

IV

CULTURA VISUAL Y CINE

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

ALEJANDRA BERNAL
Investigadora independiente

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Violencia en claroscuro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía y filmografía

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

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

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

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