



Brújula
Volume 13 • 2020

Enfoques

**Fotografías, cuerpos y fluidos:
Una lectura del capítulo seis de *Estrella distante* (1996)
de Roberto Bolaño**

Cristina Pardo Porto*
The Graduate Center – CUNY

Apuntes introductorias u hoja de sala

Esta propuesta invita a un encuentro. Cada imagen expuesta--independiente y, a la vez, interdependiente--propone revelar ante el lector aquellas otras que no ve, aquellas expuestas en el cuarto del piloto-poeta Carlos Wieder a través de un itinerario: la reconstrucción de una experiencia y de una afectividad, de un devenir discursivo en forma de imágenes a modo de interpretación creativa. Pero de una interpretación necesariamente limitada (Sontag) o como el lugar de la desaparición (Derrida) del sentido. Esta propuesta invita, en definitiva, a 1) un encuentro de miradas: la del artista asesino y la de Tatiana; 2) a un encuentro con

* © Cristina Pardo Porto 2020. Used with permission.

espacios (Bachelard): la sala de la casa y el cuarto donde se exponen las fotos; y 3) a un encuentro con afectos: sus fluidos y sus cuerpos.

Una sinopsis del capítulo seis de *Estrella distante* (1996)

Tras su reconocimiento como el gran poeta de los nuevos tiempos, Carlos Wieder (ya no Alberto Ruiz-Tagle) es convocado a efectuar un último acto poético en Santiago de Chile; un acto poético que transcurrirá en dos partes. La primera parte de su macabro *happening* consistirá en una exhibición de poesía aérea. En un avión militar, Wieder se eleva en un tormentoso y lluvioso cielo mientras en las tribunas se reúne la más alta élite capitalina. El piloto escribe con humo negro diez versos que definen la muerte: la muerte es amistad, es Chile, es responsabilidad, es amor, es crecimiento, es comunión, es limpieza, es mi corazón, toma mi corazón. Y finaliza con un “la muerte es resurrección”. La segunda parte del evento consistirá en una exposición fotográfica privada. Se ha invitado a un grupo selecto que incluye a militares, artistas, periodistas, a su padre y a una sola mujer, Tatiana Von Beck Iraola. La exhibición se compone de fotografías de cadáveres de mujeres desmembradas, mujeres desaparecidas, dispuestas en el techo y las paredes de una habitación cerrada y en una secuencia que supone una narrativa que va desde un supuesto infierno hasta otra supuesta epifanía, según el narrador. Sin embargo, la muestra acabará siendo desmontada por la policía secreta y los materiales acabarán confiscados. Se confeccionará una lista completa de los asistentes al evento, asegurando el silencio a través de los años. Wieder desaparecerá. (86-102).

Primer encuentro: miradas

img. 1) El retrato de un artista asesino

La mirada de múltiples rostros de Alberto Ruiz-Tagle o la mirada insondable de Carlos Wieder, con sus ojos perdidos y firmes. Una mirada que nos interroga como quien espera sin prisa una reacción: el grito o el llanto. Es el rostro impasible, indemne, limpio de culpa y suave de remordimientos de un artista; de un poeta y fotógrafo que tiene como consigna la pureza del arte y como estandarte el horror de la muerte.

La propuesta artística de Carlos Wieder no consiste sino en un desafío ético a quien observa (sus fotografías) y a quien lee (sus poemas), cuestionando los límites de la capacidad de provocación del arte. Pero Carlos Wieder no se justifica, no se explica, no se salva. Su canto a la violencia supone una celebración del arte como sujeto ideal del horror, y la muerte como objeto de goce estético. Sus asesinatos son acciones criminales perfectamente estructuradas y planificadas como sus poemas y como sus exposiciones fotográficas (ver img. 3): el crimen se configura y reconfigura como un objeto artístico en su creación y en su disposición.

Señala Susan Sontag que la fotografía es el acto surreal por excelencia en tanto celebra presencias perturbadoras y generaliza el uso de lo grotesco, buscando los matices y los encantos en la estética del horror (*Sobre* 81 y ss.). Las resonancias a las vanguardias históricas en las lógicas artísticas y criminales de Wieder son, sin duda, evidentes. No solo el surrealismo, sino el futurismo o el dadaísmo. Wieder artista, en su propuesta de “poesía visual, experimental, quintaesenciada...” (87), nos hace pensar en aquello que tiene como proclama en sus manifiestos los movimientos estéticos de las vanguardias del siglo XX: la pureza del arte; el “arte puro” (87) o “nuevo arte” (93). En la novela de Bolaño, los únicos que creerán y confiarán ciegamente en la obra de Carlos Wieder, como representante de un arte puro, son los periodistas surrealistas que asisten a sus

eventos (ver img. 2); los únicos que, en la tormenta, esperan impacientes el humo de su avioneta o, en la exposición, los que lo apoyan incondicionalmente: “los surrealistas se apresuraron a darle la razón y a afirmar que allí, en el fondo, no había ocurrido nada” (100). Estas tradiciones artísticas de vanguardia guardan tradicionalmente un apoyo incondicional a la rebeldía y a la transgresión, pues ¿acaso no coquetearon las vanguardias con el mal, la crueldad y la violencia? Conviene recordar, una vez más, ese “salir a la calle y disparar contra la multitud” de André Breton o su belleza que “será convulsiva o no será”.

Se pueden establecer tres movimientos que conforman el proceso estético de Carlos Wieder: por una parte, el poeta transformará sus rituales de tortura y sus asesinatos en elementos de representación simbólica, exigiendo que sean reclamados como objetos de arte por el espectador. Por otra, se servirá de los mismos mecanismos de representación y tratamiento del arte utilizados por dichas vanguardias: la poesía visual, la instalación, el happening, la fotografía¹, y materiales como el humo o la avioneta, entre otros. Y, finalmente, descontextualizará la totalidad de su obra para que sea repensada como tal, como objeto de arte. Peter Burger señala en *Teoría de la vanguardia* (1987) que “para el vanguardista el material es solo material; su actividad no consiste en otra cosa más que en acabar con la vida de los materiales, arrancándolos de su contexto, donde realizan su función y reciben su significado” (133). Los cadáveres de Wieder, esos cadáveres desmembrados, son ahora objeto de un placer estético descontextualizado –o su intento por descontextualizarlo– del halo del horror y del mal². Esta descontextualización no provoca sino una

¹ Cabe mencionar que Carlos Wieder también explora mecanismos más contemporáneos y alternativos, ajenos a la alta cultura, como los *war games*, las *snuff movies* o la pornografía, donde también realiza “operaciones simbólicas” que trabajan en favor de su propuesta artística (Gamboa 212).

² Una lectura que no se debe perder de vista es, sin embargo, la que trabaja la novela de Roberto Bolaño a partir del trauma y la memoria (Ramírez, Fischer, García), y que insiste en la referencia de la novela a los crímenes y a los desaparecidos de la dictadura. Wieder representa a ese ámbito militar, sujeto del horror, mientras que los cadáveres representan a los objetos de ese sistema. Sin

reivindicación de su poco interés por justificarse como asesino, pues el sentido (de la obra) que se arranca en esta lógica de llevar el mal al lugar del arte impide que el mal mismo se adscriba a la intención primera del crimen como puramente criminal (Burger 149).

Este *ethos* vanguardista de Wieder³ está también relacionado con el momento en que se desarrolla la historia en la novela (1974, el Chile de Salvador Allende, el Golpe Militar, la dictadura). Se ve, así, la participación de los dos grupos que protagonizan esta época turbia: los simpatizantes de Allende y los alineados al totalitarismo. Se ve también la inevitable presencia de estos últimos en los círculos pertenecientes a la cultura: Wieder representará esa inmersión del orden represivo, como representante emblemático (contrapuesto al narrador), en ambientes humanistas y liberales (el taller de poesía y el ámbito universitario, por ejemplo). Su sensibilidad estética, tan particular y perturbadora a la vez, insinúa los ideales de la estética fascista (Manzi 135) de la turbación y la misoginia (por ejemplo, las muñecas de Hans Bellmer), donde el arte está puesto al servicio de los valores de la derecha, de la política y la ideología de la revolución (ver img. 2).

La supuesta pureza de la propuesta estética de este poeta y asesino, por otra parte, colindará con el rito y la ceremonia, también vistos en los ejercicios del arte de vanguardia, como trabajos estéticos que apuntan hacia una limpieza: “Purging, or purification, was also an essential slogan for artistic activity of the Twentieth-Century Avant Garde. There was a desire for pure art, an art which the only role of semblance would be to indicate the rawness of the real” (Badiou 53). El poeta asesino piensa en el hecho artístico como una posibilidad de purificación de sí mismo. Esto se ve en ese preámbulo poético que antecede a la exposición fotográfica: la exhibición de poesía aérea. La muerte como arte es,

embargo, para mi análisis he decidido centrarme en la intención artística de Wieder como fotógrafo y poeta, que va más allá del momento histórico, pero sin perderlo de vista (ver img. 2).

³¿El mismo *ethos* del Roberto Bolaño de *Los detectives salvajes* (1998)? ¿El mismo *ethos* del Roberto Bolaño infrarrealista?

según la define en el cielo, purificación, limpieza y resurrección. ¿Qué es este acto aéreo sino un presagio, una introducción o, mejor dicho, un complejo epígrafe que explica y define, que abre las puertas y nos invita a pasar a ver las imágenes? El mensaje despiadado de su escritura, fundamentalmente efímera en el cielo, contrasta con la permanencia en el tiempo de los actos criminales representados en la exposición (perpetrados –los crímenes– por Wieder; tomadas –las fotografías– por Wieder) (ver img. 3): la exhibición y la exposición se complementan, se interrogan, se apuntan directamente.

La mirada insondable de Carlos Wieder, su timidez, la sensación de vacío y frialdad. Y la paradójica presencia (ominosa) de su ausencia. La mirada insondable de Carlos Wieder, “como si detrás de sus ojos tuviera otro par de ojos” (86): aquí está el poeta asesino y fotógrafo de vanguardia, “sosteniendo una copa de Whisky en una mano que ciertamente no temblaba y mirando el paisaje nocturno.” (102)

img. 2) Una sala abarrotada de hombres y una mujer

Camaradería “demasiado ideal” (93) en la fiesta del piloto poeta. Hombres. Hombres ebrios riendo contagiosamente. Carlos Wieder comportándose como un “hombre normal” (93) y su rostro como recién lavado. Periodistas surrealistas, militares jóvenes, Muñoz Cano, Tatiana Von Beck Iraola y el padre de Carlos Wieder.

¿Por qué Carlos Wieder fotografía cadáveres de mujeres? Partiendo de su interés por descontextualizar el arte del mal (ver img. 1), el intento del fotógrafo poeta por capturar en la imagen fotográfica el espectáculo de la muerte (¿el *spectrum* barthesiano?⁴), de ese horror perpetrado en el cuerpo inerte, despersonalizado y

⁴ “Y aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de eidolon emitido por el objeto, que lo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con “espectáculo” y le añade es algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (Barthes, *La cámara* 36).

erotizado de las mujeres a las que ha asesinado (ver img. 3), podría invitar a pensar, inclusive, en ciertas señales anticipatorias develadas en otras partes de la novela, que apuntan a la misoginia de la violencia feminicida⁵ (¿2666?) (las pistas ideológicas de la derecha fascista, o su relación con las hermanas Garmendia, por ejemplo) y que se evidencian en este evento que lo consagra: solo habrá una mujer (ver img. 2.2) entre todos esos hombres; se ve el guiño constante, cómplice y aprobador del padre durante el evento que celebra el horror del que él mismo – Wieder– es sujeto: “el padre mostraba un rostro apacible y sonrió a su hijo” (93). Wieder aprovechará esta protección –discreción y silencio– que le ofrece la derecha para ejercer la violencia y perpetrar sus crímenes en nombre del arte (Vázquez 315).

Tal como he mencionado, si bien Carlos Wieder no explica las motivaciones artísticas que lo llevan a fotografiar cadáveres más allá del arte por el arte, se puede suponer que la fijación con los cuerpos muertos de las mujeres supone un interés por refundar un orden autoritario y patriarcal, como parte del contexto histórico, político y social específico (ver img. 1). Así, y leyendo una deuda con el cuerpo materno (pues no hay madres en la novela), se puede intuir una evidenciación de la diferencia (Butler) en esa celebración particular de lo femenino que incluye a la muerte misma (ver img. 3). Es evidente que, tras la partida de Tatiana, el evento “procedes as an entirely homosocial one” (Close 601): Wieder, y sus camaradas, hermanos y compañeros, son devotos de las dinámicas masculinas (machistas): “Alguien comentó que entre hombres no se podía bailar, eso parece un encuentro de colisas (...). Un teniente propuso salir inmediatamente de putas” (96).

⁵ Aihnoa Vázquez (2010) señala una dualidad en el carácter siamés y especular de Alberto Ruiz-Tagle y Carlos Wieder. Por una parte, está Alberto como el amable compañero tallerista que no corresponde al prototipo masculino patriarcal y, por otra parte, a Carlos, quien con sus crímenes buscará devolver el rol sexualizado y pasivo de la mujer. Entre ambos, hay un juego simultáneo: el amable Alberto enamora a estas mujeres para que la tarea de Carlos sea más fácil.

20 personas. Una mujer. Y una puerta cerrada al final de un pasillo.

img. 2.2) Retrato de Tatiana Von Beck Iraola

La mirada joven, limpia y traslúcida de Tatiana. Niña impulsiva y caprichosa de ideas arriesgadas. Niña independiente. Su mirada distinta pero tranquila, mezclada con la de los otros invitados y pensando en su padre y sus hermanos, otros más de ese grupo. “La Tatiana de aquella noche (...) era una muchacha hermosa y confiada.” (94)

“Que se sepa si a la exposición solo acudió una mujer” (87), pues no resulta un detalle casual (ver img. 2). Inclusive, será la primera en entrar en el recinto donde se exponen las fotos y la primera en abandonar la fiesta. La primera, sin duda, en confirmar que eso representado en las fotografías “ha-estado-allí” (Barthes⁶), y en confirmar no solo la realidad sino lo incuestionable del crimen (ver img. 3). ¿Qué se esconde en la reacción de Tatiana al salir del cuarto? ¿Qué nos dice de lo que allí hay? “La Tatiana de aquella noche (...) entró en el cuarto con la esperanza de encontrar retratos heroicos o aburridas fotografías de los cielos de Chile” (94).

Y ahora, la mirada enferma de Tatiana saliendo del cuarto y sus ojos desencajados. La mano en la pared del pasillo sosteniendo un cuerpo que ya no se reconoce, un cuerpo que se excede a sí mismo. Y su arcada que rompe el silencio (ver img. 4).

⁶ “La fotografía instala, en efecto, no ya una conciencia de estar-allí de la cosa (que cualquier copia podría provocar), sino una conciencia de haber-estado-allí. Se trata de una nueva categoría del espacio-tiempo: local inmediata y temporal anterior; en la fotografía se produce una conjunción ilógica entre el aquí y el antes. Es pues, a nivel de este mensaje denotado, o mensaje sin código, que se puede comprender plenamente la irrealidad real de la fotografía; su irrealidad es la del aquí, pues la fotografía no se vive nunca como ilusión, no es en absoluto una presencia; será entonces necesario hablar con menos entusiasmo del carácter mágico de la imagen fotográfica. Su realidad es la del haber-estado-allí, pues en toda fotografía existe la evidencia siempre sorprendente del: aquello sucedió así” (Barthes, *Retórica* 135).

Segundo encuentro: espacios

img. 3) Un cuarto con fotografías pegadas en las paredes

“La habitación estaba iluminada de forma usual” (94). Solo la lámpara del techo encendida, una cama sin hacer y algunos papeles sobre un escritorio pequeño. A lo largo y a lo ancho de las paredes y el techo, ordenadas en una cuadrícula y con apenas espacio entre sí, hay cientos de fotografías pegadas con chinchetas. Fotografías en blanco y negro; fotografías desenfocadas, con grano alto y muy mal expuestas: algunas quemadas, otras demasiado oscuras.

¿Por qué Carlos Wieder fotografía cadáveres de mujeres? La intención del artista por capturar (y aprehender) aquello que se desvanece con la muerte, que tiene que ver con el deseo y que se esconde en el acto mismo de fotografiar: buscar un objeto de fascinación, por una parte, y provocar la deducción, la especulación y la fantasía (Sontag), por otra. Pero ¿qué esconden esos cuerpos representados en las imágenes? El rastro de lo real aparece indiscutible ante nosotros, como ante Tatiana, sin espacio para la adivinanza. En las fotografías aparentemente se ven mujeres, mujeres que “parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados” (97); mujeres que son, ahora, y en la fotografía, objetos -de la mirada-; objetos en devenir (Deleuze, Barthes). “¿Cuál es exactamente el acto perverso de la fotografía?” (Sontag, *Sobre* 28), “what makes an image intolerable?” (Rancière 83). “Si la fotografía se convierte entonces en algo horrible es porque certifica” (Barthes, *La cámara* 124): la evidencia, el testimonio, la verdad. Aquello que se desvela deícticamente en estas imágenes no es sino el halo terrible de que eso ha ocurrido, de que eso ha-estado-allí (Barthes, *Retórica* 130). Resulta innegable que son cadáveres, que son mujeres muertas, torturadas y, luego, fotografiadas; cadáveres amontonados, producidos (por el asesinato) y reproducidos (Benjamin) (en la fotografía). Una reproducción que, sin duda, implica una despersonalización y un anonimato de todos esos cuerpos: “too many bodies incapable of returning the gaze that we direct at

them, too many bodies that are an object of speech without themselves having the chance to speak” (Rancière 96)

La forma en que las fotografías están dispuestas apunta hacia una gramática, una poética personal del artista que añade sentido a esas imágenes. El “marco limitado y preciso” (87), la poca iluminación, la cotidianidad (y el rechazo a la idea de “exposición” cual museo) aunque solemne (el cuarto en silencio), la intimidad⁷ (la soledad creada frente a las imágenes, pues deben pasar “uno por uno” al cuarto para poder verlas), la mala calidad técnica de las fotos... Pero, sin embargo “la impresión que provocan es vivísima” (97) en el momento de la visualización de esa descarnada representación de cuerpos inertes: “Un acontecimiento conocido mediante fotografías sin duda adquiere más realidad” que si se estuviera presente (Sontag, *Sobre* 38) o, lo que es lo mismo, “la imagen viviente de una cosa muerta” (Barthes, *La cámara* 124)⁸.

El carácter ritual (ver img. 1)⁹ que se lee en el orden que guardan las fotos es parte, también, de esta intencionalidad añadida: hay un orden, “siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan” (97) que apunta hacia una epifanía, una adoración o celebración perversa de esas mujeres muertas representadas en las imágenes. Con, sin embargo, un tono elegíaco. Pero en ese encuentro con el inventario fotográfico no se da sino una

⁷ Jane Simon (2010) trabaja (respecto a la obra de la fotógrafa Francesca Woodman) sobre la relación que se produce entre el público espectador y el fotógrafo a partir de la intimidad que se crea entre la fotografía que incluye cuerpos representados y su manera de ser expuestos en los museos. Simon trae una cita de Batchen (en: Simon 35) que nos sugiere una pregunta que también cabe en esta ocasión: “What happened to photographic intimacy? Not to the representation of intimacy in photographs but to the intimacy that used to exist between a viewer and a photographer, the intimacy of the photographic experience.”. ¿Es esta la intimidad que busca Carlos Wieder al plantear su exposición fotográfica de esa manera? ¿Se debe pensar su propuesta como una “photographic experience”? ¿Qué papel juega la intimidad creada en el cuarto donde están las fotografías? Sin duda, resulta evidente que la soledad, la cercanía y la luz tenue apuntan directamente hacia aquello que se representa para la consecución de una atmósfera muy específica que provoca reacciones, a partir de la visualización, también muy específicas. (ver img. 4).

⁸ La “pasión por lo real” de Alain Badiou (2007).

⁹ Roland Barthes también insiste en el carácter ritual de la imagen fotográfica al señalar en *La cámara lúcida* que la fotografía ha suplantado los rituales religiosos como otra manera de asumir la muerte en nuestro tiempo (92).

“epifanía negativa”, una suerte de “revelación” y evidencia del horror extremo (Sontag, *Sobre* 37).

¿Cuál es el verdadero objeto de exponerlas? “the death of the subject” pero, sobre todo, “the death of the viewers [sic] humanity” (Brown 181) o el desafío a la integridad de quien observa. Para Carlos Wieder, la fotografía es, sin duda, otra violencia ejercida, esta vez, por su mirada y hacia la mirada de los otros: esos otros que se encuentran con las imágenes en el cuarto. En definitiva, fotografiar no será sino mirar desde una posición privilegiada al otorgar *observabilidad* al objeto que se fotografía. El encuentro entre ambos (objeto y fotógrafo), tal como señala Mitchell, es un encuentro social muy concreto entre la víctima –“damaged and powerless”– (que en esta novela tomamos como “víctima” literal) y el “eye of power” (288) del fotógrafo. De esta forma, lo terrible no estará en el acto mismo de fotografiar sino en el acto de posibilitar la visualización de esas fotografías, su verdadero objetivo: la evidencia de su crimen y de su acto artístico (unidos), la consigue con la exposición y no solo con el acto en sí del asesinato. El cuerpo inerte de esas mujeres se constituye, de esta forma, en la constitución misma de las fotografías, con la disposición de estas en las paredes de ese cuarto. Sin embargo, solo están las miradas que entran a la habitación y se encuentran con las imágenes. Entonces, ¿cómo ver (el lector de la novela) las fotografías? Sin necesidad de entrar en el cuarto, hay algo que nos devela el enigma de lo representado en ellas (ver img. 4).

En la tradición fotográfica teórica, la disciplina guarda, sin duda, una conexión indiscutible con la muerte; desde la toma fotográfica entendida como una violación para Susan Sontag, quien señala que incluso “fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado” (*Sobre* 31), hasta Roland Barthes, quien indica que la fotografía es “el cuadro viviente (...) bajo el cual vemos a los muertos” (*La cámara* 65). Así, la belleza desafiante que esconde la muerte seduce al ojo del fotógrafo, al ojo de Carlos Wieder, como una ética y una estética al mismo tiempo. En esta oportunidad, el acto de asesinar y lo supuesto sublime

que para él se esconde en un cuerpo muerto, en los cuerpos de esas mujeres, evidencia que las imágenes atroces pueden, sin duda, satisfacer y apuntar a una activación de los mecanismos del deseo (Bataille). Si bien ya se ha mencionado la posible misoginia (ver img. 2), también se puede añadir a este acto artístico criminal el tinte necrófilo y perverso que esconde Carlos Wieder: no desea los cuerpos de esas mujeres, sino que quiere su presencia en forma de imágenes para su goce visual, voyeurista, y confirmación del acto estético puro. La fotografía de estos cuerpos nos lleva a esa fantasía a la que se refiere Susan Sontag al hablar de la cámara como “falo” (*Sobre* 29): Wieder no solo asesina, sino que viola a esos cuerpos en el acto mismo de fotografiarlos y al proponer contemplarlos en las imágenes. En este sentido, por último, conviene repensar la etimología de su pseudónimo artístico. La novela indica que *Weiden* significa “regodearse morbosamente en la *contemplación* de un objeto que excita nuestra sexualidad y/o nuestras tendencias sádicas” (51)¹⁰. Esta insistencia por representar el deseo y el dolor (“*desire*” y “*grief*”) en el trabajo fotográfico no evidencian sino la construcción de una perversión moderna (Smith 32 y ss.) y que, en esta oportunidad, se concreta en la mirada de Wieder, fotógrafo. Así pues, hay fotografías que evidencian la contemplación o la mirada lasciva de un Wieder que viola (y asesina, y descuartiza, y desmiembra) lo fotografiable, movido por el deseo, y en búsqueda de la eternización del objeto muerto en la imagen.

Se revelan cuerpos, se amplían brazos y piernas, se encuadra “un dedo cortado, tirado en el suelo gris, poroso, de cemento” (98)

Tercer encuentro: afectos, fluidos y cuerpos

img. 4) Vómito en el suelo de un pasillo (serie de tres imágenes)

Un pasillo a oscuras y una larga fila de personas en silencio. La cara pálida de Tatiana Von Beck Iraola y su mirada perdida. Todos observan. En el suelo, el

¹⁰ El énfasis es mío.

vómito de la joven hermosa como un espejo donde se reflejan las fotos. Afuera del cuarto: cuerpos que (se) mueven, cuerpos que (se) afectan. Carlos Wieder, "de pie en el quicio de la puerta" (94).

Preámbulo teórico

El protagonismo que han tomado los estudios del afecto en las dos últimas décadas, el "Turn to Affect", "Affective Turn" o "Giro afectivo"¹¹, es un indicador no solo de su nueva importancia en el ámbito de la academia sino de un síntoma que va más allá; un síntoma que evidencia una modificación de la vida afectiva de los sujetos (íntima) y de la (su) experiencia de esta afectividad (pública), y a partir de la cual se está transformando el conocimiento y sus maneras. Brian Massumi (2002), uno de los estandartes de este Giro, insiste en el afecto¹² como un fenómeno corporal y orgánico, abogando por su autonomía respecto a las limitaciones discurso y sus perspectivas (Deleuze): el buen afecto corporal vs. el mal discurso consciente del significado (Clough 145). En este sentido, señala Ruth Leys que el afecto es "the body way of preparing itself for action in given circumstance by adding a quantitative dimension of intensity to the quality of an experience. The body has a grammar of its own that cannot be fully captured in language" (442), pero sí capturada por los afectos. La

¹¹ El término "Affective Turn" fue acuñado por las sociólogas Patricia Ticineto Clough y Jean Halley en el año 2007 en el libro *The Affective Turn: Theorizing the Social* (Duke University Press) mientras que "Turn to Affect" fue utilizado por Ruth Leys en su artículo con el mismo nombre (2011).

¹² El concepto de afecto (frente a emoción) que he preferido es el de Lisa Blackman y John Cromby. Los autores insisten en que el afecto refiere a una "fuerza o intensidad (...) que está siempre en proceso de devenir", mientras que la emoción se entiende como un patrón de respuestas corpóreo-cerebrales "culturalmente reconocibles" y que se fundan por su "unidad, estabilidad y coherencia a las dimensiones sentidas de nuestros encuentros relacionales" (6). Sin embargo, no conviene olvidar la distinción clásica de Massumi (2002), Kosofsky y Frank (2003), quienes insisten en que el afecto ha sido entendido como corpóreo, pre-consciente, energético y lejos del significado (resonancia con el concepto de lo semiótico de Kristeva), mientras que la emoción es una interpretación personal del afecto. O el bombardeo de conceptos que refieren a "afecto" de Blackman y Venn: "ensamblaje, fluido, turbulencia, emergencia, devenir, composibilidad, relacionabilidad, lo maquínico, inventiva, el evento, lo virtual, temporalidad, autopoiesis, heterogeneidad y lo informacional" (7).

“autonomía de la afectividad” (concepto de Massumi) supone una apertura y una potencialidad que implica novedad, pues el afecto “escapa del confinamiento” (Massumi 228) en su transmisión (Brennan), poniendo el interés en los conductos corporales. Massumi insiste en el movimiento y en la intensidad del afecto a partir de los cuerpos que se mueven y generan un significado (corpóreo) que atraviesa y modifica las lógicas de la interpretación de lo social. En esta línea, Patricia Clough (2007), seguidora de Massumi, y tal como otros autores fundamentales para el Giro –como Eve Kosofsky y Adam Frank (2003), por ejemplo–, vuelve la mirada a Spinoza y a la pregunta ¿de qué afectos es capaz un cuerpo? al insistir que el afecto se refiere a las capacidades del cuerpo para afectar y ser afectado, o un regreso evidente a ese “nadie sabe lo que puede un cuerpo” de su *Ética* (1677). Con esto, Spinoza apuntaría hacia las formas en que los cuerpos pueden ser modificados a partir de sus capacidades para relacionarse (potencia¹³ relacional) afectivamente.

De esta forma, y para este trabajo, cabe preguntarse ¿qué capacidades tienen los cuerpos para afectar(se)? ¿cómo esa interacción afectiva de los cuerpos reincide en el espacio público trascendiendo lo íntimo? Y, fundamentalmente, ¿cómo se afectan los cuerpos al ver una imagen, una fotografía? ¿Qué nos hace sentir una fotografía? ¿Cómo funciona su intencionalidad afectiva (Barthes)?¹⁴

¹³Esta idea nos lleva al concepto de devenir y de potencia en Deleuze: aquello que nos volvemos cuando nos dejamos afectar a partir de lo que son potencialmente capaces nuestros cuerpos (en su capacidad de relacionarse). La existencia, entonces, como un proceso constante de relaciones donde la potencialidad de relacionarse de los cuerpos lo hace posible. ¿Qué encuentros están por suceder(nos) (como cuerpos)?

¹⁴ Señalan Brown y Phu (2014) que la fotografía ha jugado un papel primordial en el Giro afectivo (8 y ss.). Por ejemplo, el trabajo de Eve Kosofsky (2002) sobre el tocar y el sentir nace de la visualización de una fotografía. Por otra parte, Ruth Leys (2011) y Teresa Brennan (2004) hacen constante referencia a experimentos con fotografías (Ekman) y a los análisis de cómo funcionan los estímulos de la imagen y sus respuestas.

Primer encuadre: alguien ve las fotografías¹⁵

Los afectos son entendidos como fenómenos e intensidades corporales. Patricia Clough (2008) hablará de una corporalidad “biomediada” que invita a pasar de un cuerpo-organismo a un cuerpo como proceso de mediación biológica que participa de la co-emergencia del afecto pero que no es su locación principal. ¿Cuáles son estas locaciones principales que provocan el afecto? En esta oportunidad, sin duda, lo será la fotografía. Resulta evidente que, tras la apertura del cuarto donde se exponen las fotos y su consiguiente visualización, se desencadenan una serie de situaciones afectivamente relevantes: el vómito de Tatiana, el llanto del cadete, el cambio de la atmósfera en el *living* de la casa, la inmutabilidad de Wieder... De esta forma, se puede establecer un proceso que va desde la visualización como origen, hasta la respuesta (corporal), pasando por la mediación misma del cuerpo del sujeto.

La fotografía no será entonces solo una evidencia de aquello que ha estado-allí (Barthes) sino de la evidencia “of what an individual sees” (Sontag, *Sobre* 89) y *feels*: ¿cómo experimentamos una imagen? Ruth Leys (2011) señala que, en todo encuentro con el arte, entran en nosotros, como observadores, significados ajenos, culturales e ideológicos, que generan una serie de afectos que tienen que ver no con una interpretación sino con una respuesta al mensaje que tomamos (individualmente, pues cada uno tomará uno diferente) de la pieza (451). Es este el caso de Tatiana, pues resulta evidente que se da una identificación de quien observa en lo observado: una identificación con los cadáveres (ver img. 3) de esas otras mujeres en el cuerpo de ella como también mujer. Sin duda, el realismo de las fotografías de Wieder, o eso “vivísimo” de las imágenes (ver img. 3), produce en Tatiana una confusión acerca de su realidad

¹⁵ “Me encuentro solo ante ella, con ella. El círculo está cerrado, no hay salida posible. Inmóvil, sufro. Carencia estéril, cruel: no puedo transformar mi dolor, no puedo dejar vagar la mirada; ninguna cultura acude a ayudarme a hablar de ese sufrimiento vivo enteramente hasta la finitud de la imagen (es por ello por lo que, a pesar de sus códigos, yo no puedo leer una fotografía)” (Barthes, *La cámara* 139).

(duda, quizás, de que realmente sean cadáveres), para acabar resultando -la experiencia- “sensorialmente estimulante” (Sontag, *Sobre* 158) y provocando en ella una respuesta determinada. Es también el caso del resto de los invitados al evento, cuyas respuestas varían según el significado que adoptan tras la visualización de las imágenes. Vale la pena comparar entonces la reacción de Tatiana (vómito y rechazo), la reacción de los reporteros surrealistas (desagrado, pero apoyo), la reacción del padre (apoyo e indiferencia), la reacción del cadete joven (llanto y rechazo) y la reacción de los militares (indiferencia y apoyo). Sin embargo, el ambiente de confusión e incertidumbre es generalizado: “nos mirábamos y nos reconocíamos, pero en realidad era como si no nos reconociéramos, parecíamos iguales, odiábamos nuestros rostros, nuestros gestos eran los propios de los sonámbulos y de los idiotas” (98).

El rol del afecto en la construcción del significado de la imagen por el espectador se concreta, entonces, en aquello que nos hace sentir (*Feeling Photography*) pues el afecto emerge como una posibilidad de sentidos (en la imagen) nuevos y a partir de ese complejo evento que supone la visualización de toda imagen (Brown, Phu 6). Igualmente, Massumi (2002) insiste en que el evento de recepción de una imagen se da en muchos niveles, y uno de los más fundamentales será el corporal. En este sentido, indica Teresa Brennan que las imágenes visuales -tal como los sonidos- “have a direct physical impact; their reception involves the activation of neurological networks, stimulated by spectrum [¿Barthes?] vibrations at various frequencies” (10)¹⁶. Entonces, “¿Qué

¹⁶ “First, let us note that the process of registering an image is also an anatomical process, rooted firmly in brain psychology. Second, the registration of the image in the mind’s eye is only one side of things. The image is also, necessarily, transmitted. It is transmitted as surely as the words whose sound wave or valence register physical effects in the air around the ears of those who hear. (...) Words and images are matters of vibration, vibrations at different frequencies, but vibrations. (...) In addition, the social, physical vibrations of images, as much as words, are critical in the process of electrical entrainment, although they lack the rhythmic dimension of auditory entrainment. If the image is violent, this means one is not indifferent to its effects, however indifferent one feels. But the immediate point is simply that sights and sounds are physical matters in themselves, carriers of social matters, social in origin but physical in their

sabe mi cuerpo de la fotografía?" (Barthes, *La cámara* 35) ¿Cómo responde mi cuerpo (afectivamente) a la fotografía? En este sentido, el punctum, literalmente, ejerce el mandato de Barthes al punzar(nos), manchar(nos), cortar(nos), lastimar(nos) y pinchar(nos) nuestro cuerpo cuando nos lo encontramos en la imagen: "siento que la fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho" (Barthes, *La cámara* 37).

Segundo encuadre: un cuerpo responde

El cuerpo será un mediador donde, en su efecto, la imagen se reproduce como una respuesta fisiológica, corporal; el vómito y el llanto:

1. "No había pasado un minuto cuando Tatiana von Beck volvió a salir. Estaba pálida y desencajada. Todos la vieron. Ella miró a Wieder -pareció como si le fuera a decir algo pero no encontrara las palabras- y luego trató de llegar al baño. No pudo. Vomitó en el pasillo y después, trastabillándose, se fue del departamento ayudada por un oficial que galantemente se ofreció a acompañarla a su casa pese a las protestas de la Von Beck que prefería irse sola" (95).
2. "Un cadete, cuya presencia allí nadie acierta a explicarse, tal vez hermano menor de uno de los oficiales, se puso a llorar y a maldecir y lo tuvieron que sacar a rastras" (97).

¿No resulta evidente que la imagen pueda acaso interpelar al cuerpo? ¿Cómo interroga la fotografía a mi cuerpo que observa¹⁷? A partir de estas dos respuestas corporales, se puede intuir eso que ya he mencionado y que se concreta, por una parte, como una continuidad del cuerpo observado en el

effects. Every Word, every sound, has its valence; so, at a more subtle level, may every image" (Brennan 71).

¹⁷ ¿Se puede pensar este episodio como el inverso de lo que sucede en el cuento ¿"El ojo silva" (Putas asesinas, 2001)? En este cuento la respuesta corporal ante la imagen es la del fotógrafo, del "ojo", que se siente mal, se enferma, tras la toma; y no ya del observador de la imagen, como es el caso de Tatiana en este pasaje.

cuerpo de quien observa, y un encuentro con un otro retratado que se concreta, por otra, en una respuesta fisiológica que, en esta oportunidad, puede leerse como la expulsión (Kristeva) de un otro *otro* (“la fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro” [Barthes, *La cámara* 40]): los fluidos. En este sentido, la imagen fotográfica es pensada como un precepto, un mandato para el cuerpo y una declaración afectiva, donde la respuesta es leída como un reflejo que es, a su vez, reflejo mismo de la imagen. ¿Es casual el vómito de Tatiana? ¿Son casuales las lágrimas del joven cadete? John Katz (2001), en su estudio sobre el llanto, señala que este tipo de reacciones afectivas surgen de una tensión entre el discurso y el performance corporal; una tensión manifestada en la respuesta fisiológica y en una disolución de los límites. La amenaza de lo representado (en la fotografía) provoca una desestabilización (fisiológica en el cuerpo) que, según Julia Kristeva (1988)¹⁸, se da en el orden de lo simbólico al bloquear el origen del sentido en ese encuentro con lo abyecto. O, más concretamente, “the manner in which the image has a physical, chemical effect on individuals is evident in the work [sobre los experimentos con los que trabaja] showing that testosterone is elevated in relation to an aggressive image in the form of a photograph” (Brennan 71). En este sentido, Brown y Phu (2014) señalan que las dimensiones afectivas de la fotografía iluminan la centralidad de los sujetos abyectos en ellas (la enfermedad, los animales, la raza, la infancia, etc.) (9); sujetos abyectos que, como los cadáveres de las fotografías de Wieder, nos punzan barthesianamente. Por tanto, mientras la repugnancia e indignación que provocan las imágenes se concretan en una respuesta corporal en el sujeto de la observación, el sujeto mismo entra en crisis (o esa desestabilización de la que habla Kristeva): “nos mirábamos y nos reconocíamos, pero en realidad era como si no nos reconociéramos, parecíamos iguales, odiábamos nuestros rostros, nuestros gestos

¹⁸ La autora señala en *Poderes de la perversión* (1988) que la separación del otro (fluido) del cuerpo supone una desestabilización (de lo simbólico) del sujeto en búsqueda de una unidad perdida (en amenaza por su encuentro con lo abyecto) que se consigue a partir de un equilibrio de los límites entre lo exterior y lo interior.

eran los propios de los sonámbulos y de los idiotas” (98). En definitiva, estos cadáveres fotografiados y la consecuente reacción que provocan, implican un desvanecimiento de la identidad; de la conciencia y de la capacidad intelectual de los espectadores ante la representación última del espectáculo wideriano del horror. Señala también Kristeva cuando, al tratar el tema de los cadáveres respecto a la abyección, indica que estos –los cadáveres– trastornan violentamente la identidad de aquel que se les confronta (11 y ss.); la identidad de Tatiana, la identidad del joven cadete, la identidad de los otros asistentes al evento.

¿Cómo actúa la afectividad en la configuración de eso abyecto en la imagen frente al cuerpo que observa? “Cuando me encuentro invadida por la abyección, esta torsión hecha de *afectos* y de pensamientos no tendrá objeto definible” (Kristeva 7). La afectividad transmitida por las fotografías nos permite visualizar un más allá de lo representado, un más allá del objeto en la imagen, y que se manifiesta en ese vómito, en esas lágrimas. Señala Barthes que el efecto de la fotografía es seguro “pero ilocalizable”, pues “no encuentra su signo, su nombre; es tajante, y sin embargo recalca en una zona incierta de mí mismo; es agudo y reprimido, grita en silencio...” ¿Qué más se lee a través de las reacciones? ¿Qué nos dicen esos fluidos de la fotografía? “...un fogonazo que flota” (Barthes, *La cámara* 90).

Kimberly Brown (2014) señala (en su análisis de la fotografía de Kevin Carter de la niña sudanesa y el buitre) que lo que sentimos al visualizar una imagen implica sentir lo que el sujeto fotografiado siente; y sentirlo a través del fotógrafo: “his photograph gestured toward the unspeakable transference of affect, so that viewers are inclined to feel for the photographer, who, in turn, felt for the child” (186). En este sentido, se ve un movimiento muy diferente en la situación dada en la exposición de Carlos Wieder. En sus fotografías no hay un testimonio, pues el fotógrafo no “está ante” una situación (como Carter) sino que es agente (ver img. 1) de la misma: asesino. Tatiana no siente por Wieder, siente

por las mujeres (asesinadas por el fotógrafo) representadas en las imágenes. Sin embargo, señala Brown que “the viewer straddles the space between the witness (reluctant or testimonial observation) and the spectator (participatory and invested). Both are complicit in the absorption of othered flesh” (190). Si bien no hay un testigo sino un agente, también habrá un “viewer”, donde ambos son objetos de esa carne representada: carne otra, carne abyecta; “absorbida” por sus cuerpos (el deseo necrófilo, asesino de Wieder; y la visualización de Tatiana) y expulsada (en imágenes por Wieder; en fluidos, por Tatiana) de vuelta.

Tercer encuadre: algo se siente

No resultará extraño entrar en una habitación y sentir la atmósfera “cargada” (de afectos). Si los afectos pueden pasar de una imagen/una fotografía, “out of the interstices of the inorganic and non-living, the intracelular divulences of sinew, tissue and gut economies, and the vaporous evanescence of the incorporeal”, hasta los cuerpos, resultará más evidente aún que pasen “body to body” y a partir de la capacidad de relacionarse (de moverse) de esos cuerpos en “events” y “atmospheres” específicas (Seigworth, Gregg 1 y 2). En la fiesta del piloto poeta (ver img. 2) se da una situación de “transmisión de los afectos” (Brennan) que conviene analizar. En un primer momento está un Wieder comportándose normal y a un ambiente de camaradería “total, demasiado buena, demasiado ideal” (93). Afuera de la habitación donde se exponen las fotos, “las risas eran contagiosas (...), ajenas a cualquier amenaza (...). Todos estaban contentos de estar allí” (94). Muñoz Cano, sin embargo, estaba “nervioso y lleno de oscuros presagios” (94). Pero, tras el vómito de Tatiana, y como segundo momento: “Muñoz Cano tuvo la sensación de que estaban a la intemperie, bajo la noche oscura y a pleno campo, al menos las voces sonaban así. En el pasillo, la atmósfera generada era peor. Casi nadie hablaba (96). Se convirtió, en definitiva, en “un momento particularmente delicado” (99). Wieder, sin embargo, no se

afecta en ningún momento (ver img. 1): permanece tranquilo, sereno, inmutable. Su padre, igualmente, “no parecía particularmente afectado” (99).

Por una parte, se ve cómo tras la visualización de las imágenes se desencadenan unos afectos (Tatiana) y, por otra, cómo la respuesta de Tatiana (vómito) desencadena otros (transmitidos entre los asistentes al evento). Teresa Brennan (2004) trabaja la transmisión de los afectos en grupos (masas) e indica que, con evidencia, la carga afectiva de estos grupos es mayor (Le Bon, Freud) a partir de un desencadenante (fotografías y Tatiana) que disipa el afecto por contagio (51 y ss). De esta forma, mientras que el efecto es físico pues “the transmission is responsible for bodily changes” –cambios ni inteligibles ni conscientes– la transmisión en sí misma será puramente social (23). Brennan habla, por una parte, de una alteración bioquímica y neurológica del sujeto a través de hormonas y feromonas en el ambiente grupal, a través del olor y del sonido (¿vómito? ¿llanto?), y que desencadenan el resultado de la carga afectiva como respuesta corporal. Y, por otra, señala el hecho de que observar un cuerpo afectado pueda hacer que el nuestro se afecte de la misma manera (por “mimicry”). ¿No se ven fácilmente estos dos movimientos en el evento de Carlos Wieder? La visualización de los cuerpos en las imágenes (los cadáveres) hacen que el cuerpo (de Tatiana) se afecte y la presencia de este cuerpo afectado (de Tatiana) (por esos otros cuerpos) hace que el resto de invitados también se afecten.

“Tras el estruendo inicial, todos se callaron” (98). La noche oscura. Una capa de humo inquebrantable sobre cabezas inquietas. “Parecía como si una corriente de alto voltaje hubiera atravesado la casa dejándonos demudados” (98). Más silencio. “Gente pálida y cansada” en la fiesta del piloto poeta. Carlos Wieder, “junto a la ventana, en perfecto estado” (102).

Conclusión

A lo largo de este ensayo me he concentrado en analizar la función protagónica que tiene la fotografía en el capítulo seis de la novela de Roberto Bolaño. A partir del evento central de la historia -la exhibición fotográfica- se puede concluir que la fotografía, como disciplina en relación con el arte de vanguardia (pureza, rebeldía, transgresión), funciona como otro tipo de violencia que el fotógrafo-asesino, Carlos Wieder, ejerce, no solo sobre los cuerpos representados (cuerpos de mujeres, asesinadas) sino sobre los sujetos que observan sus imágenes (los invitados a la inauguración de la exhibición).

Desde la mirada del artista -en el primer encuentro-, que tiene como objetivo llevar el mal al lugar del arte (puro) y de transformar el horror de la muerte como espectáculo, hasta la mirada que él mismo -Wieder- convoca con la acción de hacer y exhibir imágenes. De estas, he destacado la mirada de Tatiana Von Beck Iraola, implicada por medio de una interpelación afectiva originada en los cuerpos femeninos representados y provocada por la violencia ejercida en ellos -el asesinato y la toma de la imagen-. Esta identificación -de Tatiana con los cuerpos en la imagen- se da no solo a través de dicha mirada primera, la de Wieder, sino desde el espacio concreto que él mismo ha elegido -en el segundo encuentro- y donde las fotografías se disponen y exhiben a modo de declaración de intenciones o poética personal del artista. Así, espacio y la mirada son, a la vez, ética y estética del fotógrafo-asesino.

Por último, los afectos -en el tercer encuentro- serán aquello que haga posible dicha interpelación -afectiva- en el cuerpo de los otros, provocando una respuesta: el vómito y el llanto. Las emociones, tal como he explicado, se provocan desde el centro de la imagen fotográfica; desde el centro de aquello que en ella se representa y que es fundamentalmente inefable. No por medio de una interpretación lineal, sino como respuesta -corporal- al mensaje individual que, por ejemplo, Tatiana toma como mujer: la abyección de esos cuerpos femeninos violentados en la imagen. Lo que se siente al observar imágenes fotográficas -

como las que Wieder crea- es, en definitiva, efecto y afecto de la visualización de estas como transmisión, en primer lugar, y como respuesta en consecuencia: miradas, espacios y afectos; fotografías, cuerpos y fluidos.

Obras citadas

- Badiou, Alain. *The Century*. Polity Press: 2007.
- Barthes, Roland. "Retórica de la imagen" *La semiología*. Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972: 127-140.
- . *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, 1989.
- Blackman, Lisa. Couze Venn. "Affect" *Body Society* 16 (2010): 7-28.
- , John Cromby. "Affect and Feeling" *Journal of Critical Psychology* 21 (2007): 5-2.2.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Anagrama, 1996.
- . *Putas asesinas*. Anagrama, 2001
- Brennan, Teresa. *The Transmission of affect*. Cornell University Press, 2004.
- Brown, Elspeth H. Thy Phu editores. *Feeling Photography*. Duke University Press, 2014.
- Brown, Kimberly Juanita. "Regarding the Pain of the Other. Photography, Famine, and the Transference of Affect" Brown, Elspeth H. Thy Phu editores. *Feeling Photography*. Duke University Press, 2014: 181-203.
- Burger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Ediciones península, 1987.
- Campa, Román de la. "Roberto Bolaño y el fin del exilio" Ignacio M. Sánchez Prado editor. *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Iberoamericana Vervuert, 2012: 257-272.
- Close, Glenn. "Corpse Photography in Roberto Bolaño's *Estrella Distante* and Cristina Rivera Garza's *Nadie Me Verá Llorar*" *Bulletin of Spanish Studies* 4 (2014): 595-616.
- Clough, Patricia. "(De)coding the Subject-in-Affect" *Subjectivity* 23 (2008): 140-155.
- , Jean Halley. *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Duke University Press, 2007.
- De los Ríos, Valeria. "Cartografía salvaje: mapa cognitivo y fotografías en la obra de Bolaño" *Taller de Letras* 41 (2007): 69-81.

- Deleuze, Gilles. Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (trans. Brian Massumi). The Athlone Press, 1999.
- Fischer, María Luisa. "La memoria de las historias en Estrella distante de Roberto Bolaño" *Bolaño salvaje*. Paz Soldán, Edmundo. Gustavo Faverón Patriau editores. Candaya, 2008: 145-163.
- Gamboa Cárdenas, Jeremías. "¿Siameses o dobles? Vanguardia y postmodernismo en Estrella distante de Roberto Bolaño. Paz Soldán, Edmundo. Gustavo Faverón Patriau editores. Candaya, 2008: 211-237.
- García Romeu, José Miguel. "Los trucos del confesante o el suplicio de la memoria" *Écritures des dictatures, Écriture de la Mémoire*. Vázquez, Carmen et al. Índigo, 2007: 71-84.
- Gregg, Melissa. Gregory Seigworth. *The Affect Theory Reader*. Duke University Press, 2010.
- Katz, John. *How Emotions Work*. University of Chicago Press, 2001.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. *Touching feeling*. Duke University Press, 2002.
- , Adam Frank. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke University Press, 2003.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores, 1988.
- Lara, Alí. Giazú Enciso Dominguez. "El giro afectivo" *Athenea digital. Revista de pensamiento e investigación social* 13 (2013): 101-119.
- Leys, Ruth. "The Turn to Affect: A Critique" *Critical Inquiry* 37 (2011): 434-472.
- Manzi, Joaquín. "Mirando caer otra estrella distante" *Caravelle* 82 (2004): 125-142.
- Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press, 2002.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory*. University of Chicago Press, 1994.
- Moraña, Mabel. Ignacio M. Sánchez Prado editores. *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Iberoamericana Vervuert, 2012.
- Olin, Margaret Rose. *Touching Photographs*. The University of Chicago Press, 2012.

- Ramírez Álvarez, Carolina. "Trauma, memoria y olvido en un espacio ficcional. Una lectura a *Estrella distante*" *Athena* 497 (2008): 37-50.
- Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Verso, 2009.
- Simon, Jane. "An Intimate Mode of Looking: Francesca Woodman's Photographs" *Emotion, Space and Society* 3 (2010): 28-35.
- Smith, Shawn Michelle. "Photography between desire and grief. Roland Barthes and F. Holland Day" Brown, Elspeth H. Thy Phu editores. *Feeling Photography*. Duke University Press, 2014: 29-46.
- Sontag, Susan. *On Photography*. Farrar, Strauss and Giroux, 1977.
- , *Regarding the Pain of the Others*. Farrar, Strauss and Giroux, 2003.
- , *Sobre la fotografía*. Alfaguara, 2005.
- Vázquez Mejías, Ainhoa. "Ritual del bello crimen. Violencia feminicida en *Estrella distante*" *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Ríos Baeza, Felipe editor. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Eón, 2010: 293-325.
- Zavala, Oswaldo. *La modernidad insufrible. Roberto Bolaño en los límites de la literatura latinoamericana contemporánea*. UNC Press, 2015.