

# Hacia una estética autónoma de la documentación

Ignacio Sánchez Prado  
Washington University of St. Louis, USA

**Abstract** Taking into account the film *Drylongso* (1998), by Cauleen Smith, and various theoretical postulates on necropolitics, or on the work of art in an era of femicides, hate crimes, massacres, this chapter discusses literary works that openly seek to document reality, such as Cristina Rivera Garza's *El invencible verano de Liliana*, or Julián Herbert's *La casa del dolor ajeno*. Central to the critic's argument is the discussion of the first four volumes of the series *Critical Mexican Studies*, at Vanderbilt University Press, dedicated to the study of necropolitics, and to the production of literature and culture in times of political instability.

**Keywords** Necropolitics. Critical Mexican Studies. Documental literature. Contestatory discourses. State violence. Femicides.

**Índice** 1 Reorientaciones del siglo XX. – 2 La literatura y la documentación en el siglo XX. – 3 Autonomías.

## 1 Reorientaciones del siglo XX

En 1998, la artista afroamericana Cauleen Smith lanzó su primer y último largometraje, *Drylongso* (1998), un film alternativo que pone sobre la mesa cuestiones análogas a las que nos reúnen en este libro. La protagonista del film, Pica, es una estudiante de fotografía en Oakland, y la acción se desarrolla durante una época definida por un asesino serial de personas afroamericanas y por la violencia sistémica que confronta la comunidad negra frente a la policía y la pobreza. En el medio de este contexto necropolítico, Pica se dedica a tomar fotografías de hombres negros de su comunidad, considerándolos una especie en peligro de extinción debido al alto índice de asesinatos del que son objeto. Pica plantea que fotografiarlos en momentos de normalidad e incluso de alegría permite tener una memoria más compleja de su historia y no solo pensarlos en su calidad de víctimas o, peor aún, desde la criminalización que surge cuando se revictimiza a los ciudadanos de comunidades marginalizadas cuando mueren asesinados.

Al centro de *Drylongso* existe una reflexión análoga a la de México en términos de las responsabilidades y resistencias del arte frente a realidades necropolíticas. Pica busca utilizar sus fotografías hacia el proyecto final de su curso de arte en el colegio comunitario local: un altar en un espacio público que rememore a los muertos por la violencia y que permita a la comunidad participar en un acto reparativo de memoria. Pica produce este memorial sin consideración de las objeciones de su profesor, quien privilegia formas de fotografía más abstractas, subjetivas y personales y evita ver el valor de un arte orientado a la comunidad. Pica monta sus fotografías en objetos, asimilando tendencias del arte conceptual. La exhibición final se da en el contexto de una reunión social de la comunidad que contradice implícitamente la división binaria entre arte y política. No cabe duda de que el film es una autorreflexión de parte de Smith respecto a la política de su trabajo. Smith realizó el film como parte de su maestría en cine, radio y televisión en UCLA, y se ha convertido, en los veinticinco años subsecuentes, en una de las mayores artistas visuales de los Estados Unidos, con una obra de amplia gama estética y cultural relacionada al afrofuturismo, la identidad afroamericana y a los problemas del medio ambiente y la extracción mineral.<sup>1</sup>

Comienzo mi discusión sobre el tema de este ensayo, no solo como invitación a ver esta gran película. Quiero compartir el efecto que el film ha tenido en mí como académico mexicanista pensando en los temas de este volumen. Resulta totalmente imaginable un film con la misma trama y en las mismas condiciones ubicado en

---

1 Para una discusión más amplia sobre *Drylongso*, véase Price 2023.

cualquier escenario mexicano de los últimos treinta años. Pica pudo haber existido en Ciudad Juárez durante los primeros años de los feminicidios en las maquiladoras o en el medio de la violencia que destroza al estado de Zacatecas hoy en día. Podría fácilmente ser parte de la multiplicidad de representaciones artísticas sobre el feminicidio y ser incluido en estudios sobre el tema como el de Nuala Finnegan (2019). Su altar al final de la película tiene el mismo propósito que los muchos altares a los setenta y dos migrantes de San Fernando, a los cuarenta y tres estudiantes de Ayotzinapa o a las muchas mujeres que se recuerdan en las antimonumentas.<sup>2</sup> Me impacta su vigencia, el sentido de solidaridad y camaradería, la idea de hacer un film en 1998 por fuera de los parámetros del cine independiente estadounidense en la era de Sundance.

Quizá deba agregar aquí que *Drylongso* opera a contracorriente de su época. El primer largometraje dirigido por una mujer afroamericana con corrida comercial es de 1991 (*Daughters of the Dust* de Julie Dash), así que el film de Smith pudo fácilmente haber terminado en una bodega. Pese a haber recibido varios premios en festivales, la película fue olvidada y marginalizada, y Smith decidió dedicarse a las artes visuales y experimentales ante la imposibilidad de recibir financiamiento para hacer otro film. No es sino hasta 2023 que el film es restaurado y relanzado con el sello de Criterion Collection, con gran éxito crítico. No cabe duda de que el film adelantó por décadas los debates estéticos y políticos que el cine confrontaría en la era de *Black Lives Matter*.

Esta trayectoria lleva a pensar en otro problema, análogo: el de la institucionalización. Una institución de gran prestigio cultural, pero básicamente eurocéntrica y conservadora como The Criterion Collection, se ve obligada a reeditar un film como *Drylongso* para responder a las presiones sociales del movimiento de *Black Lives Matter*. Lo hace sin chistar mucho, porque en realidad el carácter insurgente que el film de Smith tiene en los años noventa se ha difuminado con el tiempo: aunque la violencia que lo motiva está a flor de piel, no cabe duda tampoco el arte que se ha interesado por el cuidado y la reparación se ha institucionalizado en el curso del siglo XXI. No es en lo absoluto anormal que los museos, las universidades, los estudios cinematográficos y las editoriales corporativas publiquen hoy en día las obras con un cariz político no muy distinto a las que provienen de espacios independientes y colectivos culturales autónomos.

La historia análoga de las reorientaciones de la cultura mexicana existe en un arco temporal quizá mayor. De manera muy

---

**2** Sobre las formas de memorialización en el espacio público mexicano relacionadas con la violencia, véase Polgovsky Ezcurra 2023.

esquemática, es posible afirmar que los distintos giros que podrían llamarse ‘reparativos’ en la cultura mexicana se originan en las producciones culturales que emergieron a raíz de la masacre de Tlatelolco, produciendo a lo largo de distintas formas de la producción cultural obras que denunciaban la violencia del Estado, a la vez que mantenían una crítica inherente a las formas estéticas y mediáticas que dominaban sus respectivas disciplinas artísticas. Ejemplo de esto es la cronística de Carlos Monsiváis, que capturaba la polifonía de una emergente sociedad civil con recursos literarios como el estilo libre indirecto, descentralizando el yo del arte autónomo (Faber 1999). También vienen a la mente films como *Canoa* (1976) de Felipe Cazals, donde la ruptura de la cuarta pared y sus elementos formales experimentales se tensionaban con el registro realista y documental de la historia reciente. La memoria pública tiene grandes deudas con la obra de los colectivos conocidos como «Los Grupos», quienes, en los años setenta cuestionaban tanto la estética como la institucionalización del arte a partir de intervenciones en el espacio público, la creación de obras efímeras y resistentes al coleccionismo y la utilización radical de materiales mixtos que cambiaron completamente la gramática del arte mexicano (Benezra 2020, 103-30).

Estas revoluciones formales acarrearón vertientes paralelas y contradictorias entre sí. Por un lado, las formas artísticas pioneras de la década de los setenta se convirtieron hacia los años noventa en el vocabulario cultural orgánico de lo que se llamó la «transición a la democracia». A nivel de contenido, muchos de estos textos imaginaron un colectivo que llegó a llamarse sociedad civil, y que tenía un cariz de libertad y movilización ante el Estado autoritario, el poder que imagina ciudadanos luchando contra el crimen y la corrupción del Estado.

Con el tiempo, esta idea de sociedad civil se volvió institucional e incluso conservadora, con frecuencia una máscara en la cual el orden político emergente a partir del año 2000 continuaba pensándose como democrático ante la terrible realidad necropolítica en la que nos sumergieron los gobiernos de Vicente Fox y Felipe Calderón. No voy a elaborar sobre un tema en torno al cual existe una bibliografía interminable.<sup>3</sup> Simplemente quiero dejar sobre la mesa que los imperativos políticos del presente plantean problemas estéticos y políticos de una naturaleza muy distinta a los de la transición democrática de finales del siglo XX. En esta supuesta transición se han profundizado la violencia, incluidas todas las manifestaciones de violencia de género y criminal, la extracción de recursos naturales, el cambio climático, y la desigualdad

---

3 Sobre este tema, véase Sánchez Prado 2017.

económica. La razón es básicamente que la idea de sociedad civil fue absolutamente compatible con las ideologías individualistas, libertarias y anti-colectivas del neoliberalismo. Esta situación nos debe poner en evidencia la necesidad de que, ante formas de arte político emergentes, la crítica siempre debe tener en cuenta la inevitable tendencia hacia la institucionalización.

Sin embargo, resulta igualmente innegable que el arte radical que siguió al 68 proveyó repertorios y pautas que de muchas maneras informan los géneros artísticos y políticos del arte y el activismo contemporáneos, incluidas aquellas prácticas que emergieron para pensar y combatir los puntos ciegos de la transición a la democracia. Los tendedores, las antimonumentas y otras formas de intervención pública en los colectivos y movimientos feministas tienen raíces clarísimas en las ideas de arte público que informaban a «Los Grupos» en los años setenta. Todas las ideas de desapropiación, colectividad, necroescritura y activismo que apuntalan obras como *La casa del dolor ajeno* (2015) de Julián Herbert o *El invencible verano de Liliana* (2021) de Cristina Rivera Garza, que discuto al final de este texto, serían impensables sin la reorientación a lo público de la que fueron pioneros Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska. El magnífico trabajo de films como *Tempestad* (2016) de Tatiana Huezo o *Ruido* (2022) de Natalia Beristáin en ficcionalizar de manera inteligente y crítica los efectos materiales de la violencia en México tienen un precedente importante en el trabajo de Felipe Cazals.

## 2 La literatura y la documentación en el siglo XX

Si coincidimos en términos generales respecto a esta historia, existen tres conclusiones que guían las ideas centrales de este artículo. Lo que podemos llamar en términos generales ‘la estética del cuidado y la reparación’ en la cultura mexicana,<sup>4</sup> de manera análoga a la cultura de otros países del hemisferio enfrentando el racismo anti-negro como Cauleen Smith, o los legados de las dictaduras y las guerras civiles en el arte de Centro y Sudamérica, es hoy en día un proceso de *longue durée*, que se ha predicado en términos formales más o menos similares por décadas. Si bien el cine, la literatura y el arte mexicanos del siglo veintiuno se han distanciado de maneras cruciales de los legados del siglo XX (esta distancia sería tema de otro ensayo), el arte del siglo XXI opera a partir de un problema fundamental: la institucionalización gradual pero indiscutible de

---

<sup>4</sup> Este tema proviene de la Juan Bruce-Novoa Mexican Conference de 2024 en la Universidad de California-Irvine, donde una versión anterior de este ensayo fue leída como conferencia plenaria.

las estéticas y prácticas que históricamente se han concebido como resistentes. Sin embargo, creo cada vez más importante hacer como críticos y como académicos las preguntas más incómodas frente a esta producción: ¿Qué tanto resisten estas formas la realidad necropolítica que enfrentamos?

La respuesta por supuesto no es unísona. No cabe duda, por ejemplo, que *El invencible verano de Liliana*, texto que ha sido utilizado en protestas feministas y cuya traducción al inglés recibió el Premio Pulitzer, ha tenido efectos sociales profundos, pero tampoco cabe duda de que muchas obras artísticas, debido a sus condiciones de circulación o audiencia o, francamente, al carácter derivativo de su propuesta artística son inefectivas *vis-á-vis* lo social. La resistencia no siempre es acción política directa, y el discurso del cuidado y la reparación nos indican que el carácter terapéutico de las obras de arte, las formas en que las prácticas artísticas crean comunidad e incluso, disculpen aquí el idealismo, las pequeñas iluminaciones del lector o el espectador ante una obra determinada, son esenciales. Sin embargo, la pregunta fundamental es ¿qué tanto una obra de arte o un trabajo crítico es parte de la política que representa? La respuesta sería es que, salvo casos excepcionales, no lo es de forma directa, si acaso lo es de manera estrictamente solidaria o hasta personal.

Como editor de la serie *Critical Mexican Studies*, he tenido el privilegio de publicar algunos textos que permiten pensar distintas etapas en la configuración de las reorientaciones críticas del presente. Sin intención original de que fuera así, los cuatro primeros libros de la serie pueden leerse colectivamente como intervenciones en torno a la tensión profunda entre los imperativos políticos de la literatura documental y la necesidad de pensar críticamente tanto en las estéticas de la representación como en la materialidad social de dichas estéticas.

La serie abre con *The Restless Dead* (2020) de Rivera Garza, traducido por Robin Myers, y su versión original *Los muertos indóciles* ([2013] 2019), es a mi parecer el libro que mejor ha teorizado la cambiante función social de la estética literaria en el siglo XXI,<sup>5</sup> tomando en consideración tres factores: las aperturas tecnológicas y su impacto en la cuestión de la autoría literaria, las obligaciones de la escritura frente a la violencia, la utilización crítica de archivos y documentos para intervenir en la memoria del pasado y la realidad del presente. En este último punto puede observarse que Rivera Garza ha sido esencial para el establecimiento de nuevas estéticas de la documentación, como elaboro un poco más abajo. El punto esencial de

---

**5** La versión en castellano citada en este texto es una edición revisada de 2019, que tiene diferencias tanto con la traducción al inglés de Myers como con la edición original de 2013.

la obra de Rivera Garza es la idea de que la violencia que se desató en México en el siglo XXI y el imperativo de escritura hacia ella generaba la necesidad de una ‘desapropiación’, es decir, la puesta en evidencia de «los mecanismos que permiten una transferencia desigual del trabajo con el lenguaje de la experiencia colectiva hacia la apropiación individual», lo cual debe contrapesarse con un regreso «al origen plural de toda escritura y construir, así, horizontes de futuro donde las escrituras se encuentren con la asamblea y puedan participar y contribuir al bien común» (Rivera Garza 2019, 97). Bajo esta premisa radica la necesidad de pensar una estética que no se limite a la pura reflexión de los hechos sociales, sino también la pregunta en torno al rol de una estética autónoma de la documentación que justifique el plusvalor simbólico del arte frente a los géneros culturales cuya misión es el efecto de realidad –el periodismo, por ejemplo.

También en la serie se publicó el trabajo de John Mraz, figura fundacional de los estudios visuales en México. Mraz aboga en *History and Modern Media* (2021) por una reconsideración de los archivos y las historias a partir del registro visual. Centrado particularmente en la fotografía, Mraz argumenta la incorporación de la imagen al discurso histórico. Sin embargo, su aproximación a la imagen dista de ser puramente documental y plantea la necesidad de una capacidad de lectura e interpretación visual «que nos permita entender cómo las imágenes técnicas están mediando, incluso determinando, nuestras formas de ver el mundo alrededor de nosotros y, por lo tanto, nuestras decisiones» (2021, 8). Dicho de otro modo, Mraz plantea que la tecnología misma que permite capturar las imágenes –algo que fácilmente podría extenderse a todas las técnicas de documentación y de preservación en archivo– requieren una lectura de las condiciones materiales de los documentos en sí, puesto que todo documento acarrea en sí una mediación y una determinación que nunca es objetiva. Elaborando sobre esta idea, cabe observar que una de las funciones de la literatura documental sería no la transmisión del documento y sus contenidos, sino la crítica del documento en sí a través de su intervención estética.

El tercer libro es un trabajo muy original de Irmgard Emmelhainz, *Amores tóxicos, futuros imposibles*,<sup>6</sup> donde plantea visiones contraintuitivas sobre el género, el cuidado, la estética y el cambio climático, orientado hacia la futuridad. El libro colecciona una serie multifacética de ensayos, pero para el tema que aquí elaboro es particularmente relevante la discusión de lo que Emmelhainz llama el «sensorium de violencia y subjetividad» (2022, 45). Emmelhainz abre

---

**6** En coincidencia con la lengua de este texto, cito la versión en castellano publicada al mismo tiempo por Editorial Taurus. Ambas versiones, en inglés y español, son de la autora, y existen modificaciones de la versión original en inglés a la edición en castellano que no afectan el análisis del presente ensayo.

esta discusión en diálogo con Sayak Valencia, cuyo libro *Capitalismo gore* (2010) ha sido paradigmático en la discusión de los imaginarios tanatológicos que han surgido en el México del siglo XXI. Como Valencia, Emmelhainz llama la atención a la normalización de la violencia en sociedades que aún se encuentran en situación colonial, y cuya documentación con frecuencia borra «otras formas de existencia porque hemos naturalizado nuestros modos de cultura depredadora» (2022, 49). De esta intuición se puede derivar no solo el hecho de que la documentación extensiva de la violencia sin ningún tipo de consciencia de su mediación es en sí misma una máquina de subjetivación y naturalización de la violencia. Pero existe también un punto metodológico esencial: al documentar algunas realidades se borran otras. En el pensar de este borramiento entran posibilidades para una estética de la documentación. Esto ha sido célebremente discutido por Saidiya Hartman (2019), quien ha propuesto la ficcionalización como una de las formas de complementar las historias silenciadas. Emmelhainz, sin embargo, defiende más bien una orientación hacia el futuro, argumentando en un libro más reciente la necesidad de una «imaginación radical» que permita dar cuenta de «otros mundos posibles» (Emmelhainz 2023a).

El cuarto libro es *Los cárteles no existen* (2018) de Oswaldo Zavala, un libro que ha resultado señero en la crítica a la representación estética y periodística del narcotráfico.<sup>7</sup> Zavala propone no tomar al pie de la letra la escritura sobre la violencia, sustentando una posición crítica que se resiste a naturalizar el discurso. Zavala nota que el discurso que busca documentar la violencia generalmente se autopresenta como político o como contestatario, pero en realidad terminan por hacer eco de narrativas securitarias similares a las del Estado y los cuerpos de inteligencia y seguridad que dicen criticar. Zavala propone así una versión más radical del problema de la documentación: ¿qué tan resistente es la práctica documental? ¿Qué pasa si la documentación e incluso la estetización del documento contribuyen a la replicación de la violencia y la práctica del poder?

Son libros muy distintos, pero creo que los cuatro reflejan la misma orientación: la crítica debe ser autónoma de sus objetos, resistir la naturalización de los discursos y atender la materialidad con la que nuestros archivos y obras afectan a la sociedad y el pensamiento. Rivera Garza, Emmelhainz y Zavala tienen también una trayectoria paralela en escritura creativa en la cual sus enfoques teóricos han sido explorados como problemas de ficcionalización y creación literaria. Asimismo, los cuatro libros enfatizan la idea de subrayar textualidades y archivos que contradicen el sentido común del presente y las imágenes y

---

**7** Cito también aquí la versión castellana de 2018. La versión en inglés de 2022 es traducción directa de William Savinar.



escrituras que lo han mediado y que incluyen la crítica de sí mismos en su formulación: una crítica autónoma de una estética autónoma.

Una crítica autónoma de una estética autónoma: esta misión es implícitamente planteada por estos cuatro libros: hay mucho capital cultural o simbólico adquirible en la alineación personal de un artista o crítico con los temas urgentes. Todos los que nos dedicamos a la crítica, a la producción cultural, a la academia o al arte tenemos que preguntarnos: ¿estudiamos este tema porque tenemos un compromiso con él o porque nos da capital cultural? Si obtenemos capital cultural de nuestro trabajo, ¿cuál es la práctica retributiva o el avance del conocimiento en nuestro trabajo? ¿Qué tanto debemos responder a los temas urgentes, y qué tanto debemos trabajar en aquellos temas que la urgencia nos hace olvidar? La dimensión autónoma de la crítica y la producción cultural permite al menos tener un espacio de conciencia contra estas complicidades e inercias con la institucionalización.

### 3 Autonomías

Ya que no podemos obviar nuestras condiciones de producción y existencia, existetambiénunproblemamaterial. La institucionalización no es inherentemente positiva o negativa. Por supuesto, uno siempre tiene que estar atento a las cooptaciones hacia las que se dirigen las preguntas éticas que acabo de hacer. Pero que las instituciones culturales y universitarias apoyen arte político y formas críticas de confrontación con este arte es una conquista histórica que no podemos subestimar en nombre de una actitud contracultural errónea. Si bien hay formas esenciales del arte y la crítica que surgieron de espacios insurgentes y marginales, me parecería de una frivolidad inmensa fetichizar la marginalidad a expensas de la conquista de espacios institucionales para la producción cultural y crítica. Precisamente porque estas formas de la cultura, en las décadas en las que han adquirido sus formas actuales, han sido parte de cambios sociales y quizá de manera más importante reorientaciones ideológicas –que van desde las expansiones del concepto de género (*gender*), las ideas de justicia racial y otras formas de la política. Para mí el problema no es tanto que algo se institucionalice o no, sino una paradoja aún más profunda: la austerización y precarización del trabajo académico y cultural en su momento de mayor amplitud y diversificación.

Las humanidades universitarias, la crítica orientada hacia la audiencia general y la producción artística y cultural se encuentran, pese a todos sus bemoles, en un momento generativo en el que participa una diversidad sin precedente de voces, aún cuando las estructuras de exclusión del pasado no han sido desmanteladas del todo. Y sin embargo, las instituciones que sustentan la producción cultural y crítica a nivel económico y laboral y proporcionan la infraestructura

necesaria para pensar han creado estructuras deliberadas de crisis para borrar formas del conocimiento y escritura que documentan y acompañan a los movimientos sociales, colectivamente. Aquí podemos pensar en los recortes presupuestales al sector cultural que acompañan a regímenes tanto de derecha como de izquierda en América Latina, así como la guerra contra las humanidades universitarias que se fragua tanto en recortes presupuestales como en cacerías de brujas que buscan suprimir perspectivas políticas -algo que se ha obviado recientemente en la censura institucional contra las posiciones pro-palestinas en las universidades o la prohibición al por mayor de libros sobre raza y género en los distritos escolares de los Estados Unidos.

En este contexto, nos enfrentamos como críticos y artistas a una coyuntura fundamental que, en vista de lo que he presentado hasta ahora resumiría así: la larga tradición de formas de arte político y de literatura documental, que data del periodo de la transición a la democracia pero se ha reinventado en la era necropolítica, ha tenido grandes conquistas y grandes límites. Sin embargo, si vemos lo que resta de las intervenciones fundantes de 'Los Grupos' o de los cronistas o de los cineastas del pasado, o las obras y artistas más importantes del presente -Rivera Garza, Herbert, las antimonumentas, Huezio, Beristáin y muchos más- la contribución real no es su contenido sino su forma.

*El invencible verano de Liliana* es un libro poderoso no porque cuente la historia de un feminicidio, sino porque piensa de manera radical los mecanismos de narración y memoria y el uso de documentos públicos y privados en la narración pública y privada del feminicidio. Las antimonumentas son obras maestras no porque conmemoran la muerte en el espacio público sino porque su estructura formal redefine la praxis espacial de la conmemoración y la protesta. La estética es autónoma o no es.

Aquí defino autonomía de tres maneras complementarias, que menciono en términos generales prestando atención al espacio. Por un lado, una autonomía institucional definida por sociólogos como Pierre Bourdieu (1997), en la cual el carácter único del campo de producción cultural es la creación de una escala de valor distinta a la del poder o la economía. La lección de Bourdieu es que, aún cuando el financiamiento de las artes o de la crítica pueda venir del Estado o de otros mecanismos de poder político y económico, la creación de un valor simbólico también permite a las artes y el trabajo intelectual una dimensión de poder social. Bourdieu es muy consciente del hecho en el cual estas estructuras culturales pueden en sí mismas crear formas de exclusión, poder y jerarquía. Pero también es cierto que Bourdieu valoraba la autonomía como un espacio de creatividad que, bien orientado, permitía atar al conocimiento académico y al arte con

la movilización social, siempre de forma autorreflexiva y atenta a los mecanismos concretos de estas ataduras.

Bourdieu deja esto muy claro en sus textos en contra del neoliberalismo (Bourdieu 2006). Un error común de la lectura de Bourdieu es no reconocer que para el sociólogo francés la autonomía no es absoluta sino relativa, es decir, puede emerger en conexión directa con la estructura de poder y nunca existe del todo disociada de él. Por ello, cualquier práctica artística involucrada en la documentación requiere siempre el gesto autorreflexivo en el que los artistas y críticos evalúan siempre su relación con el poder y, sobre todo, la materialidad de sus obras en el espacio social. Una crítica autónoma a una estética autónoma es un gesto en el cual la documentación en particular, y la política en general nunca pueden asumirse como autoevidentes. Una forma concreta de hacer esto es preguntarse si la representación de la violencia y la documentación de la urgencia social tiene conexiones materiales con los movimientos sociales (como sí los tiene *El invencible verano de Liliana*) o al menos permite el pensamiento crítico en torno a la memoria y la experiencia de los hechos documentados. *Tempestad* es un film que logra esto fehacientemente al relatar la historia de mujeres sujetas a la violencia policial y material, pero sin representación directa, optando por acompañar la narrativa por imágenes cotidianas disociadas de los actos de violencia pero relevantes a la dimensión humana de las protagonistas.<sup>8</sup>

Por otro lado, la autonomía es interna: siguiendo a pensadores como Nicholas Brown (2019), las obras de arte tensan de manera estructural su lugar tanto en el espacio de la mercancía del capitalismo como en la constelación de discursos sociales. En debate con institucionalistas como Bourdieu –un debate en mi opinión sobre-enfatizado–, Brown argumenta la idea de autonomía como una característica formal: una autolegislación interna que al llamar a la interpretación suspende su carácter como mercancía. De forma práctica, esto explicaría por qué una novela de Cristina Rivera Garza, publicada por un corporativo transnacional como Penguin, o una película producida por Netflix como *Ruido* pueden ser autónomas. Brown quizá refutaría esta idea argumentando, como hace en el libro, que la autonomía de la obra de arte es directamente proporcional a la heteronomía de la obra de arte. Pero creo, en contra de Brown, que en realidad el sistema de valor simbólico teorizado por Bourdieu ya abarca esta cuestión. No se puede obviar que en una era donde el arte está profundamente subsumido al capital resulta casi imposible encontrar obras que no circulen como mercancía.

---

<sup>8</sup> Un magnífico estudio de la ética y estética de la representación en *Tempestad* puede encontrarse en Cosentino 2021.

Igualmente, la autonomía, como estudia Brown, no es inherentemente liberatoria precisamente porque su relación con la movilización política no es automática sino que depende de otros procesos dialécticos e institucionales. El trabajo de Brown, que por momentos padece de una nostalgia quizá excesiva respecto al arte posvanguardista del siglo XX, permite sin embargo postular dos principios generales. Existe una estética autónoma, en la cual la forma interna de la obra literaria, su apertura a la interpretación, abarca en sí una resistencia a la comodificación y la representación acrítica de lo representado. Una estética autónoma de la representación es precisamente el plus de interpretabilidad que una obra literaria da a un evento social o a un documento histórico. Cuando Rivera Garza incluye en *El invencible verano de Liliana* los escritos de su hermana y las fojas del proceso judicial no es para reproducirlas, sino para tomar documentos de archivo y sujetarlos a la interpretación. En este acto está la crítica autónoma cuya atención no se debe enfocar en la postura moral –frecuentemente virtuosa– del hecho representado, sino en la interpretación de la forma literaria y, con ello, en la crítica de la obra literaria y del objeto literario en sus complejas redes de poder (siguiendo a Zavala) y en su rol de mediación y determinación (siguiendo a Mraz). Es imaginable así leer a Rivera Garza no como un acto de constante validación de la dimensión moral de su obra –algo casi imposible de refutar en el caso de *El invencible verano de Liliana*– sino en la valoración positiva o negativa de su obra y de su estética como mecanismo y como estrategia de mediación de los documentos dentro de la praxis de desapropiación teorizada en su obra.

En un tercer libro, *La tiranía del sentido común* (2023b), Emmelhainz argumenta que debe pensarse en la porosidad constante entre estética y política en lo contemporáneo y las relaciones complejas entre las categorías de arte y de industria cultural en el neoliberalismo. El argumento de Emmelhainz media entre Brown y Bourdieu al demostrar que, a final de cuentas, la autonomía absoluta no existe en el capitalismo avanzado (o en la «reconversión posneoliberal», como lo llama el libro). Lo que se concluye de todo esto es que la crítica y la estética sustentan sus respectivas autonomías en contextos culturales donde el afuera y el adentro del poder y la institución no son autoevidentes sino cambiantes.

Esta comprensión del lugar de nuestras discursividades frente a los espacios cambiantes del poder y la resistencia obliga a críticos y artistas a sustentar una postura autorreflexiva en torno a nuestra posicionalidad. La crítica, particularmente la crítica académica, corre siempre el peligro constante de apropiarse del capital simbólico de los movimientos sociales sin contribuir mucho de vuelta. Esto es a mi parecer inevitable, y no en sí un problema. Pero requiere entonces una práctica crítica retributiva que se interese no en replicar los contenidos políticos de la producción cultural, sino en

evaluar críticamente la relación material entre estética y política, como demanda Emmelhainz. Una respuesta completamente legítima a este problema es que la retribución puede suceder en la praxis: en el diseño de nuestras pedagogías, en la democratización de nuestros conocimientos, en el acompañamiento de las causas. Ser conscientes de la microfísica del cuidado y la reparación en las escalas modestas en las que trabajamos la mayoría de nosotros.

## Bibliografía

- Benezra, K. (2020). *Dematerialization. Art and Design in Latin America*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. de T. Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2006). *Contrafuegos*. Trad. de J. Jordá. Barcelona: Anagrama.
- Brown, N. (2019). *Autonomy. The Social Ontology of Art Under Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Cosentino, O. (2021). «Writing from the Gut. Embodied Spectatorship and Violence in Contemporary Latin American Cinema». *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, 18(3), 365-76.
- Canoa* (1976). Dir. Felipe Cazals. Blu-Ray. The Criterion Collection.
- Drylongso* (1998). Dir. Cauleen Smith. Blu-Ray. The Criterion Collection.
- Faber, S. (1999). «La metonimia en una crónica de Monsiváis. Hacia un periodismo democrático». *Literatura Mexicana*, 10(1-2), 249-80.
- Emmelhainz, I. (2022). *Amores tóxicos, futuros imposibles. El vivir feminista como forma de resistencia*. México: Taurus.
- Emmelhainz, I. (2022). *Toxic Lives, Impossible Futures. Feminist Living as Resistance*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Emmelhainz, I. (2023a). *Envíos desde otros mundos posibles. (Ejercicios de imaginación radical)*. México: Bajo Tierra.
- Emmelhainz, I. (2023b). *La tiranía del sentido común. La reconversión posneoliberal de México*. México: Debate.
- Finnegan, N. (2019). *Cultural Representations of Femicide at the US-Mexico Border*. Londres: Routledge.
- Herbert, J. (2015). *La casa del dolor ajeno*. México: Literatura Random House.
- Mraz, J. (2021). *History and Modern Media. A Personal Journey*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Polgovsky Ezcurra, M. (2023). *The New Public Art. Collectivity and Activism in Mexico since the 1980s*. Austin: University of Texas Press.
- Price, Y. (2023). «Drylongso. A Refuge of their Own». *The Criterion Current*, 23 de agosto. <https://www.criterion.com/current/posts/8236-drylongso-a-refuge-of-their-own>.
- Rivera Garza, C. (2019). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: DeBolsillo.
- Rivera Garza, C. (2020). *The Restless Dead. Necrowriting and Disappropriation*. Trad. de R. Myers. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Rivera Garza, C. (2021). *El invencible verano de Liliana*. México: Literatura Random House.

- Ruido* (2022). Dir. Natalia Beristáin. Plataforma de *streaming*. Netflix.
- Sánchez Prado, I.M. (2017). «Democracy. The Idea of Democratic Transition». Stuart, D. (ed.), *Modern Mexican Culture. Critical Foundations*. Tucson: University of Arizona Press.
- Solórzano, F. (2017). «Canoa. A Shameful Memory». *The Criterion Current*, 14 de marzo. <https://www.criterion.com/current/posts/4460-canoa-a-shameful-memory-the-devil-in-disguise>.
- Tempestad* (2016). Dir. Tatiana Huezo. Plataforma de *streaming*. Tubi.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Zavala, O. (2018). *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. México: Malpaso. Edición en inglés (2022): *Drug Cartels Do Not Exist. Narco-Trafficking and Culture in Mexico*. Trad. De William Savinar. Nashville: Vanderbilt University Press.