpos feminizados en tanto que son asimilados como organismos jerarquizados biológicamente (cuerpos organizados culturalmente). Para estos fines quizá nos resulte necesario operativizar la idea de aporía como deriva tanatopolítica de Roberto Esposito (2006). Es decir, la experiencia de los cuerpos sociales en el horizonte del aseguramiento inmunitario, al parecer siempre, “quedan atrapados [por la búsqueda] de protección de la vida en las mismas potencias que impiden su desarrollo” (Esposito 91). Esa es una captura ontológica de inmersión biopolítica: necesitar su régimen para existir.

El aparato de producción corporal es una máquina que distribuye signos y significados sobre la materialidad corporal, extendiendo los procesos de materialización a través de nódulos contradictorios de vida (*bios*) y vida desnuda (*zōē*). Este aparato legitima la circulación del cuerpo desmembrado e inarticulado, cumpliendo una labor de política estética en el escenario social y cultural, y ofreciendo una visualización de constitución de cuerpo. En una temporalidad poshumana, el cuerpo no es simplemente una captura de la biopolítica, sino un agente activo que puede redefinir su propia materialidad y existencia. Este cuerpo poshumano es producido por el aparato de producción corporal, pero también tiene el poder de resistir y transformar las fuerzas que intentan controlarlo, –al menos en su concepción conceptual. Dicho así, la concepción del cuerpo se desplaza de una forma de entender empíricamente los mecanismos de poder a una noción abierta de materialidad emergente, que es capaz de desafiar las estructuras bio-y-necropolíticas.

Enmarcaciones vulnerables

Al comienzo del primer capítulo de *Marcos de guerra*, «Capacidad de supervivencia, vulnerabilidad, afecto» (2010), Judith Butler postula una crítica sobre una ontología individualista bajo la noción de la existencia de una precariedad generalizada e inducida; aparato que provee ciertos efectos normativos que se administran sobre los cuerpos y que valdría la pena reconsiderar en esta elaboración. Parece que el asunto sobre la vulnerabilidad va más allá de la afirmación de la precariedad en la vida sino sobre aquellas dimensiones éticas y morales que se piensan sobre las condiciones de interdependencia. Por lo anterior, si la «ontología socio-corporal» sirve como un punto de fuga para trazar la noción de responsabilidad compartida es porque, precisamente, la constitución material del cuerpo es una latitud de aparición ya que, dirá Butler, “el cuerpo es un fenómeno social” (Butler 57), al encontrarse siempre expuesto a los otros, allí reside su vulnerable definición. Sin embargo, sabemos que, entre los límites del cuerpo, sus contornos son siempre opacos, y allí encuentra lugar una potencia de los afectos en tanto ética de un umbral político que se encuentra en un proceso de coagulación expansiva.⁵⁰

⁵⁰ Si bien, entendemos que el cuerpo no es una superficie inhóspita e inerte, sino que, por el contrario, siente y experimenta un exterior constitutivamente violento, entonces, el cuerpo es un registro sensitivo, dañable, sujeto a desposesión. Ahora bien, llegados a este punto, escribe Butler “a mi modo de ver, semejantes afectos devienen no sólo de la base, sino también en la materia de ideación y de crítica” (2010: 58). Después de esta oración manda una nota al pie rescatando los trabajos *Intimacy* de Lauren Berlant, *Un archivo de sentimientos* de Ann Cvetkovich y *La política cultural de las emociones* de Sara Ahmed, lo que nos hace suponer que, si bien Butler no ignora los planteamientos del feminismo *queer* en torno al giro afectivo, no indagara en ellos en ese momento. Aquí, nos

La aprehensión epistémica sostiene que todos los cuerpos nos encontramos en múltiples marcos de inteligibilidad que nos produce los límites de los cuerpos. La vulnerabilidad, no solamente entendido como proyecto de reconocimiento, sino como matriz productiva que desarrolla su fuerza en hincar sus dientes en los contornos del cuerpo para su reconocibilidad implica que el reconocimiento es convertido en un diagrama de poder en el que lo humano se produce y se entiende de forma diferencial.

El cuerpo no existe sin el despojo social y una necesaria condición de vulnerabilidad que trae consigo la aprehensión de un cuerpo desnudo arrojado a un vacío de significados, signos y superficies previamente enmarcadas en la cultura. Sumamos un signo sobre la posterior asimilación semiótico-material de la piel: un cuerpo arrojado a la boca de la necropolítica que, en el terreno de la superficie, desea destruirlo. Ese marco, lo sabemos, no intenta destruir *un* cuerpo en su generalidad sino en su *generización*. Por esas razones, la orientación del aparato de producción corporal no cuestiona qué es una vida sino, qué es un cuerpo feminizado.

Ese procedimiento denuncia un movimiento conceptual del aparato de producción corporal al inscribirse sobre una ontología individualista que no admite y restringe la dependencia y la relacionalidad de los cuerpos al “concebir la vulnerabilidad como una circunstancia contingente” (Butler, 2014: 47). Entonces, si la condición de nuestra común vulnerabilidad es irreversible no podemos descentrarla de una latitud de subjetivación. Lo anterior, pauta nuestras obligaciones éticas de responsabilidad que, justamente, emergen dentro de las relaciones de proximidad y lejanía con otros cuerpos. Lo decimos de otro modo: si todos los cuerpos somos precarizados bajo las mismas condiciones de emergencia, pierde sentido –por no decir potencia– una ontología general que da cuenta de nuestra condición vulnerable.

En ese reconocimiento, Butler, anota que «enmarcar el marco» (el *«framer framed»* de Trinh T. Minh-ha) parecería solamente un punto reflexivo sobre la descripción y no sobre la sensación, aunque sea cierto, digamos, que el marco encapsula algo de la política del afecto.⁵¹ Siempre “algo

parece sumamente productiva la vinculación entre afectos, violencia y vulnerabilidad como una posible explicación epistémica sobre, justamente, los marcos y los límites que diagraman el aumento de la violencia contra los cuerpos feminizados.

⁵¹ Ese marco (*frame*) es suscitado anteriormente principalmente por la sociología política y por la crítica cinematográfica; en Erving Goffman (2006) la noción se anuncia como una «situación» elaborada sobre los principios de organización que gobiernan los acontecimientos sociales y nuestra participación subjetiva. Si podemos interferir en el marco esto supone, a su vez, la ruptura del marco. Mientras que en la reflexión de Trinh T. Minh-ha (1992) existe la posibilidad de «enmarcar el marco», es decir, de acordonar el marco o bien, de suspenderlo temporalmente para su análisis. Existe algo de la capacidad de agencia que escapa a la elaboración ontológica de

excede al marco que perturba nuestro sentido de la realidad, algo ocurre que no se conforma con nuestra establecida comprensión de las cosas” (Butler, 2010: 24). Decimos que –al menos conceptualmente– la operatividad de las normas en función de un artefacto que produce lo reconocible: los marcos. Las normas, valdría decirlo, afianzan la estructura del marco, delimitan sus escenarios sociales y fronterizan las respuestas éticas ante el dolor, el sufrimiento y la violencia por la regulación del afecto colectivo. En este sentido, la palabra *frame* que podría traducirse, justamente, como marco adquiere otro significado cuando se usa *framed*: enmarcar. El interés epistémico de no se limita a un juego de palabras, sino que, insiste en preguntar qué es lo que el marco enmarca cuando nos referimos a las figuras del cadáver. Sin embargo, una vez que reconocemos que los «marcos» que nos imposibilitan y mediante los cuales nos inducen a un estado de precariedad maximizada, tendremos que decir que lo que constituye los marcos del feminicidio van enmarcando la materialidad ruinosa de esos cuerpos.

Estas reflexiones tienen latitudes epistémicas concretas en el momento de pensar a través del cuerpo, ya que no existen condiciones existentes que implica pensar sobre la precariedad y la vulnerabilidad sin considerar la ontologización del cuerpo. Las condiciones técnicas de la reproducción, en Benjamin (2015), por ejemplo, delimitan un marco de deterioro que se encuentra plegado a la circulación de imágenes que el mismo marco pretende mantener. Con lo anterior insistimos en que la fuerza de la violencia está enmarcada para controlar e inmovilizar la potencia del afecto colectivo. Pero, en menor medida, también puede ser para desbordar el marco. Ahora bien, los marcos que desplegamos se caracterizan bajo el hechizo cultural más inmediato: la naturaleza. La estética de montajes que tienen que ver con el paisaje y con las atmósferas marcan escena tras escena, ensamblaje tras ensamblaje el tono, la textura y la forma de la violencia. ¿Qué hacer con un marco que parece inmóvil? Ese es una apropiación de un aparato de captura de la violencia. Sobre esto volveremos en los apartados siguientes.

Dicho esto, pensar así la producción de materia es teorizar solamente a través de los marcos que discurren sobre el proceso en el que determinado acontecimiento se encuentra emergiendo y produciéndose. Los marcos de emergencia y las condiciones de existencia siempre están sujetas a parámetros bio y necropolíticos de regulación y explotación de la vida. Es decir, no existe cuerpo sin el devenir de las propias condiciones de sometimiento, emergencia y producción. Entonces, producirnos en esos aparatos dimensiona los límites que conforma a los cuerpos

Butler. Revisar los trabajos de Goffman, Erving. (2006). *Frame analysis. Los marcos de la experiencia*. España: CIS-Siglo XXI; Minh-ha, Trinh T. (1992). *Framer framed*. Nueva York: Routledge.

y en donde siempre mantiene un nudo de disputa o tensión con las normas estéticas, es decir, relaciones problemáticas con las normas establecidas. Preguntamos sobre la relación entre violencia como entramado de un conjunto de políticas afectivas y sus marcos analíticos generan la disgregación del cuerpo y su responsabilidad por el afuera. La pregunta –que entrapa Butler persiguiendo los postulados de la filosofía política– no es qué somos, ni qué podemos hacer en tanto posibilidad de comunidad sino, ¿qué es lo que posibilita la abertura de una responsabilidad política? Es decir, vulnerabilidad y afectación solamente son entendidos como una brecha para entender la violencia contemporánea, a saber, la vulnerabilidad como el dominio efectivo de la desposesión afectiva.

El cuerpo, a través de ciertos sistemas jurídicos de poder, se conforma por matrices de inteligibilidad que producen sujetos que solamente al pasar por esos registros pueden tener tal nombre y condición. Si bien, eso apunta potencialmente a un margen de grafía identitaria, tratamos de no caer en la noción de *sujeto* para no encontrarnos en el peñasco de la representación. Para Butler el sujeto político del feminismo es discursivamente constituido por ese mismo sistema político que supone su praxis, ahora bien, ¿en los límites conceptuales del poshumanismo su sujeto político es creado por ese mismo marco?

Ahora bien, si la performatividad se mantiene vinculada a la formación del sujeto también se encuentra en la producción de la materia corporal. Eso encontraría resonancia con la noción de materialización que Butler propone o bien, una reconfiguración materializada de Haraway, tal como afirma Barad (2003). Este sería un intento, mínimamente conceptual, por sortear ciertas fórmulas del marco de la representación. En este punto la discusión sobre el cuerpo del poshumanismo releva los movimientos conceptuales en su directriz afirmativa sobre la piel. El marco poshumano al intentar superar las categorías tradicionales y dualistas de lo humano, y esto sugiere que nuestras nociones de la identidad y del cuerpo están desplazándose de línea conceptual. Así, la corporalidad se entiende no solo en su materialidad biológica, sino también en su capacidad de integración con tecnologías y otras formas/agencias de existencia no humanas.

Desde esta perspectiva, la biopolítica afirmativa propuesta por Braidotti y Esposito debe considerar las nuevas formas de vida y subjetividad emergentes en el contexto del poshumanismo. Esto implica una reconfiguración de nuestras nociones de comunidad, responsabilidad y ética, reconociendo que nuestras interacciones y dependencias no se limitan a otros humanos, sino que incluyen toda una taxonomía incierta de devenires corporales: inmateriales, seres, entes, *otrxs inapropiables* como ya señalaba Haraway.

Es cierto que la exposición es fundamentalmente un umbral de interdependencia que conlleva vulnerabilidad y, en ocasiones, se *es* justamente vulnerable respecto a las formas del poder en turno que amenazan o desprecian nuestra existencia. Pero sabemos que nosotras, los cuerpos vivos, no deseamos vivir bajo ninguna formulación social que atente contra nosotras. Des adherirnos de los registros que traducen las existencias feminizadas en vidas innecesarias, “de regímenes biopolíticos que a veces definen nuestras propias vidas como algo prescindible o desdeñable, o aún peor, que tratan de anular nuestras vidas” (Butler, 2017: 211). La sentencia que formula Theodor Adorno (2004), en *Mínima moralía*, «no se puede vivir correctamente en la vida equivocada» es, por supuesto, una sentencia biopolítica. Las existencias encuadradas en registros sociales de desigualdad, explotación, precariedad y vulnerabilidad conforman una herida que escapa de la exhortación por la «vida» o que son inscritas sobre su propia *dañabilidad*. Al preguntarse directamente por la vida, en esos términos morales, Adorno indica que, efectivamente, hay existencias y modos de existencia que importan más que otras y que “en un horizonte temporal colapsado, [los cuerpos sufren] porque sienten en el estómago y en los huesos su futuro dañado, y tratando de sentir, pero en realidad temiendo más lo que podrían sentir” (Butler, 2017: 203). En efecto, la textura de la vulnerabilidad es una *doxa* distinta de lo que produce la violencia en un cuerpo o, bien, lo que un cuerpo puede soportar en los límites de la violencia que forma y produce su subjetividad. La epistemología de la violencia, al menos su desarrollo en el entramado de la fuerza insiste en convertir los cuerpos feminizados en cadáveres y arrancar su último aliento vital nos ha explicitado cuáles son las existencias que merecen su muerte. Por estas razones, queremos extender la crítica hacia otras líneas y latitudes.

Existe un aparato, toda una máquina, que sostiene el ejercicio y la reproducción de la violencia. Esta máquina ha sofisticado, en los últimos años, sus formas de praxis morales y discursivas. Por supuesto, “la violencia no siempre adopta la forma de un golpe, o podría ser que el golpe no sea más que un instante en la reproducción estructural y social de la violencia” (Butler, 2020: 48-49). Decimos que son sofisticadas porque las estéticas y las figuras de la violencia mantienen en suspenso una dialéctica moral incesante ya que los discursos que se gestan de las formaciones sociales y las narrativas masivas pueden calibrar la violencia y la muerte de los cuerpos feminizados más allá de los registros morales sino en muertes deseadas o indeseadas que, a nuestro parecer, tiene una potencialidad distinta.

Aun así, la violencia se distribuye en unos cuerpos más que a otros. Si la tesis de la vulnerabilidad es correcta y a todos los cuerpos nos entreteje una fundante desposesión y un común

sentido de exposición y responsabilidad social. La violencia es una ontología de lo social por eso nos constituimos a partir de sus ritmos normativos y sus coagulaciones culturales. Si la vulnerabilidad nos entreteje es porque previamente nos constituimos en ella. La violencia es o, mejor dicho, tendría que ser una ontología de la que somos parte que nos ha envuelto en sus entramados subjetivándonos y corporeizándonos.

Existe una distribución desigual de la violencia a raíz de una estructura económica, un marco fundante de precarización. La lectura de Isabell Lorey entiende la precariedad como un instrumento gubernamental de control, regulación y acumulación capitalista. Es una estrategia renovada de los mecanismos subjetivos de protección y seguridad reformados ante la demolición del Estado de bienestar. El instrumento de la precarización sigue siendo la pregunta por el poder: gobernados y gobernables. De ahí que Lorey afirme que “el arte de gobernar consiste hoy en equilibrar ese umbral” (2016: 18), ya que “la precarización se encuentra en un proceso de normalización y se ha vuelto un instrumento de gobierno” (Lorey, 2017: 20). El marco precario, entonces, excede al imaginario del trabajo asalariado. En tanto constricción vital, la precariedad es peligro latente, exposición total del cuerpo. Es un mecanismo de subjetivación que “significa vivir con lo imprevisible, con la contingencia” (2016: 17).

En el curso *Seguridad, territorio, población* (2011), Foucault centra su discusión alrededor de la caracterización genealógica del concepto de «gobierno». Entendiendo que las prácticas y ejercicios del poder occidental posiblemente se pueden rastrear desde la concepción del poder pastoral: *una forma de gubernamentalidad de los cuerpos*. Esta forma de gobierno disciplinar, de figura de protección y seguridad constituye, en palabras de Lorey, el marco para entender que “el gobierno neoliberal procede sobre todo mediante la inseguridad social, mediante la regulación del mínimo de protección social que corresponde al mismo tiempo a una incertidumbre creciente” (2016: 18).⁵² Es así que, para Lorey, el «autogobierno de los precarios» tendría que ver con mostrar que en una gubernamentalidad neoliberal existe una doble ambivalencia entre las diversas

⁵² El cambio de registro ubica subjetivaciones biopolíticas ante el liberalismo burgués y la figura latente de la democracia que cambian frente al “dominio en las sociedades posfordistas ya no se legitima a partir de la seguridad (social), sino que asistimos a un gobierno basado en la inseguridad, lo precario y lo inmune” (Lorey, 2016: 26). En esta fase neoliberal del capital, la precariedad parece que está distribuida homogéneamente, que es una cuestión azarosa. El reverso de la precariedad como figura de protección suele ser el ensamblaje dual de la inmunización social y política de los cuerpos. Por eso, la «precariedad» delimita posicionamientos sociales con base en la inseguridad. Trabaja sobre la pregunta: ¿Quién es más precario? En tanto, entender la precarización como gubernamentalidad significa un más allá de la incertidumbre sobre el trabajo remunerado, sino también “incertidumbre en el modo de vida y por ende en los cuerpos y en los modos de subjetivación” (Lorey, 2016: 28). Una regulación vital de los cuerpos (en tanto territorialidades colectivas) al mantenimiento del Estado y la producción de la economía capitalista.

modalidades de hacerse gobernar y des-hacerse gobernable. Dicho lo anterior, comprendemos que uno de los componentes de la violencia de género es la precarización de los cuerpos generizados, un agenciamiento múltiple en resistencia contra los modelos de lo gobernable.

El problema de la violencia, entonces, no forma parte de las enseñanzas de las filosofías morales sino de la ética política. Nuestras indagaciones sobre una crítica a la violencia contemporánea, entonces, enfatizan la idea de mantener posturas apasionadas, alianzas necesarias y saberes activistas, epistemologías interesadas y devenires comunitarios. Una ética de la violencia, como línea de fuga, permite poner en suspenso las líneas de fuerza que alimentan las dinámicas de poder. Una ética centraría lo real y lo posible en los parámetros de lo insospechado y la ficción. Una ética de la violencia se alimentará de la praxis de la suturación: trabajaría sobre la herida y la huella que desgarró la violencia, siendo su método la coagulación. Una *crítica queer* a la violencia de género es un planteamiento en contra de la economía política, el estructuralismo, la filosofía moral y la analítica del poder en términos de biopolítica.

Debemos abandonar los circuitos fantasmagóricos de la noción individuo; pensar en los límites de nuestros cuerpos, dónde empieza y dónde termina el «yo» y el «otro» es un punto importante para situar la crítica. Aprender a localizar esos “sentimientos liberales que promueven actos individuales” (Berlant, 2011: 83). En este punto tendríamos que mantener en suspenso los planteamientos sobre la fantasía de autonomía y la ilusión de propiedad. Una crítica a la violencia plantearía que todas estamos ensambladas bajo un mismo sentido del *socius* y que, en tanto cuerpos territorializados, tenemos que pensar en devenires colectivos que reorienten la pretensión de los escenarios estructuralistas e identitarios. Es decir, ir desterritorializando los escenarios misóginos, homofóbicos, transfóbicos, racistas, clasistas.

Estamos completamente en contra de la pérdida sistemática de vidas por la fuerza intensiva de la violencia. Es por ello por lo que creemos que no solamente debemos tener una postura de oposición a las formas de la violencia, sino que la misma violencia de género necesita un nuevo tratamiento epistémico y político. La fuerza ya no es solamente una fuerza soberana y despótica, la violencia contemporánea tiene más la forma de lo *subterráneo* y de lo *climático*. Aunque parezca una contradicción no es así. La violencia de género dispone de los cuerpos y los envuelve y los direcciona. Los reviste. Pero también proporciona oxígeno y produce encapsulaciones, maquinaciones térmicas. En estos momentos respiramos un clamor asfixiante, un derrumbe de neologismos ideales, convivimos ferozmente con el enemigo, con un enemigo con diferentes rostros. Un enemigo que nos abraza fuertemente y nos desgarró en un abrazo que no termina.

La violencia contiene un nódulo nervioso que, en todo momento, se mantiene contraído o permanece en constante constricción. Entonces, la pregunta antes de cómo destruir la violencia, tendría que ser cómo caracterizar la violencia contemporánea. Plantear una nueva forma de analizar la violencia es un intento por pensar una máquina de guerra: una máquina política, dispositivos de ataque, de políticas estéticas y afectivas.

Nosotras consideramos que la violencia contemporánea, en específico la violencia contra los cuerpos feminizados como una fuerza que configura economías afectivas, derivas estético-políticas y abre un nuevo *ethos* colectivo. Por supuesto, sigue *forjando cuerpos*, sigue marcando *localizaciones sociales/espaciales*. Sin embargo, las condiciones culturales de la violencia contemporánea permiten pensar las formas modernas de gobernanza y los modos coetáneos de subjetivación política a propósito de la inquietante sujeción reiterada de los cuerpos, permiten agenciar e interrumpir el flujo de deseo sobre la servidumbre social involuntaria. El régimen de la violencia contemporánea de género tiene un origen histórico, geográfico y cultural situado y determinado. Su rastreo nos ubica en el nacimiento del patriarcado —con ello, la ficción reguladora de la heterosexualidad, una formación de subordinación socio sexual— y, como parte de un mismo linaje de control, la estirpe del mecanismo capitalista.

Comprender quiénes somos, como seres apasionados, sexuales y ligados a los otros por necesidad, pero también como seres que intentamos persistir, entendiendo que esa persistencia puede y está en peligro cuando las estructuras sociales, económicas y políticas nos explotan o nos malogran [...] Nuestra vulnerabilidad es coextensiva a nuestro carácter de seres dados y que esto marca una diferencia importante cuando empezamos a hablar acerca de políticas de vulnerabilidad (Butler, 2014: 48-50). Después de todo, no siempre escogemos ver imágenes de guerra, violencia o muerte. Pueden aparecer en nuestras pantallas o podemos mirarlas de reojo (ellas pueden mirarnos de reojo también) mientras caminamos por calles que, en sus costados, tienen quioscos que venden periódicos. [Sin embargo,] la obligación ética per se nos es impuesta sin nuestro consentimiento, por lo que parecería que el consentimiento no es terreno suficiente para delimitar las obligaciones globales que conforman nuestra responsabilidad [Así,] mi tesis personal sobre este asunto es que, en estos tiempos, el tipo de exigencias éticas que surgen a través de los circuitos globales depende, de la reversibilidad de la proximidad y la distancia. En efecto, quiero sugerir que *ciertos vínculos, en realidad, se forjan a través de esta reversibilidad*” (Butler, 2014: 53-55).

Estamos comúnmente expuestos sobre relaciones de sostenimiento y destrucción. Esa es la capa polar de las posibilidades precarias. Pero, “la precariedad nombra tanto la necesidad como la dificultad ética” (Butler, 2014: 60). Sobre esto decimos que debemos generar posibilidades éticas y ciertas orientaciones para de abrir lecturas somato-políticas respecto a las lecturas de la violencia son, por así decirlo, tratar de abrir una mandíbula que se desencaja. Es decir, relaciones éticas sobre el *vulnus precario* que no aparecían en ese horizonte espeso.

Después de todo, aunque nuestra interdependencia nos constituye no solo como seres pensantes, sino, de hecho, como seres sociales y corporales, vulnerables y apasionados, nuestro pensamiento se estanca sin el presupuesto de interdependencia y sostenimiento que rige nuestras condiciones vitales [...] Vivimos juntos porque no tenemos elección, porque, como seres sociales, la vulnerabilidad que tenemos el uno con el otro significa que, para sobrevivir, debemos lograr acuerdos políticos que nos permitan proteger estas vidas corporales que intentan persistir y vivir apasionadamente (Butler, 2014: 74-78).

Esa intuición parte de un nódulo biopolítico para pensar la afectación de la piel como órgano que está alerta en los cambios de registro cultural-ambiental. Así, la piel como el núcleo de esta biopolítica afirmativa, reconoce la importancia de entender cómo los cuerpos poshumanos experimentan y negocian su existencia en un mundo que continuamente redefine sus umbrales. La posibilidad afirmativa de la biopolítica explorara otras formas de existencia y subjetividad en un contexto de mutación. La piel, como umbral sensitivo y político, actúa como el punto de partida para entender cómo los cuerpos poshumanos se relacionan con las nuevas formas de poder y regulación. En este sentido, la biopolítica se convierte en una herramienta para abordar las complejidades de la existencia poshumana y para desarrollar nuevas formas de convivencia y relación con lo viviente.

La piel del cuerpo, una membrana cultural de un registro sensible

Sobre el acontecimiento que experimentó Susan circunscribimos la piel como un tono y una textura de la piel ante el foco potencial de un «*vulnus precario*». Sobre el concepto de *vulnus precario*, seguimos, una breve descripción de Adriana Camarero sobre su reflexión del *inermé* donde escribe que “el «*vulnus*» es sustancialmente el resultado de un golpe violento, atizado desde el exterior con un instrumento cortante, contundente, que lacera la piel” (Cavarero, 2014: 25). Este *vulnus precario* se encuentra entre la frontera de la piel y la herida, incluso como laceración que hace su aparición en la experiencia del cuerpo sensible. La explicación se expande

para pensar “la rotura de la «derma»” (Cavarero, 2014: 25).⁵³ Por eso preguntamos, ¿qué queda después de una lesión, es decir, qué rastro aparece después de una herida? Una sutura. Una cicatriz que pica es leída como un signo de que la piel ha comenzado a curarse, dice de forma contundente Elena Basile (2008). Es decir, el crecimiento del tejido debajo de esa costra de sangre es una película gruesa que se forma para proteger una herida. Y así, “el espacio entre el tejido curativo y la cáscara de sangre marca una frontera, un límite frágil de transformación donde la superficie del cuerpo trabaja silenciosamente para readaptarse a los cambios impuestos desde afuera, mientras exhibe visiblemente los signos de su propia herida” (Basile 19). Esa cicatriz, o dicho mejor, su ardor, su picazón y su molestia podemos entenderlo como un proceso de tratamiento cultural. Es decir, “una curación de las heridas dejadas en la(s) lengua(s) por las violaciones históricas de los órdenes heteronormativos, androcéntricos y coloniales de la cultura” (Basile 20).

Tomando como avance del asentamiento de ese peso semiótico sobre las rupturas biológicas de los organismos podemos seguir una pregunta formulada por Roberto Esposito para reflexionar sobre esa biopolítica de la piel: “¿Qué debe entenderse por *bíos*? ¿Cómo debe pensarse una política directamente orientada hacia él?” (Esposito, 2006: 25). Si extendemos los límites del *bíos* consideraríamos aquellas rupturas biológicas que se supondría pertenecientes a esa frontera natural pero no entran (al menos no del todo) a él. Así, entenderíamos que la biopolítica remite también a la dimensión del *zōé*, que su dialéctica nunca permaneció tan distante.

Entonces, no solamente se necesita revisar la caja de herramientas de la biopolítica, sino adecuar críticamente lo que se entiende por la materialidad del cuerpo generizado. Por lo tanto, habría que “intentar tomar esas mismas categorías de «vida», «cuerpo» y «nacimento» y transformar su variante inmunitaria, esto es, auto negativa, imprimiéndoles una orientación abierta al sentido más originario e intenso de la *communitas*” (Esposito, 2006: 252). La génesis de los organismos, controlada/inscrita como lo piensa Haraway, es generada por el aparato de producción corporal y, en este sentido, el biopoder parece, entonces, una economía de los cuerpos en los contornos de sus pieles y sus biopolíticas, es decir, aquellas técnicas utilizadas sobre y para esos *organismos organizados* (Deleuze y Guattari, 2009: 67).

⁵³ La descripción de Cavarero recae en un vuelvo etimológico donde dice que “derivada del latín «vulnus», herida, la vulnerabilidad es definitivamente una cuestión de piel, y lo es al menos según dos significados que presentan un cierto parecido pero también una diferencia fundamental” (Cavarero 25), para luego ensamblarlo con una red semántica sobre lenguas modernas donde el vulnus sigue en el inglés “«Wound» y el alemán «Wunde», incluye, entre otros, tanto el italiano «feire» como el castellano «herir», ambos reconducibles a la contracción del latín «vulnus inferre» (atestar el golpe que desgarrar)” (Cavarero 25).

Volvemos, entonces, al nudo de la representación: los límites de este cuerpo político. El cuerpo generizado necesita pensar una *biopolítica afirmativa y afectiva* (Braidotti, 2015; 2018, Esposito, 2006) que mantenga como nudo de análisis la piel como objeto sensible y no que lo contenga solamente en los márgenes del organismo naturalista. Una biopolítica que reformule al cuerpo más allá de pura materialidad que respira. Es decir, no como un poder sobre la vida, sino a través de un poder de la vida podría extender sus límites no sólo sobre la organización de la vida, sino del mismo *bíos*. Así, volveríamos al cuerpo y sobre sus límites materiales para que no se vuelvan porosas las escenificaciones de la existencia biótica entenderíamos que “la política debe reconducirla al régimen del cuerpo” (Esposito, 2016: 160). El cuerpo como “lugar sensible” (Esposito 8) en el que se interactúa con otros cuerpos y se acciona su devenir simbólico y material. Desde aquí podríamos incorporar diversas latitudes sensibles de los cuerpos, entenderíamos sus revestimientos afectivos más allá de las categorizaciones de las neurociencias y la biotecnología. En efecto, habría que “comprender incluso biológicamente que «lo más profundo es la piel». La piel dispone de una energía potencial vital propiamente superficial” (Deleuze, 2014: 136).

La piel y la carne, tal como la tierra, se encuentra estratificada y moldeada por la fuerza de la violencia de la biopolítica. Es decir, como un proceso disyuntivo a los procesos corporales y de la carne, pero a la vez paralelo a éstos. Entender a la piel más allá de la caracterización volcada en una capa de tejido altamente resistente y flexible que cubre la carne de los organismos. La piel más allá de un discurso biológico apuntaría a entenderse como un nódulo que engloba procesos de vulnerabilidad y dañabilidad en los registros de las existencias feminizadas. La invención de una biopolítica que se constituya bajo la fórmula de Valéry: *no hay nada más profundo que la piel*.

La persistencia del sujeto epistémico encarnado refleja la necesidad de repensar la estructura corporal de la subjetividad y sus relaciones con formas de lo político. La carnalidad de los sujetos no es meramente reducible a una categoría biológica, sino que ésta “continúa siendo un haz de contradicciones: es una entidad biológica, un banco de datos genéticos y, a la vez, también continúa siendo una entidad bio-social, es decir, un fragmento de memorias codificadas, personalizadas” (Braidotti, 2005: 37). Por lo tanto, la ciencia y la biotecnología han diseccionado la carne atravesando las pieles de los organismos y han mostrado sus entrañas más profundas, volviendo porosos aquellos límites propuestos por el humanismo tradicional sobre lo «vivo». El cuerpo epistémico que tratamos de delimitar es producido por el aparato de producción corporal

y las disquisiciones de la biopolítica. El vínculo que sostenemos sobre el cuerpo del poshumanismo se despliega de una discusión sobre la desnaturalización del propio cuerpo y de los procesos inmersivos de violencia a los cuales se encuentra sometido.

Al analizar las ideas presentadas sobre biopolítica, piel y género, podemos relacionarlas con conceptos centrales del poshumanismo, ya que este desafía las nociones tradicionales de lo que significa la existencia humana, abogando por una comprensión del cuerpo que trascienda los límites biológicos y sociales impuestos históricamente. La piel, en este contexto, no es simplemente una barrera física, sino un lugar de interacción y vulnerabilidad, un espacio donde se manifiestan y negocian las violencias y las resistencias. Ahora bien, el poshumanismo también enfatiza la importancia de reconocer la interconexión entre humanos y otras formas de vida, así como con la tecnología. La biopolítica de la piel, por tanto, no sólo aborda las cuestiones de control y resistencia en términos humanos, sino que también debe considerar cómo las tecnologías biopolíticas afectan y transforman nuestros cuerpos y nuestras subjetividades. En este sentido, la cicatriz no es solo un signo de curación biológica, sino también una marca de las intervenciones tecnológicas y culturales en nuestros cuerpos.

Si el poshumanismo propone una visión del cuerpo que no está centrada en el individuo autónomo, sino en la comunidad y en las relaciones que constituyen nuestra existencia. La piel, entonces, se convierte en un símbolo de la interdependencia de significados y experiencias, desafiando las narrativas individualistas y proponiendo una comprensión más relacional y colectiva de la existencia. Por lo tanto, el poshumanismo nos invita a reconsiderar cómo entendemos y experimentamos nuestros cuerpos, y cómo las políticas biopolíticas y las tecnologías pueden ser reconfiguradas para promover una vida más justa y equitativa. La biopolítica de la piel, en este marco, se convierte en una herramienta para explorar estas nuevas posibilidades y para imaginar futuros donde los cuerpos sean valorados y respetados en toda su complejidad y diversidad. La piel no solo actúa como un receptor de estímulos, sino también como un campo de constitución de experiencias corporales. La biopolítica de la piel, por lo tanto, implica una reflexión conceptual sobre cómo ciertas prácticas de poder configuran no sólo la materialidad del cuerpo, sino también su capacidad de efectucción y enunciación subjetiva.

La persistencia del sujeto encarnado refleja la necesidad de repensar la estructura corporal de la subjetividad y sus relaciones con formas de lo político. La carnalidad de los sujetos no es meramente reducible a una categoría naturalista, sino que ésta “continúa siendo un haz de contradicciones: es una entidad biológica, un banco de datos genéticos y, a la vez, también continúa

siendo una entidad bio-social, es decir, un fragmento de memorias codificadas, personalizadas” (Braidotti, 2005: 37). Por lo tanto, la ciencia y la biotecnología han diseccionado la carne atravesando las pieles de los organismos y han mostrado sus entrañas más profundas, volviendo porosos aquellos límites propuestos por el humanismo tradicional sobre lo «vivo». El cuerpo del poshumanismo no solamente es sexuado, racializado, generizado y cultural, sino que además este sujeto corporal, tiene piel.

Post-scriptum



Derivas políticas y cuerpos feminizados, anotaciones sobre el régimen intensivo de la violencia contemporánea de género

Nuestro suelo conceptual fue extenso y su complejidad se plegó en materiales culturales que narran y dilucidan nuestros problemas. Seguimos una ruta vitalista donde la violencia se ensambla con otros componentes para intentar mostrar los múltiples aparatos de captura que se inscriben sobre la violencia de género y que afectan a los cuerpos feminizados. De allí que el proyecto del escrito, para decirlo de una forma más o menos simple, es ensamblar compromisos teóricos y éticos con la afectividad de los cuerpos feminizados y la materialidad de las necropolítica feminizada (como organización de la violencia contemporánea). Una pregunta primigenia que nos acompaña: ¿Cómo mover los registros de política afectiva en la materialidad vital de los cuerpos feminizados? Entendemos vitalidad como cierta capacidad de agenciamiento de los cuerpos –cualquiera que sea– para orientar o restringir el deseo de fuerzas e intensidades con trayectorias y recorridos específicos donde la violencia aparece o se figura. En este sentido, la direccionalidad de la imaginería del cadáver es, entonces, un conjunto de dispositivos culturales que han sido movilizadas históricamente y que, tras el paso del tiempo, conforman cierta sedimentación a la vez que agrietan las conformaciones de la sensibilidad colectiva.

El problema de la violencia es la trama de imágenes de fuerzas sofocantes que parece no tener escapatoria. Imágenes que revolotean con violencia. Signos que no se pueden poner en orden: el devenir cadáver ruptura un significante, uno nítido que avanza sobre imágenes escuetas y sórdidas capaces de inmovilizar el cuerpo social. Este tipo de política afectiva nos lleva a considerar la insistencia sobre las imágenes de muerte, o bien, las encarnaciones de la violencia como una forma de territorialización subjetiva. Una nueva formación de estética material. Sobre la formulación literaria existe un repliegue machista sobre la representación. Una micropolítica afectiva consiste en las formulaciones de los agenciamientos colectivos feminizados, en su movimiento. Montar un andamiaje empírico y epistémico armable que sirva para abordar el funcionamiento de la violencia en el campo social y cultural. Las respuestas afectivas ante la contingencia de la violencia sería pensar el dispositivo estético de la violencia en relación con sus conjuntos

axiomáticos, culturales y figurativos; y así recalibrar la epistemología de la violencia. Ir al hueso de algo que todavía no podemos darle forma.

La violencia que se analizó ensambló la organización de los cuerpos feminizados como cuerpos afectados por el medio social y cultural que posibilita, justamente, su experiencia de daño. En México la violencia se vuelve paisaje porque se encarna en las esferas públicas y forma los rostros de las personas que asechan. Un paisaje sensible de violencia visceral. La destrucción de los cuerpos feminizados se convierte en un medio de control de los territorios, de los cuerpos que perpetran y depredan. Las subjetividades son imantadas de violencia. Los signos y las superficies de la violencia se confunden con sus manifestaciones y precipitaciones. Es decir, el ejercicio de la violencia sobre los cuerpos feminizados actúa como una territorialización fantasmática de esa fuerza a través de ciertas figuraciones que tienen un trazo muy próximo con su realización, a saber, las múltiples imágenes del cadáver se encuentran a un paso del límite de extensión del umbral de su devenir.

Nuestra crítica inició con la renuncia de los aparatos estructuralistas y avanzó sobre premisas en campos de conocimientos divergentes que, sin embargo, tratamos de ensamblar. Recurrimos a la aglomeración de narraciones de la violencia, una regresión a los postulados estructuralistas sobre la constitución de la experiencia y la percepción. Aquí, la pregunta por la imagen y la figuración del cadáver tuvo que ver menos con el significado, en tanto orden de signos y símbolos, sino con el poder de afectación que tienen sobre los cuerpos feminizados. Las imágenes son simulacros, que aun sin vida, son signos mortuorios. La realidad de una vida violenta y cruel. Es como diría Godard: un fragmento de ruina material.

La violencia es sistemática en tanto que repite sus procedimientos y se organiza un espacio, se acomoda territorialmente sobre los cuerpos que lo habitan. Esto es, una repetición y estrategias del ordenamiento de lo sensible. Entonces pasamos del signo a la figuración, prestamos un particular sentido a la noción de lo figural. No es un enfoque lineal o literal, sino una siniestra coincidencia temporal. Usar imágenes como retórica de la violencia. Hay formas de la violencia que convocan la mirada, que convocan a una reflexión colectiva. Por eso la escritura se concentró en diversas formas de narrar imágenes, en constituir una episteme y un método que vinculara el afecto y la fuerza de las imágenes. Una serie de manifestaciones que tienen que ver con escribir y crear etnografía y con cierta imaginería que acompañan esas narraciones.

El problema de la representación de la violencia es que, zurcida bajo los hilos de la imagen, se entonan preguntas y se responden del mismo modo: dialécticamente, habría pues que

pensar de otro modo. Bajo otro tipo de lógica, de ensamblaje. Imágenes que no se pueden poner en orden; imágenes que vuelven con violencia, un ritmo necropolítico desenfrenado con el que se explota y se desterritorializa la vida de los cuerpos, ¿qué es un plano de inmanencia de la violencia? Es un diagrama donde trasciende la imagen del cadáver, imágenes de control que se encasillan en la cuadratura de la violencia. Así, la situacionalidad, pensando en términos estrictamente espaciales y temporales, es construida. La cuestión es que en los recorridos por la ciudad que realizan los cuerpos aparecen las figuras del cadáver. Esas figuras son dispositivos estéticos de la violencia (que entendemos bajo los términos de paisaje, de atmósfera, de ruina). ¿Qué mecanismo o cuál dispositivo de vida está operando aquí? Una noción posible: deshumanización, tal como lo anuncia Simona Forti.

Decimos, entonces, que la conformación de las subjetividades feminizadas se territorializa con las imágenes de la violencia y sus figuraciones sobre la política del cadáver. Estas imágenes, a saber, se actualizan constantemente bajo las coordenadas estéticas, temporales y espaciales que las formulan. Por supuesto, se trata de imágenes que son compartidas, socializadas entre los cuerpos y ratificadas por guiones culturales. Las figuraciones del cadáver y sus transmisiones con la estética de las ruinas extienden una noción de subjetividad que intenta encontrar eco más allá de la composición clásica entre la individuación y la sociedad, la acentuación inquiera el desarrollo de producciones culturales que forjan y enmarcan las posiciones políticas de los cuerpos y se relacionan con ciertos dispositivos (*agencement*) que involucran toda la actividad subjetiva y toda economía estética.

En este texto pensamos la imagen del cadáver como una observación sobre los deslizamientos del tiempo inscritos sobre registros sensibles. Esa imagen es sostenida por dispositivos estéticos que intervienen sobre el signo y la superficie de la violencia. Así, cada gesto, cuerpo y pensamiento se anudan sobre un ensamblaje que sostiene y distribuye la violencia. Esa certeza nos hizo preguntarnos sobre las formas en que el régimen estético de la violencia monta sus figuraciones. Esto es: el pensamiento de ese régimen visual que se organiza a través de figuraciones de la muerte ejerce una dialéctica de la violencia. Y lo anterior genera que el ver, el sentir y el percibir se encuentren condicionados por esas imágenes.

La aparición de la imagen del cadáver nos enseña que lejos de concebir esa arquitectura de huesos desprotegidos como una figuración propia del infortunio, de la meseta económica en

llamas en la que vivimos, es una forma de la capacidad política de los cuerpos que, aunque se encuentren mecánicamente alienados, la situación de agencia por adversa que parezca puede ejecutar una maniobra de conjuro o de anti-captura. Existen conjuntos orgánicos de agenciamientos colectivos que se derraman sobre el espaciamento que enreda los nudos de la ciudad y las calles ampliamente abiertas al trayecto de la mirada y de la sensación.

Ese espesamiento se decanta en múltiples líneas mutantes que cruzan y enmarañan todas las singularidades que se encuentran próximas y que podrían afectarse en determinado momento. Por eso, la violencia contemporánea en tanto régimen de signos siempre se encuentra doblemente articulado, cada signo remite a otro signo. Quizá es cierto y toda formación social da la impresión de funcionar de una forma determinada. Sin embargo, sabemos que “siempre hay un lugar por donde se fuga y se deshace” (Deleuze y Guattari, 1998: 38). Las líneas de fuga a las que nos referimos son, por supuesto, una multiplicidad heterogénea, inesperada y difusa, pero que diagraman y encuentran un punto de enjambre ante la fuerza de la violencia.

«Una metafísica crítica podría nacer como ciencia de los dispositivos» del Comité Invisible señala la formación de un mecanismo que opera a través de conjuros sucesivos. Aquí entendemos un dispositivo estético de la violencia como un aparato que captura cuerpos y distribuye figuraciones. El elemento mágico del dispositivo es que encubre o produce móviles disciplinares que fijan a los cuerpos. Es un dispositivo mágico porque cierta punta llamada *cuerpo* y cierta punta llamada *feminización* se combinaron en un momento determinado. Las gramáticas del devenir y la crítica se mantienen en suspenso para posibilitar sus respectivos movimientos, sus mutaciones, sus aceleraciones. Ahora bien, la específica resistencia contra la violencia y la agrupación de los cuerpos feminizados implica la existencia de máquinas de guerra capaces de enfrentar a las fuerzas opresivas de una fuerza destructora.

La creación de un órgano estriado por la precarización gubernamental de las existencias feminizadas nos adelanta las dinámicas de un poder soberano revitalizado. Ahora bien, nos preguntamos en este margen ¿cómo desterritorializar o desenraizar la violencia? ¿Cómo dismantelar la violencia patriarcal y feminicida esparcida por el suelo mexicano? La cuestión conduce a soslayar el pensamiento de la violencia en términos dialecticos o su suspensión: a entender la violencia que sentimos, una violencia histórica y corporalmente localizable, como una situación que no se enfrenta desde fuera, puesto que la violencia (en tanto condición y materia) se impone desde todos los frentes. A esto nos referimos con la generalización de la precarización feminizada, con la producción y la represión soberana del cuerpo feminizado.

La figuración del cadáver es una siniestra coincidencia temporal. Usar imágenes como retórica de la violencia, como recorrido de una sensación colectiva es una forma de construir una epistemología que tenga como ruta cardinal ciertas líneas de fuga sobre las cuales nos podamos mover. Existen formas de la violencia que convocan la mirada, que convocan a una reflexión colectiva porque la imagen del cadáver se encuentra habitando nuestras ciudades e invadiendo nuestras calles, invistiendo nuestros cuerpos.

Sobre el procedimiento de la crueldad contemporánea hemos recalado la actualización y la repetición de su movimiento. Para trazar una genealogía conceptual, desde Aristóteles, existe una disociación entre la cualidad de lo sensible y de lo sintiente como componentes del «sentir». Esa crueldad en la tradición de Sontag, Barthes, Bataille, Mirzoeff, Maggie Nelson se reafirma no como un enfoque literal, sino una forma de capturar el signo en la materia. Este telón conceptual intenta incorporar la materialidad afectiva que se expresa y se conforma por la condensación de la violencia como un esfuerzo político y estético, como una respuesta epistemológica. El mundo se construye entre la piel y el signo. Pasamos del signo a la figuración, prestamos un particular sentido a la noción de lo figural. Existe, entonces, en nuestro tono de investigación una torcedura: pasamos del simbolismo a la figuración de la violencia. Así, el acto sensitivo en su cualidad aristotélica (la *energeia*) “forma la efectividad actual, el acontecimiento de la sensación produciéndose” (Nancy, 2013: 17). Si *aisthesis* refiere a lo sensible; *poiein*, producir, hacer, crear. Para nosotras, inventar, generar derivas. Derivas políticas que pueden registrarse como máquinas de guerra, como agenciamientos posibles, como apostrofes habilitados.

La crueldad es una figura del pensamiento que se envuelve en su contradicción, en una inversión metafísica. A decir de lo anterior, la expresión y el contenido de la violencia sostienen la relación de los cuerpos con otros cuerpos, su vinculación con la cartografía de la ciudad y con la prescripción del tiempo que experimentamos. La figuración que se extiende por las prácticas cruentas de violencia contemporánea abarca procedimientos de arquitectura visual; cuerpos inertes encima de cuerpos inertes, un montaje de cadáveres apilados que subjetivan la imaginación y la resistencia política.

Las inscripciones de la crueldad son dispositivos culturales. Formas de gobierno y de autogobierno. Producir agenciamiento social sin un cierto exceso de tecnologías de gobierno que no funcionen como tecnologías de la muerte o tecnologías de la violencia. Lo anterior interfiere en su correspondencia, ¿podemos intervenir sobre estos dispositivos? La sociedad ha intentado destruirnos, deshacer, deshumanizados para convertirnos en sujetos de palabra. Cuerpos

infrahumanos, cuerpos que tenían que ser disciplinados. Un reducto, un lugar de subjetividad disidente. Un lugar de máxima opresión, pero a la vez de cantidad intensiva de agenciamiento. Cuerpos vivos enfrentados a tecnologías de poder. Todavía, como tecnología del agenciamiento, es un poder de soberanía. Pensar el poder como fuerza puede conducir a su necesaria transformación en las sociedades contemporáneas. Aquí consideramos que existe una falla ontológica que habría que excavar.

La estética de la crueldad produce la repetición y la actualización de los marcos sensibles. Por esas razones la figura del cadáver pasa por un proceso de deshumanización, desintegración y se encripta aún más a los procesos culturales contemporáneos. La figura del cadáver se interna en un mar de imágenes. Es de tal forma que un cuerpo inerte es revestido por una reconfiguración discursiva que mueve los cuerpos hacia un umbral afectivo. Cuando hablamos de cadáver no estamos refiriéndonos a un cuerpo específico, sino a su multiplicidad. Nos referimos a la molaridad aritmética de los cuerpos inertes. El cadáver pierde singularidad, se convierte en un punto entre tantos otros que constituyen toda una constelación de muertes. El cadáver es un imaginario empírico, un movimiento que reformula la materialidad de los cuerpos sociales. La violencia contra los cuerpos feminizados es una narrativa compuesta de paisajes urbanos y arquitectónicos, es decir, líneas de composición espaciotemporal.

Las transformaciones sociales contemporáneas proceden, en mayor o menor sentido, por todas las mutaciones subjetivas que nunca son homogéneas. Muchas de las formaciones contemporáneas al calor de las muertes de cuerpos feminizados carecen de cualquier sensibilidad y se encuentran completamente encriptadas en un conservadurismo recalcitrante que tiende a la antiempatía moral. Así, la subordinación de la diferencia sexual y de género se expresa en la repetición de una violencia cruenta. Esa formación es un despliegue de axiomáticas que se constituyen el tiempo de la violencia como un pensamiento vacío, mientras que se expanden los *phylums* que mantienen la potencia de esa fuerza. Las imágenes tienen diferentes tiempos, los enmarcamientos del paisaje coexisten con la distorsión reactiva. Existe la dispersión porque el paisaje no se trama en lo incontenible o lo insustancial sino, al contrario, el paisaje lanza formas y contenidos sobre el plano social, parece que todo está dentro de él: la luz y sus representaciones, el aire y sus constricciones, los rostros y los cuerpos se concatenan bajo la creencia de que todo es inmutable.

¿De qué formas los regímenes de poder y los movimientos políticos se imbrican en el *locus* afectivo, su fuerza somática y los umbrales de subjetivación? ¿Cómo la velocidad de la violencia circunscribe los procesos colectivos y culturales? La violencia es el problema de sus límites propios en el funcionamiento de una máquina necropolítica y de cómo las imágenes devienen cadáver. Nos hemos mantenido fieles a la crítica. Por esa razón no creemos en una problematización de una disciplina pura que toma por objeto a la violencia. Lo que nos interesaba era comprender la violencia como una territorialización inmanente que constantemente desplaza sus límites y vuelve a encontrarse con ellos, a extender sus umbrales, lo sabemos, el límite es la misma producción de la violencia. No hay un límite externo más que el propio reverso de la violencia. Existe algo sobre esas demarcaciones que impulsa a la máquina y que nos aterroriza; y es que, si la violencia constituye su propio límite, su último paso a un umbral, no podemos conjurar ni anticipar su fuerza desoladora.

La tensión de la imagen del cadáver terminará pulverizando los agenciamientos posibles de enunciación feminizada. Elementos de pura devoción a razón de una política de la imagen y un espacio de afectación y expansión. No hay discontinuidad sino actualización de un acontecimiento estético y cultural sobre los planos. Es decir, como las capas estratificadas de un pasado cercano que se acumulan en el objeto de la violencia. Por un lado, aparece el desborde de las imágenes y, por el otro, la saturación de los signos. Imágenes y signos forman un paisaje de la violencia, así el movimiento se confunde con el espacio recorrido. Las imágenes proceden por cortes segmentarizados: calles, avenidas, recovecos, espacios de encierro y de control. Sobre el paisaje, insistimos, aparecen ciertas imágenes que, por procesos de percepción, recorren el pensamiento. Siguiendo la mecánica de la figuración, la estética de la violencia añade movimiento a las figuras.

El ejercicio de la violencia es una consigna que se encarna en ciertas imágenes, que las conjura o las produce para que orienten nuestra percepción. El reverso de las imágenes del cadáver contiene una serie de movimientos sonoros. El qué hacer con esas imágenes que fronterizan la cultura es preguntarse por toda una micropolítica de resistencia. En efecto, una tensión y oposición a un conjunto de fuerzas. La aparición de la imagen del cadáver es una frontera que se materializa demasiado plena y excesiva. Sus contornos son fuertes, consistentes, lisos. En la figuración del cadáver se presentan imágenes y signos. Es decir, contenido y forma. Así, aparece en un primer plano que luego se incorpora en un plano general, inmiscuido en el paisaje. Sobre

la imagen. Es decir, sobre su producción intervienen elementos diversos: tiene que ver la iluminación sobre sus contornos, apariciones sonoras, espaciales y temporales.

¿Qué significó aquí ensamblar? Operativizo la posibilidad de un dispositivo que luego abrimos para ver sus componentes. Pensar en nuevas imágenes solamente quiere decir una cosa: reactualizar el problema. Pliegues y despliegues que circunscriben el problema a la piel, al cuerpo, a una materialidad sintiente. Sobre esto decimos que pensar la violencia no es volver a centrarse en cómo se construyen las relaciones de fuerza, sino como esa condición es irreductible a la propia violencia. El poder es una modulación que limita las formas de saber y de subjetivación por eso Foucault le da el nombre de microfísica. Es una relación de fuerzas y no de formas.

Partimos de un plano de inmanencia asentado sobre la violencia definido por el conjunto de imágenes movimiento: figuras de la crueldad, paisajes de la violencia, el devenir cadáver. Poco importa si en este plano de inmanencia de las imágenes en movimiento se producen o se forman, lo que importa es el centro de paréntesis entre la acción y la reacción. Ese paréntesis para nosotras es un apóstrofe. En cualquiera de esas tres figuras, insistimos, existe cierta latitud de aliento. Ahora bien, en términos técnicos “una brecha tiene dos límites y una nada entre los dos. Lo que se inserta entre los dos, en la nada, es la imagen-afección. Como centro de determinación puedo decir que percibo el mundo, puedo decir que actúo sobre el mundo, puedo decir que experimento y siento” (Deleuze, 2018: 36).

La afección produce sentimientos. Cuando aparece una afección se traduce en un sentir dentro y por el cuerpo. Sin embargo, cuando hay afección en el cuerpo no se sabe exactamente qué hacer o qué percibir. Un afecto es más de lo que se logra percibir o accionar sobre un algo abstracto. Lo que sabemos es que la violencia es abstracta en términos afectivos, pero no en términos estéticos. Sabemos sus manifestaciones, su praxis cruel, no su procedimiento subterráneo. Un plano de inmanencia es definido por bloques espaciotemporales. Es decir, por un tiempo localizado, definido por la sucesión de acontecimientos y por una serie de cortes. El asentamiento del plano de inmanencia de la violencia respecto a la creación de las imágenes que emanan de él son figuras de la crueldad, un registro de la violencia en el forjamiento de los cuerpos feminizados. La política del cadáver aparece en la brecha entre acción y reacción porque no es una sensación que provenga del interior, pero parece interna. Entonces, no es percepción ni acción: es afección.

El proceder de la necropolítica feminizada y la necro-administración acciona devenires minoritarios. Es decir, un mapa de respuestas y agenciamientos políticos. Situamos los huesos del cadáver porque es uno de los lazos visibles para pensar la violencia y el devenir. Sabemos que en la modernidad colonial y occidental la muerte es un dispositivo que conecta el paso del presente con la intermitencia colonial. Ahora bien, la muerte como un núcleo de plusvalía necropolítica opera en los territorios y en los cuerpos que los reinterpreta como materialidades desechables, indeseables, invivibles. La inmanencia de la violencia y las imágenes del cadáver son elementos comunes de una territorialización del género. Así mismo, las políticas post-mortem de los cuerpos feminizados son una actualización crítica sobre la abertura de una economía del cadáver. Hablamos de una economía específica que trafica con los cuerpos, sus imágenes y sus devenires. La violencia subjetiva, trabaja así: montando y desmontando intensidades afectivas, territorializando y desterritorializando los ecos que resuenan entre el arte y la política, la militancia y la academia, la afectividad corporal.

La situacionalidad de la violencia es construida por un dispositivo estético que distribuye figuraciones del cadáver. Una posible imagen de control, pero que trasciende la localización en el tiempo. La figuración del cadáver marca y detona un ritmo necropolítico desenfrenado con el que se territorializa la existencia de los cuerpos feminizados. Esa figura produce la enmarcación sobre la que podemos imaginar colectivamente nuestro paisaje de la violencia. Dicho así, la perturbación del paisaje ocurre por una forma doble de expresión: la violencia es una alteración espacial, a la vez que su clamor se siente subjetiva y corporalmente.

Una política del cadáver es una gramática de la destrucción de los cuerpos y la administración de sus restos. Una operación central de los dispositivos estéticos y tecnologías del necropoder. La bruma de la violencia abre un umbral que hace estallar los límites del conjunto que contiene. Eso es una doble tarea: definir la producción de la violencia y, después, definir los efectos que ella reterritorializa. Sobre este proceso El repliegue de la violencia anuda un trance temporal donde se recrean los signos, las figuras, las imágenes y las ficciones materiales de un horizonte ontológico.

Esa política del cadáver anuncia una imagen, una figura que temporalmente aparece en la subjetivación de los cuerpos feminizados, de allí que entre la materialidad y la capa del imaginario del cadáver no suceda necesariamente en la experiencia personal, sino a un nivel más profundo de actividad cultural. La existencia del paisaje es una apuesta estética que, en su sentido clásico, es una constricción espacial, una territorialidad definida. Tendremos que buscar una

fórmula para esa política estética de la imagen y esa política del cadáver ya que, algo del lenguaje de la violencia a través del paisaje, desgarrar, brota e impone múltiples heridas en el aire. Se trata de una inercia profunda, sonámbula, una contemplación imprecisa y corrosiva del paisaje.

Hemos desarrollado un órgano extremadamente anestesiado y estriado para sentir toda la violencia que vivimos cotidianamente. La imagen de la materia inerte completamente instrumentalizada y objetualizada como ruina y cadáver es una reiteración caníbal. Una repetición convulsiva que se actualiza por la mirada y por los procesos de fascinación cultural. Esa formación es un empuje de intensidad política que configura un escenario de respuesta y acción mediática de promesas de cambio. Fantasías políticas sentimentales sedimentadas que no impiden la existencia de la agencia y la manera de evitar toda una conjunción afectiva de rabia e indignación que mueve a todos los cuerpos feminizados.

Un polo que es la máquina de guerra apropiada por el aparato de Estado, donde la guerra se convierte en un fin. La máquina encuentra la guerra como conquista nitzscheana, como el encuentro de una voluntad de poder necrótica. Por esas razones, la crítica es un pliegue intensivo en la manera que nombra y localiza los aparatos de captura. La crítica es un cuerpo agujereado, pero busca llenarse, cubrir las grietas de un discurso expropiado, extender el territorio del subsuelo y de las capas de signos y significados. La crítica siempre es una focalización a la razón de la existencia, efectivamente, la vida, una inmanencia.

La crítica extiende ese territorio que conocemos como la vida en su cause lógico. Los marcos a los que tenemos acceso o sobre los cuales podemos especular forman un desborde; seguimos las fisuras de sentido que se han abierto y que tratamos de agrietar para ver su fondo, su desplegar. Para Deleuze esa violencia necesita hacerse ver por sus formas y contenidos. Violencia pura, esquizofrénica, que avanza por todos los frentes. Entonces, existe una distancia vitalista entre la materia y la vida, a saber, la focalización o los modos de centro hacen que no veamos esa existencia de la materia. Solamente vemos forma, pero en absoluto observamos contenido. Otra vez, siempre es una doble codificación o prestar a la doble pinza que organiza la materia estratificada.

Este es un pensamiento precario, es un gesto micropolítico donde la indignación, la rabia y el miedo tiñen las letras y nuestra entelequia. Un escenario neoliberal que posibilita la violencia y convive con una patriarcalización de las imágenes producidas en la cultura. Una comunidad política es ante todo una comunidad afectiva, a saber, una manada o un poblado de se reconoce en los tejidos de un común *vulnus* precario.

La atmosfera de la violencia y se despliega en el feminicidio, ¿de qué forma conceptual lidiar con una realidad social y mediatizada por la fascinación de la muerte? ¿Cómo organizar la multitud de afectos producidos por la violencia en una multitud de cuerpos feminizados? ¿De qué formas se construye la materialidad de los cuerpos en la gramática de la violencia? ¿la violencia anula toda agencia posible? ¿Qué vocabularios conceptuales añejos y patriarcales seguimos usando para pensar la vida de los cuerpos feminizados? Una naturalización de los conceptos: la heterosexualización de la violencia de género, por eso es una ansiedad conceptual y epistémica por darle otro tratamiento al discurso, a las imágenes y a la fuerza de la violencia. La violencia regula los marcos y los paisajes sensibles de la subjetividad. Un avance voraz. Distribuir un pasaje previo del duelo y dislocar el pacto sepulcral es algo del orden de la anestésica –como diría Buck-Morss–, es decir, una des-sensibilización colectiva.

La mirada, la máquina de distribución de imágenes de la violencia, son los responsables de la muerte de los cuerpos feminizados. Decimos reconvertir el cuerpo en cadáver y no en dar muerte a los cuerpos vivos porque la muerte no es convertible a la “que mataron”. Son cuerpos asesinados, cuerpos desmembrados, cuerpos a los que arrebataron la vida. Hará falta inventar una metodología del duelo para impugnar el cuerpo muerto de los marcos de exposición de residuo.

El gesto afectivo, la mirada sin escarnecimiento corrosivo, es una distribución disolutiva a la violencia. A caso se trata de domar el significado para acunar una fuerza destructiva, cerrar la herida, contener la fuerza, querer sustituir la imagen por la praxis, buscar una palabra que conjure, un acto constitutivo en sí mismo. La catálisis del devenir cadáver que circunscribimos es remontarse a las escenas de la violencia –conocerlas, reconocerlas, memorizarlas– no es caer en el tibio espacio del miedo, sino traspasar el umbral de la narrativa a la imaginaria. El paso de una imagen pensamiento que se corporiza.

Nos referimos incesantemente a la pregunta sobre cómo convertir el pensamiento de la violencia y las formas de vida forjadas sobre esa fuerza en una reflexión del agenciamiento sin caer en su propia irreductibilidad. Es decir, una imaginación política que no reduzca las praxis colectivas en mecanismos clásicos democráticos. En efecto, cómo convertir la afectación de la violencia en una máquina de guerra sin quedar atrapadas en la anticipación y los conjuros que desencanten las capturas de los aparatos. Uno de los tantos aparatos de captura que quisimos mostrar son, efectivamente, las teorías clásicas de la violencia ya que proceden por procedimientos específicos de la violencia como cualidad primigenia se encuentra en la represión o bien,

sobre los usos de la ideología. La tesis del poder como relación de fuerzas entendería que toda fuerza es una relación de poder. Sin embargo, la violencia no se encuentra en otro plano, sí es otra cosa. La violencia es una fuerza que se administra, por eso la violencia no es una relación con otra fuerza, sino que siempre tiene que ver con superficies: contra cuerpos. La violencia puede, y esto lo sabemos bien, destruir a todo cuerpo precario posible. Pero no es una relación de poder. Las relaciones de fuerza se mueven bajo los verbos: incitación, suscitación, mezcla. Por eso el ejercicio del poder necesita la creación o la vinculación con dispositivos de praxis de fuerza. Necesitamos pensar en términos de distribución del espacio, en la nomenclatura de ordenamiento temporal, de composición.

Nuestro asentamiento empírico encuentra asilo en la formulación colectiva y sintiente de un paisaje de la violencia por los entramados político, de sinrazón cotidiana, de despojo urbano y de miedo. Una mirada por el agrietamiento de la violencia que deja ver, no sin cierta resistencia, una producción de imágenes, huellas o figuraciones. Aquellas líneas empíricas (los acontecimientos puros), esa traducción de signos como una forma de necropolítica es el arte de las superficies, el arte del conjuro constituye el sentido de la precipitación del devenir cadáver. Una representación sensible.

¿Qué conjura una muerte?, ¿se podría conjurar algo peor que la muerte de los cuerpos feminizados? Sí, su constante repetición. Se abre un conjunto semiótico diferente. Existen otras muertes de las que no sabemos nada, sobre las cuales no encontramos un punto de localización: un cuerpo, un recuerdo. Estas muertes, esos cuerpos, ponen fuga a todos los afectos políticos involucrados. El fetichismo de la mercancía encuentra otra línea desterritorializada de su pensamiento. El cuerpo inerte de las mujeres aparece como objeto de consumo capitalista. Aparece en la contemporaneidad como espejo de una cultura que no hace otra cosa que lucrar con el cuerpo sometido a la excedencia de la fuerza. El hetero-capitalismo revive y exhuma a los cuerpos una y otra vez, da nombres y rostros distintos, pero todos esos cuerpos significan y fugan lo mismo: imágenes en movimiento que se quedan imantados al campo de la violencia. Visto así, la violencia aparecería como un sistema de desdoblamiento.

Hay, pues, una representación que no alcanza a comprenderse más allá de los acontecimientos. La representación se da en el «uso» y no de otra manera, la representación se alimenta de la vida y del sentido. El devenir cadáver codifica la producción de la muerte de los cuerpos.

La existencia de los cuerpos organizados por el capitalismo como líneas de flujo, de transacción de la vida. El rostro feminizado. El ir y venir del paisaje, su artificialidad, consiste en crear un recorrido de la materialidad a la figuración. La interpelación proviene de la singularidad de los cuerpos, pero también de la literatura como una forma material de cuestionar la narrativa y las imágenes de la violencia.

El dispositivo estético de la violencia es un artefacto, algo que se construye mediante paisajes y atmósferas, un dispositivo que funciona por acontecimientos que parecen imperceptibles y que, sin embargo, produce efectos, fija y territorializa a los cuerpos. El dispositivo es un tamiz de arquitectura visual al decir de cómo opera la violencia. Un dispositivo estético y narrativo que, en la noción moderna de paisaje, asentó sus coordenadas de sensación. Insistimos en que el hechizo del paisaje surge por generar en los cuerpos afectos y preceptos de sensación ante una violencia inminente, arrasadora y altamente focalizada en ciertas corporalidades.

El paisaje y las arquitecturas se modifican, por eso seguimos pensando que la maquinaria del poder, esta producción de violencia infeliz, no continúa preguntándose por la naturaleza de control de los cuerpos, sino por cómo se producen en sus propios términos, bajo qué temporalidades encuentra mayor arborescencia ya que sigue, efectivamente, bajo la consigna el poder está en todas partes el capitalismo en tanto régimen de signos siempre se encuentra doblemente articulado, por un lado, intenta capturar la razón de su inmanencia e intenta subsumir a los cuerpos mediante su contagio. Insistíamos en que el apostrofe es un agenciamiento y por lo tanto es lo contrario a la sujeción (contención o inmovilización). El apostrofe intenta salir de la idea de que un enunciado pertenece al cuerpo y que dentro del sujeto existe un predicado. Así, cada signo remite a otro signo por eso toda formación social y cultural da la imagen de funcionar perfectamente con los nudos de su violencia cruenta, pero sabemos que “siempre hay un lugar por donde se fuga y se deshace” (Deleuze y Guattari, 2008: 38). Nos oponemos a que todo cuerpo social se encuentra de un *socius post mortem*.

Situamos las formaciones de la violencia no como un proceso contrario a las producciones de paz sino, su revés, algún sentido negativo. No pensamos contrarios, no es un juicio teórico. No es una superficie como opuesto a lo profundo sino, como plano, como algo que aparece, como una cartografía que texturiza un instante. Ahora bien, solamente localizando un punto en el mapa, sólo de esa forma es posible nombrar o hacer la guerra contra la violencia. Esto es quizá un escudriñamiento estratégico. Si nada sube a la superficie sin cambiar de naturaleza, nada aparece en el espacio sin mostrar alguna de sus formas.

Pensar las formas de política afectiva que buscan las imágenes que se despliegan al interior de su mecanismo tiene que ver con las herramientas de agenciamiento. Quizá como respuesta parcial podemos decir que, las emociones politizan a los cuerpos feminizados habilitando, por ejemplo, la “indignación como la base para una crítica del mundo” (Ahmed, 2017: 259). Lo que mueve a los cuerpos son los conjuntos y nudos afectivos, así como los movimientos en términos políticos implican una serie de esquemas figurativos e interpretativos sobre lo que pasa por el cuerpo como sensación y como sentimiento. Cualquier política afectiva tiene que ver con que el conocimiento es inseparable de la materia corporal y sus sensaciones, “el conocimiento no puede separarse del mundo corporal de los sentimientos y las; el conocimiento está ligado a lo que nos hace sudar, estremecernos, temblar, todos esos sentimientos que se sienten, de manera crucial, en la superficie del cuerpo, la superficie de la piel con la que tocamos y nos toca el mundo” (Ahmed, 2017: 260).

Necesitamos pensar en políticas afectivas que escudriñen las teorías de la violencia. Una forma de entender cómo desincrustar las astillas que tenemos. Existen, bajo la rúbrica de la violencia, dos vínculos incandescentes; el primero vincula estructura y afecto entendiendo que la violencia produce un campo de inmanencia que acerca objetos. Es decir, provoca la relación entre cuerpos y fuerzas. Y, el segundo, opera sobre la formulación entre emoción y política en la manera que existen procesos de subjetivación de un *sensorium* entre los cuerpos y el colectivo. Sabemos que las narraciones de la violencia orientan a los cuerpos feminizados a tener conciencia de sus cuerpos, en los tipos de relación con ellos, así como un agenciamiento político y ético. La indignación es un motor potente que indica formas distintas de estar en contra de las estructuras patriarcales de poder. Para decirlo en otras palabras, la indignación es aquello que funciona como combustible para redireccionar las relaciones de fuerza contra de todas las raíces del machismo, de la misoginia y fobias contra la disidencia. Muchas feministas-queer, tal como lo anuncia Ahmed (2017), construyen sus objetos de indignación: patriarcado, relaciones de género, diferencia sexual. Nuestro objeto es la violencia, esa violencia abstracta y ardiente. Darle forma a un objeto es gestarle un nombre a partir de relaciones críticas. Escudriñar entre el asedio, entre la violencia política hacia los cuerpos.

Los afectos solamente pueden entenderse por su propagación. Es decir, que necesitan de otros vínculos, enlaces y cuerpos para poder producirse. Es, en efecto, la velocidad (el movimiento) lo que define y habilita a un cuerpo –según los parámetros de Spinoza. Aquí, cuerpo y afección son solamente producidos en su cruce. Por eso, la violencia no es una cuestión de

perspectiva, pero necesariamente necesita la sacudida de la cultura para que escalemos a nociones mucho más molares de interacción. Una política afectiva es aquí la capacidad de acción, reacción, respuesta, despliegue (apostrofar, apostillar, torcer: afectar) ante el régimen de la violencia contemporánea.

Nos centramos en esa imagen que arde y que detona todas las llamas sobre el territorio mexicano porque agrupa una política estética. Es decir, despliega las experiencias de violencia, de daño, que son fundamentales para pensar ciertas teorías clásicas del poder y tratar de queerizarlas. Entonces: ¿Cuáles modos de resistencia, de agenciamientos, se activan cuando los cuerpos feminizados señalan los repetitivos despliegues del poder patriarcal?, ¿cómo se ensamblan las emociones en los actos de denuncia de la violencia?, ¿qué semantiza “estar en contra de” la violencia? Las divergentes necropolíticas de la violencia actúan por una serie de registros culturales de las emociones y éstas refieren a una producción generizada. La violencia contra los cuerpos feminizados se asienta bajo un proceso complejo de construcción de mundos que se pueden habitar, inscribir o tratar de torcer. En tanto que la violencia restringe las maneras de sentir, percibir.

En el texto queríamos preguntar. Lo necesitamos. Tratar de no responder las interrogantes es seguir desestabilizando un conocimiento objetivo. Tratar de mover todos nuestros horizontes compartidos, una forma de los modos generizados del poder y de las políticas que se viralizan. No responder las preguntas es seguir desestabilizando un conocimiento objetivo. Tratar de mover todos nuestros horizontes compartidos. Es decir, los modos generizados del poder y de las políticas que se viralizan. Por eso nos seguimos preguntando insistentemente sobre todo el cuerpo del texto (y no dejaremos de hacerlo, aunque parezca un bucle que no conduce a ningún lado) cómo explorar ese *sensorium*, cómo abordar esta violencia. No tenemos certezas sobre nuestra manera de abordar, solamente tenemos cuestionamientos y consideramos que si cerramos la discusión sobre un aparato conceptual específico clausuramos la creatividad de respuestas epistémicas e inmanentes. Por eso, una aproximación a la compleja articulación sobre la existencia del pastiche subjetivo y la figuración histórica de los acontecimientos de la violencia contra los cuerpos feminizados nos conduce irremediablemente a pensar el ensamblaje cultural que posibilita tal producción necropolítica del territorio, de acumulación de cadáveres. Sin duda, nos referimos a una política de los modos de abordaje de la violencia, a sus componentes comunes,

a su interrogante de lo social. El devenir de una pregunta fundamental en este análisis para entender el régimen de producción de la violencia, de su política de lo sensible.

Volvemos, entonces, una imagen se territorializa en la actividad afectiva de los cuerpos, en la constitución de ciertas políticas de lo sensible que sirven como dispositivo estético, como un archivo político del instante, de lo que se asienta o lo que se toma como conjuro de las teorías del poder sobre la violencia en los cuerpos. Así, la imagen se extiende, se expande en las subjetividades, imanta el campo social mediante la configuración de políticas afectivas. Aquí, avanzamos lentamente –como el fuego cuando se encuentra agonizando–, nos detenemos sobre la pregunta qué es o, en todo caso, cómo considerar una política afectiva. Entonces la cuestión sobre cómo leer los acontecimientos se abre en la crítica y producción de las políticas afectivas ante la violencia. En principio, una política –en nuestros registros– sigue un camino de experimentación y producción. Un pensamiento que se despliega como voluntad de acción. Una política es teoría y praxis en un sentido contiguo o codificante, es decir, de interpelación y subjetivación sobre nuestras formas de vida en un régimen sensible establecido. De allí que una cuestión de temporalidad aparezca en su consideración ontológica como una forma de percepción y experiencia colectiva.

El proceder necropolítico y la necro-administración contemporánea acciona devenires minoritarios, a la vez que abre un mapa de respuestas y agenciamientos políticos. Situamos los huesos del cadáver, la muerte del cuerpo feminizado en esa cartografía porque es uno de los lazos visibles para pensar la violencia y del devenir muerte de los cuerpos. Sabemos que en la modernidad colonial y occidental la muerte es un dispositivo que conecta el paso del presente con la intermitencia colonial. Ahora bien, la muerte como un núcleo de plusvalía necropolítica, de los territorios y los cuerpos que se nomenclatura a ciertos cuerpos como materialidades desechables, indeseables, invivibles. La inmanencia de la violencia y las imágenes del cadáver son elementos comunes de las políticas post-mortem donde los cuerpos feminizados ejercen una actualización crítica sobre la abertura de una economía del cadáver. Hablamos de una economía específica que trafica con los cuerpos, sus imágenes y sus devenires. En efecto, los ecos que suenan entre el arte y la política, la militancia y la academia son una forma de la violencia que trabaja así: montando y desmontando la intensidad afectiva, territorializando y desterritorializando los cuerpos.

Necropolítica actúa por tonos y texturas. Una epistemología menor que centra su tonalidad en aquellas prácticas micropolíticas afectivas de resistencia. La atmosfera de la violencia y

se despliega en el feminicidio, ¿de qué forma conceptual lidiar con una realidad social y mediaticada por la fascinación de la muerte? ¿Cómo organizar la multitud de afectos producidos por la violencia en una multitud de cuerpos feminizados? ¿De qué formas se construye la materialidad de los cuerpos en la gramática de la violencia? ¿la violencia anula toda agencia posible? ¿Qué vocabularios conceptuales añejos y patriarcales seguimos usando para pensar la vida de los cuerpos feminizados? Una naturalización de los conceptos: la heterosexualización de la violencia de género, por eso es una ansiedad conceptual y epistémica por darle otro tratamiento al discurso, a las imágenes y a la fuerza de la violencia. La violencia regula los marcos y los paisajes sensibles de la subjetividad. Un avance voraz. Distribuir un pasaje previo del duelo y dislocar el pacto sepulcral es algo del orden de la anestésica, como apuntaría Buck-Morss. Una Des-sensibilización colectiva. La fascinación cultural que denunciamos sobre el apilamiento de cuerpos feminizados desaparecidos, torturados, mutilados, convertidos en cadáver, y el desprecio de todo el cuerpo despótico y machista del Estado en negar, justificar y encubrir la violencia solamente encoleriza nuestras respuestas afectivas.

Sabemos que hay toda una política de los devenires “como también hay una política de la brujería: esta política se elabora en agenciamientos que no son ni los de la familia, ni los de la religión, ni los del Estado. Mas bien expresarían grupos minoritarios, u oprimidos, o prohibidos, o rebeldes, o que siempre están en el borde de las instituciones reconocidas, tanto más secretos cuanto que son extrínsecos, en resumen, anómicos” (Deleuze y Guattari, 252). Por eso, el devenir cadáver es una imagen movimiento que se constituye en germen de producción de subjetividad. Esto indica no solamente la presencia de una imagen negativamente constituida a raíz de su distante y ralentizada concepción sino una imagen instaurada en las sociedades contemporáneas como vector de subjetivación colectiva. La intuición de Bergson diría que las imágenes tratan de explicar experiencias que exceden al nudo del discurso, pero que contrarias a toda su fuerza, conforman recortes de tiempo y las pliegan a ciertos contornos espaciales. Decimos, entonces, que la conformación de las subjetividades feminizadas se territorializa con las imágenes de la violencia y sus figuraciones sobre la política del cadáver. Estas imágenes, a saber, se actualizan constantemente bajo las coordenadas estéticas, temporales y espaciales que las formulan.

Este deseo ardiente se mueve bajo las rubricas de políticas afectivas. Esto encuentra su punto de figuración en ese deseo en llamas. A saber, una movilización del afecto de la ira, del

odio y de la venganza. Un análisis crítico sobre las políticas culturales del afecto es una aproximación a la compleja articulación sobre la existencia del pastiche subjetivo y la figuración histórica de los acontecimientos. Sin duda, nos referimos a una política de los modos de abordaje de la violencia, a sus componentes comunes, a su interrogante de lo social. El devenir de una pregunta fundamental para entender el régimen de la producción de la violencia, de su política de lo sensible.

La figura del cadáver se mantiene con un firme criterio trascendente donde el tiempo que no pasa es el tiempo de la memoria. Un tiempo que no está contraído. Atemporal. Necesitamos circundar el tiempo, necesitamos otro acontecimiento que logre florecer otro tipo de devenir. Otra mecánica que no es el presente, otra lógica que no es sobre el pretérito. El devenir cadáver es un tiempo suspendido. El pasado es una intensidad de un tiempo virtual, un presente distendido y dilatado.

La mirada, la máquina de distribución de imágenes de la violencia, son los responsables de la muerte de los cuerpos feminizados. Decimos reconvertir el cuerpo en cadáver y no en dar muerte a los cuerpos vivos porque la muerte no es convertible a la “que mataron”, a “la que fue encontrada sin vida”. Son cuerpos asesinados, cuerpos desmembrados, cuerpos a los que arrebataron la vida. Hará falta inventar una metodología del duelo para impugnar el cuerpo muerto de los marcos de exposición de residuo. Ese basurero de imágenes que se condensa en la atmósfera y que enrarece el aire es el devenir colectivo de un asentamiento, de un territorio. No estamos buscando una manera de mirar sino de digerir lo mirado. La violencia como prolongación del cadáver, es paisaje; se propaga por los huesos y tejidos y tendones y arterias, se vuelve cuerpo.

El dispositivo estético de la violencia es un aparato de imágenes que capturan donde las gramáticas del devenir y la crítica se mantienen en suspenso para posibilitar sus respectivos movimientos, sus mutaciones, sus aceleraciones. La específica resistencia contra la violencia y la agrupación de los cuerpos feminizados implica la existencia de máquinas de guerra capaces de enfrentar a las fuerzas opresivas de una fuerza destructora. Es decir, una micropolítica afectiva consiste en las formulaciones de los agenciamientos colectivos feminizados, en su movimiento. Montar un andamiaje empírico y epistémico armable que sirva para abordar el funcionamiento de la violencia en el campo social y cultural. Las respuestas afectivas ante la contingencia de la violencia. Pensar el dispositivo estético de la violencia en relación con sus conjuntos axiomáticos, culturales y figurativos Sabemos que nos encontramos resistiendo contra enemigos más armados, pero somos optimistas y queremos aferrarnos a una fuerza vitalista de lucha. Con el tiempo,

sabemos, combatiremos mejor contra ellos. Confiamos en que los agenciamientos colectivos sobre el tratamiento del devenir cadáver, en específico sobre su modo de actuar que se soslaya a razón de que las luchas políticas valen por las imágenes que producen, por los nuevos tipos de ensamblajes que posibilitan y las posibles micropolíticas que liberan.

Una crítica *queer* a las teorías del poder

1. Necesitamos una teoría capaz de soslayar los conceptos añejos anclados a las aproximaciones de la violencia contemporánea. Una teoría lo suficientemente *sensible* para ensamblar los acontecimientos empíricos, los desarrollos epistémicos, así como los materiales estéticos y culturales, las producciones colectivas y singulares de la violencia de género. Formular una nueva lectura crítica a la violencia contemporánea que se experimenta *sobre* y *entre* los cuerpos feminizados. Un énfasis díscolo de la violencia de género desde Latinoamérica y que se ensaya desde la situacionalidad mexicana reciente. En una temporalidad y espacialidad determinada, que se piensa y se escribe al calor de la intensidad de las máquinas de guerra, pero también, desde los modos de resistencia y politizaciones colectivas –entre las alianzas/concomitancias *queer* y los movimientos transfeministas–.

2. El paisaje que experimentamos es una reconversión a la ruina. Una tierra herida llena de cuerpos heridos. Sobre este campo de huesos y de fuerzas agónicas que se concentran para formar zonas crepusculares de desolación, reflexionar la violencia que sentimos puede ser una actividad mínima para intentar colocar un apóstrofe a la teoría. Una crítica que sea lo necesariamente ansiosa para no permitirse vincular las experiencias/sensaciones corporales y subjetivas con nociones teóricas construidas desde una matriz de las esferas de poder institucionales, dialécticas y morales. Una crítica lo suficientemente sensible para ensamblar estética y política bajo una misma retórica.

3. Nuestras esperanzas –si esa fuese en todo caso la palabra adecuada– **no estarían emparentadas en ningún sentido a las promesas de ninguna analítica de estado.** El proyecto estatal fracasó y lo seguirá haciendo si sus lógicas autoritarias y totalitarias siguen marcando los ritmos y las poéticas de los sujetos comunitarios. Fracasó porque el neoliberalismo supuso la reconversión de un Estado social de bienestar –no exento del ejercicio de la violencia y el autoritarismo– hacia un Estado de desprotección y de su máquina de guerra. La promesa de Estado se mantiene sobre las concepciones inocuas de seguridad y democracia. Ahora bien, si esta promesa fracasa para la mayoría de los sujetos, ¿qué sucede con sus marcos políticos y analíticos? No podemos seguir construyéndonos alrededor de una ficción democrática que nos está

destruyendo cotidianamente. No debemos fiarnos más de las gramáticas del Estado ni de sus trampas jurídicas universales que nos convierten en sujetos de derecho cuando ellos *deciden* otorgarnos tal nomenclatura. Sin embargo, el fracaso al que nos referimos es un declive de la racionalidad de un tipo de gobernanza. Nos referimos al fracaso de la promesa democrática de igualdad e inclusión, de heterogeneidad y derechos universales. El *demos* que se ha construido, en todo caso, se encuentra en suspenso. Debemos armar otro sufijo que funcione de manera urgente. Un sufijo que no se construya por la acumulación de cadáveres. No es una crítica *contra* el aparato estatal, es una suspensión contra la violencia a los cuerpos feminizados. Debemos alejarnos de las nociones de una gubernamentalidad utópica que extiende mecanismos de autopoiesis poblacional. Esta crítica *queer* intenta derivar las teorías de poder sobre la violencia que nos excede, impostada como mecanismos de captura, que nubla el agenciamiento. Para decirlo con otras palabras, queremos colocar algunas apóstrofes a las conceptualizaciones de la violencia inmanente, repensar la *fuereza* que intenta arrasar las existencias feminizadas, borrar sus nombres y producir una herida contaminada que parece no tener ningún punto de saturación.

4. Gestionar otro tipo de *sensibilidad*, una forma de *ethos afectivo* que no pase por líneas de captura fóbica. Necesitamos sacudirnos la pragmática analítica sobre la violencia en términos relacionales, directos y polares. Lo que precisamos es una crítica no-heterosexual de la violencia. En otras palabras, precisamos una crítica que no piense binomios, dualidades, antagonismos esenciales e identidades cristalizadas. Una crítica *queer* a la violencia estaría denunciando y tratando de construir un corpus teórico y estético a partir de experiencias empíricas, de materiales culturales y una nueva epistemología de la violencia. Esta crítica permanece rehuyendo constantemente de las formaciones institucionales y les exige a todos aquellos que investigan las gramáticas de la violencia desprenderse de la voluntad fascista y machista, a saber, una tradición autoritaria patriarcal que impera en la élite académica. Las investigaciones sobre la violencia de género no pueden más ser analizadas por epistemologías patriarcales. Cristalizar los conceptos puede ocasionar la perpetuación de la misma violencia. Las investigaciones académicas también ejercen formas de violencia hacia los cuerpos que la sienten. Una violencia que se manifiesta en la escritura, en la forma de elucidar y locucionar el problema, en la forma de alejarse de los cuerpos, en pensar herramientas epistémicas objetivas y neutras que no permitan el impacto afectivo, vulnerable y encarnado de la entelequia colectiva. Por supuesto, la violencia es personal, es política y es epistémica.

5. Debemos denunciar aquellos aparatos teóricos que sostienen la violencia contra los cuerpos feminizados. Debemos subvertirlos. Imposibilitar su mecanismo. Producir cortocircuitos, dejarlos de nombrar. Debemos dejar de mirarlos, no basta con enterrarlos; necesitamos disputarlos, tensionarlos, hacerles frente, oponernos. Construir una nueva máquina de respuesta que se arme inmanentemente por herramientas teóricas y empíricas *queer*. Lo anterior es posible solamente permitiendo que todas las literaturas que construyen este texto se crucen y se contaminen de todas las formas tácitas, que las narrativas corporales aparezcan con los espacios y temporalidades que se habitan, que los recursos metodológicos se hagan multitudes –que se enlacen con las ruidosas epistemologías menores–, que los conceptos respondan a más inquietudes y no simplemente den cuenta a su consistencia creativa, a su entrañamiento límite. Que la escritura siga una mecánica de los fluidos, de las texturas, una lógica de la velocidad como una invitación para ensayar otro tipo de formulaciones conceptuales. Es decir, que los conceptos tengan un curso en movimiento, que sean arsenales en potencia y evitar, en la medida de lo posible, que sean atrapados por el pensamiento teórico tradicional, colonial, extractivista. Que los planteamientos dejen de estar cicatrizados, fijados, encriptados en un mismo lugar. Esta localización es, por tanto, una de las múltiples posiciones políticas que intentan usar otras herramientas de epistemología no-heterosexual, de cercar a través de una reflexión crítica los fluidos del poder hegemónico.

6. *Las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo* es la formulación de Audre Lorde (2003) para expandir una retórica epistémica de los cuerpos minoritarios. Pensar el mundo a través *de* y *con* la violencia sutura un camino que tiene que ser matizado por la experiencia colectiva de enunciación. Una pregunta, entonces, que se anuncia desde este recorrido es: ¿cómo experimentan nuestros cuerpos la violencia?, ¿cómo se matizan con otras materialidades?, ¿dónde y a través de qué elementos circulan? Sabemos que la violencia de género se exacerba por las condiciones etarias, de clase social, y de racialidad. Los cuerpos feminizados resienten de forma aún más cruel la violencia de género, semantizando su existencia, su cotidianidad, alrededor de las experiencias afectivas y las formulaciones discursivas que se nombran y se viven como violencia.

7. Construir herramientas que desmonten sólo se puede lograr sobre el cruce entre una teoría de la experiencia cultural. Entonces si la teoría es –como bien afirma Deleuze– “una caja de herramientas” (2000: 10), las cajas nunca vienen armadas, y no por eso son esquemas carentes o estructuras transparentes. Pero, se construyen despacio, tienen un ritmo de existencia, de tinglado. Las herramientas –como arsenales– se contraponen, tienen una vida útil, se desechan. Pero, sobre todas las cosas, las herramientas son materiales. Las herramientas –en conjunto con los acontecimientos empíricos– montan teoría, arman máquinas-pensamiento. Sobre este bosquejo la teoría es, efectivamente, una materia de una naturaleza corpórea que nunca es ajena a la experiencia del cuerpo. La teoría procede por encarnamiento (*embodiment*) porque a través de ella tratamos de describir las narraciones que privilegiamos. Necesitamos nuevos desenlaces, otros instrumentos que salgan de los análisis clásicos sobre la producción de conocimiento en función de la violencia contemporánea. Es urgente en este momento de la historia reformular y calibrar las herramientas analíticas y epistémicas necesarias para desarrollar una crítica a la violencia de género en nuestra doliente contemporaneidad.

8. Producimos crítica con los afectos, con el cuerpo, con lo vivido, con lo dolido. Si sostener posiciones críticas es, a juicio de Foucault, «la voluntad de no ser gobernado». Deseamos mantener esa voluntad crítica que “siempre es la voluntad de no ser [gobernadas] así, de esta manera, por estos, a este precio” (2018: 49). Al precio de que la direccionalidad de los aparatos de gobierno siempre capture los cuerpos tiéndolos de muerte. Despresurizarnos de la praxis de la violencia cotidiana. Solamente de esta forma podemos pensar una teoría lo suficientemente crítica y sensible para sostener una «reciprocidad empática» entre el ensimismamiento académico y la compleja realidad empírica que contribuya, a través de diversas técnicas de montaje, a tejer posiciones políticas afirmativas *entre* las subjetividades encarnadas. Esta es la condición para que lo político y lo personal –que nunca se encuentran destejidos– puedan comenzar a iluminar nuestros agenciamientos colectivos.

9. Ensamblar una crítica que conjunte las experiencias corporales y afectivas con otros materiales que ayuden a iluminar cómo es el funcionamiento maquínico de la violencia de género contemporánea. Es decir, sobre qué poética prosaica se asienta la violencia y sobre qué prolijidad sensitiva se reúne para formar subjetividades. Es por eso por lo que antes de pensar en una teoría general de la violencia social, por el momento tendríamos que establecer

una posibilidad de crítica a las formas epistémicas desde las cuales se aproximan y circunscriben a las múltiples territorializaciones de la violencia. Queremos dar un paso adelante con las alianzas y los entramados de los cuerpos feminizados que *sienten* la violencia. Una de las principales líneas de fuerza de esta reflexión sostiene que la crítica funciona a través de conjuntos moleculares que se organizan en función del «género». ¿Qué se entiende *por* o, qué logra *pasar* por violencia de género? ¿Qué cuerpos deben tener, qué prácticas deben sostener, qué actitud ante la violencia pueden registrar? Trataremos de decir que, incluso, al iluminar de nueva cuenta los vocablos «violencia» y «género» intentaremos volver a llenar sus recipientes de sentido y registros semánticos/figurativos. Intentar no caer, de nueva cuenta, en operaciones lineales, de sentido común, irreflexivas e institucionalizadas.

10. Necesitamos que la teoría siga en contacto con la praxis. Una teoría de los cuerpos, desde los cuerpos. No solamente necesitamos más alianzas, necesitamos manos-herramientas, conjuntos *Argos Panoptes*, epistemologías activistas y saberes militantes, potencia revolucionaria, pensamiento reflexivo que ayuden a desbaratar el mecanismo de la violencia, para des-saturizar la atmósfera, para finalmente desenraizarnos, desterritorializarnos de esa *fuerza* que a su paso convierte todo en necrosis, que multiplica las ruinas y convierte a todos los cuerpos en cadáveres. Ensayar una teoría lo suficientemente situada e híbrida que recupere las zonas y los umbrales entre la teoría y los activismos, entre las posiciones encarnadas y la investigación militante y el análisis teórico interesado. La teoría debe ser concebida como un aparato de combate que está “por naturaleza en contra del poder” (Deleuze, 2000: 10). Una máquina hábil para producir agenciamientos colectivos y formaciones micropolíticas. Ahora bien, el arma de combate que pretendemos reconocer como «una herramienta contra el amo» es aquella que se construye en todo momento y en comunidad, un instrumento que atiende directamente la cuestión *qué hacemos* con la violencia, en oposición a *qué nos hace* la violencia.

Espacios paranoicos, objetos afectivos (sobre la escritura)

El texto, esta suerte de quiebre-pastiche epistémico, exige dar cuenta de sí y de su intento por dejar de escuchar voces. Es un ensayo de respuesta paranoica en la dirección que Eve Kosofsky Sedgwick (2018) señala: *anticipatoria, reflexiva y mimética*. Es la producción de una escritura anticipatoria ya que genera respuestas provisionarias a fantasmas posibles. Y quizá es un pasaje paranoico porque toda escritura académica obliga a esclarecer todas las preguntas previas que puedan surgir en su lectura. En efecto: responder antes de que se te cuestione.

Responder a las interpelaciones escépticas sobre quiénes somos, por qué se investiga esta coagulación de la violencia, así como nuestras especulaciones metodológicas puede disminuir las miradas suspicaces y “antipáticas” de quien lee. Las lecturas paranoicas/reparadoras son, por así decirlo, la posición de quien narra. Las lecturas reparadoras surgen de un canon *queer*, una tradición que ahora podríamos llamar del *fracaso*, que surgen del ‘error’ porque son procedimientos escriturales y experimentaciones conceptuales que entienden que en ocasiones las formulaciones que no resultan como fueron anticipadamente planeadas-pensadas-dichas puede ser lo mejor que le podría pasar a la epistemología de una investigación.

En «Lectura paranoica y lectura reparadora, o eres tan paranoico, que quizás pienses que este texto se refiere a ti» Sedgwick insiste en que el pensamiento *queer* debe liberarse de una sintomatología de afectos negativos y transitar hacia un horizonte de reparación, una forma de crítica de la crítica. Sedgwick pensó el tono y el aliento de un texto sin el cuerpo del texto, a saber, el pasaje previo a toda escritura. Parece que antes de comenzar a escribir ya existen fantasmas que te cuestionan el por qué lo estás haciendo de tal manera. Lo anterior no ocurre de manera aislada, toda investigación es escindida por ese tipo de hermenéutica de la manía. Es así, la paranoia suele ser contagiosa y es de tal manera porque las formas académicas nos enseñan a escribir bajo la sospecha, bajo sintonías pesimistas de que todo puede ser potencialmente insuficiente. Entonces, este pasaje, solamente es una ruptura paranoica que busca devenir reparadora.

Queremos decirlo con cuatro énfasis:

- i) *La paranoia es cultural y su pedagogía se reproduce.* La vigilancia impugnada que han configurado las instituciones académicas destruye la curiosidad y la creatividad de quien investiga.
- ii) *La relación entre teoría y paranoia formula fantasmas atemporales* que cuestionan un texto bajo regímenes imposibles de salir. La escritura académica está condicionada bajo la ilusión –siempre jerarquizada– de una impostada neutralidad, claridad y orden.
- iii) La paranoia reforzada con ciertas formulaciones epistémicas válidas mutila la multitud de variaciones escriturales: *abordajes, ritmos, estilos, texturas, matices.*
- iv) *Las astillas epistémicas importan menos que la objetividad académica.* A saber, aquellas aficciones que abren nuestra piel y nos permiten indagar una herida cognoscitiva.

Por eso nuestra comprensión de la paranoia es sobre cómo se ensamblan los textos que escribimos y sobre –parece que no podemos sortear su nudo– cómo funcionan las normas académicas patriarcales. Esa fantasía de persecución, ese vínculo entre paranoia y construcción/escritura del conocimiento intenta mostrar que las formas académicas se agitan como un arreglo sancionado moral, estética e ideológicamente. En donde la persona que observa e interpreta constituye un mundo diseñado para satisfacer las condiciones generales de una escritura objetiva sin reconocer una realidad que excede a quien escribe para cumplir las exigencias de un sistema de producción simbólica y de prestigio. Por eso, la paranoia es reivindicada por escrituras y epistemologías descentradas por “ciertos tipos de verdad que emergen a través de la confusión de las ficciones construidas por una realidad objetiva” (Ngai, 2001: 36). Así, las lecturas paranoicas/reparativas tienen por necesidad “afinar, intensificar y elaborar la negatividad de la crítica queer sobre la presión ética para descifrar la reparación frente a la intensificación del deterioro del mundo” (Berlant, 2019: 4).

El texto que indagamos tiene implicaciones narrativo/epistémicas: importa el qué se busca, el cómo se piensa, la forma de decir y de escribir. La estética paranoica se engarza en una economía conceptual porque para poder esquivar la vigilancia epistémica se necesita pensar bajo otras maquinarias conceptuales y otras gramáticas. Ahora bien, una lectura reparadora, para nosotras, busca territorios y paisajes de sensación que no hayan sido vistos, que no hayan sido inventados, para así intentar desplazar aquellos apegos críticos con los que trabajamos, escribimos y sentimos la investigación.

Tratamos de generar una nueva gramática de los apegos a partir de una escritura barroca, una escritura de la dislocación. Dicho esto, la pregunta no es, entonces, ~~¿Quién habla?~~, sino ¿Quiénes hablamos? Nuestras cajas de resonancia heterogéneas y disimiles se localizan dentro de la disidencia sexogenérica: somos precarizadas, desclasadas, empobrecidas, de clase trabajadora, racializadas, periféricas; escupimos enérgicamente sobre las matrices coloniales y binarias del género. Sobre este ensamblaje producimos un conocimiento sociológico específico y una posición política encarnada. En este montaje registramos lo que podemos decir. Es decir, sobre las posibilidades que podríamos escribir-*pensar* y decir-*hacer*.

La escritura es un dispositivo creativo nebuloso, su nudo de trabajo es la opacidad. Es así porque responde a zonas mohosas, apolilladas y carentes de luminosidad. Allí donde no vemos claramente lo que sucede es donde acontecen todas las líneas rizomáticas de nuestras problemáticas. La escritura es un método opaco porque siempre el trabajo implica un cenáculo de aparición textual impropia. Las notas en nuestros cuadernos se acumulan. Este texto intenta que todas las imágenes con las que le damos movimiento a los conceptos y las palabras fugaces que anotamos en los márgenes de los libros encuentren un punto de figuración, de sentido, de importancia. La escritura como una velocidad intensiva y afirmativa contra la violencia que intenta convertirnos en ruinas.

Escribimos en plural pero no en el plural anquilosado de la academia: el *nosotros masculinista*. Un nosotros que sentimos irrespirable, por no decir opresivo. Un *nosotros* que no sentimos propio y que nos remite a un conjunto altamente jerarquizado de cuerpos que afirma si algo está bien ejecutado o no. Escribimos en plural porque ningún proceso de investigación se realiza en solitario, aunque lo parezca. Siempre hay una multiplicidad de cuerpos sonoros que nos atraviesan y nos envuelven en la reflexión: es cierto que en el transcurso de la etnografía conversamos con muchas personas, pero también hablamos con los materiales culturales que aparecen a lo largo del texto. Aunque nos encontremos frente a nuestro cúmulo de notas, frente a la pantalla del computador... nunca nos encontramos realmente en soledad. Cada cita direcciona, cada posición teórica se vuelve carne en el texto, cada material *respira* mientras lo alargamos.

Escribimos en plural para que la multitud de voces se encuentren y germinen. Nosotras es la primera persona del plural. Un plural en el que asisten un conjunto diverso de cuerpos. Entonces, decimos cuerpos feminizados para salir de cualquier categoría esencialista, sí, pero sobre todo porque si pensamos ciertos agenciamientos micropolíticos de respuesta a la violencia los cuerpos no actúan en singularidad y en extrema individualidad. Si existe algún encaramiento

a la violencia de género este es en colectivo y se constituye sobre otros experimentos políticos y corporales, a través de otras narrativas y sobre otros acompañamientos. Decimos *cuerpos feminizados* porque las narraciones que aparecen a lo largo del texto responden a una «sensibilidad colectiva».

La razón por la que la ciencia se escribe en tercera persona es por la apariencia ficticia de, primero, que la voz sea una convención, un acuerdo entre varones. La segunda, refiere a la existencia de una entonación que confunde a las personas que lo leen/escuchan, a saber, una confusión que parece ser el rostro de la realidad. Y la tercera, para nosotras, sitúa una escritura de valores estereotípicamente masculinizados: la voz del varón objetivo, neutral, siempre en sus cabales, racional. El conocimiento en tanto certeza objetiva crea a su figura epistémica: un cuerpo masculinizado, hermético e insensible. Entonces, nuestra escritura es feminizada, es plural y trata de interpelar el lenguaje académico a través de las imágenes que fuimos recorriendo estos años. Es un texto que atraviesa tonos, ritmos y mesetas, lleva años dibujando y desdibujándose.

Apostamos por otro tipo de intervención crítica. Una investigación no es reductible a las formas de un manual de escritura científica. Es una trama incandescente que hilvanará imágenes sensitivas, torbellinos culturales, huracanes intempestivos. Esta escritura intenta ensamblarse sobre “textos con formatos serios, notas al pie, bibliografías de referencia, argumentaciones detalladas, que cuando se aproximan al punto que sería crucial cambian de registro, dejan escapar frases encendidas, trazos poéticos, y luego se detienen, callan” (Strauss: 2009: 48). Al lenguaje lo pensamos como un dispositivo de narrativas que se anudan y se entrelazan, que se afectan, que producen etnografía, que engendran un conocimiento y una teoría cultural de la violencia. La propia escritura, como flujo de experimentación vitalista, también se encuentra sujeta a la crítica inmanente de la violencia, por eso la crítica se anuda en la escritura sobre cómo usamos el lenguaje figurativo para pensar la violencia. Es decir, cómo escribimos la composición epistemológica sobre nuestra inmersión y afectación a la violencia.

Si la epistemología es una *exploración del pensamiento* queremos explayar nuestras astillas, nuestras heridas abiertas y nuestras cicatrices colectivas en recorridos éticos, políticos y estéticos de la violencia. Llevar la escritura a un límite más allá del informe, a saber, de un desglose sistemático del formato de investigación tradicional. Existe algo en la forma de la escritura que es informe, que nunca acaba de asirse, “escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en vías de hacerse, y que desborda toda materia vivible o vivida” (Deleuze 2006: 13). Nosotras apostamos por otro tipo de escritura. Las escrituras ortodoxas necesitan líneas visibles,

estructuradas, enumeradas. Recordamos a Pedro Lemebel al comienzo de su *Serenata cafiola*: “podríamos escribir clarito, podríamos escribir sin tantos recovecos, sin tanto remolino inútil” (2022: 6). Pero no queremos hacerlo, intentamos mostrar que una investigación que se imbrica bajo el afecto y la violencia tiene sus propias mesetas sensibles, genera un propio tono, un propio nudo afectivo, respecta sus propios remolinos. Necesitamos líneas conceptuales que no sean neutrales; quizá más que una escritura creativa, decimos *escritura figurativa* de la cual broten o escurran imágenes que traten de interpelar. La escritura de una investigación científica también es una escritura de los modos de decir, de las múltiples formas *de venir*.

La escritura feminizada es una forma de destrucción feroz contra los narcisismos académicos. Escribir en este plural es un *anti-narciso*: las voces son impersonales en el sentido que son múltiples y se confunden, son narraciones de micro-poblaciones del campo social. Sobre este plano habitado hacemos mapas fragmentarios, ruinosos, a medio hacer y, sin embargo, conjeturamos que así son los textos, pasajes que se construyen a través del compostaje epistémico, que se van armando, estriando en cada revisión. Trabajamos con el ritmo. Un nuevo espacio que se despliega a través de todas las imágenes narrativas, de las imágenes que piensan. Consideramos fervientemente que las narraciones académicas tienen que politizar su escritura, encontrar otra poética de lo que se subraya, a lo que refiere y describe, sobre lo que se pliega y despliega. El lenguaje nunca es inocente y por eso decidimos hablar-escribir *feminizadamente* para pensar-hacer investigación sin la sombra masculinista de producción. Como un intento, un ensayo mínimo – como lo referenciaría Gabriela Wiener (2021)– de *cervonar al patriarca que nos habita*.

Capas sobre capas o, ¿cómo hacerse una corteza sensible?

(Sobre la epistemología)

Deleuze construyó con el paso de sus investigaciones creativas un *cuerpo sin órganos*, un plano de consistencia que –a pesar de encontrarse entre capas sobre capas– fluyera cierta cantidad de materia intensiva autoproducida; mientras que Benjamin trabajó incesantemente para hacerse un escondite de citas sobre citas, de rutas que no conducían necesariamente a alguna parte, de pasajes que llevan a otros callejones. Ambos animales artrópodos se hicieron de un dermoesqueleto, de una corteza sensible. Se crearon una superficie hecha de conceptos que les protegiera de reiterados conjuros, de fuerzas rusientes, de ígneos malestares.

Una investigación necesita armarse su propio dermoesqueleto, construirse bajo sus propios términos, entre su propia intensidad. Entre su corteza sensible. La teoría es una convicción sobre la realidad, está hecha de cierta materialidad sensitiva y creativa misma de la que no queremos despojarla. El peso sustancial de la palabra «teoría» direcciona su orientación a reconocerla como un trabajo intelectual. Es, como lo sabemos, un pequeño fragmento de abstracción del mundo, a saber, la teoría como una encapsulación artificial del conocimiento empírico. La teoría siempre es un intento por comprender y transformar lo que (*nos*) pasa. La teoría la pensamos como un acontecimiento, como una ruta para tensar los límites y buscar el conflicto a lo establecido. La teoría como una energía transformadora: el poder de la suposición y el cuestionamiento a los parámetros establecidos. En efecto, una distribución de palabras y signos que apuntalan la confianza en el poder performativo de la configuración conceptual. La teoría como una opción de ver el mundo a través de las categorías: nociones que ya están condicionadas por nuestra experiencia de clase social, de género, de sexualidad, de raza. Nociones ceñidas por las formas en que asimilamos nuestro quehacer social y cultural. Escribir y pensar la violencia no es un ejercicio de estética insípida, sino de ética creativa: escribimos porque nos duele lo que ocurre, nos da rabia, tratamos de darle forma a la narración porque conocemos y sentimos la violencia. Entonces, necesitamos maquinarias articuladas –eso que la academia llama conceptos– para nombrar las gramáticas sensibles que subrayamos empíricamente.

Consideramos que necesitamos más puntos de vista, una proliferación de miradas insurrectas y figurativas. Precisamos más elementos empíricos para pensar una posible vía analítica, a saber, los materiales empíricos abren las posibilidades epistémicas, sus propias vías de conceptualización. Sin embargo, el ejercicio conceptual sigue siempre sus propias lógicas de producción,

de reconocimiento del canon bajo el que está legitimado. La teoría siempre es producida bajo un mismo régimen tautológico, circular y autocontenido, a saber, “un trabajo se considera teoría porque alude a otro trabajo reconocido como teoría. En torno a la teoría se crea una cadena de citas: te conviertes en teórica porque citas a otros teóricos que citan a otros teóricos” (Ahmed, 2018: 22). Nosotras nos ceñimos a las posibilidades de la crítica cultural. Este campo de la crítica donde mantiene estética y política bajo el mismo nudo. El énfasis sobre el agenciamiento, la captura y la materialidad afectiva no son simples asociaciones conceptuales; son pliegues críticos que responden a nuestra propia trayectoria, a nuestra propia subjetividad nómada. La cuestión de la estética en la vida lleva a las figuras del cadáver. Pensamos la violencia en términos de paisaje, de atmósfera, de ruina. La tríada que colocamos como ruta atiende la pregunta: ¿cómo se siente la violencia contemporánea? Si tratamos de dar respuesta ante tal cuestión afectiva, quizá, podamos avanzar ante el qué hacer con la violencia. Estos movimientos no son precisamente nuevos, tampoco son preguntas inéditas. Sin embargo, sostenemos que nuestra especificidad reúne una nueva lectura crítica a la violencia contemporánea de género. La crítica a la heterosexualización de la violencia abre la pregunta sobre la reproducción y el ensamblaje sensible sobre lo que entendemos y nombramos violencia. Así, las formaciones y distribuciones de la muerte —que pone en evidencia una captura necropolítica— son solamente con fines enunciativos. No queremos parar la muerte, queremos parar la *forma* de morir.

Por esas razones, desde el comienzo, nos ha parecido que no es menor una reflexión sobre la escritura, ¿qué son las investigaciones sociales y culturales? Son *formas* en las que se narra cierta situacionalidad, una localización en términos amplios. Es decir, cómo dar una respuesta por escrito. Consideramos que por más que se intente definir a las investigaciones sociales y culturales por la secuencia del relato, por el intento siempre incompleto de reconstrucción de una historia, aquí tratamos de hacer dialogar esos fragmentos de piezas que se comunican. Avanzamos de lo más simple a lo más complejo, aunque cada concepto tenga muchos espesamientos. Una etnografía sucede en su armado. Sin embargo, por más controlado que sea un ambiente el azar y el inconveniente aparecen. Eso matiza la captura del gesto etnográfico. El gesto estético para intentar atravesar y ensamblar otras respuestas, quizá posibles agenciamientos culturales; por eso la etnografía se encarna no en el corazón de los cuerpos sino en los umbrales que vislumbran un atisbo del resto: del cadáver, de la ruina y del paisaje como modos de la crítica.

Este telón conceptual intenta incorporar la materialidad afectiva que se expresa y se conforma por la condensación de la violencia como un esfuerzo político y estético, como una

respuesta epistemológica. Este excedente en una sociedad que funciona sobre la diferenciación totalitaria y bajo una fascinación cultural por la muerte al cuerpo feminizado es un momento crucial para hablar de nuestra sensibilidad compartida en la trama del capitalismo tardío. Si el mundo se construye entre la piel y el signo; o bien, la existencia entre los signos y las pieles bosquejan una constelación de mundo, ¿qué ocurre cuando los signos de la violencia desensibilizan las pieles sociales? Existe, entonces, en nuestro tono de investigación una torcedura: hacemos un pasaje del simbolismo a la figuración de la violencia. Pasamos del signo a la figuración, prestamos un particular sentido a la noción de lo figural. No es un enfoque lineal o literal sino un despliegue de política estética.

Cuando hablamos de cuerpos, ¿de qué existencias hablamos?, ¿qué subjetividades se territorializan? La evidencia imantada en todo estrato social despliega capa a capa cualquier subjetividad que iremos desglosando como investimentos neoliberales. Valdría preguntarse entonces: ¿Cuáles son los registros correspondientes al poder que operan en tal tinglado? ¿Cómo pueden confluír diferentes formaciones –cuerpos feminizados y la máquina literaria contemporánea– y ser analizadas bajo la misma emergencia de la violencia? ¿Qué posibilita tal mezcla en la narración política, estética, cultural y retórica de la violencia de género?

Lo sensible es un registro político y estético de la vida cotidiana. Afirmamos que no podemos usar el método etnográfico a la vieja usanza. Tendríamos que revestir este tipo de acercamiento y producción de conocimiento pensando en las particularidades de cada problema. Es decir, la descripción de las cosas que se viven, los encuentros y las narraciones con las personas que aceptan a compartirnos y lo que nosotros estamos reflexionando debe ser reformulado para no caer en la expropiación de las narraciones. Pensamos la etnografía afectiva como un acontecimiento social en la que los diálogos tratan de centrarse en la sensibilidad de cada narración, así como a la reflexión sobre los contextos en los que vivimos y, también, las respectivas agencias. El asunto con este tipo de etnografía es que incorpora la producción y descripción del afecto en lugar de omitirlo, y considerarlo irrelevante como las etnografías clásicas en las cuales la descripción, jerarquización, neutralidad y objetividad están presentes como características de un tipo de ‘ciencia verdadera’.

Esta etnografía entiende que la investigación no es neutral, desinteresada e inocente y mucho menos objetiva. Las investigaciones objetivas y positivistas tendrían que ser desechadas y ser suplantadas por otro tipo de proliferación y sensibilidad etnográfica. Si los afectos, como lo apunta Ahmed, tienden a volverse complejas estructuras de contacto que, en la trama de su

economía de circulación, producen la materialidad de los cuerpos con los que entran en relación: la violencia produce cuerpos, interviene en su forma de interacción, afectando toda subjetivación posible.

El recurso epistemológico que Sara Ahmed expone para atender metodológicamente las emociones refiere a un modelo de socialidad de la emoción: *un modelo pegajoso*. El modelo de socialidad de las emociones –inspirado en la circulación de la mercancía de Marx y la teoría de la carencia de Freud– indica un movimiento incesante de desplazamientos (cinéticos/inestables) y de orientaciones (proximidad/lejanía) que connotan de un efecto ondulatorio a la producción emotiva: movimientos entre signos y objetos (o bien, cuerpos y fuerzas) deviene afecto. Su interés sobre ese elemento pegajoso (*stickily*) se expresa en la propuesta existente de una asociación entre emociones y objetos en donde el afecto se sugiere como “libre” y polisémico. Es decir, el afecto no reside en los objetos, sino que más bien se encuentra en todos lados y con esto nos referimos a que se producen en la inmanencia de los cuerpos expresándose en un plano molar de la cultura.

Esta gramática actúa por la socialidad de las emociones y los cuerpos en el sentido en que “las emociones se ven moldeadas por el contacto con los objetos. La circulación de objetos no se describe como libertad, sino en términos de “pegajosidad”, bloqueos y restricciones” (Ahmed, 2017: 31). Es decir, mediante nuestra relación contingente con cierta materialidad podemos otorgar algún “sentido”. Para nosotras es un hecho que las emociones constantemente permanecen en movimiento y por esa misma circulación se conciben «pegajosas», fluctuantes entre espacios íntimos, políticos y culturales. Esa “pegajosidad” se expresa no sólo en cómo circula la emoción sino en cómo se asimilan estas a los cuerpos y se adhieren como «propias». Ese elemento pegajoso ensambla el espacio social y la corporalidad acomodando derivaciones subjetivas en devenir.

Lo que vuelve a un objeto más pegajoso que otro no se refiere a una sustancia que ronde al objeto *per se*, sino a las experiencias previas del cuerpo al que tiene contacto. En otras palabras, “a la pregunta ¿qué se pega? No es solamente una pregunta sobre los modos en que los objetos se pegan a otros objetos, sino también sobre cómo algunos objetos más que otros se vuelven pegajosos, de modo tal que otros objetos parecen pegárseles” (Ahmed, 2017: 148). Este modelo pegajoso busca posicionarse a partir de los vínculos que tiene la vida afectiva en su imbricación en la vida carnal de los sujetos y sus prácticas sociales/culturales. Por esta razón, “centrarse en los vínculos como algo crucial para la política *queer* y feminista es en sí mismo una señal de que

la transformación no se trata de la trascendencia: las emociones son “pegajosas”, e incluso cuando cuestionamos nuestros investimentos podemos atorarnos” (Ahmed, 2017: 45).

La producción de conocimiento ocurre en lugares inesperados. Transcurre en el autobús, en los espacios públicos, en las conversaciones esporádicas que sostenemos, en las intervenciones que hacemos y también cuando nos quedamos calladas. La teoría ocurre en la descripción de nuestros lugares comunes, de espaciamiento, de dilatación temporal; ocurre en los lugares en los cuales nos sentimos incómodas. Si tratamos de dar explicación al mundo que nos perturba – el mundo que nos excede– diremos que la teoría se forja diariamente, por eso una propuesta es fugaz y precaria. Cuando tratamos de decir *algo*, de darle cuerpo con palabras: un acontecimiento nuevo ocurrió. Por eso, un ejercicio menor de teoría siempre se produce lentamente.

Dicho así, las investigaciones sociales y culturales tratan también sobre el *cómo* se despliegan los acontecimientos, siempre algo se juega en la escritura. No son fortuitas las imágenes narrativas que utilizamos, siempre hay algo de desgaste y afectación cuando tratamos de dar por escrito los temas que nos atraviesan, que nos conducen y nos mueven a indagar sus mecanismos. La pregunta por cómo narrar una investigación y cómo ordenar esa secuencia es, ante todo, una doble cuestión epistémica y metodológica.

Despliegue, acción de ahuecar sin separar los pliegues

(sobre el método)

¿Qué implica nuestro proceso de investigación? Embrollar una multiplicidad de lenguajes que se interpelan, de lenguas sudorosas, cínicas e irónicas. La investigación, insistimos, ante todo es escritura: una forma particular de narración. Las maneras de narrar son una disputa tajante sobre a quién le pertenece el hilo que une los retazos de las epistemologías. Nosotras queremos emborrullarlas. Para eso decimos que un proceso de escritura intenta descodificar las moléculas de todas las preguntas, y a la vez que despeja trabaja sobre el ensamblaje. Es un intento por *desedimentar*: levantar capas y capas de experiencia. Agrietar el suelo para que emane lo subterráneo. Nuestro resquebrajamiento separa los estratos sedimentados de la conceptualización de la violencia. Es decir, un desmontaje de toda semántica material imantado al *logos* de la violencia de género o, al menos, agregar apostrofes que ayuden a direccionar otra mirada.

Toda investigación de lo social implica, como diría Deleuze (2002), mínimamente dos registros, la imagen del problema y la elección de los conceptos idóneos para encararlo. En este sentido, no existen respuestas últimas a las preguntas-problema, solamente un despliegue de imaginación crítica para intentar mover todo de lugar. Esta dirección sobre la imaginación es una apuesta para pensar nuevos dispositivos de intervención sobre nuestras abstracciones de mundo. Esa imaginación crítica la entendemos como metodología. Una aproximación de tal naturaleza va más allá de reunir técnicas de investigación, delimitación espaciotemporal y a los sujetos, sino algo más prometedor: las cajas-epistemológicas que ensamblan e interpretan los elementos empíricos. Es así como, en este desarrollo, indagamos algunas herramientas epistémico/metodológicas que contribuyan a la investigación de *lo sensible*; consideramos que lo sensible refiere a todo un despliegue de acción-reacción, a todas aquellas incitaciones de la experiencia social compartida, sobre todo aquello que nos afecta y maquina la cultura. Por esas razones, consideramos algunos elementos para especular lo que nombramos «etnografía afectiva» como una figura metodológica para atender nuestro problema de investigación, así como las técnicas de recolección de información que se despliegan en la praxis de este tipo de producción de conocimiento etnográfico.

Un proceso de investigación es una visión redactada de la experiencia: sobre cómo nos quedamos atrapadas en coagulaciones específicas. Existen objetos a los cuales quedas zurcida, aunque no quieras. Algunos objetos son presas, herramientas-caza. Las preguntas que nos

interpelan: ¿de qué forma podríamos no quedarnos capturadas en la violencia como objeto de investigación?, ¿cómo no acontecer al encuentro epistémico de la violencia?, ¿cómo impedir no ser afectadas por la fuerza necropolítica de la violencia o, al menos, intentar no mirarla?

Ahora bien, valdrían hacer algunas consideraciones conceptuales. ¿Por qué nombramos nuestro hacer metodológico como un ensamblaje? Porque nos parece la única alternativa para pensar la violencia contemporánea. Primero, pensamos la violencia en la trama de un conjunto de afectaciones y, segundo, nuestro trabajo ensambla las fibras emocionales de cada material cultural y empírico. Anunciamos nuestra conjetura sobre la metodología: el ensamblaje se extiende y hace propagar sus centros de inmanencia. Una amalgama. El ensamblaje, en efecto, se trata de elementos que son fragmentarios, sus bordes no coinciden, pero funcionan juntos en su fragmentariedad. Se intercomunican, se corresponden, no son piezas exactas “y sin embargo resuenan” (Deleuze y Guattari, 2017: 39). El ensamblaje es un plano de inmanencia, un horizonte fluido, una tierra estriada; sus componentes son capas que se direccionan y se sedimentan momentáneamente en el cuerpo del ensamblaje. Es decir, donde se desarrollan las piezas, una “ola única que los enrolla y desenrolla” (Deleuze y Guattari, 2017: 39).

Las modulaciones del ensamblaje se precipitan por ser:

1. Asentamiento variable
2. Medio invisible que permite el flujo intensivo
3. Aparato que integra y constituye continuidad de las piezas
4. Codifica una ruta de orientación

Ahora bien, que se encuentre armado de tal forma no quiere decir que exista sobre un tono lógico o sobre una línea de razón. Muchas piezas, al ser azarosas, son configuradas por líneas impredecibles de comunicación. Por eso, quizá la razón de que el ensamblaje sea estratificado por una temporalidad específica responde a una gramática geológica antes que genealógica. El ensamblaje no se define por los conceptos que lo arman y que lo ocupan sino por su capacidad de hacerlos funcionar. No es una fusión, sino un momento de precisión. Faltaría hablar de las condiciones internas de la técnica del ensamblaje: quizá, de sus signos, superficies y ritmos diferenciados. El ensamblaje es un método de la escucha (buscar elementos que resuenen) para generar una orientación del pensamiento, y como lo sabemos: “pensar es siempre seguir una línea de brujería” (Deleuze y Guattari, 2017: 46).

Decimos que un conjunto es un sistema de ensamblajes que se constituye por una multiplicidad de objetos, es decir, de elementos que solamente son variables dependientes de un

conjunto. Sin embargo, el conjunto no se subdivide en subconjuntos, sino que todos los elementos reaccionan entre sí de manera autónoma. Sus condiciones se establecen por mecanismos de sedimentación, sobre sus lógicas de intervalos y su intensidad potencial. Entonces, ¿cómo funciona nuestro ensamblaje? Sobre la expansión de las mesetas y latitudes de la violencia se erosionan ante las conceptualizaciones organicistas, estructurales o causales.

Si la metodología es el *cómo* de una investigación, nuestro proceder explícito es a través del ejercicio y montaje de un ensamblaje. Ensamblar es pensar con imágenes. Esta forma intenta dar cuenta de las fibras sensitivas de la violencia. Concentrarnos en, digamos, lo que se queda plegado a la violencia. Por otro lado, la escritura es una suerte de máquina que ensambla y despliega diversos materiales culturales. La descripción etnográfica y las entrevistas se ponen en diálogo con algunos materiales culturales. Las experiencias empíricas posibilitaron el recorte de los materiales culturales. Cada conjunto de entrevistas, de recorridos por la ciudad abrieron un panorama de acción de los materiales usados en esta etnografía. Dicho de otra forma, cruzamos relatos empíricos y descripciones culturales con pasajes de algunos materiales literarios latinoamericanos. Usamos a la literatura como referente, como máquina de guerra, como un conjuro especulativo sobre el campo empírico, como una respuesta posible a nuestros problemas de investigación, en efecto, como “pantalla, mazo de tarot, vehículo y estaciones para poder ver algo de la fábrica de realidad” (Ludmer, 2020: 32).

¿Por qué mezclamos materiales? Para darle potencia a la narración. Recurrimos a materiales culturales que acompañan o hacen *eco* en el acontecer de la violencia en Puebla, pero también en toda la extensa tierra mexicana. Nos parece que la situación y la localización del quehacer de la violencia no es exclusiva de una territorialización y que muchas ubicaciones ayudan a formar una gran cartografía de respuesta política. Así, la especulación figurativa —una descripción de lo visual— no se encuentra en lucha con las nociones empíricas, al contrario, la escritura académica siempre ha usado la ficción para sus propios fines, a saber, para narrar lo que sucede en lo que temporalmente llamamos contemporaneidad, para contar lo que acontece en nuestro presente compartido.

Toda investigación social y cultural enlaza un fondo que implica siempre una cautela geológica, una suerte de estratificación temporal. Con esto decimos que el método es el reverso de una narración consecuente: un caminar hacia atrás hasta llegar al punto de iluminar aquello que no logra ser tematizado. Un método no es sino con sus objetos, sin la lógica de sus objetos. Nuestro objeto son las figuraciones e imágenes narrativas de la violencia contemporánea de

género. En esta investigación nos enfocamos en ciertas figuras de la violencia como fenómenos culturales y sociales específicos. Nuestra insistencia en hacer nombrables su constitución figurativa en los cuerpos, en sus recorridos de pensamiento, en el campo social de surgimiento es permitir cierta intelegibilización de un contexto cultural más problemático y vasto que no abarcamos aquí.

Un método –aunque pareciera– nunca es válido para cualquier producción científica. Es común que la práctica y el ejercicio de la etnografía en las ciencias sociales suela utilizarse, digámoslo así, por inercia: como un saber privilegiado de cierto campo de estudio que indica procedimientos específicos y modos dados. Sin embargo, una etnografía no es una producción en serie, en masa, o bien, indiferenciada. Por eso, cada acercamiento y cada localización otorga carnalidad y una ontología distinta a cada aprehensión empírica. En sus anotaciones sobre el método en *Sigatura rerum* (2010) Agamben desarrolla una serie de argumentos potentes para pensar nuestras cajas de herramientas. Si bien, su discusión se concentra en las formaciones discursivas, las figuras epistémicas que dan paso a los paradigmas nos ayudan a pensar la crítica:

No se trata aquí de un significante que a menudo viene a designar fenómenos heterogéneos en virtud de una misma estructura semántica. Más parecido a la alegoría que a la metáfora, el paradigma es un caso singular que se aísla del contexto del que forma parte sólo en la medida en que, exhibiendo su propia singularidad, vuelve inteligible un nuevo conjunto, cuya homogeneidad él mismo debe constituir (Agamben, 2010: 23).

El método, pues, no es una figura escindida de la epistemología de una investigación sino otro pliegue. Y, en tanto pliegue de un ensamblaje aparece. Para centrarnos, decimos que encontramos prudente pensar el método como una forma inherentemente epistémica, como una territorialización crítica. Es decir, la crítica es una herramienta analítica, una zona de especulación híbrida, que intenta contener el *topos* entre estética y política. La crítica nos permite englutir, rodear con conceptos, circunscribir nuestra hipótesis, pensar una aproximación vitalista ante los diversos materiales que consideramos para armar nuestra etnografía. La investigación, así, despliega montajes y ensamblajes. La etnografía se construye sobre y entre múltiples escenas empíricas. Trabajamos sobre los márgenes de los materiales, ningún material cultural es el centro del que se abre la discusión, sino que cada uno aporta un tono específico que acompaña el texto. La estética de la violencia se ejecuta sobre una materialidad diversa donde confluye lo sensible, su consenso o disenso colectivo. Los bordes de la crítica, la estética y la política ocurren en la problematización de la violencia contemporánea cuya precipitación ocurre en la pregunta por

las existencias feminizadas. Nuestro ensamblaje solamente es una posibilidad para cuestionarnos por las tramas y los tejidos colectivos.

El ensamblaje es un sistema en red, un procedimiento a-centrado igual que el pensamiento rizomático. Éste genera conexiones, hace emerger ciertas precipitaciones, iluminaciones o formas de la materia. Hace que algo suceda. Sobre esa acción y habilidad por mantener un montaje temporal decimos que el ensamblaje permite cierto agenciamiento de los materiales que lo conforman. El ensamblaje funciona, en tanto colectivo abierto, como un conjunto a base de red eléctrica. Es decir, sobre “piezas electrificadas que efectivamente se han asociado, manteniéndose a la superficie de proximidad y coordinación como para producir determinados efectos” (Bennett, 2022: 75). Incluso, sobre esta línea, las posibilidades del ensamblaje es cierta programación o cautela conceptual. Ya lo afirmaba Adorno nunca es posible adentrarnos a la identidad de un concepto sino, por el contrario, solamente podemos rodearlo, marcar sus límites, encontrar sus andamiajes. Ahora bien, en el vocabulario de Deleuze y Guattari la noción de ensamblaje refiere a dos conexiones que la hacen, que la crean o la germinan: *assemblage* y *agencement*. La tradición (Puar, 2017; Culp, 2016; DeLanda, 2012) que ha seguido a esta maquinaria ha decidido separarla ya que ambos conceptos son intensivos y siguen un diferente camino. Sin embargo, el ensamblaje hace nudos de agencia, y agenciamientos colectivos del ensamblaje. Un ensamblaje es, en cierto sentido y en cierto momento, autónomo ya que refiere a una propia especificidad temporal y territorial.

Cada capítulo se concentra en abordajes que se pliegan constantemente sobre cada material usado, cada texto va conteniendo sus propias texturas, su propia modulación, su propia preocupación que arma dialogo con el texto anterior y el posterior. Las cuestiones se repiten y se trastocan ya que cada concepto que echamos a andar no se entiende sin el otro que lo explica: un rompecabezas no se entiende si le faltan piezas, así mismo pasa con nuestra maquinaria conceptual. Que reaparezcan ciertos conceptos solamente quiere decir que se necesita seguir explorando cierta zona, cierta arista, cierto paisaje.

Cuando Benjamin escribe sobre su método de trabajo en el *Libro de los pasajes* es sobrio y moderado, «método de trabajo: el montaje literario». Aclarando: “no tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No haré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los deshechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos” (2016: 462). No haría falta decirlo, aquí somos un poco más pretenciosas que Benjamin. Sin embargo, existe algo en ese espíritu asequible que parece

afirmar: un método es un montaje que se arma para que funcione un algo. No interesa con qué se ensamble, lo importante es que funcione. Sobre esas líneas de armado, Benjamin (2015; 2016) aclara que el montaje, el fragmento de un material y su conexión en citas, produce una iluminación. Un tono menor que nos ayuda avanzar sobre el cristal del acontecimiento total. De tal forma, si el ensamblaje es la posibilidad, la escritura es la emergencia de la potencia. La intencionalidad del texto es siempre la pregunta abierta por lo que se va imbricando y no por lo que inmanentemente se encuentra armado.

Arriba afirmamos que ambos –Benjamin y Deleuze– produjeron sus propias cortezas sensibles, pero no dijimos que cada dermoesqueleto tiene un funcionamiento: un tipo particular de tinglado. Para Benjamin ocurre por montaje, a saber, una acción de armar. Para Deleuze acontece en el ensamblaje, es decir, la unión de elementos (formas y figuras) que ajustan inmejorablemente. Ambos constituyen un movimiento. Incluso podemos decir que en el ensamblaje de piezas; unas necesitan de las otras para mantenerse afianzadas, para que puedan funcionar, para que se mantenga de cierta manera el montaje requerido.

Con lo anterior queremos decir que el método permite deducir el sentido y la figuración de las herramientas que usamos, que creemos convenientes para generar una reflexión crítica. Método: orientación y funcionamiento. Ahora bien, ¿existe alguna precaución en la producción de conceptos cuando pasamos de un campo teórico a otro? Al momento de pensar el ensamblaje Deleuze hace una advertencia creativa: “hay que poner el intermitente, asegurarse mirando el retrovisor de que no te esté adelantando otro concepto” (Deleuze, 2005: 356). Y dicho esto manda una nota al pie que versa: “los conceptos no están en la cabeza: son cosas, pueblos, zonas, regiones, umbrales, gradientes, calores, velocidades” (2005: 356). El ensamblaje es el espacio alisado que se empieza a estriar. Por eso, “cada concepto tiene un *devenir* que atañe en este caso a unos conceptos que se sitúan en el mismo plano” (Deleuze, 2017: 24). Esa forma de anudar se ralentiza y se acelera dependiendo de su tipo de armado; no es el empalme ni la imbricación, ya que puede ocurrir al interior o al reverso de un plano. El ensamblaje se trata de ajuste, de precisión, de *rasgos intensivos* que lo posibiliten.

Las herramientas de las ciencias sociales que no se permiten experimentar con otros dispositivos epistemológicos cada vez son más innecesarias. Necesitamos formular nuevos conjuntos, nuevas cajas conceptuales y solamente es posible si nos atrevemos a imaginar. Nosotras nos encargamos a una escala micropolítica. Oscilamos entre el sentir de los cuerpos y el decir que los objetos, entre una geología de la violencia y una atmósfera cultural ensimismada. El mundo no

está construido con las mismas palabras. Es decir, si todo está dicho, no todo se ha planteado de la misma forma.

Una de las operaciones fundamentales en el análisis es que existe una imposibilidad en la homogeneidad: existen matices, torciones, alteraciones, experimentaciones. Quienes hacemos teoría, quienes tenemos gusto por tratar de armar el mundo con otros ensamblajes, necesitamos de conceptos libres y polisémicos, de discursos y discusiones en otras áreas de encuentro y, sobre todo, de desencuentro. Es decir, las problemáticas del análisis de los materiales culturales y los materiales empíricos son la *episteme* y el *sensorium* de este ensamblaje. Entendemos de tal forma la investigación y escritura etnográfica así, bajo el ensamblaje. Para producir un conocimiento menor tiene que ocurrir inesperadamente, por supuesto, pero surge de una forma contaminada donde los procedimientos disciplinares se tuercen y sucumben ante otras materias. Por eso insistimos en que la producción de conocimiento social ocurre en zonas inesperadas.

Enumerar las herramientas de investigación no forma el método, que digamos que hicimos entrevistas, que realizamos trabajo de campo (2018-2023) tanto tiempo no forma el método. Una descripción detallada de cada elección o acercamiento no hacen metodología. La metodología es una forma de la crítica. Ahora bien, volvemos a la pregunta: ¿por qué hacemos un desarrollo epistémico en la metodología? Preguntarnos por el método tiene que ver forzosamente con el ensamblaje instrumental y epistémico. El método es la visibilización de las costuras. La iluminación sobre el reverso de lo que se junta: la exposición de un zurcido. Es decir, en cómo nombramos nuestra «caja de herramientas» (Deleuze, 2000: 10), el por qué las concebimos y las revestimos de cierta materialidad semántica. Y, aun así, una caja de herramientas es sólo eso una cesta con objetos ornamentales sin la explicación de su atavío funcional. Aquí indagamos las imágenes y las figuraciones narrativas, a saber, el análisis de una categoría (devenir cadáver como una encarnación de la violencia contra los cuerpos feminizados) por un método (el ensamblaje de la etnografía afectiva).

Cada gesto anotado es un punto etnográfico que pasa bajo un tamiz conceptual. Teorizar no tendría que ver forzosamente con una descripción extensa de la realidad, sino la incorporación de ensamblajes empíricos en la esfera de los conceptos. Pensamos en la ciudad de Puebla y las narraciones empíricas que están enraizadas en este territorio, pero la escritura se ha extendido a otras materialidades. Puede que en las llanuras avancemos lentamente y en las planicies esbochemos un camino más rápido; se tratan cambios de velocidad necesarios para formar un

ensamblaje. Quizá en un punto se cuestione si la línea necesita más datos empíricos, o en otra se precise una aprehensión más conceptual. No desesperen, en un punto todo de junta.

La violencia de género es un objeto pegajoso. Entendemos este pensamiento sobre los objetos pegajosos como una forma de germinación de la etnografía afectiva. Decimos germen porque una investigación es un intento por tratar de despegarnos de los objetos que nos roban el sueño y la tranquilidad. El elemento pegajoso, si no lo conceden, puede ser uno de los elementos para entender la etnografía afectiva en el sentido que esta metodología se encuentra ensamblada. Entendemos la etnografía afectiva, su ejercicio, como un método de investigación que trata de incorporar una producción sensible respecto a los acontecimientos que se experimentan. Lo sentimental es un modo de relacionalidad en el que todas las personas generan emociones para expresar algo enigmático sobre sí mismas y el mundo cultural que las rodea. El afecto intenta buscar posibles derivaciones entre la producción contemporánea de la teoría del poder y epistemologías de la materialización subjetiva: el *intermezzo* de lo que pasa entre los cuerpos y su relación con el mundo.

Volvemos, el trabajo con imágenes intenta trazar una ruta entre un paisaje que se compone de imágenes. Es decir, una sedimentación de imágenes que se cristalizan en una experiencia colectiva. Entonces, vamos a considerar, al menos temporalmente, las nociones sobre paisaje, ruina y cadáver como una «hipótesis necropolítica». La reconfiguración que construimos tiene un potencial catalizador sobre la figuración y la estética de la violencia, intentamos desafiar algunas hipótesis estructuralistas de esa fuerza que captura la vida. Gran parte de la literatura que se enfoca en señalar las piezas de la maquinaria de la violencia no considera la posibilidad de una fuerza que se pliega cruelmente sobre los cuerpos feminizados o bien, homogeneiza a toda comunidad posible. Decimos que existe una fuerza necropolítica específica, bajo un enfoque particular de acción y semantización. Este no es un comienzo, solamente es otro pliegue sobre lo que otras teóricas han denunciado. Existe un agujero epistémico sobre el ejercicio de la violencia contra los cuerpos feminizados: y este, es el germen de una posible respuesta.

Bibliografía

- Adler, Sy y Brenner, Johanna. (1992). "Gender and space: lesbians and gay men in the city," *International Journal of Urban and Regional Research*, Vol. 16(1). 1: 24-34.
- Adorno, Theodor y Horkheimer. (1998). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.
- Adorno, Theodor. (2003). *Notas sobre literatura*. España: Akal.
- Adorno, Theodor. (2004b). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor. (2005). *Dialéctica negativa*. La jerga de la autenticidad. España: Akal.
- Agamben, Giorgio. (2010). *Signatura rerum*. Barcelona: Anagrama.
- Agamben, Giorgio. (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aguirre, Gonzalo. (2017). *Analítica de la crueldad*. Buenos Aires: Hekht.
- Ahmed, Sara (2017). *La política cultural de las emociones*. México: UNAM-CIEG.
- Ahmed, Sara. (1998). *Differences that matter. Feminist theory and postmodernism*. USA: Cambridge University Press.
- Ahmed, Sara. (2000). *Strange encounters. Embodied others in post-coloniality*. New York: Routledge Press.
- Ahmed, Sara. (2004). "Collective feelings. Or the impressions left by others". *Theory, culture & society*, 21(2), 25-42.
- Ahmed, Sara. (2011). *Happy futures, perhaps*. En McCallum y Tuhkanen. *Queer times, queer becomings*. EUA: Suny Press.
- Ahmed, Sara. (2017). *La política cultural de las emociones*. México: CIEG-UNAM.
- Ahmed, Sara. (2018). *Vivir una vida feminista*. Barcelona: Bellaterra.
- Ahmed, Sara. (2019). "Fatalismo queer". *Lectora: revista de dones i textualitat*, 25(1). 409-416.
- Ahmed, Sara. (2019). *Fenomenología queer: representaciones, objetos, otros*. Barcelona: Bellaterra.
- Alemán, Jorge. (2019). *Capitalismo. Crimen perfecto o emancipación*. Madrid: Nuevos Emprendimientos Editoriales.
- Andermann, Jens. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: ediciones/metales pesados.
- Anderson, Ben y Adey, Peter. (2011). "Affect and security: exercising emergency in 'UK civil contingencies'", *Environmental and planning D: Society and space*, 29(1): 1092-1109.
- Anderson, Ben. (2003). "Time-stilled space-slowed: How boredom matters". *Geoforum*, 35 (6), 739-754.
- Anderson, Ben. (2006). "Becoming and being hopeful: Towards a theory of affect. *Environment and Planning D: Society and Space*, 24 (5), 733-752.
- Anderson, Ben. (2009). "Affective atmospheres". En *Emotion, Space and Society*, 2(2), pp. 77-81.
- Anderson, Ben. (2010). Morale and the affective geographies of the 'war on terror', *Cultural geographies*, 17(2): 219: 236.
- Anderson, Ben. (2014). *Encountering affect. Capacities, apparatuses, conditions*. UK: Durham University Press.

- Ariès, Philippe. (2000). *Historia de la muerte en Occidente, desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: El Acantilado.
- Artaud, Antonin. (2014). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- Azoulay, Ariella. (2012). *Civil imagination. A political ontology of photography*. EUA: Verso Books.
- Balcázar, Melina. (2020). *Aquí no mueren los muertos*. México: Argonáutica.
- Basile, Elena. (2008). “Cicatrices lingüísticas que pican: pensamientos sobre la traducción como una poética de curación cultural”, de Signis Federación latinoamericana de semiótica, 12(1): 19-28.
- Bell, David. (2001). *Pleasure zones: Bodies, cities, spaces*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Benjamin, Walter. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. España: Taurus.
- Benjamin, Walter. (2007). *Obras completas, libro I*. Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter. (2008). *Tesis sobre la historia*. México: UNAM-Itaca.
- Benjamin, Walter. (2009). *La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Benjamin, Walter. (2015). *Estética de la imagen: fotografía, pintura y cine*. Buenos Aires: La marca editora.
- Benjamin, Walter. (2016). *Libro de los pasajes*. España: Akal.
- Bennett, Jane. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Berardi, Franco. (2019). *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Berger, John. (2009). *Con la esperanza entre los dientes*. México: Alfaguara.
- Bergson, Henri. (2008). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- Bergson, Henri. (2016). *Memoria y vida*. México: Alianza.
- Berlant, Lauren. (2004). *Compassion. The culture and politics of an emotion*. New York: Routledge.
- Berlant, Lauren. (2011). *El corazón de la nación. Ensayos sobre política y sentimentalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Berlant, Laurent y Edelman, Lee (2014). *Sex, or the unbearable*. Durham: Duke University Press.
- Berlant, Laurent y Stewart, Kathleen (2019). *The hundreds*. Durham: Duke University Press.
- Berlant, Laurent. (2019). *Reading Sedgwick*. EUA: Duke University Press.
- Bolaño, Roberto. (2004). *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto. (2004). *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto. (2008). *2666*. España: Anagrama.
- Bolaño, Roberto. (2013). *Amuleto*. España: Anagrama.
- Bolaño, Roberto. (2014). *Los detectives salvajes*. México: Anagrama.
- Bolloch, Joëlle. (2002). *Photographie après décès : pratique, usages et fonctions*. Paris: Musée d'Orsay.

- Bondi, Liz y Rose, Damaris. (2003). "Constructing gender, constructing the urban: A review of Anglo-American feminist urban geography", *Urban Geography*, vol. 10, núm. 3: 229: 245.
- Braidotti, Rosi. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Ediciones Akal.
- Braidotti, Rosi. (2009). *Transposiciones. Sobre la ética nómada*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Braidotti, Rosi. (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Braidotti, Rosi. (2018). *Por una política afirmativa. Itinerarios éticos*. Barcelona: Gedisa.
- Brennan, Teresa. (2004). *The Transmission of Affect*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Brown, Wendy. (2015). *El pueblo sin atributos. La secreta revolución del neoliberalismo*. México: Ediciones Malpaso.
- Browning, Frank. (1998). *A queer geography: Journeys toward a sexual self*. Nueva York: Noonday Press.
- Bruno, Giuliana. (2007). *Public intimacy. Architecture and the visual arts*. Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press.
- Bruno, Giuliana. (2017). "Dressing the Surface". *Necus – European Journal of Media Studies*, 6(2), 91-97.
- Buck-Morss, Susan. (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Butler, Judith. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith. (2012). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith. (2014). *¿A quién le pertenece Kafka?* Santiago de Chile: Palinodia.
- Butler, Judith. (2014). *Vida precaria, vulnerabilidad y ética de cohabitación*. En Sáez y Begonya (Coord.). *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Barcelona: Icaria.
- Butler, Judith. (2020). *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. México: Taurus.
- Cárdenas, Juan. (2015). *Ornamento*. Madrid: Periférica.
- Carranza, María Mercedes. (2019). *Poesía completa*. Bogotá: Lumen.
- Cavarero, Adriana. (2000). *Relating narratives. Storytelling and selfhood*. Londres: Routledge.
- Cavarero, Adriana. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. México: Anthropos-UAM-I.
- Cavarero, Adriana. (2014). *Inclinaciones desequilibradas*. En Saez, Begonya. (Coord.). *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, Barcelona, 2014, Editorial Icaria.
- Corominas, Joan. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos.
- Crang, Mike y Thrift, Nigel. (2000). *Thinking space*. Londres: Routledge.
- Culp, Andrew. (2016). *Oscuro Deleuze*. España: Melusina.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1973). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. México: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1978). *Kafka por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1985). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (2008). *Kafka por una literatura menor*. México: Ediciones Era.

- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (2009). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. México: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (2017). *¿Qué es la filosofía?* España: Anagrama.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (2020). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire. (2013). *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. España: Paidós.
- Deleuze, Gilles. (1995). *Theatrum philosophicum. Repetición y diferencia*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles. (2000). *Un diálogo contra el poder*. En Foucault, Michel. Un diálogo contra el poder y otras conversaciones. Madrid: Alianza Editorial.
- Deleuze, Gilles. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, Gilles. (2005). *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. España: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles. (2006). *Literatura y vida*. Argentina: Alción Editora.
- Deleuze, Gilles. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, Gilles. (2010). *Pericles y Verdi. La filosofía de François Châtelet*. España: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles. (2012). *Contribución a la guerra en curso*. Madrid: Errata Naturae.
- Deleuze, Gilles. (2014). *Conversaciones*. España: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles. (2014). *Michel Foucault y el poder. Viajes iniciáticos I*. Madrid: Errata Natura.
- Deleuze, Gilles. (2016). *Lógica del sentido*. Madrid: Paidós.
- Deleuze, Gilles. (2017). *¿Qué es la filosofía?* España: Anagrama.
- Deleuze, Gilles. (2017). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles. (2018). *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, Gilles. (2019). *Lógica de la sensación*. Madrid: Paidós.
- Deleuze, Gilles. (2019a). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. España: Paidós.
- Deleuze, Gilles. (2019b). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. España: Paidós.
- Derrida, Jacques. (2001). *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges. (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges. (2006). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, Georges. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. España: Machado Libros.
- Didi-Huberman, Georges. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. España: Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman, Georges. (2014). *Volver sensible/hacer sensible*. En VVAA. ¿Qué es un pueblo? Buenos Aires. Eterna Cadencia.
- Didi-Huberman, Georges. (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Didi-Huberman, Georges. (2015). *Cómo abrir los ojos*. En Farocki, Harun. Desconfiar de las imágenes. Buenos Aires: Caja Negra.
- Didi-Huberman, Georges. (2017). *Gestos de aire y de piedra. Sobre la materia de las imágenes*. México: Canta Mares.
- Didi-Huberman, Georges. (2018). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Didi-Huberman, Georges. (2019). *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve.
- Didi-Huberman, Georges. (2022). *Supervivencia de las luciérnagas*. España: Abada Editores.
- Diéguez, Ileana. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Buenos Aires: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Dimópulos, Mariana. (2017). *Carrusel Benjamin*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Dirks, Nicholas. (1998). *In near ruins: cultural theory at the end of the century*. EUA: University of Minnesota Press.
- Donoso, Ángeles. (2021). *La insubordinación de la fotografía*. Santiago de Chile: Ediciones/Metales pesados.
- Dosse, François. (2017). *Historia del estructuralismo. Tomo I: El campo del signo, 1945-1966*. España: Ediciones Akal.
- Durham, Jimmie. (2007). *Entre el mueble y el inmueble (entre una roca y un lugar sólido)*. México: Alias.
- Durkheim, Emile. (2016). *Reglas del método sociológico y otros escritos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Eltit, Diamela. (2014). *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- Enríquez, Mariana (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama: México.
- Esposito, Roberto. (2005). *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Esposito, Roberto. (2006). *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Esposito, Roberto. (2016). *Las personas y las cosas*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Facundo, A. C. (2016). *Oscillations of literary theory. The paranoid imperative and queer reparative*. New York: Suny Press.
- Falco, Federico. (2020). *Los llanos*. México: Anagrama.
- Federici, Silvia (2010). *Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños Editorial.
- Ferber, Ilit, Liviana, Aicha y Potestá, Andrea. (2019). *Escribir la violencia. Hacia una gramática del grito*. Santiago de Chile: Métales pesados.
- Fisher, Mark. (2009). *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Flatley, Jonathan. (2008). *Affective Mapping. Melancholia and the politics of modernism*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Flatley, Jonathan. (2008). *Affective Mapping. Melancholia and the politics of modernism*. Massachusetts: Harvard University Press.
- flores, val. (2019). *Una lengua cosida de relámpagos*. Buenos Aires: Ediciones Hekht.
- Foucault, Michel. (2007b). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. México: Siglo

XXI.

Foucault, Michel. (2001). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Foucault, Michel. (2007a). *Historia de la sexualidad, I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.

Franco, Jean. (2016). *Una modernidad cruel*. México: Fondo de Cultura Económica.

Freud, Sigmund. (1992). *Obras completas, tomo XXI. El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otras obras (1927-1931)*. Buenos Aires: Amorrortu.

Gago, Verónica. (2015). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Madrid: Traficantes de sueños.

Geertz, Clifford. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Gerber, Verónica. (2021). *Conjunto vacío*. México: Almadia.

Giorgi, Gabriel y Kiffer, Ana. (2020). *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Giorgi, Gabriel. (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Goffard, Nathalie. (2019). *Intramuros. Palimpsestos sobre arte y paisaje*. Santiago de Chile: Ediciones/metales pesados.

González, Sergio. (2010). *Huesos en el desierto*. México: Anagrama.

Guattari, Félix y Rolnik, Suely. (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Traficantes de Sueños.

Guattari, Félix. (1996). *The Guattari reader*. Reino Unido: Blackwell Publishers.

Guattari, Félix. (2010). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.

Guerriero, Leila. (2009). *Frutos extraños. Crónicas reunidas 2001-2008*. Colombia: Aguilar.

Haraway, Donna. (2004). TESTIGO_MODESTO@SEGUNDO_MILENIO. *Lectora: revista de dones i textualitat*, I (10), pp. 13-36.

Haraway, Donna. (2015). *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el Jardín del Edén*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.

Haraway, Donna. (2019). *Las promesas de los monstruos: Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros inadaptables*. Barcelona: Holobionte Ediciones.

Haraway, Donna. (1999). Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y Sociedad*, (30), 121-164.

Haraway, Donna. (2018). *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Mar del Plata: Letra Sudaca Ediciones.

Hardt, Michael y Negri, Antonio. (2006). *Imperio*. Buenos Aires: Paidós.

Hell, Julia y Schönle, Andreas. (2010). *Ruins of modernity*. Duke University Press.

Hernández, Claudia. (2016). *Roza, tumba, quema*. México: Sexto Piso.

- Hernández, Emilia. (2013). "Paisaje y despaisaje". *Foro Crítica V: Otra arquitectura, otro paisaje*. Colegio territorial de arquitectos de Alicante y Universidad de Alicante, 5: 25-42.
- Hernández, Francisco. (2019). "Homosexuales en movimiento: reflexiones sobre el deseo y el desplazamiento", *Diarios del Terruño. Reflexiones sobre migración y movilidad*, vol. 1, núm. 7: 34- 53.
- Hernández, Francisco. (2019). Sobre cuerpos y entre escenas. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 5(1), pp. 1-7.
- Hernández, Francisco. (2020). "Traducciones, afectaciones y localizaciones: la vulnerabilidad afectiva como recurso emotivo en la investigación feminista-queer". *Millcayac*, 6(11), 149-174.
- Hobbes, Thomas. (2017). *Leviatán. O la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jameson, Fredric. (1995). *Teoría de la posmodernidad. La lógica cultural del capitalismo avanzado*. España: Paidós.
- Kant, Immanuel. (2007). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa.
- Kratje, Julia. (2018). "Atmósferas generizadas. Sobre algunas apropiaciones teóricas de las nociones de *stimmung* e *idiosincrasia* para el estudio del cine", *Caiana*, 12(1): 26-39.
- Krauss, Rosalind. (1994). *The optical unconscious*. EUA: MIT Press.
- Krauss, Rosalind. (2002). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Kristeva, Julia. (2004). *Los poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Land, Nick. (2021). *Teleoplexia. Ensayos sobre aceleracionismo y horror*. Buenos Aires: Holobionte.
- Lapoujade, David. (2016). *Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus.
- Latour, Bruno. (2017). *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de posiciones apocalípticas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lazzarato, Mauricio. (2020). *El capitalismo odia a todo el mundo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Le Corbusier. (1998). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe.
- Le Guin, Úrsula. (2002). *El cumpleaños del mundo y otros relatos*. Madrid: Minotauro.
- Lefebvre, Henri. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Lemebel, Pedro. (2022). *Serenata cafiola*. Colombia: Seix Barral.
- Lemus, Rafael. (2021). *Breve historia de nuestro neoliberalismo. Poder y cultura en México*. México: Debate.
- Lévi-Strauss, Claude. (1998). *Las estructuras elementales del parentesco*. España: Paidós.
- Londoño, Vanessa. (2021). *El asedio animal*. Tusquets: Colombia.
- Lorde, Audre. (2003). *La hermana, la extranjera*. Madrid: Editorial horas y horas.
- Ludmer, Josefina. (2020). *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lugones, María. (2021). *Peregrinajes. Teorizar una coalición contra múltiples opresiones*. Buenos Aires: Ediciones del signo.
- Luna, Sarah. (2018). "Affective Atmospheres of Terror on the Mexico-U.S. Border: Rumors of Violence in Reynosa's Prostitution Zone". *Cultural Anthropology*, 33(1), 58-84.

- Massey, Doreen. (1998). "Espacio, lugar y género", *Debate Feminista*, vol. 9, núm 1: 29-46.
- Massumi, Brian. (1993). *The politics of everyday fear*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Massumi, Brian. (1995). "The autonomy of affect", *Cultural critique*, 31(2): 83-109.
- Massumi, Brian. (2002) *Parables for the Virtual: Movements, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press.
- Massumi, Brian. (2015). *Politics of affect*. USA: Polity Press.
- Mbembe, Achille. (2011). *Necropolítica*. España: Melusina.
- Mbembe, Achille. (2022). *Brutalismo*. Barcelona: Paidós.
- McCormack, Derek. (2003). "An event of geographical ethics in spaces of affect", *Transactions of the Institute of British Geographers*, 28 (4), 488–507.
- McCormack, Derek. (2007). "Molecular affects in human geographies", *Environment and Planning A*, 39 (2), 359–377.
- McCormack, Derek. (2008). "Engineering affective atmospheres: On the moving geographies of the 1897 Andree Expedition", *Cultural Geographies*, 15 (4), 413–430.
- Melchor, Fernanda. (2017). *Temporada de huracanes*. Literatura Random House : México.
- Miller, Jacques-Alain. (2009). "La salvación por los desechos". *El Psicoanálisis. Revista de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis*. 16(1).
- Mitchell, W.J.T. (1995). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (2002). *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.
- Morey, Miguel. (2017). *Billete de consigna*. En Aguirre. Analítica de la crueldad. Buenos Aires: Hekht.
- Munt, Sally. (1998). *Heroic desire: Lesbian identity and cultural space*. Londres: Cassell.
- Nancy, Jean-Luc. (2013). *La ciudad a lo lejos*. Buenos Aires: Manantial.
- Navaro-Yashin, Yael. (2009). "Affective spaces, melancholic objects: ruination and the production of anthropological knowledge". *Journal of the anthropological institute*, 15(1), 1-18.
- Ngai, Sianne. (2001). "Bad timing (a sequel). Paranoia, feminism, and poetry". *Differences: A journal of feminist cultural studies*, 12(2), 1-45.
- Ngai, Sianne. (2007). *Ugly feelings*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Nietzsche, Friedrich. (2011). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nixon, Rob. (2011). *Slow violence and the environmentalism of the poor*. Estados Unidos de Norteamérica: Harvard University Press.
- Núñez, Aníbal. (1995). *Obra poética*. Madrid: Hiperión.
- Olin, Margaret. (2012). *Touching Photographs*. EUA: University of Chicago Press.
- Peñalosa, Javier. (2015). *Los que regresan*. México: Antilope.
- Perlongher, Néstor. (2003). *Poemas completos (1980-1992)*. Buenos Aires: Seix Barral.

- Piglia, Ricardo. (2000). *Formas breves*. México: Anagrama.
- Potestá, Andrea. (2020). *El pensamiento del grito*. Santiago de Chile: Métales pesados.
- Pratt, Mary Louise. (2010). *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Putuma, Koleka. (2018). *Amnesia colectiva*. Madrid: Ediciones Flores Raras.
- Rancière, Jacques. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rancière, Jacques. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Revueltas, José. (2014). *Relatos completos*. México: Ediciones Era.
- Richard, Nelly. (2000). *La insubordinación de los signos. Cambio político, transformaciones sociales y poéticas de la crisis*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Rivera, Cristina. (2019). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*. México: Debolsillo.
- Rivera, Silvia. (2016). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodrigo, Balam. (2020). *Libro centroamericano de los muertos*. México: Fondo de cultura económica.
- Rubin, Gayle. (2018). *El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo*. En Rubin, Gayle. En el crepúsculo del brillo. La teoría como justicia erótica. Córdoba: Bocavulvaria Ediciones.
- Sedgwick, Eve (1999). «Performatividad queer. The art of the novel de Henry James». *Nómadas*, 10(1), 198-214.
- Sedgwick, Eve. (2018). *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*. Barcelona: Editorial Alpuerto.
- Segato, Rita. (2010). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Segato, Rita. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Seltzer, Mark. (1995). "Serial Killers (II): The pathological public sphere". *Critical Inquiry*, 22(1). 122-149.
- Sennett, Richard. (2019). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. México: Alianza.
- Shaviro, Steven. (2021). *Estética aceleracionista: ineficiencia necesaria en tiempos de subsunción real*. En Avanesian y Reis (comps.). *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Slaby, Jan. (2008). "Affective intentionality and the feeling body", *Phenomenology and the cognitive sciences*, 7(4): 429-444.
- Slaby, Jan. (2019). *Atmospheres – Schmitz, Massumi and beyond*. En Riedel, Friedlind y Torvinen, Juha. (Coords). *Music as atmosphere. Collective feelings and affective sounds*. USA: Routledge.
- Sontag, Susan. (2004). *Ante el dolor de los demás*. México: Debolsillo.
- Sontag, Susan. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Sontag, Susan. (2021). *Contra la interpretación y otros ensayos*. México: Debolsillo.
- Spivak, Gayatri. (2015). *En otras palabras, en otros mundos. Ensayos sobre política cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Stengers, Isabelle. (2017). *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*. España: Ned Ediciones.
- Stewart, Kathleen (2007). *Ordinary affects*. Durhan: Duke University Press.

- Stewart, Kathleen. (2010). "Atmospheric attunements", *Environmental and planning D: Society and space*, 29(3): 224-453.
- Strauss, Leo. (2009). *La persecución y el arte de escribir*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Uribe, Sara. (2019). *Antígona González*. México: El Quinqué Amarillo Publicaciones-Surplus Ediciones.
- Valencia, Sayak. (2010). *Capitalismo gore*. España: Melusina.
- Viveiros de Castro, Eduardo. (2013). *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Weil, Simone. (1961). *La fuente griega*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Wiener, Gabriela. (2021). *Huaco retrato*. México: Literatura Random House.
- Wittig, Monique. (2017). *El pensamiento heterosexual*. Barcelona: Ibérica.
- Woolf, Virginia. (2010). *Las olas*. México: Tusquets.
- Woolf, Virginia. (2015). *Tres guineas*. Buenos Aires: Ediciones Godot.