



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



# **La hiperviolencia como crítica a la normalización de la violencia en *La prueba* de César Aira**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN LETRAS HISPÁNICAS**

**P R E S E N T A:**

**SARA ALINA CABRERA GONZÁLEZ**

**DIRECTOR DE TESIS**

**MTRO. ISMAEL ANTONIO BORUNDA MAGALLANES**

## Índice

<b>Introducción: Hacia una hiperviolencia crítica</b>	1
<b>1. La normalización de la violencia</b>	6
1.1 La violencia como producto de consumo masivo	8
1.2 Estética de la violencia y el asesinato	22
1.3 Esbozo de una definición de hiperviolencia	29
<b>2. Hiperviolencia en <i>La prueba</i></b>	38
2.1 Estética de la hiperviolencia	39
2.2 Contenido hiperviolento	51
<b>3. La hiperviolencia como propuesta</b>	60
3.1 Crítica a la normalización de la violencia	61
3.2 Crítica al mundo de las explicaciones	69
<b>Consideraciones finales</b>	83
<b>Bibliografía consultada</b>	90

## **Agradecimientos**

Esta tesis contó con el apoyo de muchas personas para poder completarse. Primero que nada agradezco el apoyo incondicional de mi familia, sin la que nada de este esfuerzo hubiera sido posible, su legado del amor por la lectura fue una valiosa semilla que ha germinado en esta tesis. El amor, la paciencia y la consciencia social que me han transmitido desde pequeña son compañeros que seguirán conmigo siempre y se reflejarán en todo lo que haga.

También quiero agradecer el apoyo de Jordan E. De León, quien fue un lector de este trabajo desde el primer boceto y que escuchó pacientemente las ideas fragmentadas que se unieron en este trabajo. Su paciente amor hizo de este proceso creativo un momento de aprendizaje inolvidable en más de una forma.

Asimismo agradezco al Mtro. Ismael Borunda, mi director de tesis, quien aclaró el camino para lograr llevar a término la tesis y que, sin importar la hora o el día, permaneció atento a mis dudas y supo resolverlas. Su apoyo en cuestiones teóricas fue invaluable para construir el análisis de este trabajo.

Del mismo modo, agradezco las horas de formación académica con todos y cada uno de mis profesores de carrera. Esta tesis es fruto de su esfuerzo conjunto, sus enseñanzas se quedarán conmigo a donde sea que vaya.

Por último agradezco a la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y al Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales por permitirme ser parte de su comunidad y proveer el respaldo necesario para llevar a cabo mis estudios de licenciatura.

## Introducción

### Hacia una hiperviolencia crítica

Esta tesis surgió a partir de una pequeña novela llamada *La prueba* de César Aira que, por azares del destino, llegó a mis manos y en el transcurso de su lectura se formuló una pregunta que siguió conmigo mucho tiempo después de haberla leído. La pregunta fue la siguiente: ¿Puede la hiperviolencia en la literatura usarse para criticar la normalización de la violencia en la realidad? Mi experiencia personal con la novela logró cambiar mi forma de pensar el fenómeno de la normalización de la violencia en la literatura y me propuse tratar de resolverla abriendo una línea de investigación que considero relevante para el contexto que vivimos en la mayoría de los países latinoamericanos.

El planteamiento del problema, aunque partió de esa primera pregunta, se dividió a su vez en dos preguntas principales: ¿Cómo se logra hacer crítica de la normalización de la violencia haciendo uso de la hiperviolencia en la literatura? y ¿Puede algo como la estética hiperviolenta confrontar la indiferencia que la explotación de la violencia ha causado en el lector de hoy? En la lectura de *La prueba* (1992), se hizo evidente el uso de la estética hiperviolenta como forma de criticar la normalización de la violencia cotidiana, aunque también pude observar la configuración de otra gran crítica, la que la obra hace a la utilización de la estetización de la violencia como producto de consumo por parte de los discursos de los medios de comunicación masiva.

Ambas críticas se vuelven fundamentales para entender la trama, ya que es lo que le da sentido tanto a las acciones como a los discursos de los personajes, ambos condicionados por la normalización de la violencia. La peculiar manera de enunciar esta crítica es mediante la hiperviolencia, es decir, la sinrazón de la violencia. Sinrazón aquí lo acoto a aquella fuera de las razones que socialmente han justificado la violencia entre civiles, como los linchamientos públicos que castigan las violaciones, los asaltos y los asesinatos.

Dado que la paulatina normalización de la violencia en la literatura latinoamericana de las últimas décadas ha vuelto a la violencia un producto de consumo para la cultura de masas a través de los medios de comunicación masiva, la hiperviolencia literaria surgiría como una consecuencia que podría criticar dicha normalización. Relacionado con lo anterior, la hipótesis que se busca probar en esta tesis es si la novela *La prueba* puede ser un ejemplo de una estética hiperviolenta que critica los efectos de la normalización de la violencia.

En concreto el objetivo principal es analizar el artificio o constructo detrás de la estética hiperviolenta que ambienta la novela para que, a partir de esos aspectos formales del texto, también sea posible encontrar la crítica a la normalización de la violencia en la obra. El autor coloca a personajes marginales en lugares insólitos para la violencia, ya no se diga para la hiperviolencia. De esta forma, el autor se enfoca ya no en el contexto histórico ni político, ni en los orígenes socioeconómicos de las perpetradoras sino en cómo la sociedad ha permitido y normalizado los mismos actos sólo por darse en situaciones estereotipadas en las que es “normal” la violencia.

Sin embargo, la crítica de la novela no parte de un discurso moral ideal representado por ciertos estereotipos de lo que cualquier ciudadano “debería o no de ser” y es en esta particularidad sobre cómo formula su crítica en la que este trabajo tiene su centro. Mi enfoque se basa en la integración de elementos popularmente vinculados a una estetización de la violencia y que el autor reformula para romper así las expectativas del lector, proponiendo la modificación del horizonte de realidad y promoviendo la reflexión sobre el fenómeno social de la normalización de la violencia en general.

El principal problema que encontré al investigar la hiperviolencia como fenómeno literario me sorprendió, pero al mismo tiempo, se transformó en una razón más para realizar la siguiente investigación y este fue la falta de una definición general de la hiperviolencia desde la teoría literaria. La mayoría de los trabajos que pude encontrar sobre la estética hiperviolenta hablaban

desde la teoría del cine y de las artes plásticas. Me resultó extraño que en el quehacer literario fuera tan escasa la reflexión sobre este tema y lejos de desanimarme, comprendí la gran necesidad que había de explorar estos temas, sobre todo en los contextos latinoamericanos que se ven permeados de la normalización de la violencia y en donde la crítica hace más falta que nunca.

Del mismo modo, la crítica escrita acerca de *La prueba*, aunque si aborda algunas de las críticas que veremos aquí<sup>1</sup>, no retoman la hiperviolencia de la obra como elemento central de sus reflexiones. Por lo que me parece aún más relevante el aporte que esta investigación puede proveer tanto para la interpretación de la novela como del tema de la hiperviolencia en general.

A partir de la línea de investigación de la estética de la recepción, analicé ciertos elementos que conforman la hiperviolencia en la novela enfocándome en el efecto que busca provocar en el lector. La teoría de la recepción, centrada en el tercer participante de la lectura, el lector, analiza los mecanismos literarios en relación con el efecto que producen al momento de leer. Los efectos estéticos de la hiperviolencia pueden transformar cómo el lector aprehende las sensaciones y detalles que la novela le ofrece. Autores como Wolfgang Iser y Robert Jauss, estudiosos en la materia, han reflexionado sobre cómo pequeños pero importantes detalles cambian la forma de comprender los textos, así como los temas de las lecturas. Y no sólo eso, sino también cómo la experimentación literaria puede cambiar las percepciones de las realidades de los propios lectores, como si una parte del lector complementará a la obra, pero también una parte de la obra se quedará con el lector e influyera en su interacción con la realidad.

---

<sup>1</sup> Véase “Cuando el mundo se vuelve mundo: César Aira y caminos del acto” y “Del “macrocosmos de la hamburguesa” a “lo real de la realidad”; consumo, sujeto y acción en *La prueba* de César Aira” de César Barros, “Literalidad, catástrofe, imagen (Sobre *La prueba* de César Aira) de Sandra Contreras, “La violencia gratuita y el poder de lo falso en César Aira” de Irene Depetris y “Desencuentro receptor y valor literario en la poética de César Aira: análisis de dos relatos” de Pablo Decock.

Las nociones de la teoría de la recepción dotan a la estética y contenido hiperviolentos una relevancia nueva al pensarla en relación con el efecto que produce. La hiperviolencia como tal no se materializa en el texto hasta que alguien la lee y se vuelve una obra que crítica las realidades cotidianas. Si bien es ficción, indirectamente apela a la realidad del lector y con ello, produce efectos que alcanzan a la realidad. La hiperviolencia sólo existe en potencia y este potencial puede ser explotado con dos fines principales: o se usa para perpetuar el estado de la normalización de la violencia o se utiliza para criticar dicha normalización. El ejemplo de *La prueba* es del segundo caso, en el que la exageración de la violencia destaca la artificialidad detrás de la idealización de la violencia que consideramos normal.

Este trabajo se dividió en tres partes que buscan dar cuenta del fenómeno de la hiperviolencia literaria y los mecanismos de los que se vale para hacer crítica de la realidad. El primer apartado se titula “La normalización de la violencia” y en él se encuentra explicado qué se entiende aquí por normalización de la violencia, en qué consisten la estetización de la violencia y la del asesinato como partes de esa normalización, así como un esbozo de lo que se define aquí como hiperviolencia y los elementos principales que la constituyen: el efecto de lo grotesco y de lo sublime.

En la segunda parte, “La hiperviolencia en *La prueba*”, encontramos la aplicación de estos conceptos al análisis de la novela, separando por un lado lo que constituye estética hiperviolenta y por el otro, lo que forma parte del contenido hiperviolento. Dentro de la estética hiperviolenta se analizan tres aspectos del texto: el manejo del tiempo, el espacio y la iconización y, por último, el lenguaje poético con el que se describe la hiperviolencia. En cuanto al contenido de la hiperviolencia se analizan cinco escenas, las más significativas, en las que la hiperviolencia toma el protagonismo de la historia y permiten observar el fenómeno crítico que plantea la novela con relación al efecto que producen en la lectura.

El último capítulo que nombré “La hiperviolencia como propuesta”, describe mediante ejemplos puntuales de la novela y conceptos de la teoría de la recepción, las críticas a la normalización que encontré en el texto, las cuales se pueden dividir en dos grandes ejes: la crítica a la normalización de la violencia y la crítica al mundo de las explicaciones. En el primer caso, la normalización no se critica abiertamente sino de forma indirecta mediante la crítica a las consecuencias de dicha normalización, como lo son la desensibilización del espectador y la configuración del horizonte de expectativas de la violencia a partir de la construcción de ésta como producto de consumo. En el segundo eje de crítica, contra el mundo de las explicaciones, se refiere a ejemplos del texto en los que se critica el estado pasivo en el que el lector ha aceptado los razonamientos y la lógica de las explicaciones que mantienen el mundo en el estado en el que se encuentra. La hiperviolencia en la novela crítica aquellos razonamientos que explican la existencia de la violencia normalizada y que formulan estereotipos en los que surge la violencia como forma de interactuar con el mundo.

Hasta aquí la información esencial para entender las motivaciones de este trabajo de investigación. Para terminar aclaro que esta tesis tiene como meta principal expandir el horizonte de expectativas, tanto de los lectores de Aira como de los críticos del quehacer literario en general, para que más allá de la lectura pasiva, este tipo de lecturas nos hagan responsables de la reflexión que provocan, esto es, responsables de difundir la crítica a esta normalización, de no ser parte de la desensibilización y en el mejor de los casos, de tener una participación civil más activa para sacar estas voces a la superficie y volver más visible este tipo de reflexiones.



## Capítulo 1. La normalización de la violencia

El propósito de este primer capítulo es explicar qué se va a entender como normalización de la violencia aquí, para esto, tendremos que repasar dos puntos básicos: por un lado, lo que se va a entender como violencia en este trabajo; por otro, la utilización del discurso normalizador de la violencia como un producto de consumo masivo. Por último se revisará la aparición de la hiperviolencia como consecuencia de esta normalización en el ámbito de la literatura.

Podemos empezar especificando que cuando se habla de violencia, hay muchas definiciones que se han construido desde distintas disciplinas por lo que asegurar que hay un concepto unívoco de la violencia sería un error. Sin embargo, se pueden retomar algunas de estas definiciones para acotar el sentido que la palabra violencia tendrá en esta investigación en particular. Veremos tres que aportan distintos elementos que serán relevantes para entender la crítica que la hiperviolencia hace a la normalización de la violencia en la novela.

Elsa Blair, en su artículo “Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición” ofrece algunas reflexiones de distintos autores que vale la pena rescatar. Por ejemplo la definición de violencia de Jean-Claude Chesnais<sup>2</sup>:

La violencia en sentido estricto, la única violencia medible e incontestable es la violencia física. Es el ataque directo, corporal contra las personas. Ella reviste un triple carácter: brutal, exterior y doloroso. Lo que la define es el uso material de la fuerza, la rudeza voluntariamente cometida en detrimento de alguien. (13)

Este tipo de violencia es la que las protagonistas llevarán al grado de la hiperviolencia y que el autor busca resignificar como se verá más adelante. Otra reflexión que busca clarificar las distintas dimensiones de la violencia es la de Jaques Sémelin<sup>3</sup>, a quien Elsa Blair sintetiza:

---

<sup>2</sup> Jean-Claude Chesnais, *Histoire de la violence*, París, Robert Laffond (ed.), 1981. p. 12

<sup>3</sup> Jacques Sémelin, *Pour sortir de la violence*, París, Les édition ouvrières, 1983.

Sémelin, por su parte, propone diferenciar tres categorías que ayudan a distinguir numerosas formas de la violencia, aunque deja claro que, de todos modos, ellas no permiten comprender ni explicar los mecanismos y las funciones de la violencia. Éstas son: *a)* diferenciar entre la violencia de la sangre (la de los muertos), de aquella que Galtung llamaba la violencia estructural, contenida en situaciones de miseria y opresión; *b)* la violencia cotidiana, integrada en nuestra forma de vida, y *c)* la violencia espectáculo, que atrae la mirada y, a su vez, la desaprobación, y que caracteriza buena parte de la ambivalencia de la violencia que por un lado asusta, pero por otro fascina. (14)

La hiperviolencia en el caso de la novela crítica el último tipo de violencia, aquella que por medio de la normalización de la violencia se ha vuelto espectáculo y producto de consumo, por lo que esta tipología ayudará a entender las diferencias de grado entre los tipos de violencia y sus posibles funciones en el relato que nos ocupa.

Por último incluyo la reflexión de Jean-Marie Domenach<sup>4</sup>, resumida por Elsa Blair de la siguiente manera:

Para Jean-Marie Domenach no tiene ningún sentido preguntarse si hay más o menos violencia en la sociedad actual que anteriormente, pues eso no lleva a ninguna parte. [...] Para este autor, lo que nosotros conocemos hoy como violencia, es aprehendido bajo tres aspectos: *a)* el *aspecto psicológico*: definido como una explosión de fuerza que toma un aspecto irracional y con frecuencia criminal; *b)* el *aspecto moral*: como un atentado a los bienes y la libertad del otro, y *c)* el *aspecto político*: como el uso de la fuerza para apoderarse del poder o para desviarlo a fines ilícitos. (15)

Estos aspectos son relevantes al analizar la finalidad de la hiperviolencia en la obra, ya que para pensar la aprehensión estética y los efectos que ésta busca crear en el lector hay que considerar

---

<sup>4</sup> Jean-Marie Domenach, “La violence”, en *La violence et ses causes*, París, UNESCO, 1980.

lo irracional como carácter distintivo de la hiperviolencia y la destrucción material del supermercado como parte de la crítica al aspecto moral de la sociedad. Estos elementos serán analizados con más detalle en los capítulos siguientes. Hasta aquí la revisión al concepto de violencia al que me referiré a lo largo de este trabajo. Continuemos con el siguiente concepto básico para acercarnos al fenómeno que la hiperviolencia en la novela buscar criticar.

El concepto de normalización de la violencia por su parte, aquí se entiende como un fenómeno social que deriva de un proceso de resignación, acostumbramiento o cotidianidad ante los actos y situaciones que conllevan violencia. Utilizaré la definición de normalización de Rubén Hernández Duarte en su tesis *La normalización del discurso de la violencia*:

Defino a la normalización como un mecanismo social de interdependencia distribuido de forma desigual en actividades y saberes institucionales y no institucionales que permiten regular y estabilizar en momentos determinados los sentidos de algún objeto que se conoce en sociedad. (23-24)

Relacionado con lo anterior, Walter Benjamin en *Para una crítica de la violencia* da algunos indicios de por qué la normalización es una paradoja ya que, aunque partamos de la violencia como algo anormal en sociedad, la norma que regula nuestro comportamiento de por sí, la que condena la violencia, es en sí misma violenta al imponerse desde el derecho y las relaciones morales para incidir sobre el campo de acción del individuo. De tal forma que la violencia, dependiendo de quién la ejerza, estará más o menos justificada por la norma que se nos impone violentamente.

Así, si el Estado utiliza violencia para ganar la “guerra contra las drogas y el narcotráfico”, estará legitimada según el derecho y la moral que éste ejerce, pero si al mismo tiempo, alguna población rural utiliza la violencia para defender sus territorios de inversionistas privados, estará fuera del derecho y podrá ser condenada a costa de perder de vista la violencia original, que sucedió cuando alguien (desde el derecho) pudo requisar un territorio. En palabras de W. Benjamin:

Será necesario en cambio, tomar en consideración la sorprendente posibilidad de que el interés del derecho por monopolizar la violencia respecto a la persona aislada no tenga como explicación la intención de salvaguardar fines jurídicos, sino más bien la de salvaguardar al derecho mismo. Y que la violencia, cuando no se halla en posesión del derecho a la sazón existente, represente para éste una amenaza, no a causa de los fines que la violencia persigue, sino por su simple existencia fuera del derecho. (174)

El Estado se ha servido de la normalización para legitimar poderes políticos, leyes y perspectivas morales desde las cuales justifica sus acciones. Al respecto Michel Foucault en su libro *Defender la sociedad*, explica que el fenómeno de normalización es uno de los cuatro procesos mediante los cuales el Estado generaliza los saberes y las perspectivas posibles respecto a éstos:

En primer lugar, la eliminación, la descalificación de lo que podríamos llamar pequeños saberes inútiles e irreductibles, económicamente costosos; eliminación y descalificación entonces. Segundo, normalización de saberes entre sí, lo que va a permitir ajustarlos unos a otros, establecer comunicaciones entre ellos, echar abajo las barreras del secreto y las delimitaciones geográficas y técnicas; en síntesis, hacer que sean intercambiables no sólo los saberes sino quienes los poseen; normalización, por lo tanto, de esos saberes dispersos. Tercera operación: clasificación jerárquica de esos saberes que permite, en cierto modo, encajarlos unos en otros, desde los más particulares y más materiales, que separan al mismo tiempo los saberes subordinados, hasta las formas más generales, hasta los saberes más formales, que serían a la vez las formas englobadoras y directrices del saber. (168)

Por tanto, si juntamos el proceso de normalización que es un fenómeno constante en cualquier sociedad, al concepto de violencia que Benjamin acota, obtenemos el concepto general de *normalización de la violencia*, el cual para fines de esta tesis estará entendida como el proceso mediante el cual una sociedad racionaliza y justifica la violencia dependiendo de quién y para qué se ejerza la violencia. Lo anterior provoca que la violencia en sí se perciba como algo tan cotidiano

que no sorprende ni asusta, sino simplemente como algo a lo que el ciudadano tiene que resignarse sin importar el contexto donde se presente.

Aunque lo mencionado anteriormente basta para hacer una tesis completa, para la crítica que aquí se busca elaborar me enfocaré solamente en cómo desde los años 90 se ha vendido la estetización de la violencia como un producto de consumo masivo cuya ganancia justifica la reproducción de los valores que apoyan la normalización del fenómeno de la violencia.

### **1.1 La violencia como producto de consumo masivo**

La normalización de la violencia no ha ocurrido ni de un día para otro, ni aisladamente en el imaginario colectivo de las sociedades latinoamericanas actuales, sino que se ha construido todo un aparato discursivo que se ha encargado de vender la violencia como un producto más de consumo masivo, siguiendo la mecánica capitalista donde todo se puede vender mientras haya un consumidor.

Antes de comenzar a relacionar la normalización de la violencia con los medios de comunicación masiva, quisiera diferenciar dos conceptos que utilizaré en esta tesis y que son relevantes para entender el objetivo de la hiperviolencia en *La prueba*. El primer concepto es el de estética que estará restringido a, parafraseando a Gerard Vilar, la dimensión mediante la cual tenemos acceso a todo a través de los sentidos. Ya se trate de obras de arte, de paisajes naturales y por supuesto de obras escritas. Cualquier objeto que podamos percibir mediante los sentidos posee una dimensión estética<sup>5</sup> (7). Así, cuando hablo de estética me refiero a esa dimensión perceptible mediante los sentidos y nada más.

Por otro lado, el concepto de estetización se refiere a lo que Vilar explica cuando dice:

---

<sup>5</sup> Vilar, Gerard. "La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo." en *Filosofía e(n) imágenes: interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneo*.

[...] llamamos estetización al proceso por el que la dimensión estética de algo, especialmente de las imágenes, adquiere un sobrepeso o prioridad frente a sus otras dimensiones (normativa, cognitiva, etc.), esto es, un fenómeno de recomposición de las dimensiones integradas en el objeto. [...] En el ámbito de los medios de comunicación de masas, por ejemplo en la información o en la publicidad, es un fenómeno relativamente frecuente. Imágenes cuya función principal debería ser transmitir una información, aunque sea muy retóricamente, se transforman en imágenes embellecidas en las que el valor estético no solo se encuentra alzaprimado frente a los valores cognitivos y normativos, sino que domina sobre ellos debilitándolos hasta el punto de neutralizarlos y anularlos. (9)

Es por lo anterior que cuando aquí se habla de estetización nos referimos al proceso de prefabricación de los elementos que componen una imagen (fotografía y reportaje), una secuencia de imágenes (cine y televisión) o una obra de arte (pintura, escultura y literatura). La prefabricación en los medios de comunicación masiva implica que la perspectiva del espectador sea guiada hacia un efecto estético en específico y que los componentes sean manipulados para que el foco recaiga en lo estético y no en otros aspectos como el de la crítica.

Ahora bien, los medios de comunicación masiva han sido de los principales promotores de la violencia como producto dado que lo que venden es información, haciendo de los espectadores consumidores de violencia. A continuación, desglosaré de manera general las formas en las que la reproducción de la violencia surge en cada tipo de medio de comunicación, así como las características que fomentan la normalización en el receptor. Empezaré con la televisión y el cine por su impacto globalizador y masivo, después en la prensa y por último en la novela, y es que, aunque estos dos últimos siguen siendo masivos, no alcanzan la misma audiencia que los primeros.

En primer lugar, la televisión, la cual se ha colocado por encima de la prensa, la novela y el cine como medio de comunicación masiva por la gran cantidad de espectadores que ha logrado

conseguir debido a dos razones principales: el bajo costo y variedad de los aparatos y la facilidad de acceso a los canales. De acuerdo con Martín Ramírez en su artículo “Televisión y violencia”:

El ambiente ejerce un potente influjo moderador sobre la conducta, principalmente a través de los medios de comunicación impresos y audiovisuales, y especialmente de la televisión, dada su influyente función creadora sobre la opinión pública, determinando y condicionando mucho de lo que suele pensar, decir y hacer la gente. (328)

Ahora abordaré las distintas manifestaciones de la normalización de la violencia en la televisión. En primer lugar hay que revisar la mecánica económica que motiva a las cadenas de noticias a priorizar la estetización de la violencia. Y es que éstas no ganan dinero con la información que transmiten sino con la audiencia que acaparan, a partir de la cual calculan el costo de la publicidad que puede transmitirse en sus horarios, lo que fomenta la reproducción de la violencia en este medio. De ahí que las noticias que más atención acaparen, sin importar las consecuencias que puedan tener a nivel social, sean las que se transmiten una y otra vez, en todas las cadenas y desde la misma perspectiva explotadora del dolor y la violencia. Para aclarar lo anterior, cito el artículo de Marta Redondo García llamado “El valor mediático de la violencia”:

Aquellos hechos que sean capaces de interesar, atraer, subyugar a un mayor número de personas, suben puestos en el escalafón, dado que su presencia posibilita una mejor recepción del producto periodístico. La comunicación aborda cómo, dentro de esta lógica, la violencia se encumbra como valor noticia apetecido, dado el inevitable impacto que su aparición genera. Este privilegio conduce a una “sobrerrepresentación” de la violencia en los medios no equiparable a la violencia que la sociedad soporta en la realidad. (25)

El producto ya no es la información sino el escándalo y los límites de la violencia se ponen a prueba cada día. Sobre lo anterior se han hecho diversas investigaciones, la mayoría a partir de un análisis cuantitativo de las escenas violentas que se presentan al consumidor en un día promedio

en diversos países y sus efectos: Bandura (2002), Bushman y Huesmann (2001), Walma van der Mollen (2004), Sirgy y cols. (1998), Gerbner y cols. (1980) entre otros.

El nivel de la violencia y su discurso se vuelven el parámetro para clasificar la relevancia de las noticias, y esto en sí mismo no está mal, pues sólo a través de la información se puede generar reflexión. El verdadero problema es la falta de crítica y reflexión sobre cómo se presentan las noticias e incluso, peor aún, la creación de noticias falsas que enaltecen la violencia y anulan el valor de la información real.

Asimismo, la explotación de la violencia no sólo ocurre en el discurso sino también desde lo visual, las imágenes de los crímenes se transmiten en los tres horarios estelares (mañana, tarde y noche) sin importar si lo observa un niño, un joven o un adulto; sin importar las consecuencias emocionales; sin importar que se transforme en una herramienta de la normalización de la violencia fuera y dentro del derecho. El objetivo es el mismo en todas las cadenas: transformar esa información en un producto de consumo masivo, habituando al espectador a que lo demande, lo consuma y lo olvide a los cinco minutos de saberlo, a insensibilizarse para poder mantenerse “actualizado” aunque sólo sea superficialmente. En uno de sus ensayos sobre la fotografía, Susan Sontag reflexiona sobre la insensibilidad que termina produciendo la saturación mediática de las imágenes atroces, y concluye que la violencia se explota como un espectáculo que propaga la televisión para ser consumida desde la distancia y el confort burgués (121). Un estudio relevante que constata la situación de la violencia en la televisión es la de Marithza Sandoval Escobar:

Los espectadores no necesariamente adaptan simultáneamente lo que han observado, sino que miden su propia conducta en términos de la distancia a los modelos que se ven en los medios. Por ejemplo, en países con altos índices de violencia (como en el caso colombiano) dada la crueldad que se vive en la cotidianidad, los maltratos menores serían cosas demasiado sencillas como para ser consideradas negativas por un niño o adolescente



expuesto a ciertos contenidos violentos de la televisión. (211)

Por último, otra consecuencia social de la normalización de la violencia que promueven los noticieros televisivos, más allá de la desensibilización, es la de la ilusión de una realidad dividida en dos grupos: víctimas y victimarios. Se nos plantea un escenario en donde no queda espacio para el diálogo entre estos grupos y que sólo existe una perpetua confrontación en la que las víctimas tienen todas las de perder.

La desensibilización como consecuencia de la normalización no sólo se da a partir de la explotación de la violencia real, sino también desde la violencia estetizada, de la cual, la televisión vuelve a ser el número uno en tanto la cantidad de programas y la cantidad de espectadores a los que llega. Las series televisivas del género llamado “drama procesal” dan cuenta de los mecanismos de la violencia ya sea desde la perspectiva del criminal o desde las instituciones que la castigan y se vuelven transmisores de la misma violencia que se reporta en los noticieros, haciendo que sea más importante ser verosímil que veraz.

Dentro de este rubro de la producción televisiva encontramos series sobre narcotraficantes y cárteles reales (*Pablo Escobar, el patrón del mal, La viuda negra, El señor de los cielos*, etc.), y su uso como producto se puede observar simplemente revisando la programación y la cantidad de estos programas que dan testimonio de la explotación de la violencia como un producto de consumo masivo. Se puede objetar que se busca aleccionar al espectador porque la violencia siempre encuentra un castigo y la vida de crimen siempre termina con consecuencias negativas, pero resulta evidente que en la producción también se transmite una idealización de la violencia que es transmitida desde el cuidado de una estetización de los personajes, de los escenarios que los rodean y de las escenas de violencia en sí.

Estas ficciones tienen otra consecuencia social que es normalizar la “naturaleza violenta” de los seres humanos. Esto es, donde sea que ocurra la historia y sin importar quiénes sean los

perpetradores de la violencia se introduce la idea de que es un estado permanente de la vida en sociedad, lo que promueve la normalización de la violencia, la falta de crítica y resistencia del espectador con respecto a los mismos fenómenos que suceden en su realidad.

Por último, sobre los dramas procesales es importante mencionar que, mediante las ficciones como las series del narcotráfico, además de legitimar el discurso normalizador de la violencia, se crean prejuicios y se criminaliza a ciertos grupos sociales que se ven marginalizados en la vida real, por cuestiones de clase, género o edad. Por ejemplo, los sicarios son catalogados como personas jóvenes, de clase baja y hombres. La argumentación para tal estereotipo se basa en las siguientes premisas: los jóvenes no llegan a viejos a causa de la violencia, la pobreza que viven en su infancia motiva su búsqueda por “el dinero fácil” y, por último, que las mujeres no pueden ser perpetradoras de violencia desde una perspectiva tradicionalista de género.

Continuando con el segundo medio de comunicación que revisaré, pensemos al cine como agente normalizador de la violencia. Para fines de este trabajo me concentraré en el cine que se ha hecho en las dos últimas décadas en Latinoamérica, en el que el tipo de violencia al que nos referimos aquí se ha reproducido y transmitido con la consecuencia de la normalización en el imaginario colectivo. Los dramas que han aparecido reafirman los prejuicios de género, edad y clase que vemos aparecer en las series locales, sólo que aquí las vemos reproducidas y presentadas internacionalmente como características de identidad de las naciones de donde procedan los filmes. Por ejemplo, *Amores perros* (México), *Ciudad de Dios* (Brasil), *Sumas y restas* (Colombia) corresponden al tipo de cine que utiliza la violencia como forma de iconizar y representar la identidad de los lugares donde suceden sus tramas.

El producto de estas películas no es la historia ni las formas de contarla sino la violencia y todo se construye a partir de este elemento, entre más violencia se pueda presentar mejor y los otros elementos que la acompañan como las relaciones amorosas, los líos familiares y la complejidad de

las decisiones de los personajes pasan a segundo plano y se vuelven elementos meramente decorativos que dejan en la mira a la violencia como el producto a consumir. Por ejemplo, la película *El infierno* (2010) aparenta ser crítica y señalar a la pobreza como la razón de la situación violenta de México, sin embargo, lo que más se muestra no es esta situación precaria sino los métodos de tortura, intimidación y asesinato que los cárteles de la frontera utilizan. Esto ocasiona que se diluya la crítica y se incentive el consumo de ese tipo de violencia.

Una consecuencia social que quiero recalcar en cuanto al cine como agente normalizador es la idealización de la violencia. Con lo anterior me refiero a que, aunque los filmes basados en la violencia criminal justifiquen su producción en una crítica moral de ésta, con el fin de poder vender la violencia como producto se hace necesaria una visualización estetizada de los detalles que enmarcan dicha violencia. Ésta se vuelve un espectáculo donde la belleza forma parte fundamental de su construcción. Por ejemplo, los ángulos de la cámara desde donde se narran distintos aspectos de la violencia (desde abajo y enfocando los cartuchos de las balas), la orientación de las luces y los efectos visuales como la cámara lenta o acelerada vuelven a la violencia un objeto estético y un producto vendible. Esto conlleva la idealización de esta violencia, esto es, se embellece tanto el acto violento que pierde su connotación moral condenatoria y posiblemente crítica. La unión de lo visualmente estético con tramas que justifiquen la aparición de la violencia y una banda sonora que dirige las emociones del espectador, crean un sistema completo que acapara los sentidos y entibia la reacción y resistencia del espectador ante lo que experimenta.

La idealización no sólo sucede sobre la violencia sino a todo el marco que la rodea. Por ejemplo, la representación de los criminales como individuos que están fuera de las imposiciones sociales preestablecidas, su forma de vestir y de manejarse en el mundo se idealizan como si fuera una manera de vivir exclusiva que se encuentra fuera del alcance del espectador en filmes como *Scarface* (1983), *Blow* (2010), *El cártel de los sapos* (2011). Y aunque el espectador pueda querer

adoptar esos estereotipos o condenarlos, el hecho es que se normaliza la violencia a través de estos ideales que la hacen comprensible o justificable como medio para conseguir todas las ventajas materiales que ésta puede dar a aquél que nunca podría conseguirlas de otra forma. El caso de la película *Gun* (2010) es una prueba de esto último, donde un líder de una organización criminal que vende armas es idealizado al ser interpretado por el famoso cantante 50 Cent.

Sin embargo, la idealización no surge solamente como una consecuencia de la normalización de la violencia en el cine, sino que tiene una segunda justificación que explicaría el entusiasmo del espectador al conocer la historia de un criminal e incluso a adherirle la etiqueta de héroe, lo que aumenta la producción de cine como el que describimos. Walter Benjamin en *Para una crítica de la violencia*, explica:

La misma suposición puede ser sugerida, en forma más concreta, por el recuerdo de las numerosas ocasiones en que la figura del “Gran” delincuente, por bajos que hayan podido ser sus fines, ha conquistado la secreta admiración popular. Ello no puede deberse a sus acciones, sino a la violencia de la cual son testimonio. En este caso, por lo tanto, la violencia, que el derecho actual trata de prohibir a las personas aisladas en todos los campos de la praxis, surge de verdad amenazante y suscita, incluso en su derrota, dada la simpatía de la multitud contra el derecho.” (175)

Por último, en cuanto al cine latinoamericano es importante resaltar que en las dos últimas décadas se ha formado un lazo entre los contextos sociales y las tramas que enmarcan la violencia. Se utilizan datos históricos reales, conflictos verdaderos y personajes basados en criminales reales para urdir las tramas, lo que distancia al espectador con lo que él mismo observa en su realidad al verlo representado, ficcionalizado y estetizado como en los filmes de *Miss bala* (2010), *Sicario* (2015) o *La virgen de los sicarios* (2000). Y que, si además lo mezclan con romance y humor, resulta en que la crítica queda desfasada a un lugar incómodo donde es fácil de olvidar. Entonces

ya no sólo se trata de estereotipaciones sino de toda una identidad nacional que se ve dividida en dos, víctimas y victimarios, y que postula al cine como un medio de comunicación que normaliza la violencia, pero no la crítica y esto para toda Latinoamérica.

A continuación, en un tercer peldaño, tenemos a los periódicos y aunque todos tienen una sección policíaca, me refiero en especial a aquellos llamados de *nota roja*, como el *Extra* en Morelos o el *Alarma* en México, en los que el problema no es la cantidad de noticias sino la forma de construir el discurso alrededor de las imágenes, lo que los vuelve normalizadores de la violencia. La falta de crítica, más allá de las quejas vacías por parte de los reporteros (también normalizadas) hacia las instituciones que vigilan y castigan dicha violencia, permite observar la intención detrás del discurso, la cual no es criticar y fomentar la resistencia a esta violencia cotidiana sino de comercializar con el efecto y sensación de terror que estas noticias infunden en la población en general.

Este tipo de publicaciones, además de explotar las imágenes que llaman la atención del lector son de muy bajo costo en comparación con el promedio de los periódicos nacionales. Esto aparentemente responde sólo a una medida necesaria para competir en el esquema capitalista contra todas las grandes publicaciones, sin embargo, la constante exposición a las imágenes y a los tres renglones que suponen explicarlas ocasiona el desarrollo de otra consecuencia social de la normalización: la indiferencia. En palabras de José Alberto Sánchez Martínez en su ensayo “La máquina y el cadáver. La producción de la muerte en el capitalismo cultural”:

El capitalismo cultural ha desarrollado una nueva educación frente a lo trágico, junto con una pedagogía, la del acoplamiento a lo terrible, a lo banal, a lo efímero, a lo inmundo. Para aceptar la tragedia la sometemos a la pedagogía del distanciamiento de sí mismo, porque la tragedia en el capitalismo cultural se experimenta sin el sí mismo, aun cuando se piensa lo contrario, que nuestra cultura es una cultura del apego a sí mismo como ninguna otra. (77)

El distanciamiento mencionado por Martínez, como parte de las secuelas de la normalización de la violencia, permea en el imaginario colectivo ya que al estar saturado de estas imágenes se quita valor a las vidas humanas que se pierden y para el espectador se transforman en pedazos de información fragmentada y espectáculo. El distanciamiento mencionado no es solamente una consecuencia de la influencia de los medios impresos, sino que también es un mecanismo que ayuda al espectador a crear distancia y evitar por un lado el dolor y por otro, la responsabilidad ética de ser testigo de tales atrocidades.

Antes de continuar con el último medio de comunicación masiva, me detendré un momento para hablar del lugar que ocupa el arte (sin contar al cine y la literatura) en la normalización de la violencia, el cual también se ha apropiado del discurso de la violencia para vender más y postularse como críticos de ésta cuando en realidad también muchas veces se han vuelto reproductores y transmisores de ella. Vale la pena decir que si bien podemos encontrar obras de arte que hacen de las tragedias actuales un producto mediante la reproducción masiva de sus creaciones, es verdad que en el espacio del arte es donde podemos encontrar más casos que rompen o que intentan romper con la explotación de la violencia en aras de la ganancia comercial. Al contrario de los formatos que hemos explicado anteriormente, muchas de estas obras pretenden guiar la atención del receptor lejos de la violencia y hacia la reflexión y crítica necesaria para desarrollar nuevos discursos que desmonten la normalización de la violencia que vemos en todas partes.

La fotografía, la pintura, la escultura y la instalación performativa por su mismo carácter simbólico y no realista sino representativo, suscribe el uso de la violencia como un disparador suficientemente sorprendente para pensar la violencia y la situación social que se ha creado alrededor del propio espectador. Tal es el caso de Teresa Margolles con sus muros-esculturas baleados y tatuados por las diez frases que auguran una sentencia de muerte al menos en México, relacionando la situación social de inestabilidad e indiferencia a la violencia criminal a partir de lo

visual y el lenguaje coloquial. (Antonio Sustaita 17)

Por otra parte, entre el arte y el medio de comunicación masivo, existe un formato en el cual la normalización se ha hecho sistemáticamente por la competencia comercial, aunque no exclusivamente pues también se ha encontrado a la disposición de las ideologías imperantes y sus consecuentes moralidades. Me refiero a la novela, que en sus orígenes funcionó como un medio de comunicación masiva por su reproducción a gran escala y la cantidad de temas y propuestas que podía transmitir de un lector a otro. Citando a Alberto Paredes en su libro *Las voces del relato*:

Una novela responde al menos a dos impulsos intelectuales, dos deseos de intelección, por parte de ese individuo que ha parado en autor de relatos: comunicar sus creencias (individuales o de grupo social o político) y reflexionar sobre un enigma que le importa y que la novela le permitirá, en alguna medida, dilucidar. [...] La novela no *hace* nada, en el sentido de insertar objetos tridimensionales frente a nosotros, como aquellos que Borges hace aterrizar en “Tlön, Uqbar, Orbis tertius”, sino que su hacer es su creación imaginaria, sin más objeto sólido que el libro, con su simulación verdad. (111)

Existe una relación entre el género literario de la novela y la normalización explicada desde la ley como dice M. Foucault: “Me parece que hay una pertenencia fundamental, esencial, entre la tragedia y el derecho, entre la tragedia y el derecho público, así como es verosímil que haya pertenencia esencial entre la novela y el problema de la norma” (164). Esto se esclarece si pensamos que la novela desde su origen tuvo como uno de sus objetivos regularizar y categorizar las relaciones morales dentro de una sociedad dada. No sólo se trataba de comunicar algo sino de regular la ideología, la legitimidad del poder, el *status quo*, los saberes permitidos y los límites de los campos de acción de cada grupo social desde el derecho y la ley, a través de la ficción. Al respecto podemos señalar a Irwing Howe en su libro *Politics and the Novel* (1957) como uno de los estudiosos que ha adoptado esta visión acerca de la novela:

Se trata de hacer vívidas las ideas o ideologías, portadoras de la capacidad de personajes conmovedores, de gestos apasionados y sacrificios; más aún, crear la ilusión de que ellas poseen una especie de movimiento independiente, de modo tal que ellas mismas –esos derechos abstractos o ideas o ideología– parezcan haberse convertido en activos personajes en la novela. (18)

Si seguimos esta línea podemos pensar en la novela como un agente normalizador desde su constitución, sin embargo, ¿cómo se relaciona con la normalización de la violencia en las últimas décadas? Pues bien, en el afán neoliberal desde donde la oferta de un producto no depende de su utilidad sino de su demanda, la violencia y su consecuente estetización en la novela funciona como el producto a vender dada su similitud con la realidad y desde el pacto de ficción que convierte al lector en cómplice del narrador, el cual dirigirá y normativizará desde dónde se comprende y legitima o no dicha violencia.

En ese sentido, las llamadas *novelas del narco* son un agente normalizador de la violencia que se vive en Latinoamérica desde los años 80 ya que, al representar casos reales de criminales conocidos en busca de verosimilitud, también reproducen la violencia y justifican su uso desde la explicación capitalista de la libre competencia.

Hoy en día la novela sigue teniendo un carácter social desde su producción masiva, ya que las obras compiten en un ranking sobre sus ventas, las cuales son motivadas por los medios de comunicación a través de reseñas o recomendaciones de algunas obras sobre otras. Actualmente se les llama fenómenos sociales, porque tienen millones de lectores en todo el mundo, pero aquí vale la pena preguntarse ¿cómo se hace esta selección? ¿quién la hace y bajo qué lineamientos ideológicos se promocionan unas más que otras? Porque la novela, al ser un transmisor de ideología es utilizada como herramienta de propaganda de ideas que legitiman ciertos intereses por encima de otros, y al mismo tiempo es utilizada como agente normalizador de los discursos morales que



buscan imponerse a la población en general, entre los cuales se incluye el discurso normalizador de la violencia.

Así es como la novela, tanto por su producción masiva como por su capacidad de transmisión ideológica y por su poder de normalizar actitudes, valores y normas en la sociedad, adquiere una posición privilegiada entre los medios de comunicación masiva que normalizan la violencia. Una cuestión importante sobre de la novela es el carácter ficticio que posee ya que, si bien el cine y las series televisivas también parten de la ficción, su formato abarca una serie de complejidades que la distancian de los medios audiovisuales.

En primer lugar, el aspecto imaginativo de la novela que le exige al lector la importante tarea de rellenar los huecos que no llenan las palabras, volviéndolo más personal ya que su propia imaginación es la que participa en la recreación de lo narrado y ésta partirá de lo que conoce en su realidad inmediata y cotidiana. Lo anterior es explicado por Roman Ingarden cuando define los lugares de indeterminación:

Nos encontramos con un lugar de indeterminación cuando es imposible, sobre la base de los enunciados de la obra, decir si cierto objeto o situación objetiva posee cierto atributo. [...] La presencia de lugares de indeterminación no es algo accidental, el resultado de un defecto de composición. Mas bien es necesaria en toda la obra de arte. Es imposible establecer con claridad y exhaustividad la multiplicidad infinita de determinaciones de los objetos individuales representados en la obra, con un número finito de palabras o frases. El lector lee entonces “entre líneas”, e involuntariamente complementa diversos aspectos de las objetividades representadas, no determinadas en el texto mismo, mediante una comprensión “sobreexplicita”, por decirlo así, de las frases y especialmente de los nombres que aparecen en el texto. A esta determinación complementaria llamo “concreción” de los objetos representados. (37-38)

En segundo lugar, en el formato audiovisual, la mirada del receptor es dirigida estrictamente por la cámara orientada desde la perspectiva del director, lo cual, en la novela no sucede ya que, aunque sí hay una parte de direccionamiento, el texto no controla al lector o en lo que él decide fijarse o atribuirle más importancia en la narración. Esto es lo que provoca la posibilidad múltiple de lecturas, nadie lee lo mismo, aunque se trate del mismo texto:

En la concreción tiene lugar la peculiar actividad co-creativa del lector. Por su propia iniciativa y con su propia imaginación rellena diversos lugares de indeterminación. [...] Naturalmente siguen conteniendo en realidad lugares diversos de indeterminación, pero parece como si lo determinado se volviese hacia el lector, recubriendo las indeterminaciones que persisten. Cómo ocurre esto en casos específicos es algo que depende de las peculiaridades de la obra misma y también del lector, de su situación y actitud en que se encuentra en ese momento. Como resultado de esto habrá diferencias significativas entre diversas concreciones de una misma obra, aun cuando dichas concreciones las realice el mismo lector en diferentes lecturas. (Ingarden, 39)

En resumen, por un lado, tenemos la libertad creativa del lector para hacer del texto algo suyo, que puede rechazar o adaptar las normalizaciones que el texto propone a su propio pensamiento y por el otro, el carácter de algo representativo, simbólico, pero nunca real que distingue a la novela de otros medios. En ella la cooperación del lector se complejiza porque existen siempre resquicios donde la ficción rompe con la realidad a la que hace referencia, donde se insertan posibilidades de perspectiva, de diálogo o de transformación que, en una noticia, por ejemplo, no se pueden apreciar porque sólo relata lo que pasó y no todo lo que podría haber pasado.

La novela explora todo lo que podría haber pasado, antes, durante y después del hecho, algo que las noticias no pueden dar porque siempre se reporta después del hecho. La novela al contrario construye el hecho a narrar y su potencial radica en que puede explicarlo desde el pensamiento de

los personajes, lo que estaban haciendo o pensando que dio origen al momento violento. O puede que desde la narración omnisciente nos describa la escena completa, lo que ven y sienten las víctimas en esos momentos, las reacciones e interacciones entre la situación y los personajes con detenimiento, algo que en tiempo real es imposible de percibir.

A partir de este carácter ficticio es donde el texto puede explorar dos posibilidades, puede ser parte de la normalización de la violencia o bien ser parte de la crítica a la normalización. Exploremos brevemente ambas posibilidades. La primera posibilidad forma parte de la maquinaria normalizadora de la violencia, se trata de obras que utilizan la exploración narradora de las vivencias y las sensaciones como herramientas para racionalizar, justificar y entonces validar las razones por las que la violencia es algo cotidiano a lo que el lector debe adaptarse y resignarse. Al mismo tiempo se valida la discriminación entre los ciudadanos por causas clasistas o de género y se racionaliza la segregación sin mencionar a la discriminación como parte del problema, sino como algo derivado de la normalización.

En segundo lugar, tenemos las novelas que son parte de la oposición, que buscan criticar la normalización de la violencia y que pueden o no proponer modos individuales de hacerlo, como en el caso de la novela de este trabajo. En este tipo de novelas las herramientas narrativas son utilizadas para detener la inercia creada por la normalización y reformular la manera de aproximarse a los hechos narrados. Con lo anterior me refiero a que se trata de narrativas que buscan provocar un desajuste que evidencie la normalización de la expectativa de la violencia. Las posibilidades para lograr esa provocación son múltiples, pero pueden servir de empuje suficiente para dislocar la visión de mundo imaginada en colectivo y pasar a un enfoque de reflexión y crítica.

La perspectiva ofrecida por el texto y la perspectiva del lector en su realidad se encuentran en la lectura y producen una retroalimentación e interpretación de la realidad y del texto en la mente del lector simultáneamente. Wolfgang Iser en *La estructura apelativa de los textos* dice que:

Habría que registrar el fenómeno según el cual hay una inclinación continua a compartir como lectores los riesgos ficticios de los textos, a abandonar la propia seguridad para ingresar en otros modos de pensamiento y conducta que no son en modo alguno de naturaleza edificante. El lector puede salir de su mundo, vivir cambios catastróficos sin quedar implicado en sus consecuencias. Pues la carencia de consecuencias de los textos de ficción hace posible actualizar maneras de experiencia de sí mismo que la forzosidad cotidiana obstruye. Nos devuelve ese grado de libertad de comprensión que la acción desgasta, malgasta y a veces regala. Al mismo tiempo los textos de ficción preparan cuestiones y problemas que se derivan de la necesidad de la acción diaria. De este modo no experimentamos con los textos, sino con nosotros mismos. (148)

Es común pensar que la visión de la realidad del lector se va a imponer más que la que se lee, pero siempre habrá otras obras que logran imponerse a la realidad y que se quedan con el lector a donde quiera que vaya, modificando la forma de leer el resto de las cosas que éste encuentre. Como dice Robert Jauss:

La función social de la literatura sólo se hace manifiesta en su genuina posibilidad allí donde la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de la práctica de su vida, preforma su comprensión del mundo y con ello repercute también en sus formas de comportamiento social. (201)

## **1.2 Estética de la violencia y el asesinato**

Después de hacer un recuento de cómo la violencia se transforma en producto de consumo masivo a partir de los medios de comunicación, existe otro aspecto de la normalización que es importante mencionar y es el de la estética de la violencia. Pero para hablar de la estética de la violencia se necesita retomar autores que se aproximaron a ella desde distintas perspectivas como lo son Walter Benjamin y Thomas de Quincey. El primero habla de la estética como una forma pacífica de la

violencia que, sin embargo, está unida directamente a cuestiones políticas y que tienen que ver con los conceptos de derecho y justicia. El segundo aborda la estética del asesinato desde una perspectiva puramente artística y alejada de la moralidad. Al integrar estos dos enfoques, podemos obtener una aproximación de la estetización de la violencia a la que hace referencia la hiperviolencia presente en *La prueba*.

Empecemos con la aproximación de Benjamin hacia la violencia y su posible crítica. El autor en su ensayo *Para una crítica de la violencia* nos propone pensar la violencia a partir de su conexión con las relaciones morales dentro de la sociedad. Pues solo a partir de estas relaciones la violencia puede ser definida como tal y las relaciones morales se definen a su vez por el derecho y el concepto de justicia (169).

El autor en primera instancia diferencia dos tipos de derecho, por un lado, el natural y por otro, el positivo. Y a cada tipo de derecho le inscribe una concepción de la violencia. Para el derecho natural que no niega la violencia, sino que la absorbe como parte de la naturaleza humana, la única distinción válida es entre la violencia legítima y la ilegítima, en ambos casos la violencia es vista como un medio y la diferencia radica en si es un medio para fines justos o injustos. La pregunta que no responde el derecho natural es ¿quién decide cuál es un fin justo y cuál no lo es?

Por otra parte, la visión del derecho positivo se enfoca en la legitimidad de los medios y no en los fines y la violencia en tanto medio es criticable como parte del derecho en transformación, donde la justicia es el criterio para definir los fines y la legalidad es el criterio para pensar los medios. Sin embargo, para el autor cualquier crítica basada en uno u otro tipo de derecho tiene la desventaja de que uno legitima los fines y el otro los medios, dejando poco espacio para criticar la violencia como tal, sea legítima o no, sirva para fines jurídicos o no.

Entonces, ¿desde dónde puede inscribirse la crítica? Para Benjamin lo primero es abandonar el círculo que va del derecho natural al positivo para legitimar la violencia devenida del sistema, y

lo segundo es establecer criterios recíprocos independientes para fines justos y medios legítimos (171). Este autor apuesta por la filosofía de la historia para formular estos criterios capaces de criticar la violencia. Ahora bien, se pueden extrapolar estas condiciones para criticar la estetización de la violencia encontrada tanto en los medios de comunicación masiva como en el arte en general. Por ejemplo, desde esta perspectiva se puede criticar la estetización de la violencia que se justifica como un medio para fines justos y que encontramos en la forma de presentar a las instituciones que “vigilan y castigan” la violencia aislada, esto es, la que no deviene de un derecho sino de las individualidades y que es presentada como la violencia criticable.

A grandes rasgos, la estetización de la violencia se puede entender como una herramienta de la normalización de la violencia devenida del derecho y los fines jurídicos que al mismo tiempo se utiliza como una forma de dividir los tipos de violencia, los que merecen ser sancionados o condenados socialmente y la violencia que no se debe de contener o criticar porque se trata solo de un medio para mantener el orden social devenido del dogma del derecho.

Los medios y el arte que se guían por las directrices ideológicas derivadas del derecho imperante construyen estetizaciones alrededor de la forma de operar tanto del poder judicial como de las personas aisladas que ejercen violencia en la población civil y sus representaciones son completamente diferentes, aunque ambas figuras usen la violencia como medio. Por ejemplo, los operativos de la policía se reportan como eventos ordenados y organizados como medios de contención de la violencia a mano de los ciudadanos y aunque haya uso de violencia de ambas partes, los que se encuentren fuera del derecho serán los únicos responsables de la violencia.

En otro texto llamado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin también reflexiona sobre el arte en los tiempos de la producción masiva y de acuerdo con él:

La técnica de reproducción se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito

de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido. (45)

Esto es importante para nuestro planteamiento ya que, en la actualidad, la producción masiva de contenidos violentos ya sea aplicado a la obra de arte o a los medios de comunicación masiva tiene el efecto que el autor menciona. Por un lado, actualiza el contenido de la violencia al contexto del receptor, y por otro, normaliza la percepción de estos contenidos, los hace predecibles o esperados y anulan la posibilidad de sorpresa desde donde tradicionalmente deviene de la crítica.

Estos dos procesos conducen a un enorme trastorno del contenido de la tradición -un trastorno de la tradición que es la otra cara de la crisis y renovación contemporáneas de la humanidad-. Son procesos que están en conexión estrecha con los movimientos de masas de nuestros días. [...] Incluso en su figura más positiva, y precisamente en ella, su significación social no es pensable sin su lado destructivo, catártico: la liquidación del valor tradicional de la herencia cultural. (45)

Lo anterior describe lo que pasa en nuestros tiempos con el discurso normalizador de la violencia. La reproducción masiva del arte que utiliza la violencia modifica nuestra concepción de ella y aunque muchas veces la intención sea crítica, por tratarse de un producto de consumo masivo, transforma esta posibilidad en riesgo permanente: entre lo crítico y lo que fomenta la normalización de la violencia:

La extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción cuyo “sentido para lo homogéneo en el mundo” ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único. [...] La orientación de la realidad hacia las masas y de las masas hacia ella es un proceso de alcances ilimitados lo mismo para el pensar que para el mirar. (49)

Así, la estetización puede explicarse como una parte fundamental de la normalización de

cualquier perspectiva social sobre un fenómeno u objeto específico. En el caso de este trabajo la normalización de la violencia tiene como elemento fundamental convertir a la violencia en un producto de consumo masivo, una propuesta estetizada que guía la lectura del espectador de tales hechos, legitimando una aplicación de la violencia sobre otra.

Uno de los efectos de la normalización de la violencia fue la estetización de cualquier hecho violento, tanto del legítimo para fines justos como de los ilegítimos practicados por grupos o personas particulares. Hoy en día, la estetización ha hecho uso de todos los tipos de violencia para generar contenido que pueda vender al por mayor y que al mismo tiempo genere como consecuencia la resignación y falta de crítica en el espectador. La hiperviolencia en este sentido se puede entender entonces como una continuación de la estetización de la violencia, como ya veremos más adelante.

Continuemos con una propuesta que en un principio parecería opuesta a la de Benjamin pero que se conecta a ella porque ambas parten del efecto de dicha estética en el receptor. La apuesta de Thomas de Quincey es pensar el asesinato como algo inevitable que puede ser apreciado como algo estético y analizado desde esta perspectiva. Su ensayo “Del asesinato como una de las bellas artes” (1827), fue publicado en un contexto en el que hubo una gran proliferación de periódicos y sobre todo de reportajes de crímenes, donde la brutalidad de la violencia se iba haciendo cada vez más visible. Aunque muchos intelectuales de su época se quejaron de esta explotación de la violencia, Quincey fue en dirección contraria y abrazó la estetización de la violencia como un fenómeno que le interesó ampliamente. Él se desarrolló como periodista de nota roja y su fascinación por los detalles macabros era visible desde sus reportajes. De ahí que, cuando salió este ensayo, fue recibido como un ejercicio intelectual comprensible a partir de la situación en la que



se encontraba el periódico como medio de comunicación masiva.<sup>6</sup>

Una de las diferencias fundamentales entre Benjamin y Quincey es que, para el segundo, la perspectiva moral debe salir de la ecuación al momento de apreciar un evento de esta naturaleza. Sin embargo, el autor explica que, en cuanto al plano moral, tanto los que reprobren ser testigos de este tipo de experiencias como los que puedan disfrutar de ella podrán y deberán oponerse categóricamente a legitimar, normalizar y aprobar la muerte de alguien en manos de alguien más e incluso hacer todo lo que esté en su poder para detenerlo antes de que suceda. Sobre esta perspectiva moral que para este trabajo es relevante en tanto habla de la responsabilidad del espectador y se opone a la normalización, Quincey propone lo siguiente:

Ahora bien, si sólo por hallarse presente en un asesinato se adquiere la calidad de cómplice, si basta ser espectador para compartir la culpa de quien perpetra el crimen, resulta innegable que, en los crímenes del anfiteatro, la mano que descarga el golpe mortal no está más empapada de sangre que la de quien contempla el espectáculo, ni tampoco está exento de la sangre quien permite que se derrame, y quien aplaude al asesino y para él solicita premios, participa en el asesinato. (8)

Aquí hay un punto relevante para la investigación porque la violencia y su estetización pueden ser apropiadas desde dos perspectivas diferentes que son, la de la moral (que categoriza la violencia en tanto la virtud sobre los actos y los actores) y la de la estética. Para el autor, en el momento en el que ya nada se puede remediar, el foco del espectador debe cambiar y entonces puede interesarse en lo que percibe desde una perspectiva del buen o mal gusto, esto es, desde una perspectiva estetizada:

A veces se presentan interrupciones molestas; la gente se niega a dejarse cortar la garganta

---

<sup>6</sup> Covelo, Roxanne. *Thomas De Quincey's "On Murder Considered as One of the Fine Arts": Black Humour and the French Decadents*. Tesis. Universidad Federal de Minas Gerais: 2019. p. 25-27

con serenidad; hay quienes corren, quienes patean, quienes muerden, y mientras el retratista suele quejarse del excesivo aletargamiento de su modelo, en nuestra especialidad el problema del artista es, casi siempre, la demasiada animación. (18)

Parafraseando a Quincey, la estética del asesinato se debe deglutir a partir de ciertos aspectos que conforman lo que él llama un buen asesinato. En primer lugar, se debe tomar en consideración que un buen asesinato no debe ocurrir a manos de alguien que asesine recurrentemente, por ejemplo, si el autor del crimen lo hizo en defensa propia, no puede hacerlo alguien que mata por costumbre o como parte de su vida cotidiana. Un asesino que mata a un asesino no se aprecia como de buen gusto. La segunda condición es que el fallecido debe estar sano o en buena forma y con hijos si se puede para “ahondar en el patetismo” para causar un efecto de buen gusto en el espectador, la muerte de un anciano no produce el mismo efecto. En tercero, el momento del hecho y en este respecto el buen gusto valora más el asesinato cuando sucede en la oscuridad de la noche y con discreción (21). Al mismo tiempo, para la recepción estética del asesinato el autor nos habla de que es necesario un receptor con sensibilidad para el asesinato:

Pero ya es tiempo que diga unas cuantas palabras sobre los principios del asesinato, no con objeto de reglamentar la práctica sino de esclarecer el juicio. Las viejas y la muchedumbre de lectores de periódicos se conforman con cualquier cosa siempre que sea lo bastante sangrienta: el hombre de sensibilidad exige algo más. (22)

Sobre este punto es importante recalcar que la normalización de la violencia puede producir este tipo de espectadores en tanto la violencia no es lo que escandaliza ni tampoco la designación moralista de los hechos, sino los particulares de cada evento, los detalles que formulan la estetización que rodea la historia sensacionalista que se nos presenta: el lugar, el momento, los instrumentos que se utilizaron, todos estos elementos que conforman la descripción de la violencia. En este sentido, el espectador de hoy está predispuesto desde las imposiciones sociales que

normalizan la violencia a volverse un espectador exigente que analice la puesta en escena de la violencia, con la distancia moral suficiente para desensibilizarse ante lo que sucede en su realidad.

Tras haber reflexionado sobre la normalización de la violencia y el posterior uso de dicha violencia como un producto de consumo masivo, no es de extrañar que otra de las consecuencias sea lo que a continuación se definirá como hiperviolencia. En la literatura, ésta se reveló en un primer momento como una estetización que hablaba de contenidos injustificables, que disfrazaba el sensacionalismo con crítica y que influyó en las consideraciones morales que se tenían sobre la violencia real. De aquí en adelante, la hiperviolencia será el sujeto por describir y desentrañar tomando en cuenta el aparato normalizador que le dio vida.

### **1.3 Esbozo de una definición de hiperviolencia**

Comenzaré con una definición general de la hiperviolencia tomada del artículo “La hiperviolencia o el Otro como estorbo” de Mará Guadalupe Pacheco y que dice lo siguiente:

Hay crímenes que han existido desde los primeros tiempos. El asesinato predomina entre ellos. Pero la esencia fundamental del crimen parece haber cambiado con el devenir histórico, y ahora nos vemos rodeados por todo tipo de violencia, a veces inconcebible. [...] El horror es siempre nebuloso, indefinible, incomprensible; sin embargo, se entenderá por hiperviolencia la exacerbación de la violencia o violencia dura. Es decir, la hiperviolencia se caracteriza por la sinrazón, por el homicidio sin ton ni son, por mera perversión. (5)

Entonces, si la hiperviolencia se define como la *sinrazón de la violencia* se deduce que la violencia no es irracional y aquí surge una reflexión interesante en el sentido de que la misma existencia de la hiperviolencia supone que la violencia, sus causas, los orígenes que el dieron forma

y límite dentro de la consciencia colectiva son por lo menos entendibles desde la razón.<sup>7</sup> La comprensión, justificación e interpretación de la violencia, es una de las consecuencias de normalización.

Dado que se trata de un fenómeno relativamente reciente, la hiperviolencia dista mucho de ser definida formalmente y categorizada dentro de los rangos de la violencia. Sin embargo, ya se encuentra inscrita tanto en el arte visual como en la literatura. Para su mejor explicación, aquí se parte de dos conceptos que conforman tanto su estética y como contenido: lo grotesco y lo sublime.

Sobre lo grotesco se ha escrito mucho, siendo Mijaíl Bajtin uno de los primeros estudiosos que le ha dedicado bastantes páginas. Según este autor, el término grotesco fue utilizado por primera vez en el siglo XV en Italia, tras el descubrimiento de pinturas ornamentales dentro de unas grutas (*grotta* en italiano), de ahí su nombre: *grottesca*. Bajtin señala que:

El descubrimiento sorprendió a la opinión contemporánea por el juego insólito, fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban entre sí. No se distinguían las fronteras claras e inertes que dividen esos «reinos naturales» en el ámbito habitual del mundo: en el grotesco, esas fronteras son audazmente superadas. Tampoco se percibe el estatismo habitual típico de la pintura de la realidad: el movimiento deja de ser de formas acabadas (vegetales o animales) dentro de un universo perfecto y estable; se metamorfosea en un movimiento interno de la existencia misma y se expresa en la transmutación de ciertas formas en otras, en la imperfección eterna de la existencia. (35)

Así, lo grotesco en el arte se planteó por primera vez como aquello que rompe con el estado natural o, en este caso en particular, el estado normalizado de las cosas. Esto es, el orden mental que nos hemos planteado como inamovible a partir del cual entendemos el mundo que nos rodea.

---

<sup>7</sup> Cuando hablo de orígenes y límites de la violencia me refiero a los aspectos psicológicos, morales y políticos de los que habla Domenach (ver p. 7 de este trabajo). Los aspectos psicológicos han sido entendidos desde la medicina, los morales han sido legitimados desde el derecho los límites y los políticos comprendidos desde la justificación de las guerras.

Una definición más que nos plantea lo grotesco y que añade sentido a la utilización de lo grotesco en la hiperviolencia proviene de Wolfgang Kayser, quien observa que:

El término grotesco [...] encerraba no sólo el juego alegre y lo fantástico libre de preocupación, sino que se refería al mismo tiempo a un aspecto angustioso y siniestro en vista de un mundo en que se hallaba suspendidas las ordenaciones de nuestra realidad, quiere decir, la clara separación de los dominios reservados a lo instrumental, lo vegetal, lo animal y lo humano; a la estética, la simetría y el orden natural de las proporciones. (20)

Lo grotesco no es una mera categoría que involucre lo estético (el orden, la descripción y selección de los elementos que se nos presentan), sino que también habla del contenido que se encuentra fuera de los márgenes de lo esperado. En este sentido, lo grotesco se relaciona con el horizonte de expectativas según lo define Robert Jauss:

Aunque aparezca como nueva, una obra literaria no se presenta como novedad absoluta en medio de un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante anuncios, señas claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo de recepción completamente determinado. Suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una determinada actitud emocional y, desde el primer momento, hace abrigar esperanzas en cuanto al “medio y el fin” que pueden mantenerse o desviarse, cambiar de orientación incluso disiparse irónicamente en el curso de la lectura, con arreglo a determinadas reglas de juego del género o de la índole del texto. (178)

Lo grotesco se insertaría dentro de este horizonte como un elemento destructor de esas expectativas y que, al mismo tiempo, cuestionaría el origen del horizonte mismo que cada receptor lleva consigo de acuerdo con el imaginario cultural en el que se desarrolla.

El acto grotesco deja visualmente al desnudo dos mundos: uno amparado por una justificación y orden institucional donde el acto recae en un discurso abstracto de poder y dominio y otro, donde el espacio impera imposibilitando cualquier reducto de sentido,

dejando a la imaginación y a la ficción representar sin palabras las experiencias fugitivas sin control, en una suerte de teatro macabro. (Ochoa 64)

Lo grotesco nos coloca en un lugar singular desde donde la normalidad parece difuminarse y cuestionar, junto con las categorías esenciales de nuestros propios prejuicios, la validez moral del supuesto orden social que nos garantiza estabilidad y sobrevivencia. Sobre esta cuestión podemos citar a Marisol Ochoa quien, en su ensayo “Lo grotesco y el desastre: la cuestión del otro y el lenguaje fugitivo”, señala:

Los lugares singulares son complejos, pero han sido tan violentados y profanados en un afán por explicarlo e interpretarlo todo que se han convertido en políticas y estrategias que venden curas a los desvalidos, recluye a enfermos, castigan a los infractores, marginan a los excluidos de antemano, crean y administran criminales en distintos niveles y con distintos perfiles. [...] Se trata de ocultar lo humano, eso siniestro, que es tan real, abominable a los sentidos, a la vista, al olfato, que uno prefiere no mirar, pero que existe en otra realidad que se cruza con otras vivencias y existencias, pero con distintas condiciones de posibilidad de ser. (63)

En este sentido, lo grotesco en la literatura es ejemplo de este esfuerzo por hablar de lo innombrable desde la seguridad de la ficción. Ésta mantiene a salvo tanto al autor como el lector, quienes aprovechan el espacio que la ficción ofrece para salirse de su propia piel y enfrentar lo escondido sin correr ningún riesgo. Después de leer, las personas vuelven al orden explicativo, pero se ha transformado su percepción, sus expectativas y su lectura del mundo no vuelve a ser la misma. Este efecto en especial es el que la hiperviolencia busca obtener haciendo uso de lo grotesco.

El uso de lo grotesco en la hiperviolencia aporta dos elementos que vale la pena mencionar brevemente. El primero es el efecto realista que tiene lo grotesco en el arte, se trata de una verosimilitud que no parte de mantener el orden natural ni social de las cosas, sino de remarcar el

aspecto caótico y desordenado que comúnmente se relega porque no se espera ver representada esa parte de la realidad. Citando a Anthony López Get en su artículo “Lo grotesco y el arte contemporáneo latinoamericano”:

El elemento realista es básico en lo grotesco, pero no el realismo entendido simplemente como una estética mimética del mundo que nos rodea, sino que su realismo reside en el enfrentamiento con elementos de nuestra realidad que son omitidos o falsificados por medio de la estética tradicional y que generan reacciones ambivalentes en el espectador, al verse desequilibrada su visión de mundo. (87)

El segundo elemento que lo grotesco ofrece al arte en general y a la hiperviolencia en especial, es la transformación de lo tradicionalmente feo en algo bello. La hiperviolencia utiliza este aspecto para criticar la estetización de la violencia que omite justamente los detalles “feos” que trae consigo la violencia. Al respecto de lo feo como elemento de lo grotesco, Rafael Ángel Herra comenta que:

Lo feo es una infiltración en lo bello de cosas y sentimientos desagradables. Lo feo real, al pasar a formar parte del artefacto estético, se “transubstancializa” en bello; en otras palabras, se neutraliza como feo real, se recodifica como bello-feo-ficticio y puede ser contemplado ya limpiamente, sin la suciedad originaria, pues la angustia que provoca es de segundo orden, mimética, puramente estética (como la catarsis aristotélica) y no el horror de la insoportable contemplación directa. (100)

Así, lo grotesco se relaciona con la hiperviolencia en cuanto al efecto buscado de desbalancear el orden establecido y la normalización de la violencia. Por último, lo grotesco añade una característica que la violencia tradicional no siempre incluye, pero que para la hiperviolencia es fundamental, se trata de la atracción por lo insólito:

[...] la ambivalencia generada a partir del enfrentamiento con lo grotesco es un elemento clave, en tanto produce no sólo rechazo, asco, horror, sino también una extraña atracción,

un placer culposo que hace la experiencia aún más inquietante: “... en otros mundos, junto a nuestra respuesta civilizada, algo muy dentro de nosotros, alguna área de nuestro inconsciente, algún oculto pero muy vivo impulso sádico, nos hace reaccionar a tales cosas con un impío regocijo y un deleite bárbaro” (Thomson, 1972). Lo grotesco, en fin, produce tanto rechazo, como fascinación. (López Get, 87)

Continuando con el segundo concepto clave para acercarnos a una definición de la hiperviolencia en la literatura, abordaré la noción de lo *sublime*. A primera vista, lo sublime parecería opuesto a las características de lo grotesco que la hiperviolencia retoma para formular su estética y contenido. Esto deriva de una confusión muy común en el imaginario colectivo acerca de la definición de lo sublime. A menudo escuchamos que se utiliza lo sublime y lo bello como términos indistintos que son intercambiables para describir objetos. Sin embargo, lo sublime no es un adjetivo que describe un objeto como en el caso de lo bello, sino una forma de describir la sensación de la experiencia y el contacto con el objeto. En este sentido, lo bello tiene como opuesto a lo feo, pero lo sublime no es opuesto a lo feo porque la sensación devenida del contacto con algo feo también puede ser sublime. Su opuesto no es tan fácil de hallar dados los múltiples matices que la experiencia de lo sublime posee.

En la tesis doctoral *Aesthetics: Beauty and the sublime in the representation of violence: An analysis of contemporary film and novel in Spain and Latin America*, Clara I. Reyes hace un recuento histórico de las distintas definiciones de lo sublime a través del tiempo. Uno de los principales escritores sobre el tema fue Edmund Burke, quien en *A philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, define lo sublime como:

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror is a source of the sublime: that is, it is productive of the strongest



emotion which the mind is capable of feeling. (I say the strongest emotion, because I am satisfied the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure.) (39) <sup>8</sup>

Si bien se trata de una referencia bastante antigua (1757), la relevancia de su propuesta es evidente al objetivo de esta investigación. Lo sublime aquí se acota al efecto que la experimentación de lo horroroso puede provocar en el espectador. El horror con el que el espectador se encuentra, lo obliga a salir de los marcos explicativos a los que está habituado y provoca cierta satisfacción derivada de encontrarse ante tal escena y poder experimentarla sin riesgo. Como afirma Clara Reyes: “the feeling of delight or pleasure is related to the fact that the person realizes that he won’t be harmed, that he is still alive and this sensation of relief is what causes delight.” (26)<sup>9</sup>

Un segundo aspecto de lo sublime que la hiperviolencia utiliza y que tiene en común con lo grotesco es la introducción de lo insólito. Cuando hablé de lo insólito me refiero al efecto o la sensación de experimentar algo inesperado en la lectura que el horizonte de expectativas no había previsto. Acerca del efecto de lo sublime y su relación con lo insólito, Reyes parafrasea a Burke cuando dice que:

The most powerful passion for him was astonishment: “that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror.” He said that once the mind is so filled with this passion it could not consider any other or even reason about the great power that caused it. [...] To him astonishment is the effect of the sublime in its highest degree. (24)<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Cualquier cosa que pueda, de cualquier forma, incitar las ideas de dolor y peligro, esto es, cualquier cosa que asemeje lo terrible o que converse acerca de objetos terribles o que opere de manera análoga al terror es una fuente de lo sublime: esto es, algo que produzca la emoción más intensa que la mente es capaz de sentir. (Digo la idea más intensa porque estoy de acuerdo con que la idea del dolor es mucho más poderosa que aquellas que entran desde el placer). Traducción mía

<sup>9</sup> La sensación del deleite o placer está relacionada con el hecho de que la persona es consciente de que no será dañada, de que sigue viva y la sensación de alivio que percibe es lo que causa deleite. Traducción mía

<sup>10</sup> La pasión más poderosa para él era lo insólito: “aquel estado del alma en el que todos los movimientos se

La relación que existe entre lo sublime y la hiperviolencia a partir de lo insólito parte de la pérdida de la razón. Si bien al experimentar lo sublime se habla de una momentánea pérdida de la razón es suficiente para percibir la irracionalidad detrás de la hiperviolencia. Esto último permite que el horizonte de expectativas del lector pueda diferenciar los efectos de la estetización de la violencia normalizada y los de la experimentación de la hiperviolencia.

Lo sublime en ese sentido, aporta características al efecto de la hiperviolencia que ya no se involucran con la problematización del orden natural o social preestablecido en el espectador como en el caso de lo grotesco, sino con la experimentación de la irracionalidad de la hiperviolencia. Esto, a su vez, resalta el potencial que la hiperviolencia puede tener como posible crítica (devenida de la emoción que crea) a la normalización de la violencia.

Así, a partir de los elementos de lo grotesco y de lo sublime nos acercamos a la descripción de la hiperviolencia crítica que se vislumbra en la novela y que analizaremos más adelante. Para aproximarse un poco más a las características de este tipo de hiperviolencia citaré a Marisol Ochoa quien, aunque no menciona la hiperviolencia como tal, habla del tipo de experiencias que la hiperviolencia crítica busca crear:

Solo las experiencias límite, donde impera el sinsentido encubierto de sentido, enmascarado por un discurso de poder y sometimiento del otro, pudiera tener explicación el acto grotesco que pone en escena algo monstruoso, donde las palabras van agotando cualquier interpretación, representación y rastro de sentido en el mundo. (62)

La hiperviolencia se plantea entonces como una de esas situaciones o experiencias límite que, a través de la literatura y de la seguridad de la ficción habilita al lector a sublimar lo indecible

---

suspenden, con un grado horror.” Él dice que una vez que la mente se encuentra saturada de esta pasión, no puede considerar ninguna otra o incluso razonar acerca del gran poder que la causó. [...] Para él, lo insólito es el efecto de lo sublime en su más alto grado. Traducción mía

de la violencia normalizada. La hiperviolencia es el lugar de encuentro entre lo plenamente grotesco y la experiencia de lo sublime. Al mismo tiempo, la hiperviolencia como contenido permite insertar la magnitud de la violencia en el imaginario del lector mediante la exageración de lo horrible y la exposición de lo que preferimos no mirar. La propuesta de la estética hiperviolenta habilita la experimentación de lo sublime a través del encuentro con lo irracional, esto es, el choque de la mente y el marco racional a partir del cual conoce, con aquello que es incapaz de aprehender. Todo esto con el fin de que el receptor se vea obligado a pensar en los mismos términos la violencia que sucede en su realidad.

Es a partir de estas cualidades que la hiperviolencia puede generar múltiples posibilidades en el receptor, sin embargo, las dos más comunes son: la hiperviolencia como una simple continuación de la violencia que aumenta por la demanda mercantil y la hiperviolencia como una forma de criticar la violencia normalizada a partir de la exposición de los extremos que dicha violencia puede alcanzar. En el caso de *La Prueba* se trabajará bajo el supuesto de que se trata de una obra que adopta la segunda posibilidad mencionada, la hiperviolencia como crítica a la normalización de la violencia.

## Capítulo 2. Hiperviolencia en *La prueba*

A lo largo del siguiente capítulo plantearé cómo la hiperviolencia puede formularse como contenido y estética al mismo tiempo en una obra literaria. Para ello, utilizaré ejemplos concisos de la novela breve *La prueba* de César Aira y nociones de la estética de la recepción aportadas por Roman Ingarden y Wolfgang Iser. En primer lugar, mencionaré algunos de los elementos de la estética hiperviolenta que encuentro en tres aspectos formales del texto: el manejo del tiempo y su efecto en la hiperviolencia, el espacio y la iconización que son cómplices de la conformación del efecto de lo insólito en el espectador; y, por último, el lenguaje poético con que se describe la hiperviolencia.

En la segunda parte de este capítulo describiré el contenido hiperviolento encontrado en la novela, el cual podemos analizar a partir de un solo aspecto formal del texto: la acción. Para ejemplificar el contenido hiperviolento en la acción, utilizaré cinco ejemplos de índole hiperviolenta. Estos cinco ejemplos tendrán una doble utilidad pues además de ser parte de la trama, funcionan como el eje de la crítica que se analizará en el tercer capítulo.

Antes de pasar al análisis, me gustaría añadir la trama a grandes rasgos de la novela para aquellos lectores que no estén familiarizados con ella aún y que con suerte se animen a dejarse sorprender por César Aira. La historia comienza con la fórmula de un melodrama clásico en el que existe una enamorada y un objeto del deseo que se resiste a sus técnicas de conquista. La enamorada es una joven punk llamada Mao que, junto con su cómplice Lenin, interpelan a Marcia mientras camina por una calle popular. Marcia rechaza sus intentos y entonces Mao le ofrece una *prueba* de que su amor es verdadero. Las dos punks asaltan un supermercado y toman de rehenes a clientes y empleados. Mao y Lenin huyen, y después, una tercera sombra nunca especificada se les une escapando en la oscuridad. Como se observa es una historia breve, pero veamos con detalle cómo construye el potencial crítico de la hiperviolencia.

## 2.1 Estética de la hiperviolencia

Para abordar el análisis de la estética de la hiperviolencia, la línea de investigación más pertinente para los objetivos de esta tesis es la teoría de la recepción. Dicha línea de investigación se enfoca en analizar cómo el texto literario crea efectos en el lector ya que, en palabras de Wolfgang Iser:

Un texto literario ni describe objetos ni los produce en el sentido expuesto; en el mejor de los casos describe reacciones producidas por los objetos. [...] Si tiene como contenido reacciones ante los objetos, entonces ofrece actitudes hacia el mundo por él constituido. Su realidad no se basa en reproducir realidades existentes, sino en preparar intuiciones de la realidad. [...] La realidad de los textos es siempre constituida por ellos y, por lo tanto, una reacción a la realidad. (*La estructura* 136)

Los elementos estéticos que analizaré a continuación se relacionan con la teoría de la recepción a partir de conceptos como: el espacio vacío, la indeterminación y actualización del texto. Estos conceptos los tomaré principalmente de Wolfgang Iser y Roman Ingarden, pioneros de este tipo de propuestas teóricas.

La investigación en este capítulo señalará y analizará los elementos del texto que influyen en la construcción de la hiperviolencia en tanto el *efecto* particular que ésta produce. Esto es de utilidad pues, como se vio en el capítulo anterior, la hiperviolencia está relacionada con dos elementos fundamentales: lo grotesco y lo sublime. En este sentido, ambos elementos se encuentran relacionados a la hiperviolencia a partir del efecto que causan en el lector. Por un lado, lo grotesco relaciona (mediante la exageración) el mundo del texto y el mundo real (del lector), lo que propicia espacios para la crítica del segundo. Por el otro, lo sublime permite que el lector experimente la hiperviolencia sin poner en riesgo su vida y, al mismo tiempo, le permite la pérdida temporal de la razón para aprehender el fenómeno hiperviolento como experiencia. Esto es relevante puesto que:

Cuando el lector recorre las perspectivas del texto que le son ofrecidas, lo que permanece

es su propia experiencia, a la que se atiene para hacer comprobaciones sobre lo que el texto le transmite. Si el mundo del texto se proyecta en la experiencia propia, aparece una escala muy diferenciada de relaciones derivadas de la tensión surgida en la confrontación de la propia experiencia con una experiencia potencial. Se puede pensar en dos posibilidades extremas de reacción: O bien aparece el mundo del texto como fantástico porque contradice a todos nuestros hábitos, o bien aparece como banal porque se corresponde perfectamente con ellos (Iser, *La estructura*, 136)

El primer elemento formal para analizar es el del manejo del tiempo en la obra. En cuanto al tiempo histórico de la obra, es indeterminado, no está dicho ni la época ni el año. Esta omisión de detalles es relevante para la hiperviolencia pues no hay ningún contexto donde sea más o menos justificable o entendible, esto retomando a Roman Ingarden y el concepto de lugares de indeterminación citado con anterioridad. Esta omisión permite la actualización del texto, lo que significa que el lector de cualquier contexto puede captar una de las posibles intenciones comunicativas insertadas en la obra. Al referirme a la actualización del texto me refiero a que “cada interpretación es la actualización de una posibilidad de sentido radicada en la estructura de la obra.” (Iser 200)

Con respecto al presente efectivo del relato también es indeterminado pues no hay horas explícitas, pero se puede acotar a un par de horas, en el transcurso en el que una tarde cae y la noche se instala. Sin embargo, aunque se trate de un par de horas, la construcción del tiempo a lo largo del relato sufre alteraciones que tienen un efecto en la lectura y experimentación de la hiperviolencia. Existe una aceleración paulatina desde el primer momento del relato al último y la hiperviolencia que se da al final se empalma con la sensación de esta aceleración, lo que resulta en una descripción que pretende sumergir la mente lectora en el microuniverso creado.

Sobre de los efectos de esta indeterminación en el tiempo, cito a Iser cuando dice que:

Esta falta de adecuación produce cierta indeterminación. Ciertamente el lector intenta “normalizarla” en el acto de lectura. También entonces pueden distinguirse esquemáticamente divisiones en la escala de reacciones muy diferentes. La indeterminación se “normaliza” cuando se mantiene el texto tan lejos de los datos reales y verificables, que solo funciona como su espejo. [...] Entonces se establece el mundo del texto en concurrencia con el mundo conocido, lo que no deja de influir sobre este. El mundo real aparecerá solo como una posibilidad que se ha hecho transparente en sus presupuestos. (136)

Es importante mencionar que para Ingarden la indeterminación “queda eliminada en las concreciones individuales, de manera que una determinación mayor o menor ocupa su lugar y, por decirlo así, la “llena”” (36). Para este llenado el lector toma en cuenta el contexto y la información encontrada en el mismo texto.

Por otro lado, las características del objeto, del sujeto y de la situación que sí están presentes son llamadas por Ingarden *aspectos*. En este sentido, el manejo del tiempo en la novela en tanto aspecto se puede entender con la siguiente cita:

Los aspectos son aquello que un sujeto perceptor experimenta ante un objeto determinado, y, en cuanto tales, exigen una percepción concreta o, al menos, un acto vívido de representación por parte del sujeto, para poder ser experimentados de modo concreto y efectivo. Solo cuando se da esa experiencia concreta cumplen su función, la de hacer aparecer un objeto determinado que se percibe en ese momento. (Ingarden 41)

Por ejemplo, al principio de la novela existen pequeños comentarios del narrador que hacen alusión a un paso del tiempo más lento de lo normal como:

Era como si fuera desacelerando; entrar en esa otra área juvenil después de kilómetro más bien neutro por Rivadavia que separaba ambos barrios, era hacer más y más lenta la marcha, aunque no disminuyera el paso [...] de todos modos resultaba lógico que el tiempo se hiciera más espeso al llegar. Fuera de su historia se sentía deslizar demasiado rápido, como un

cuerpo en el éter donde no hubiera resistencia. (Aira 8)

Aquí vemos en un primer ejemplo que el tiempo se detiene y hasta desacelera, pero de aquí en adelante encontramos otros comentarios que hacen alusión a la rapidez con la que el tiempo empieza a transcurrir. Lo interesante de esta aceleración es que no comienza junto con las acciones como se podría pensar, sino a partir de las interpelaciones. Por ejemplo:

-Vení a lo oscuro. Quiero darte un beso.

-Dejame en paz.

Seguía su marcha, y las dos se habían quedado quietas renunciando de antemano. [...] Sin querer, había acelerado un poco. La música sonaba más fuerte, y unos chicos estacionados en la puerta de la disquería, más delante, miraban interesados. [...]

Unos pasos más y Marcia llegaba al punto de máxima sonoridad. Pero ahora la música había cambiado de sentido. Era como si se hubiera vuelto real, cosa que nunca sucedía con la música. Esa realidad le impedía oírlo. Estaba pensando con el máximo de sonoridad ella también, de modo que al mismo tiempo era como si el pensamiento se hubiera hecho real. Por donde iba había grupos juveniles todavía, que ya no le prestaban atención, igual que antes (todo el incidente había durado unos segundos, casi no podía decirse que hubiera hecho un alto), pero ya no eran como antes emblemas de una belleza o de una felicidad, sino de *otras*. (13)

Un primer acercamiento por parte de la protagonista a la zona de los jóvenes la desacelera, mientras que una primera conversación empieza a acelerar la sensación del tiempo transcurrido desde la perspectiva del narrador. Como si la interacción fraccionara el tiempo interior de la protagonista llamada Macia, el tiempo de ésta es uno y el del resto del mundo es otro. El tiempo interior de ella se acelera hasta llegar al final de la novela, donde el tiempo de afuera (que ya estaba acelerado) es alcanzado por el de la protagonista y se vuelve una única percepción del tiempo. Esto es significativo puesto que la reflexión general de la novela es llevada en manos de dicha



protagonista, la que vive fuera del mundo hasta que empieza a participar en él y se ve llevada por la aceleración aparente de la cotidianidad.

El manejo del tiempo no trabaja tanto para construir la trama, pero sí comunica parte de la estética que rodea a la acción hiperviolenta. A pesar de que el tiempo, al no estar definido en el texto es considerado un lugar de indeterminación, aquí su uso nos refiere más a la sensación de atestiguar algo hiperviolento que a dar una descripción objetiva de en cuánto tiempo algo así puede ocurrir. Ya que como dice Ingarden: “Al procurar una reconstrucción fiel de todos los estratos de la obra y conocerla, el lector se esfuerza en ser receptivo a las sugerencias que proporciona la obra, experimentando así aquellos aspectos que permanecen “disponibles” en la misma”. (41)

Tomemos dos ejemplos cerca del final de la novela donde encontramos estas pistas temporales: “Y la cabeza de la señora seguía en el aire, no porque se hubiera detenido en un milagro de levitación post mortem sino porque había pasado muy poco tiempo” (Aira 69) y “¿Cuánto tiempo había transcurrido? ¿Cinco minutos en total, desde que irrumpieron en el supermercado? ¡Y cuántas cosas habían pasado!” (70). Estas dos expresiones no aportan una gran cantidad de nueva información que describa el hecho objetivamente, sino que transmiten sensaciones y construyen parte de la estética en cuanto al efecto de la hiperviolencia. Y es que:

Al experimentar esos aspectos actualizándolos en el material intuitivo de la imaginación, “reviste” a los correspondientes objetos representados con cualidades intuitivas; los ve en cierto modo “en la fantasía”, como si se desplegasen en su forma corpórea. De este modo el lector comienza a tener una relación casi inmediata con los objetos. (Ingarden 42)

Dicho lo anterior podemos pasar al segundo elemento a analizar: el espacio, que construye la estética de la hiperviolencia y también la descripción espacial donde sucede la historia. En este caso tenemos dos tipos de espacios, unos indeterminados y otros iconizados. Empecemos con el espacio geográfico donde sucede la obra, donde encontramos un gran *espacio vacío* pues no hay

una referencia al estado o país donde todo sucede. El espacio vacío es un concepto de Wolfgang Iser y es necesario definirlo antes de continuar:

Los lugares vacíos de un texto literario no son de ninguna manera, como quizás pudiera suponerse, un defecto. sino que constituyen un punto de apoyo básico para su efectividad. El lector no suele observarlos en el curso de la lectura de la novela. [...] Sin embargo ejercen su influjo en la lectura, puesto que en el proceso de lectura se producen continuamente “perspectivas esquemáticas”. Esto quiere decir que el lector continuamente o bien llena esos espacios vacíos o prescinde de ellos. Al dejarlos de lado, se aprovecha del espacio explicativo dejado, estableciendo por su cuenta las relaciones entre las perspectivas que no han sido formuladas por el texto. [...] Nada de esto está formulado en el texto; es más bien el lector quien produce estas innovaciones. Esto sería imposible si no contuviese el texto espacios vacíos que hacen posible el juego interpretativo y la adaptación variable del texto. (*La estructura*, 138)

En este caso, el espacio geográfico es un lugar vacío que es intencional pues alude a que la hiperviolencia como fenómeno puede darse en cualquier lugar. Y es que, como dice Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*:

Más allá de esta función verosimilitante, la ciudad descrita tiene una función que sólo podemos llamar ideológica, constituyendo así un sistema signifiante completo [...] con relación al cual el lenguaje natural se recombina de acuerdo con reglas diferentes, generando significados que son pertinentes sólo en el código instituido por el mismo texto. (31)

El espacio físico en el que transcurre la historia, por otra parte, son un par de calles a lo sumo y se puede dividir en tres grandes escenas. La primera, es sobre una calle llena de locales comerciales y tiendas de música donde se reúnen los jóvenes. La segunda es dentro de restaurante de comida rápida llamado *Pumper Nic*, una cadena de comida rápida real que apareció en los 80 en todo Argentina. Y la última es dentro de un supermercado llamado *Disco*, una cadena de

supermercados reales argentinos. La iconización de estos dos últimos lugares en el texto obedece a que “el observador no sólo organiza la descripción y se constituye en su deixis de referencia, sino que se presenta como punto de articulación entre el espacio proyectado y los diversos sistemas de significación ideológico-culturales que se le van superponiendo.” (Pimentel 41)

La iconización de los espacios se va a entender desde la definición de Greimas que Luz Aurora Pimentel rescata y que dice:

En semiótica literaria, según Greimas, “la iconicidad encuentra su equivalente bajo el nombre de ilusión referencial [...] (La) iconización designa, dentro del recorrido generativo de los textos, la última etapa de la figurativización del discurso, en la que se distinguen dos fases: la figuración propiamente dicha que da cuenta de la conversión de temas en figuras. Y la iconización que, al encargarse de las figuras ya constituidas, las dota de atributos particularizantes, susceptibles de producir la ilusión referencial.” (30)

Los últimos dos espacios son lugares iconizados porque son reales y apelan al conocimiento del lector argentino, pero al mismo tiempo son espacios que se pueden trasladar a cualquier otro restaurante de comida rápida y a cualquier supermercado del mundo favoreciendo la actualización del texto y la identificación del lector con dichos espacios desde sus experiencias personales, pues como dice Ingarden:

Al procurar una reconstrucción fiel de todos los estratos de la obra y conocerla, el lector se esfuerza en ser receptivo a las sugerencias que proporciona la obra, experimentado así aquellos aspectos que permanecen “disponibles” en la mismo. Al experimentar esos aspectos actualizándolos en el material intuitivo de la imaginación “reviste” a los correspondientes objetos representados con cualidades intuitivas; los ve en cierto modo “en la fantasía”, como si se desplegasen en su propia forma corpórea. De este modo el lector comienza a tener una relación casi inmediata con los objetos. (41)

También hay que recordar que lo sublime se produce al enfrentar lo insólito y en este

sentido, el espacio donde ocurre la hiperviolencia es parte de su construcción. Con lo anterior quiero decir que la elección de espacios poco comunes para la hiperviolencia (o violencia en general) es fundamental como un elemento que ayuda a construir la atmósfera donde lo insólito pueda ocurrir. Los espacios elegidos para las tres escenas de la historia son en ese sentido lugares socialmente seguros, es decir, lugares donde no se espera que ocurra un acto violento debido a la normalización de la violencia. Veamos cómo son construidos.

El primer lugar, la calle llena de jóvenes, es un espacio público en una zona comercial que no está caracterizado como zona peligrosa o de criminalidad alta, hay tiendas de música, florerías, confiterías y poblada gente. Se describe de la siguiente manera: “En ese lado de la esquina, donde estaba Duncan, una confitería enorme, era un poco más oscuro. Aquí parecían más. Estos sí eran los típicos jóvenes de Flores; pelos largos, camperas de cuero, las motos estacionadas sobre la vereda.” (Aira 10)

El segundo espacio, el *Pumper Nic*, es un espacio público que también es familiar como lo dice el narrador: “¿Qué pensaría ese público ultra normal hecho de jóvenes, mayores y niños que comían hamburguesas y tomaban gaseosas? ¿Se sentirían amenazados?” (22), se trata de un lugar inusitado para la agresión y las amenazas. Del mismo modo, el autor no desperdicia esta descripción, sino que la utiliza para dar pistas de su crítica: “-Qué abyecto es este lugar. ¿Sabes una cosa, Marcía? En los locales como éste, atendidos por chicas, que deben ser solteras porque si no las toman, siempre hay por lo menos una embarazada. Siempre hay por lo menos una tragedia en marcha.” (31)

Por último, la escena final sucede dentro del supermercado *Disco* que es un espacio poco común para la violencia que se ha normalizado, y ya no se diga para la hiperviolencia. Aquí la

interpretación de César Barros<sup>11</sup> sobre dicho espacio vale la pena mencionarla íntegra cuando explica:

Se trata, entonces, de un ataque radical, pero no simplemente porque se destruya un supermercado. En realidad, como se verá, el supermercado es una especie de indicio, una superficie, que en acción diferida apunta a la raíz: una ética del consumo basada en la novedad como mandato regulador de la identidad y la diferencia. (137)

La descripción del espacio posiciona al lector en un lugar desde donde se puede imaginar cualquier supermercado de su localidad: “Las dos grandes paredes que separaban el supermercado de la galería eran de vidrio. Adentro había mucha gente, todas las cajas estaban en funcionamiento, con largas colas serpenteando entre las góndolas y creando un atascamiento en general.” (55) y sobre la disposición del interior dice: “la puerta de entrada, la escalera a la oficina, el trayecto hasta el depósito, todo quedaba oculto por el gran exhibidor de verduras, que separaba esa estrecha franja sobre la calle del resto del salón” (59). Como se puede observar, la descripción es muy general y esto obedece a lo que explica W. Iser en “Ficcionalización: la dimensión antropológica de las ficciones literarias”:

Por lo tanto, las ficciones literarias contienen toda una serie de marcas convencionalizadas, que indican al lector que su lenguaje no es discurso, sino “discurso espectacularizado” (escenificado, hecho espectáculo), indicando así, que lo que es dicho o escrito sólo debe tomarse como si estuviese refiriéndose a algo, en donde fácticamente todas las referencias están suspendidas y sólo sirven como guías para lo que debe ser imaginado. (47)

Tanto el *Pumper Nic* como el supermercado *Disco* son espacios iconizados que tienen una doble función en la crítica que promueve la novela a través de la hiperviolencia, por un lado, se

---

<sup>11</sup> “Del “macrocosmos de la hamburguesa” a “lo real de la realidad”; consumo, sujeto y acción en *La prueba* de César Aira”

crítica el consumo masivo por tratarse de lugares que tienen este fin y por el otro, se expone la crítica a la normalización de la violencia al colocar la hiperviolencia en lugares que no son racionalizados como peligrosos. Ambas críticas se explorarán con más detenimiento en el capítulo siguiente.

Como último elemento formal que construye la estética de la hiperviolencia es necesario analizar el lenguaje poético con el que se describen ciertas acciones de la historia. El lenguaje poético aquí se acotará al uso de figuras retóricas para describir, más que escenas de forma realista, sensaciones que el lector pueda identificar e imaginar como reales ante la experimentación de la hiperviolencia, ya sea como una de las víctimas o de las victimarias o incluso como un testigo. La importancia del lenguaje poético se puede comprender a partir de una de las características de la ficcionalidad que Iser indica:

La ficcionalidad literaria tiene la estructura del doble significado, que no es el significado por sí mismo, pero una matriz para generar significados. El doble significado toma la forma del ocultamiento y revelación simultáneos siempre diciendo algo, que resulta diferente de lo que mentaba, para anunciar algo que se sobrepone a lo que esto refiere. (*Ficcionalización* 51)

Así, el lenguaje con el que se describe la hiperviolencia crea dicha estructura del doble significado y, mediante el ocultamiento y revelación de ciertos elementos, aleja al lector de la expectativa normalizada de la estetización de la violencia al mismo tiempo que plantea nuevos horizontes propios de la hiperviolencia. La forma poética de descripción retoma lo que Thomas de Quincey había esbozado como el potencial estético del asesinato, pero lo traslada a una estetización del acto hiperviolento que puede volverse crítico al hacer evidente su propia artificialidad. Esto es, recordarle al lector que lo que lee no es la realidad sino un mundo posible pero artificial, creado a partir de la mente de una persona en particular y que, por lo tanto, su estetización debe ser vista

como parte de su propio artificio y no como una forma de idealizar dicha violencia en la realidad.

Ahora bien, Angélica Tornero en *Hacia una hermenéutica crítica*, al resumir la lingüística del discurso de Paul Ricoeur comenta que:

La supresión y la superación del acontecimiento en el sentido es una característica del discurso mismo. El axioma que se infiere es: que si todo discurso se actualiza como un acontecimiento, se le comprende como sentido. [...] La experiencia de vida será siempre privada, pero su significación se hace pública. (126)

Lo anterior es relevante para entender el uso de las figuras retóricas ya que éstas permiten que se revele el potencial crítico que la hiperviolencia tiene como experiencia privada, creando sentidos nuevos en la actualización del texto que puedan hacer pública su significación. Respecto de la metáfora específicamente, Tornero explica que “la metáfora es una creación instantánea, es la resolución de un enigma, de una disonancia semántica. Las metáforas de tensión no son traducibles porque ellas crean su sentido. Una metáfora dice algo nuevo sobre la realidad” (128). En la siguiente descripción de una mujer muriendo quemada se puede observar el uso de esta figura retórica como una nueva forma de aprehender el hecho hiperviolento, permitiendo que el receptor interiorice la experiencia descrita, volviéndola un acontecimiento privado:

Se hacía animal, pero todos los animales al mismo tiempo, animal espectáculo con los barrotes de la jaula saliéndole como espinas de cada repliegue del cuerpo, animal selva cargado de orquídeas. Un arcoíris torrencial la recorría, era roja, azul, blanca de nieve, verde, un verde profundo, sombrío... Se hacía vegetal, piedra, piedra que se entrechocaba, mar, pulpo autómatas... Murmuraba, actuaba (Rebeca, una mujer inolvidable), declamaba y era mimo a la vez, era un auto, planeta, envoltura crujiente de caramelo, frase activa y pasiva en japonés... (Aira 70)

Por otra parte, el lenguaje poético es un espacio vacío que exige la imaginación del lector

para reconfigurar estéticamente la escena que está siendo descrita. Tomemos el siguiente ejemplo: “Cuando la atacante se alzó, como una moderna Salomé de negro, sostenía con las dos manos la cabeza de la señora” (68). Aquí el lector recurre a las referencias de Salomé que él conozca y con base en ellas intenta trasladar algunas de las características a la figura que corta la cabeza. Sin embargo, no se dan datos sobre cuáles rasgos son los que se comparten, si se trata de atributos físicos, psicológicos o de qué tipo. Estas indeterminaciones hacen que la metáfora de Salomé tenga múltiples concreciones y revela una característica del valor estético que el lenguaje poético puede tener en una obra. Con relación a lo anterior Ingarden aclara que:

Si una obra literaria es una obra de arte valiosa, cada uno de sus estratos debe contener cualidades especiales. Estas cualidades valiosas son de dos tipos, según corresponden a valores artísticos y a valores estéticos. Estos últimos, están presentes en la obra misma de arte en un peculiar estado potencial.” (36)

Es por lo anterior que la mayoría de las figuras retóricas que se utilizan están planteadas a partir de un fin estético que requiere la imaginación del lector y no desde un plano moral. Por ejemplo: “En la oscuridad de las llamas, en el cristal del humo y la sangre, la escena se multiplicó en mil escenas, y cada una de las mil en otras mil...Mundos de oro sin peso y sin lugar...Era una especie de comprensión, al fin, de lo que estaba pasando.” (Aira 69) Como se observa no hay nada específico que transmita un juicio moral sobre lo que está sucediendo, sin embargo, este ejemplo permite que sea en el imaginario del lector en donde se desarrolle la experiencia de la hiperviolencia.

Antes de concluir este apartado es importante mencionar que la estética de la hiperviolencia se expresa a través de sus efectos en la lectura. Retomando a Iser:

Ciertamente ocurre que la significación buscada en la lectura está condicionada por el texto, pero en una forma tal que permite que sea el lector mismo quien la produzca. Por la



semiótica sabemos que la falta de un elemento en un sistema es significativa en sí misma. Si trasladamos esta comprobación a los textos literarios, habrá que decir: se caracterizan porque normalmente su intención no está expresamente formulada. Por lo tanto, su elemento principal queda sin expresar. Si esto es así, ¿dónde está entonces el lugar de la intención del texto? En la imaginación del lector. (*La estructura* 147)

A partir de lo anterior, el manejo del tiempo, la construcción del espacio y la indeterminación del lenguaje poético se pueden entender como elementos que construyen el efecto de la hiperviolencia en la imaginación del lector y no en el texto en sí. La estética de la hiperviolencia pues, pretende construir la experimentación de la hiperviolencia como real en la imaginación. Continuemos con la segunda parte de lo que constituye la hiperviolencia en la novela.

## 2.2 Contenido hiperviolento

El contenido hiperviolento en la novela lo podemos sintetizar en un elemento formal de análisis: la acción. Las acciones hiperviolentas desencadenan la trama y ofrecen un espacio para la crítica. Se han escogido cinco acciones en particular que funcionan como una muestra de los distintos elementos que construyen el contenido hiperviolento. La razón para analizar solamente un elemento formal del texto es que el mecanismo de la hiperviolencia se hace más visible en la forma de ejecutar los actos que en cualquier otro aspecto del contenido.

La primera escena para analizar, en orden de aparición, es la que llamaré “El carnicero con el labio cortado”:

Un hombre de delantal blanco salía de atrás de la balanza electrónica, como si se hubiera hecho cargo de la situación y se decidiera a ponerle punto final. Lenin no gastó saliva en él. Le mostró la navaja de punta, y como el hombre levantara las manos para arrebatarla o golpearla, le lanzó una estocada como un relámpago a la cara. La hoja cortó de punta, abrió

un tajo horizontal profundo hasta el hueso, hasta la encía, encima del labio superior, desde la mejilla izquierda hasta la derecha. Todo el labio superior del hombre quedó colgando, y saltó la sangre para arriba y para abajo. El tipo había empezado a gritar algo pero no lo terminó. Se llevó las dos manos a la boca. Todo había sucedido en segundos, apenas el tiempo de darse cuenta. (Aira 56)

Este es el primer acto con el que se inaugura un espiral de violencia extrema, sin razón, que no se detiene hasta que acaba la obra. La descripción de la acción no trata de dar una visión objetiva del suceso, sino de espectacularizar una acción que dura unos cuantos segundos y que busca lograr dos cosas: la primera es introducir el efecto de lo insólito porque nada de lo dicho anteriormente sugiere que la reacción de Lenin tendrá esos alcances y la segunda es detener la narración de la acción y privilegiar la descripción de lo grotesco. Esta acción es contenido hiperviolento y no estética porque expresa la sinrazón detrás de la exageración de la violencia.

La segunda escena donde encuentro contenido hiperviolento es la que llamo “La del botellazo en la cabeza”:

Era una muchacha con el uniforme rosa de las cajeras, una muchacha de constitución sólida, corpulenta, decidida. La visión del incendio había desatado nuevos impulsos, o había hecho olvidar prevenciones vigentes segundos antes. Quizás ella pensó que su ejemplo provocaría una rebelión general. Pero no fue así. Se abalanzó en línea recta hacia Mao inclinada en una caja. Atropelló en un estilo rinoceronte, como si en el pasado la maniobra siempre le hubiera dado buenos resultados. La respuesta de Meo fue instantánea y muy precisa: se echó hacia atrás con una botella de vino en la mano y la descargó en un arco amplio en el preciso momento en que la gorda llegaba. Se la reventó en la frente, y pudo oírse el crujido del cráneo de la desdichada. Fue una muerte brutal, pero coherente con lo toruno de la embestida. Nadie la siguió. (Aira 64-5)

En esta descripción de la acción, la hiperviolencia se revela mediante el efecto grotesco de

la escena. Lo grotesco, como se describió anteriormente, se relaciona con el humor de la exageración de los movimientos corporales. La referencia a la animalidad del movimiento de la víctima logra un efecto humorístico que aleja la violencia convencional de la escena y se acerca más a la sinrazón e inutilidad de la hiperviolencia.

El horror de la violencia del crujido del cráneo queda relegado por el humor del enunciado siguiente “Fue una muerte brutal, pero coherente con lo toruno de la embestida.” (65) La hiperviolencia es atestiguada y, como si fuera demasiado horror para el espectador, el narrador diluye esta emoción primaria al convertirla en algo risible. Se trata de una escena que se vuelve algo memorable por lo humorístico y no por la hiperviolencia que conlleva la acción de Mao. Este ejemplo funciona también para reflexionar sobre la función de los comentarios del narrador en la narrativa hiperviolenta:

Los comentarios provocan reacciones múltiples. Desconciertan, suscitan la contradicción, llenan con frecuencia aspectos inesperados de la narración, que no serían percibidos sin esas indicaciones. De este modo esos comentarios no suponen una valoración obligada de la historia, sino una oferta que contiene posibilidades de opción. [...] Estos comentarios abren un espacio de valoración que hace surgir nuevos lugares vacíos en el texto. Estos descansan no sólo en la historia contada, sino también en el espacio existente entre la historia y las posibilidades de enjuiciarla. [...] En la provocación que supone la capacidad de juzgar, el comentario actúa de dos maneras: el evitar una valoración unívoca de los sucesos crea lugares vacíos que permiten una serie de variables para ser rellenados; pero al ofrecer también posibilidades de valoración, procura que esos lugares vacíos no sean colmados arbitrariamente. De esta manera, esta estructura hace que el lector participe en la valoración, y controla las reacciones correspondientes a la misma. (Iser, *La estructura*, 141)

La tercera acción con la que ejemplifico el contenido hiperviolento en la novela es una que título, “El que ardía como una tea”:

Fue así que dos hombres, uno más bajo, el otro enorme y panzón, se precipitaron a atacarla, a abrir una brecha para buscar la salida a la calle, sin reflexionar mucho. El gordo, que debería creerse una locomotora humana, alcanzó a subir entre los yogures, extendiendo los brazos hacia la guardiana, que no se inmutó. En una fracción de segundo el hombre estaba bañado en nafta, y una certera patada de Lenin lo hacía caer de espaldas. No había tocado el suelo que ya se incendiaba. ¿Le habría tirado un fósforo? Nadie alcanzó a ver. Era una tea. Su campera de plástico se abrasó vistosamente, y sus gritos llenaron el supermercado. Un bidonazo le dio en la cabeza, y como estalló allí, carbonizándole el cerebro en una bola de fuego, dejó de gritar. (Aira 62)

En esta escena tenemos una convivencia entre las acciones de las víctimas, los espectadores y las acciones de las protagonistas. Las primeras tratando de encontrar, desde la razón, maneras de reaccionar a lo inverosímil situación. Dos chicas han tomado un supermercado y su eficiencia es tal que, en su asombro, los clientes y trabajadores no hacen más que reaccionar perdiendo la vida uno tras otro. En este ejemplo, los esfuerzos por controlar la situación toman la forma metafórica de una locomotora humana que es detenida en el acto. También, por primera vez, se hace evidente que el narrador no es confiable después de todo, ya que es él el que abre la pregunta “¿Le habría tirado un fósforo?”, mostrando que no logra ver el proceso igual que el resto de los testigos.

Este evento velado es un espacio vacío que permite a la imaginación lectora volar y cuando se aclara cómo termina la escena, el efecto de la hiperviolencia vuelve a actuar. El silencio queda como la única secuela del intento de detener a las perpetradoras y el control de ellas sobre todos los demás se extiende al lector que se vuelve un rehén que no puede dejar de leer. Esto lo ilustra el narrador más adelante cuando dice:

Lo razonable habría sido que terminara de recoger la plata y huyeran. Nadie iba a detenerlas. Pero su advertencia del principio reverberaba ahora en la conciencia colectiva de los rehenes: si todo se hacía por amor, faltaba algo, faltaba más horror. El amor siempre pedía

más. (67)

La cuarta escena de contenido hiperviolento ya ha sido mencionada como ejemplo del lenguaje poético de la estética hiperviolenta, la llamo “La degollada”:

La confusión era tanta que sería una pena no aprovecharla, pensó una señora bien ubicada. Debió de pensar: ¿Qué estamos esperando? Si esto es una pesadilla, actuemos como en los sueños. [...] Se lanzó en veloz carrera desde las góndolas hacia el pasaje entre la primera y la segunda caja. Las traspuso en un abrir y cerrar de ojos y ya estaba contra el vidrio que daba al pasillo de la galería. Si hubiera embestido, se habría salido con la suya; esos vidrios totalmente pulverizados se mantenían verticales por algún raro milagro, y no habrían resistido a un choque decidido. Pero la señora, aturdida o loca, quería obedecer hasta el fin a la mecánica onírica que la había impulsado: se arrodilló ante el vidrio y empezó a cortarlo con el diamante del anillo. El círculo que empezó a trazar era demasiado pequeño para su cuerpo, pero eso era lo de menos. Mao se había acercado a ella en dos saltos, y lo que hizo allí entre las sombras que bailoteaban con furor, nadie lo vio. Fue un instante apenas. En la primera parte de esa brevedad la mujer alcanzó a soltar un grito penetrante; en la segunda y suprema hizo silencio, y con buenos motivos. Cuando la atacante se alzó, como una moderna Salomé de negro, sostenía con las dos manos la cabeza de la señora. (67-8)

En este ejemplo encontramos dos elementos que son parte de la experiencia de la hiperviolencia: la sinrazón ligada al efecto de lo sublime (actuando en la perpetradora y la víctima por igual) y lo grotesco como elemento constitutivo de lo hiperviolento. En cuanto a la sinrazón, la encontramos ejemplificada primero en la víctima, quien, al ser confrontada con el horror de una violencia desmedida, pierde temporalmente la razón. De esa línea de pensamiento no racional nace entonces la idea de escapar y no atacar, o tratar de someter a la perpetradora como las demás víctimas que hemos revisado.

La acción se pone en marcha cuando la rehén abandona la racionalidad que la obligaba a

permanecer en el grupo de rehenes y tratar de sobrevivir. Es importante mencionar que para el narrador causa extrañeza la decisión de la mujer “aturdida o loca” como si hubiera una manera obviamente racional y de sentido común para lidiar con los eventos de los que es testigo, lo que será un indicio de la crítica a la normalización de la violencia que veremos más adelante. La sinrazón de la víctima queda también expresada en la estrategia de hacer un agujero en el vidrio que es demasiado pequeño para ella “pero eso era lo de menos”, como si lo importante fuera seguir la acción más que analizar la utilidad y racionalidad detrás de ella.

Por otra parte, la sinrazón perpetrada por Mao la encontramos en su forma de lidiar con una persona que no la atacó ni la interpeló de ninguna forma, esto es, no había razón para matarla pues no le presentaba ninguna amenaza ni distracción de lo que estaba haciendo. El no desperdiciar una oportunidad para dar rienda suelta al asesinato es lo que la convierte en una acción hiperviolenta. Este efecto de hiperviolencia (la sinrazón en presencia de lo sublime) se vuelve todavía más visible cuando el lector reconoce que la acción de la víctima es fútil de cualquier forma y que la reacción de Mao es aún más desproporcionada que con la que sí trató de atacarla.

Como lectores tenemos solamente las acciones previas y las consecuencias, esto es relevante porque es justo en el espacio vacío de la acción que nos está velada, donde sucede la hiperviolencia y la acción que se revela como grotesca. “Nadie vio lo que hizo”, ni el narrador ni los testigos y, así como ellos, el lector tiene que rellenar lo que “hizo allí entre las sombras”, que es grotesco al involucrar la dramatizada separación de una parte del cuerpo con un instrumento improvisado y sin el consentimiento de la víctima.

La acción es un espacio vacío que produce el efecto de la hiperviolencia sin siquiera hacer evidente la violencia, tenemos la acción previa: dos saltos de Mao para alcanzar a la mujer, y tenemos las consecuencias: un grito en la primera parte, un silencio supremo y la cabeza de la mujer en las manos de Mao. Todo lo que sucede entre estas descripciones está velado, pero lo que

sí se sabe es el efecto que provocan al momento de ser atestiguadas, como lo indica el pasaje que sigue inmediatamente a la acción citada: “El clamor se multiplicó, y lo que surgía de él, más que los ¡Asesina! ¡Bestia!, etcétera, eran los ¡No mires! Todos se lo pedían a todos.” (68)

Por último, la quinta escena que aquí llamo “La señora que se transforma” es relevante para ejemplificar una última característica de la hiperviolencia: que le puede suceder a cualquiera. Esto es contrario al caso de la violencia normalizada en la literatura, en donde las víctimas de la violencia se encuentran en situaciones muy concretas que explican su victimización y la importancia del personaje para la trama:

El incidente había alumbrado, aunque en las sombras, el fantástico potencial de transformación que tiene todo. Una mujer, por ejemplo, un ama de casa del barrio que había ido a hacer las compras para la cena, se fundía en su lugar a la vista de sus congéneres que no le prestaban atención. El fuego se había apoderado en la fibra viscosa de su tapado mantelassé. La señora se hacía monstruo, pero monstruo bayadera, con una voluptuosidad que durante toda la vida se le había escapado: sus miembros se alargaban, una mano al extremo de un brazo de tres metros reptaba por el suelo, una pierna se enroscaba una y otra vez, innumerable como una cobra...Y estaba cantando, sin abrir la boca, con un registro que en comparación habría hecho parecer flatulento y abotagado al de María Callas, sin contar con que el canto se enriquecía en ella con unas risas y jadeos y unas danzas no humanas[...]Y al mismo tiempo era solo una mirada, una pequeña insistencia. Porque otro tanto podía pasar con cualquiera; y de hecho pasaba, ella era apenas un caso entre cientos, un cuadro en una exposición. (70)

Como se observa, la víctima es desconocida para el lector, para la trama y para el narrador. Es un personaje incidental, el cual de acuerdo con Alberto Paredes en *Las voces del relato* se define como “un personaje que interviene esporádicamente en el transcurso de la historia y a menudo una sola vez. Su acción, con frecuencia, no es capital sino secundaria, lateral o subsidiaria al núcleo de

la historia” (38). En este caso, su utilidad es más explicativa sobre la crítica que hace el autor que una aportación a la trama. El mismo narrador lo anuncia cuando termina de morir esa extraña: “ella era apenas un caso entre cientos” (Aira 70).

Entonces, si ella era uno entre muchos, ¿cuál sería la importancia de la descripción de su muerte? Pues la de recordarle al lector que cualquier persona está expuesta a la violencia social, la inimaginable (hiperviolenta) y la racional. El espacio vacío de no saber cómo llegó a esa muerte, a manos de Mao o causada por alguna de las explosiones que habían sucedido a manos de Lenin, pierde importancia al momento de leer que podría ser cualquiera. Su nombre, su estatus socioeconómico o su ideología no le importan al fuego ni a nadie más a su alrededor, pero lo que sí importa, al menos al narrador, es “el fantástico potencial de transformación que tiene todo”, ya que como dice César Barros<sup>12</sup>:

Ante la inconmensurabilidad de la destrucción escenificada en la novela, debemos recalcar el mismo énfasis que establece el narrador en la palabra transformación. Aunque esta problemática no se puede resolver mediante un solo vocablo, me parece que este énfasis es importante, pues apunta a la transformación del horizonte de posibilidad de una situación dada mediante la localización de un vacío, y no necesariamente a la destrucción total. (6)

Esta última escena es relevante en tanto es una consecuencia de la hiperviolencia que permite la reflexión sobre la propuesta general del texto: transformarlo todo está en nuestras manos. La hiperviolencia se afirma porque, aunque no veamos a un perpetrador, se habla de una acción que tuvo como resultado la descomposición de un cuerpo en llamas. Esta escena se relaciona directamente con lo dicho en la propuesta de Thomas de Quincey sobre la estética del asesinato, el narrador transforma esa muerte en algo estético, aunque lo que está describiendo es hiperviolento (grotesco y sublime a la vez).

---

<sup>12</sup> “Cuando el mundo se vuelve mundo: César Aira y caminos del acto”



Como se ha podido observar, las acciones hiperviolentas de la novela también son capaces de volverse contenido crítico mediante la mezcla de humor grotesco, horror sublime y reflexiones filosóficas sobre la realidad y sus limitaciones. Los espacios vacíos son utilizados como puentes entre la hiperviolencia propuesta por el narrador y la imagen final recreada por el lector, quien la puede aceptar o rechazar. Ya que como dice Ingarden, “los enunciados declarativos de una obra literaria de arte no son juicios genuinos sino tan solo cuasi-juicios, cuya función consiste en atribuir a los objetos representados en la obra un mero aspecto de realidad, sin marcarlos como auténticas realidades.” (35)

Este apartado concluye con la explicación de la hiperviolencia literaria puesta en acción como herramienta de crítica social, lo que abordaremos en el siguiente y último capítulo. El miedo y el horror, como efectos de la hiperviolencia, son puentes que conectan la vida ordinaria con la posibilidad de volverse algo extraordinario. Lo grotesco y lo sublime producen lecturas que modifican la realidad del lector y permiten, en la recepción, transformar cómo leemos el mundo. Ya que, como dice Iser:

Cuanta más determinación pierden los textos, tanto más comprometido estará el lector en la coproducción de su posible intención. Si la indeterminación rebasa ciertos límites de tolerancia, el lector se sentirá fatigado en una medida no conocida hasta entonces. Puede, dado el caso, mostrar reacciones que conduzcan a un diagnóstico no querido de su actitud. En este punto planteamos la cuestión de cuál es la intuición que la literatura puede abrir en la situación humana. (*La estructura*, 135)

La estética y el contenido, en este caso, van de la mano para formular la propuesta general del texto: el mundo de la acción permite la transformación interior y exterior que el mundo real o el de las explicaciones impide y juzga.

### Capítulo 3. La hiperviolencia como propuesta

El último capítulo de esta tesis contiene la explicación de la crítica desarrollada en *La prueba* que se propone a través de la hiperviolencia literaria. Esta crítica hiperviolenta tiene dos objetivos que se trabajan paralelamente a lo largo de toda la novela y que podemos dividir en dos vertientes: por un lado, la crítica a la normalización de la violencia en las sociedades modernas latinoamericanas y por el otro, la crítica al mundo de explicaciones que limita al de la acción. Así, la hiperviolencia en este caso, se postula como una resistencia que germina en la imaginación lectora y que puede producir reflexiones sobre el mundo que hemos diseñado para vivir.

También se unirán los conceptos explicados en los dos primeros capítulos y se revisará la veracidad de la hipótesis que generó esta tesis: Si la paulatina normalización de la violencia en la literatura latinoamericana de las últimas décadas se ha vuelto producto de consumo para la cultura de masas, entonces la hiperviolencia literaria puede surgir como consecuencia y crítica a dicha normalización. La novela *La prueba* puede ser un ejemplo de un tipo de hiperviolencia que puede exponer los efectos desensibilizadores de tal normalización.

Hay que decir que la hiperviolencia como herramienta literaria que ayuda a construir tanto estética como contenido, se ha utilizado comúnmente como una continuación de la violencia normalizada. Lo que coincidió, sobre todo en las últimas cuatro décadas en Latinoamérica con la campaña mediática que normalizó la violencia derivada del crimen organizado del narcotráfico. La aparición de la hiperviolencia y la mercantilización de la violencia del narcotráfico no es casualidad que coincidan en la literatura, ya que la normalización de la violencia en general derivó en una nueva corriente de experimentación artística que tuvo que ensalzar medios y motivos para expresar lo violento novedosamente y con la capacidad de sorprender al lector.

### 3.1 Crítica a la normalización de la violencia

Este apartado intentará desglosar el primer eje de la crítica general que la hiperviolencia utilizada en el texto hace a la normalización de la violencia y que se aborda desde la perspectiva social. Se trabajará en forma de preguntas que nacen del uso de lo hiperviolento y así, con las respuestas, llegar al esbozo de la crítica a la normalización de la violencia. La primera cuestión sería, ¿hasta dónde estamos dispuestos a normalizar los actos violentos y desensibilizarnos? Si tomamos la hiperviolencia perpetrada por los personajes de Mao y Lenin como una referencia a la realidad y a la normalización de la violencia social globalizada, podemos deducir que la desensibilización que estos personajes experimentan al realizar acciones hiperviolentas es una referencia a la desensibilización que los lectores, en general, han elegido para lidiar con la explotación de la violencia en los medios de comunicación masiva. Así, la crítica se realiza no mediante desplantes del narrador o diálogos de los personajes, sino indirectamente hacia una sociedad de consumo que promueve la desensibilización como dinámica social para afrontar la realidad de la violencia.

Por otro lado, esta misma desensibilización expresada en la reacción, o más bien, en la falta de reacción de Mao y Lenin (las asesinas), formula una segunda crítica indirecta a las formas que han normalizado la violencia en el arte, sobre todo en la literatura, en donde buscando notoriedad e innovación se ha utilizado la violencia como el bien a consumir y no a criticar. Así, mediante la normalización de las narrativas violentas del narcotráfico y sus métodos, la consecuencia sigue siendo la misma por la forma en la que se plantea la violencia: idealizada, estetizada y comprensible desde sus contextos particulares, donde se incita a la desensibilización para acceder a este entendimiento de la violencia social y no a la crítica de este fenómeno como algo que nunca debe ser normalizado.

Algunos ejemplos de la crítica indirecta que encontramos en la novela son:

1. En voz del narrador, contra la normalización y la desensibilización como forma de lidiar

con la violencia:

Marcia estaba trémula por el shock ligeramente demorado. El corazón se le salía por la boca. Estaba muda del asombro, aunque no se le notaba porque no tenía el hábito de hablar sola. Pero todo ese efecto ya pasaba, ya había pasado. El retraso del shock se debía a que no había tenido tiempo de desplegarse mientras sucedía el hecho; pero después, no tenía razón de ser, era un shock ficción. Marcia no era histérica, ni siquiera nerviosa, ni impresionable, ni paranoica; era bastante tranquila y racional. (Aira 15)

La alusión al shock ficción hace referencia a un efecto de la normalización de la violencia en la cotidianeidad, el espectador siente un shock al ver las noticias que exacerban la violencia, pero es ficticio porque los hechos no suceden en tiempo real. Al mismo tiempo que las cualidades de la racionalidad y tranquilidad (efectos de la desensibilización) se expresan como opuestas a la del espectador sensible que es impresionable e histérico en presencia del acto violento. El retrato de ambos tipos de espectadores, el desensibilizado y el sensible, critica indirectamente cómo se le atribuyen a cada tipo características positivas y negativas respectivamente.

2. Otro ejemplo de crítica indirecta a la desensibilización viene de la voz de la protagonista Marcia, quien enaltece la inocencia y posibilidad de sorprenderse por encima del cinismo consecuente de la desensibilización que las dos punks, Mao y Lenin, personifican:

Cuando ustedes me interpelaron, yo estaba paseando en un mundo donde la seducción era muy discreta, muy invisible. Todo lo que se decía y pasaba en la calle eran signos seductores, porque el mundo seduce a la virgen, pero nadie se dirigía a mí por nombre. Y entonces aparecieron ustedes, con esa brutalidad: ¿quieres coger? Fue como si la inocencia se personificara, no exactamente en ustedes ni en mí, sino en la situación, en las palabras (no puedo explicarlo). El mundo antes estaba hablando y no decía nada. Después, cuando lo dijo, la inocencia se sacó la máscara. Ahora fíjense en Liliana. Ella vino a representar lo mismo, y a veces una puede pensar que las casualidades no existen. Ella habla de su vida

como si fuera lo más natural, es otra forma de tomar la palabra, más violenta si se quiere que la de ustedes. Yo creí en un primer momento que ella me hacía palidecer a mí, por contraste, pero en realidad es a ustedes a las que disminuye. (36)

Aunque Liliana es un personaje incidental, se trata de un personaje estereotipado que se resume en lo siguiente: la chica que, con muchos esfuerzos, quiere superarse mediante la educación nocturna mientras en el día trabaja para ayudar a su familia. Todo esto lo sabemos porque, contrario a las punks, ella no para de hablar, siente curiosidad y se involucra con su entorno en un nivel personal. Puede no ser racional, ni tranquila pero tampoco es cínica ni encuentra la vida decepcionante (como las punks, personificaciones de la desensibilización). Y Marcia comprende que esa forma de ser puede llegar a ser más violenta al enfrentar a la desensibilización que la desesperanza de Mao o Lenin.

3. Como último ejemplo, justo antes de entrar en la escena hiperviolenta final, existe una reflexión sobre de la desensibilización y sus efectos cuando la voz del narrador nos deja ver lo que piensa Marcia:

La belleza y lo distinto estallaban en la noche, y la transformación que producían no era, como las anteriores que había creído percibir (ésta las cambiaba de naturaleza), la vuelta de página a una nueva versión del mundo, sino *la transformación del mundo en mundo*. Era la cima de la extrañeza, y no creyó que se pudiera ir más lejos. Estaba en lo cierto, pues ya no hubo más transformaciones; o mejor dicho, la circunstancia tomó el color y el ritmo de una gran transformación, detenida y vertiginosa a la vez. Se felicitó de haberles dado una oportunidad más, y hasta sintió una alarma retrospectiva e hipotética: si hubiera llevado a cabo su intención de volver a su casa minutos antes, se habría privado de este descubrimiento que le parecía fundamental. Cuantas veces, pensó, por no hacer un pequeño esfuerzo más, la gente se perdía enseñanzas positivas y enriquecedoras. (53)

En este ejemplo ya se observa una crítica directa al espectador desensibilizado, aquel que

sumido en el mundo de las explicaciones donde la normalización de la violencia se ha instalado, se niega a vivir experiencias que pongan en entredicho esas explicaciones. Y que, por no hacer el esfuerzo de sensibilizarse ante su entorno, prefiere permanecer indiferente y limitado en sus posibilidades de acción.

Una segunda pregunta que esta novela y su crítica le hacen a la realidad y a la normalización de la violencia es, ¿cómo se involucra la sociedad de consumo masivo ante el horizonte de expectativas de la hiperviolencia? La pregunta parte de que otra de las consecuencias de la normalización de la violencia es la creación del concepto de *violencia* como un bien de consumo que puede explotarse desde diversos rubros: armas de defensa personal, modas textiles, producciones artísticas y culturales, etc. Esta competencia mercantil permite que la violencia y sus márgenes de ganancia se normalicen. Como consecuencia de lo anterior y para que la ganancia vuelva a ser significativa aparece la hiperviolencia, imponiendo nuevos horizontes de expectativas y pareciendo, en un primer momento, una continuación de la violencia normalizada y no una forma de criticarla mediante la exageración y la sobreexposición. Aquí es importante la definición de Robert Jauss del horizonte de expectativas ya que la normalización de la violencia crea un horizonte donde la hiperviolencia puede ser bien o mal recibida:

Un proceso correspondiente de establecimiento continuado del horizonte y de cambio de horizonte determina también la relación de cada texto con respecto a la serie de textos que forman el género. El nuevo texto evoca para el lector (oyente) el horizonte de expectativas que le es familiar de textos anteriores y las reglas de juego que luego son variadas, corregidas, modificadas o también sólo reproducidas. (171)

Los horizontes de expectativas que la hiperviolencia promueve superan a los de la violencia, la novedad de su estética y su no-razonamiento detrás de la sangre y la tortura establece nuevos parámetros para el espectador, dicta nuevos lineamientos para cuánta violencia debe ser tolerada,

cuál rechazada como obsoleta y la inutilidad de la moralidad que entra en contacto con las manifestaciones hiperviolentas.

Sin embargo, la hiperviolencia como el novedoso bien a consumir no es casualidad pues se involucra en el contexto político y la reflexión de lo que debe o no ser tolerado. Todo lo que una comunidad puede exigir a su forma de gobierno, lo que puede criticarle y lo que debe permitir se permea de estos nuevos horizontes que trae la hiperviolencia. Los bombardeos a las ciudades, la desaparición forzada y los linchamientos civiles toman un nuevo matiz que se justifica en los horizontes de lo normalizado y ya no en una moral impuesta por el sistema. La hiperviolencia se proyecta sobre la relación del individuo en sociedad, pues sus acciones que antes podían escandalizar y condenarlo a ojos de los demás, ahora son sopesados en comparación con lo hiperviolento y quedan así justificados, normalizados y entendibles.

Aun así, hay un margen esperanzador para la hiperviolencia que la violencia normalizada ya no tiene, un espacio para criticarlo todo; desde el sistema que permite el ejercicio de la violencia en privado hasta las demostraciones públicas de violencia que se normalizan y no escandalizan a nadie. Ya que como dice Ochoa:

Solo los encontronazos entre la aceptación y el rechazo, el dolor y la buenaventura, el miedo y el terror, permiten orientar la vida humana, donde la imposibilidad de discernir pudiera ser una opción en la ambigüedad para confrontar un mundo contingente e inseguro, donde el estar siendo todo el tiempo impera en las reglas de supervivencia para abrir un sistema de conocimiento, que parecía solo en ficción cerrado, para ser pensado de otro modo. (66)

*La prueba* es un ejemplo de literatura que usa la hiperviolencia como estrategia que permite la crítica sin tener que reproducir las idealizaciones de la violencia, dando libertad al receptor para aplicar los horizontes de la hiperviolencia a otros estímulos que presumen de no ser violentos pero que sí lo son, como los medios de comunicación masiva, el cine hollywoodense, la literatura del

narco, entre otros. Y cito:

Muchos ciudadanos estiman que, confortablemente instalados en el sofá de su salón, mirando en la pequeña pantalla una sensacional cascada de acontecimientos a base de imágenes fuertes, violentas y espectaculares, pueden informarse con seriedad. Error mayúsculo. Por tres razones: la primera, porque el periodismo televisivo, estructurado como una ficción, no está hecho para informar, sino para distraer; en segundo lugar, porque la sucesión rápida de noticias breves y fragmentadas (una veintena por cada telediario) produce un doble efecto negativo de sobreinformación y desinformación; y finalmente, porque querer informarse sin esfuerzo es una ilusión más acorde con el mito publicitario que con la movilización cívica. (Ramonet, 27)

Es por esta “movilización cívica” que *La prueba* es del tipo de discursos que utilizan la hiperviolencia como una estrategia para criticar la normalización de la violencia. Lo que promueven las punks en la novela no es ser violento o hiperviolento, sino que indirectamente nos hablan de pasar al mundo de la acción. Ejemplo de esto en la novela es el siguiente pasaje:

El amor también admite un rodeo, y sólo uno: la acción. Porque el amor, que no tiene explicaciones, tiene de todos modos *pruebas*. Claro que no son exactamente una dilación, porque las pruebas son lo único que tiene el amor. Y por lentas y complicadas que sean son inmediatas también. Las pruebas valen tanto como el amor, no porque sean lo mismo ni equivalentes, sino porque abren una perspectiva a otra faz de la vida: a la acción. (Aira 52)

La hiperviolencia es su prueba. Y al mismo tiempo, es la prueba que la novela tiene para mostrar al lector que la acción derivada del amor es la única capaz de criticar y evidenciar las desventajas de aceptar y resignarse a la normalización de la violencia en la realidad.

Como última pregunta en concordancia con el primer eje de la crítica hacia la normalización de la violencia, la novela plantea lo siguiente: ¿Cómo romper la indiferencia del espectador que deriva de la desensibilización continua? Para responder esta cuestión a partir de la hiperviolencia



como estrategia literaria, es necesario enfocarse en uno de los elementos fundamentales que la compone: lo sublime. Lo sublime que ya hemos visto con anterioridad, es relevante para la hiperviolencia, por su capacidad de causar lo insólito. Así, la apuesta de la hiperviolencia para romper con la indiferencia en el espectador surge a partir de la presentación en potencia de lo insólito.

Lo insólito, que se entiende como aquel elemento capaz de aislar momentáneamente la experiencia de su explicación racional, permite el distanciamiento de la realidad del lector para que pueda ser observada (la realidad) como un fenómeno cambiante que es posible modificar mediante lo que la novela propone: la acción. Así, lo sublime de la hiperviolencia perpetrada por las chicas punks, se revela como aquel elemento que posibilita y facilita la distancia necesaria para repensar qué hay de malo en la realidad cotidiana y al mismo tiempo, condena la indiferencia como una causa del estado de la realidad. Como Ochoa explica:

Es ahí, en ese lugar desconcertante “alterno”, donde se puede pensar de otro modo la afinidad de pertenencia, en donde la experiencia idiomática permite e impide al mismo tiempo una apropiación total de aquello que es imposible apropiarse, pero que en esta tensión contingente de actos y experiencias fragmentadas en fuga posibilita mediante la intersubjetividad entre saber dado y el conocer el mundo por venir, sin prohibir su movimiento, a sabiendas de que la necesidad de transformación es infinita. (68)

Podría pensarse que la hiperviolencia propicia la desensibilización del lector hacia la violencia cotidiana, sin embargo, existe un elemento crítico que la deslinda de dicha consecuencia: la acción hiperviolenta fundamentada en el amor. Lo anterior permite interpretar crítica y filosóficamente lo que está a punto de presenciarse o experimentarse. Así, la explicación es visible para evitar la confusión y separar la hiperviolencia crítica de la que normaliza la desensibilización.

Por ejemplo:

-Oigan bien todos - dijo Mao por todos los parlantes del salón. Hablaba espaciando, con un gran dominio de los ecos. Le había dado a su voz un timbre neutro, informativo, que era pura histeria. Tanta y tan pura que la histeria creciente en las clientas y clientes quedaba en comparación como un nerviosismo de entrecasa. Les hacía comprender que no bastaba con que la nerviosidad o el miedo se acumulen y crezcan, para llegar a la histeria. Ésta era otra cosa. Era algo que no crece, por definición, un máximo que se ha alcanzado fuera de la vida, en la locura o en la ficción. –Este supermercado ha sido tomado por el Comando del Amor. Si colaboran, no habrá muchos heridos o muertos. Algunos si habrá, porque el Amor es exigente. La cantidad depende de ustedes. Nos llevaremos todo el dinero que haya en las cajas y nos iremos. Dentro de un cuarto de hora los sobrevivientes estarán en su casa mirando la televisión. Nada más. Recuerden que todo lo que suceda aquí, será *por amor*:  
(60)

La intervención de Mao tiene dos receptores, los rehenes del supermercado y al mismo tiempo, los lectores que en ese momento se vuelven rehenes en sí mismos de su lectura. Mao nos interpela para guiarnos en la hiperviolencia que vamos a experimentar, para no confundirnos con la sangre y la teatralidad. Nos invita a distanciarnos de la moralidad de la violencia normalizada para ser capaces de aprehender la experiencia desde el amor, una emoción con la que prácticamente todos podemos relacionarnos y entender el poder de la crítica y su potencial transformador.

Para cerrar el primer eje de la crítica cito de nuevo a Marisol Ochoa quien resume el potencial de estas experiencias literarias en el lector:

Así pues, lo que se apuesta es aportar una posibilidad de observar el acontecimiento aunque sea por un instante, y en esta *indecibilidad*, la construcción de la noción de experiencia, entendida como sonoridad, como incertidumbre, ya no desde el exterior, confundido con la concepción retórica y doctrinal donde ésta puede ser traducida como amenaza, privilegio o saber, en donde se ignora que des-cuidar, es des-cuidarse a sí mismo, y donde la única

posibilidad de vínculo es el daño, un paso hacia el interior privilegiando la percepción y apropiación del sujeto que hace distinciones desde su otro lugar, es decir, desde el no lugar, en el cual el silencio del observador sea relevante a partir de la renuncia al control, la certeza, orden y posesión retórica (concepto y significado), es decir, apostando por la añoranza (experiencia e inconsciente, como percepción y apropiación) como única posibilidad de enfrentarse a la agresividad de las alianzas del saber, interpelando por otro lugar distinto de pertenencia interior y a su vez legítimo del saber en un conocer desconcertante y en desplazamiento terrorífico y amenazante. (68)

Como aclara la cita anterior, la posibilidad de criticar la normalización de la violencia requiere de un esfuerzo doble. Por un lado, del creador o autor, quien adquiere la responsabilidad de construir un no lugar que, mediante el arte, provea de una experiencia sensorial e imaginativa que lleve hacia la reflexión sobre la realidad. Por el otro, la responsabilidad del lector quien debe apropiarse del no lugar y desde su experiencia e imaginación repensar la realidad a través de los textos de ficción.

### **3.2 Crítica al mundo de las explicaciones**

El otro gran eje que la crítica de la novela postula es la oposición o resistencia por medio del amor para liberarse del llamado “mundo de explicaciones” y moverse en el mundo de la acción. El discurso de Mao, previo a la aparición repentina de la hiperviolencia, detalla cómo el mundo de las explicaciones podría referirse en la realidad a la cotidianeidad regida por reglas que son de todos tipos: científicas, sociales, jurídicas, morales, etc. Y en oposición a ellas se encuentra el mundo de la acción, que estará regido por la imaginación y la libertad del pensamiento:

-Marcia, no te voy a decir una vez más que estás equivocada porque ya debes saberlo. Ese mundo de explicaciones en el que vivís, es el error. El amor es la salida del error. ¿Por qué crees que no puedo amarte? ¿Tenes un complejo de inferioridad, como todas las gordas?

No. Si crees tenerlo, también en eso estás equivocada. Mi amor te ha transformado. Ese mundo tuyo está dentro del mundo real, Marcia. Voy a condescender a explicarte un par de cosas, pero tené en cuenta que me refiero al mundo real, o al de las explicaciones. ¡Qué es lo que te impide contestarme? Dos cosas: lo súbito y que yo sea una chica. De lo súbito, no es necesario decir nada, vos creés en el amor a primera vista tanto como yo y como todo el mundo. Eso es una necesidad. Ahora, respecto de que yo sea una chica y no un chico, una mujer y o un hombre... Te escandaliza nuestra brutalidad, pero no se te ha ocurrido pensar que en el fondo solo hay brutalidad. En las mismas explicaciones que estás buscando, cuando llegan al fin, a la explicación última, ¡qué hay sino una claridad desnuda y horrible? [...] Y sin embargo... *hay* un súbito, un instante, en que todo el mundo se hace real, sufre la más radical de las transformaciones: el mundo se vuelve mundo. Eso es lo que nos revienta los ojos, Marcia. Ahí cae toda cortesía, toda conversación. Es la felicidad, y es lo que yo te ofrezco. (Aira 50-51)

Así los humanos viven en ambas esferas, pero la cotidianeidad instala a la mayoría en la primera esfera para lidiar con la realidad y se convierte en problema. La solución propuesta por esta crítica es el amor, que no se atiene a ninguna regla de ningún tipo del mundo de las explicaciones y que puede darle acceso ilimitado a la mente humana a la segunda esfera: la acción. La acción aquí se plantea como la forma que el amor tiene para hacerse visible y transformar la realidad no con explicaciones, sino con acciones que faciliten el desapego de los límites que la explicación impone.

Sin embargo, esta crítica nos dice también que se han creado estructuras tan rígidas, que sólo lo insólito es capaz de hacer a las personas repensar todas las etiquetas con las que leen el mundo. En este caso lo insólito, devenido de la hiperviolencia en la cotidianeidad, se plantea como la única manera de transgredir la explicación y liberar la imaginación para asimilar la experiencia. Como poéticamente lo indica el narrador cerca del final de la novela:

Hay un viejo proverbio que dice: Si Dios no existe, todo está permitido. Pero lo cierto es que nunca está permitido todo, porque hay leyes de verosimilitud que sobreviven al Creador. Aun así, la segunda parte del proverbio puede funcionar, es decir, hacerse realidad, al modo hipotético, dando origen a un segundo proverbio sobre el modelo del original: Si todo está permitido... Este nuevo proverbio no tiene segunda parte. En efecto, si todo está permitido... ¿qué? Esa interrogación se proyectaba en los relieves confusos del pánico en el supermercado, y recibía una suerte de respuesta. Si todo está permitido... todo se transforma. Es cierto que la transformación es una pregunta; en esta ocasión no obstante se afirmaba, momentánea y cambiante; no importaba que siguiera siendo pregunta, era respuesta también. El incidente había alumbrado, aunque en las sombras, el fantástico potencial de transformación que tiene todo. (Aira 69)

Este pasaje nos habla de la propuesta que la lectura nos ofrece: la acción puede transformarlo todo, hasta la estructura más rígida que nos ata al mundo de la explicación, pero al mismo tiempo tiene otro propósito que está mucho más relacionado al mundo literario, y que forma parte de la crítica de la hiperviolencia literaria también. La parte que hace referencia al Creador posee una ambigüedad cuyo predicado aplica tanto para la concepción más general del Creador como Dios, pero también al Creador como la figura del autor que crea el mundo del texto.

“Las leyes de verosimilitud que sobreviven al Creador” es una referencia al quehacer literario que aun cuando parezca que por ser ficción tiene “todo permitido”, la verosimilitud se impone a estos mundos posibles, pues éstos no existen a menos que alguien los lea y los crea posibles. Y en este espacio es donde la crítica se instala. A partir de estos mundos posibles se puede criticar el real, el de la cotidianeidad y se plantean posibilidades para transformarlo. Esta reflexión literaria es también para el lector, quien puede reaccionar a partir de lo que lee y transformar la forma normalizada que ha adoptado para interpretar el mundo.

En resumen, en este ejemplo se pueden trazar dos líneas críticas: por un lado, hacia la resignación y desensibilización como consecuencias de la violencia normalizada y por el otro, la crítica de índole literaria sobre cómo la ficción tiene la posibilidad de transformar la percepción de los lectores. Además de que sería un desperdicio no hacer uso de esta posibilidad y, por el contrario, contribuir a la normalización de la violencia para vender más.

Así, esta crítica origina una nueva cuestión, ¿dónde trazar la línea entre las dos esferas (la de las explicaciones y la de la acción) que nos rigen? El autor es cuidadoso para separar estas esferas y caracterizarlas lo suficiente para que como lectores podamos distinguir cada una en distintos momentos de la historia y, al final, poder entender como conviven y transforman la situación. Por medio del narrador, el autor se vale de Marcia y su flujo de consciencia para demostrar cómo la esfera de las explicaciones rige la comprensión de la realidad y la acción queda relegada como algo que solo puede derivar de dichas explicaciones.

Para ejemplificar lo anterior tomaré dos momentos de la historia, el primero cuando Marcia conoce a las punks y el segundo, sus acciones cerca del final de la historia. Estos dos momentos son relevantes porque muestran la transformación de la mentalidad de Marcia, que se presenta con su mundo de las explicaciones y se va transformando a medida que las explicaciones empiezan a ser insuficientes para interpretar las acciones de los demás personajes:

1. Lo primero que dijo Marcia, ya mientras estaba sentándose, fue algo instintivo:

-El pedido hay que hacerlo en el mostrador.

-Qué mierda me importa -dijo Mao.

Marcia advirtió que había exagerado ante sí misma el giro hacia lo normal de la situación. Entrar al Pumper Nic, en grupo, como hacían las colegialas del barrio, le había hecho creer que se disponían a hacer lo que hacían todos, aunque más no fuera para usarlo como fondo a una explicación. Pero no había tal cosa. No tenían intención

de pedir nada, y era de esperar. Los punks no hacían consumiciones corrientes.

-Nos van a echar si no tomamos nada -dijo.

Las otras dos las miraron con expresión neutra y seria. Esa expresión, que no expresaba nada, era violencia pura. Ellas eran la violencia. Eso era inescapable. Obtener una audiencia con dos punks no era tan gratuito como podía haberse imaginado en su distracción. No era como con cualquier otro espécimen raro de la sociedad, con el que se podía disponer una escena favorable para hacerle un interrogatorio. Porque ellas mismas eran las escenas. (Aira 23)

2. Era un comienzo, pero también era el final. Porque Mao saltaba de la caja número uno al suelo, terminada la faena, y corría hacia la salida, y Lenin se le había unido, y las dos juntas se arrojaban sobre el vidrio del ángulo que daba a la calle...con la fuerza impune del amor...El vidrio estalló y el hueco se las llevó limpiamente...dos figuras sin límites atraídas por la inmensidad exterior...y en el preciso momento en que salían, una tercera sombra se les unió...tres astros huyendo en el gran giro de la noche...las tres marías que todos los niños del hemisferio sur miran hechizados, sin comprender...y se perdieron en las calles. (71)

Como podemos observar en el primer ejemplo, la esfera del “mundo de las explicaciones” está delimitada en los comentarios de Marcia y su interpretación de la situación, donde la explicación de las normas sociales se impone y se espera cierto comportamiento que está tan normalizado que se hace por “instinto”, como el consumo para tener derecho de sentarse en una mesa. En este primer ejemplo también nos habla del mundo de las explicaciones aplicado a las etiquetas sociales con las que se juzga, con base en la apariencia, a las personas, cómo son y cómo deberían de ser. Marcia entra al mundo de las punks, pero ve limitada su capacidad de comprensión por el contexto de la conversación; lo cual promueve la reflexión del lector sobre estas mismas normas en su realidad y cómo lo limitan a interactuar con los “especímenes raros” que conviven

en su mismo espacio.

Aparte de lo descrito anteriormente, mediante este intercambio podemos observar las diferencias entre las personas que siguen el mundo de las explicaciones y las que se instalan en el mundo de la acción. Y es que el enunciado “los punks no hacen consumiciones corrientes”, aunque es una explicación que generaliza la actitud de Mao, en realidad nos habla de aquellos que no se mueven por instinto social sino por decisión consciente. Así, Mao representa el mundo de la acción que se sirve de lo exterior pero que no deja que eso limite las decisiones posibles. Mientras que Marcia, alojada en el confort de las explicaciones sociales se desliza como autómatas sin tomar decisiones porque así lo quiere. El contraste no se le escapa a Marcia, quien viendo la situación no normalizada que vive, comienza a estar incómoda en ese falso confort y a querer descubrir qué más puede haber.

En contraste, en el segundo ejemplo solo vemos los efectos de la acción. Las acciones hiperviolentas de Mao y Lenin provocan el tránsito de la tercera sombra (que como espacio vacío solo podemos presumir que es Marcia) a la esfera de la acción “sin límites”, que se les une alejándose de la seguridad de las explicaciones que representan los sobrevivientes del evento. Si seguimos esta línea, entonces el mensaje final del narrador es que Marcia es finalmente libre de su mundo de las explicaciones y ha transformado su forma de interpretar la realidad, al experimentar algo que no puede ser descrito ni etiquetado en ninguna categoría.

Una segunda pregunta que se desprende de este eje de la crítica de la novela hacia el mundo de las explicaciones sería: ¿La hiperviolencia puede ser un espacio desde donde la voz del narrador guíe la percepción del lector hacia su propia interioridad? Para explicar esta cuestión es necesario pensar en los personajes principales: Mao y Lenin, por un lado, y Marcia por el otro. Como se ha desarrollado, las chicas punks son el revés de Marcia en todos los sentidos, no sólo en su estética, sino en su forma de interpretar el mundo, ellas lo experimentan desde la violencia de la acción que



contrasta y reta al mundo de las explicaciones que Marcia representa.

A su vez, Marcia también representa la perspectiva del lector porque, al igual que ella, entra al mundo de los punks que le es ajeno. El lector entra al texto lleno de expectativas derivadas del mundo de las explicaciones y se enfrenta a acciones que son imposibles de catalogar o interpretar. Marcia y sus comentarios son las reacciones normalizadas de alguien enfrentándose a algo desconocido y capaz de transformarla. Es más probable que el lector se identifique con Marcia por esta característica y así, a través de ella, el narrador le guía para comprender la hiperviolencia no como algo que normaliza la violencia, sino como algo que critica el estado pasivo que promueve la normalización.

Antes de continuar hay que recordar el concepto de lector implícito de Wolfgang Iser ya que ayudará a entender la propuesta crítica de la novela en cuanto a cómo entender la hiperviolencia:

[...]se le propone al lector una determinada estructura del texto, que le obliga a tomar un punto de mira, que a su vez permite producir la integración solicitada de las perspectivas del texto. Sin embargo, el lector no se halla libre en la elección de este punto de visión, pues éste se deduce de la forma de presentación del texto; provista de perspectiva (*El acto*, 65).

En ese sentido el lector implícito de *La prueba* es aquel que como Marcia puede distanciarse del mundo de las explicaciones y criticar aquellas que han permitido la normalización de la violencia y la desensibilización del espectador o lector. Esto para que, como Marcia, el lector pueda dar el salto y atravesar el velo hacia la transformación de su realidad a partir de tomar acción y criticar el estado pasivo de la sociedad. El hilo conductor del amor que atraviesa la novela permite que esta transformación no sea percibida como destrucción sin sentido, sino que la transformación sea guiada por un amor que conecta a todos y despeja las etiquetas que impiden dar esa libertad al individuo mismo.

A continuación, tres ejemplos de cómo el narrador construye la perspectiva de Marcia y su

horizonte de expectativas. Éste a su vez, representa el horizonte del lector común y se verá cómo a través de Marcia se propone una transformación de dicho horizonte:

1. - ¿Qué querías preguntarnos, Marcia? -le recordó Mao.
  - Nada en especial, para ser sincera. Además, no creo que puedan responderme. Las preguntas y repuestas en general no son el medio más seguro para llegar a saber las cosas-
  - ¿Qué querés decir?
  - En términos abstractos, me gustaría saber qué piensan los punks, por qué se hacen punks, todo eso. Pero yo a mi vez me preguntó: para qué quiero saberlo, a mí qué me importa.
  - Todo esto era muy lógico, muy racional y podría haber seguido largo rato en esa línea, hasta “Marcizar” toda la situación. ¡Qué ilusa! Mao se encargó de desinflar el globo de un solo pinchazo.
  - Qué boluda sos, Marcia. (Aira 29)

En este primer ejemplo, vemos que alrededor de la interacción entre Marcia y el mundo de las punks existe una brecha en cuanto a cómo perciben la realidad y la forma de conocerla. Por un lado, tenemos a Marcia representando al lector que se enfrenta con “dos punks que afirmaban su autoexpulsión violenta de los buenos modales... Era tan inesperado, tan novedoso” (14). Por el otro, tenemos la intervención de Mao, quien reacciona a la reflexión de Marcia sobre cómo conocer la realidad y expresa claramente el rechazo al mundo de las explicaciones de Marcia. Aunque Mao abre la discusión es claro que las conversaciones filosóficas no son lo suyo, y que las explicaciones son más un impedimento para conocer la realidad que una forma de entenderla.

2. Ya antes, dos veces, había notado algo raro que no pudo definir. Ahora supo qué era. Comprendió, o formuló con palabras, algo que había comprendido hacía rato, quizás desde el primer momento: que Mao era hermosa. Saltaba a la vista que lo era. Le sorprendió no habérselo dicho a si misma hasta entonces. Era la chica más hermosa que hubiera visto en su vida. Y más todavía que eso. Una cara bonita, rasgos armoniosos, un juego de expresiones exquisitas no eran

una cosa tan rara en chicas de su edad. Mao era mucho, muchísimo más. Estaba más allá de todos los pensamientos que podían formularse sobre la belleza: era como el sol, como la luz.

Y no era un efecto. No era el tipo de belleza que se descubría a la corta o a la larga, por hábito o por amor o por las dos cosas juntas, no era la belleza que se veía por la lente de la subjetividad o el tiempo. Era objetiva. Era una belleza real. Marcia podía asegurarlo porque a ella la belleza nunca le había importado gran cosa, y ni siquiera la notaba o la tomaba en cuenta. Entre sus compañeras de colegio había varias que podían jactarse de bellezas sin falla. En comparación con Mao, eran algo así como ilusiones que caían ante lo real. (51-52)

En este segundo ejemplo encontramos una transformación de la perspectiva de Marcia con respecto a Mao, si bien su percepción sobre las explicaciones no ha cambiado aún. Su explicación sobre la belleza de Mao sigue siendo racional y utiliza comparaciones con otras “bellezas”, pero empieza a distinguir entre las explicaciones, sus efectos y lo real.

El cambio de perspectiva no se detona con Mao, ella no es la que cambia, sino que se trata de un cambio devenido en la perspectiva de Marcia, la cual tras el efecto del mundo de la acción provocado por las punks, acepta transformar su mirada. Es importante mencionar que ella ya había intuido algo que el mundo de las explicaciones no la dejó entender en su momento, pero que al aceptar que su mundo se está transformando empieza a ser capaz de ver más allá de los efectos de esas explicaciones y percibir la realidad por primera vez.

3. A cualquier otro le habría resultado increíble que dos jovencitas pudieran hacer cosas como cerrar un portón metálico de toneladas de peso, reducir a la docena de fornidos camioneros y changarines que debía haber en el depósito, o bien poner fuera de combate a un profesional o dos de la vigilancia y apoderarse de sus armas de fuego... A Marcia no le resultaba increíble; al contrario, no habría podido creer otra cosa. (59)

Por último, en este tercer ejemplo tenemos la perspectiva de Marcia transformada, su horizonte de expectativas, como el del lector, se ha adaptado a esta nueva propuesta de mundo

posible. Marcia se ha instalado en la esfera de la acción, las explicaciones no solo no bastan, sino que se vuelven obstáculo para aprehender la experiencia que se desenvuelve ante sus ojos.

El lector, como Marcia, es capaz de ver más allá de la explicación moral de la hiperviolencia y entender el trasfondo en donde la hiperviolencia se suscribe no como destrucción, sino como crítica del mundo de las explicaciones que limita la acción a costa de la vida misma (como en el caso de las víctimas).

Hasta aquí ha sido desglosada la crítica que la hiperviolencia promueve en la novela hacia al mundo de las explicaciones, así como la relación entre la perspectiva de Marcia y la del lector implícito en la que la transformación de la protagonista invita a la transformación del lector. Queda únicamente reflexionar la propuesta, ahora desde el mundo de la acción, que el texto ofrece al lector. Y es que, en contraste con el mundo de las explicaciones basado en prejuicios morales, el mundo de la acción propuesto por las punks toma como base al amor.

El amor se propone como lo único capaz de desenmascarar el engaño de las explicaciones y permitir que la acción, que es lo único que tiene el amor para hacerse visible, se vuelva el eje que guíe la consciencia colectiva y no las etiquetas que separan a la comunidad. En este sentido, el amor puede funcionar como puente para transformar la realidad, pero ¿lo sublime podría ser otra vía para llegar a esa transformación?

Para esta última reflexión basada en la crítica al mundo de las explicaciones, se propone que lo sublime de la hiperviolencia puede funcionar como una vía alterna de acceso a la crítica y transformación de la realidad. Nos enfocaremos en el aspecto sublime de la hiperviolencia que en la novela conlleva una relación con el mundo de los sueños, al cual se hace referencia repetidamente; lo sublime de la hiperviolencia hace pensar a los rehenes que están frente a un sueño y no ante lo real:

Quando entró...No exactamente cuando entró, sino cuando miró hacia atrás y vio lo que

hacia Lenin al entrar...fue como si comenzara un sueño. Y al mismo tiempo como si comenzara la realidad. [...] Porque la maniobra había tenido algo de irreversible (un candado cuando se cierra, parece como si nunca más fuera a poder abrirse como si la llave estuviera extraviada desde ya), lo que sumado a lo imprevisto, la volvía un sueño hecho realidad. (55)

Como ya se había explicado, con sublime me refiero a aquello que quita la capacidad de razonar, ya sea por asombro o porque es algo que sobrepasa la imaginación. En este sentido, el mundo de los sueños es una dimensión donde lo sublime sucede comúnmente, la inverosimilitud de las situaciones que observamos es lo que aclara que se trata efectivamente de un sueño y no de la realidad. Del mismo modo, en la hiperviolencia literaria se percibe el efecto de lo sublime en las reacciones de los rehenes, quienes están frente a algo que sobrepasa su imaginación y los hace perder su capacidad de razonar.

En el siguiente ejemplo podemos observar que cuando la hiperviolencia sucede, lo sublime produce que los límites entre lo real y lo imaginario, o soñado en este caso, se desdibujen y la racionalidad salga por la ventana:

No había caso: para salir habría que romper el vidrio. Eso no habría resultado tan difícil, ni siquiera demasiado oneroso (sobre todo teniendo en cuenta que podría haber evitado lo que parecía un inminente baño de sangre), pero es increíble el respeto supersticioso que despierta un vidrio grande. Y segundos después, cuando la razón se impusiera, ya sería tarde. (58)

Lo que tienen en común las dos dimensiones, tanto la hiperviolenta como la onírica es que, aunque el aspecto sublime de ambas anula la posibilidad de reaccionar racionalmente ante lo que sucede, esto no conlleva un peligro mortal para el espectador o soñador. Esto es, la vida de las personas que experimentan la hiperviolencia literaria y el mundo de los sueños no se pone en riesgo

y, por lo tanto, permiten que el efecto de estas experiencias lleve al espectador a la posterior reflexión y posible transformación de su percepción de la realidad.

El siguiente y último ejemplo, aunque se ya ha citado anteriormente, hace referencia al mundo de los sueños y ahonda más en la pérdida de la razón como un efecto de lo sublime de la hiperviolencia. La reacción de la rehén representa la reacción ideal que el texto propone para el lector quien, en ese punto de la narración, se transforma en un rehén más de la hiperviolencia:

La confusión era tanta que sería una pena no aprovecharla, pensó una señora bien ubicada. Debíó de pensar: ¿Qué estamos esperando? Si esto es una pesadilla, actuemos como en los sueños. [...] Pero la señora, aturdida o loca, quería obedecer hasta el fin a la mecánica onírica que la había impulsado: se arrodilló ante el vidrio y empezó a cortarlo con el diamante del anillo. El círculo que empezó a trazar era demasiado pequeño para su cuerpo, pero eso era lo de menos. [...] El espectáculo había atraído la atención general. El clamor se multiplicó, y lo que surgía de él, más que los ¡Asesina! ¡Bestia!, etcétera, eran los ¡No mires! Todos se lo pedían a todos. Era la segunda parte de lo soñado: el miedo a soñar. O a recordar, que es lo mismo. (67-68)

Esta reacción de la rehén expresa dos propuestas distintas que tienen en común la transformación de la realidad del lector: por un lado, el narrador nos hace saber que la pérdida de la razón no es necesariamente negativa para transformar la realidad, pues desde lo *no racional* (como el sentimiento del amor) también se puede pensar cómo cambiar la realidad. Es casi como si una condición para cambiar la realidad racional que hemos creado es precisamente enfrentarse a ella desde una perspectiva “opuesta”, que permita llegar a cambios que no devengan de la misma racionalidad que crea las estructuras sociales.

La segunda propuesta expuesta en la reacción de la rehén se centra en que la pérdida de la razón no es un impedimento para pasar a la acción. La acción como se ha explicado es una de las

propuestas de la novela, pero no se trata de cualquier acción sino de aquella derivada no de lo racional sino del amor o del terror de lo inimaginable en este caso, que orillan a actuar desde fuera de la esfera de las explicaciones. El tipo de acciones que logran hacer salir al lector de la esfera de las explicaciones convencionales y transformar su mirada para cambiar su realidad.

Esta reflexión se relaciona directamente con la propuesta de esta tesis que es la crítica a la normalización de la violencia por medio de la hiperviolencia en la literatura. Ya que al experimentar hiperviolencia, aunque sea solo mentalmente, puede llevar a la pérdida de la razón que normaliza la violencia como fenómeno social cotidiano y a tomar acción partiendo de ese efecto para desnormalizar y criticar la violencia.

Podría pensarse que la rehén, a pesar de haber pasado a lo irracional y de ahí a la acción no logró escapar o cambiar su realidad, pero algo sí cambió ya que no murió como el resto de los rehenes paralizados al experimentar un terror que su mundo de explicaciones racionales no logró absorber y digerir. Esta rehén murió, pero lo hizo retando a la racionalidad que la había dejado en el lugar de víctima sin ninguna posibilidad de acción.

Como se ha visto en este capítulo la crítica que parte de la hiperviolencia en esta novela tiene distintas líneas de investigación posibles. Sin embargo, la crítica más importante para esta tesis es la crítica a la normalización de la violencia, la cual es atacada desde distintos frentes. Recapitulemos a grandes rasgos cada uno de ellos. El primer frente mediante el que se crítica a la normalización de la violencia es el de la desensibilización, que se ataca en la novela mediante la introducción de lo insólito de la hiperviolencia. Lo no esperado rompe la monotonía, la cual es consecuencia de la desensibilización.

Un segundo frente desde el que se crítica la normalización de la violencia es por medio de la crítica a la racionalidad, aquella que crea el mundo de las explicaciones y se autoproclama como el único modo de interpretar e intervenir en el mundo. Las explicaciones en la novela se ven

confrontadas con las acciones hiperviolentas que no son explicables y que, sin embargo, existen y son capaces de cambiar la forma de interpretar e interactuar con la realidad.

El tercer y último frente desde donde se reta el estatus normalizado de la violencia es desde el poder del amor, el cual en el mundo de las explicaciones se racionaliza como una debilidad pero que en la novela se plantea como emoción que posibilita salirse de lo normalizado. Al mismo tiempo que inspira un camino de acción limitado solo por la imaginación y no por las etiquetas.

Así se llega al final de esta tesis de investigación, la cual a través de los distintos ejemplos en la novela busca abrir un espacio en la teoría literaria para el análisis de la hiperviolencia como un mecanismo que posibilita la crítica en general y la crítica a la normalización de la violencia en particular. Como se ha visto a lo largo de los tres capítulos, se utilizó la metodología de la estética de la recepción para pensar los efectos de la hiperviolencia en la lectura y así entenderla, no cómo una continuación de la expansión de la normalización de la violencia al mundo de la ficción, sino como una posibilidad más para resistir y criticar aquello que nos enajena y desensibiliza. A continuación, las consideraciones finales que ha producido esta investigación.



### Consideraciones finales

En este punto del trabajo de investigación es momento de revisar la hipótesis inicial que le dio origen y comprobar si se ha cumplido. La hipótesis era si la novela *La prueba* puede ser un ejemplo de una estética hiperviolenta que critica los efectos de la normalización de la violencia. Lo anterior derivado de la paulatina normalización de la violencia en la literatura latinoamericana de las últimas décadas, que ha vuelto a la violencia un producto de consumo para la cultura de masas a través de los medios de comunicación masiva, y en donde la hiperviolencia literaria surgiría como una consecuencia que podría criticar dicha normalización.

La primera suposición habla de la propuesta de la novela *La prueba* como un ejemplo en donde la hiperviolencia se utiliza con un fin crítico. Bajo esta suposición se analizaron los factores estéticos y el contenido hiperviolento para comprobar si efectivamente tienen una finalidad crítica. A partir del análisis literario realizado se puede concluir que la hipótesis se ha comprobado. Se tomó como punto de partida la relación causal entre la normalización de la violencia y la aparición de la hiperviolencia literaria. El hilo conductor entre estos dos elementos es la explotación de la violencia como un producto de consumo masivo. La normalización de la violencia a través de los medios de comunicación masiva volvió a la violencia el producto a consumir, sustituyendo la calidad de la información por la visibilidad a cualquier costo. Esta transformación de la violencia en producto de consumo tuvo como consecuencia la búsqueda de nuevos horizontes desde donde explotar la violencia, ocasionando la aparición de la hiperviolencia en todas las expresiones artísticas, incluyendo la literaria.

Las consideraciones finales de esta tesis, más allá de la comprobación de la hipótesis, se pueden dividir en dos grupos. El primero abarca las consideraciones sobre el uso de la hiperviolencia en la literatura, su crítica y sus posibles líneas de investigación futuras. El segundo

conjunto agrupa las reflexiones que durante el análisis de la novela surgieron inesperadamente y que, aunque quedaron fuera de esta línea de investigación, pueden ser relevantes para la comprensión exhaustiva del texto en cuestión.

Revisemos el primer grupo, la primera conclusión que se hizo evidente al revisar este trabajo fue que la hiperviolencia literaria critica la normalización de la violencia de manera indirecta. Con lo anterior me refiero a que se trata de una crítica a las *consecuencias* de dicha normalización, las cuales son: idealización de la violencia, recrudescimiento de los prejuicios de género y clase social en la sociedad, resignación y desensibilización de la sociedad ante la normalización de la violencia.

Una segunda conclusión respecto a la hiperviolencia es la diferencia entre ésta y el sadismo, el cual reside en dos elementos fundamentales: el placer personal y la propuesta de un nuevo orden social. La hiperviolencia, a diferencia del sadismo, no se origina en la búsqueda del placer personal sino en la exploración de los límites o posibilidades de acción personales, el placer no es necesario ni es el objetivo. El sadismo, por su parte, busca proponer un nuevo orden social que privilegie al individuo y sus necesidades por encima del poder detentado desde una posición de autoridad, ya sea moral, jurídica o económica, mientras que la hiperviolencia no se plantea como un nuevo tipo de orden social ni como algo que deba reproducirse en la realidad.

La tercera y última reflexión derivada de la hiperviolencia crítica es acerca de las posibles líneas de investigación que podrían retomar el concepto para analizar ciertas obras literarias. La primera de ellas es, desde la literatura comparada, la examinación de obras que utilicen la hiperviolencia con los dos diferentes propósitos que se consideraron aquí, esto es, obras que mediante la hiperviolencia perpetúen la normalización y obras que desde la hiperviolencia la critiquen. Esta comparación permitiría examinar a fondo los mecanismos de la hiperviolencia al cotejar su construcción, lo que tengan en común ayudará a llegar a una definición más específica

de la hiperviolencia literaria mientras que sus diferencias permitirían explorar en qué parte de la hiperviolencia se constituye la crítica.

Una línea de investigación posible es el estudio de la hiperviolencia en el formato cinematográfico y en el literario, al reflexionar sobre sus puntos en común y sus diferencias se puede aclarar aún más la definición de la hiperviolencia como fenómeno artístico. Del mismo modo se podría analizar la transposición entre formatos diferentes, por ejemplo, del literario al cine, tomando como hilo conductor la hiperviolencia, lo cual ayudaría a entender su construcción estética y los mecanismos que la distinguen de la violencia normalizada en ambos casos.<sup>13</sup>

Continuo con el grupo de conclusiones que surgieron del análisis de la hiperviolencia en *La prueba* en específico. La primera de ellas se resume en que las explicaciones con las que comprendemos la realidad, incluidas las que normalizan la violencia, son un estorbo y el amor es la única forma de transformar nuestra percepción de la realidad. Esta invitación convierte a la hiperviolencia literaria utilizada en la novela en una declaración sobre el sentido del amor sin las explicaciones morales que limitan la capacidad de experimentar la transformación del mundo en *mundo*.

Una segunda consideración acerca de *La prueba* es su forma de criticar uno de los horizontes de expectativas planteados por la normalización de la violencia. Me refiero al horizonte que se crea alrededor de la figura del perpetrador. La violencia normalizada estereotipa al género masculino como su ejecutor y este horizonte de expectativas se infringe en la novela al colocar dos personajes femeninos como las causantes de la hiperviolencia. Esto es relevante sobre todo en estos tiempos, porque critica la discriminación de género hasta en esos estereotipos. Si bien el análisis

---

<sup>13</sup> La novela *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo y su respectivo filme son un ejemplo de dicha transposición.

de la hiperviolencia no se centra en eso, una posible exploración futura de la novela sobre este aspecto sería útil para la reflexión antropológica sobre el género.

La reflexión siguiente no fue prevista, pero puede ser relevante para una investigación futura. Se trata de la hiperviolencia en la novela, relacionada a la dimensión onírica mencionada repetidas veces en el texto. El elemento que conecta la experiencia hiperviolenta y la del sueño es lo sublime. Recordemos que lo sublime nace de la presencia de lo insólito y la pérdida momentánea de la razón. Tanto lo insólito como la irracionalidad temporal son las señales que distinguen el sueño de la realidad. De la misma forma, lo sublime diferencia la hiperviolencia de la violencia normalizada. La irracionalidad puesta en escena en el supermercado lleva a los rehenes a pensar que están frente a un sueño, como lo muestran los siguientes ejemplos: “¿Qué estamos esperando? Si esto es una pesadilla, actuemos como en los sueños. [...] Pero la señora, aturdida o loca, quería obedecer hasta el fin a la mecánica onírica que la había impulsado” (Aira 67) o “Cuando entró... No exactamente cuando entró, sino cuando miró atrás y vio lo que hacía Lenin al entrar... fue como si comenzara un sueño. Y al mismo tiempo como si comenzara la realidad. (55)

Así, la hiperviolencia se muestra en el texto como si fuera algo tan inverosímil que su existencia solo se explica en la dimensión del sueño y no en la de la realidad. La relación entre ficcionalidad y la experiencia onírica es algo que Iser menciona en “Ficcionalización: La dimensión antropológica de las ficciones literarias” cuando explica que:

Esta estructura del doble significado se asemeja a la de los sueños. Paul Ricoeur apunta: “Puestas todas las preguntas de escuela de lado, los sueños atestiguan que constantemente significamos algo otro de lo que decimos; en los sueños, el significado manifiesto se refiere infinitamente a significados ocultos; esto es lo que hace de cada soñador un poeta.” (49)

En el caso de esta novela dicha conexión tiene el potencial de revelar la artificialidad de la hiperviolencia, lo que podría visibilizar lo artificial de la violencia-espectáculo, también, formulando un tipo de crítica sobre su carácter simulado que podría analizarse más a fondo.

Una reflexión que no se relacionó directamente con la hiperviolencia en la novela, pero que fue interesante meditar es acerca de los nombres de las dos chicas punk, Mao y Lenin. Se trata de dos nombres históricamente relevantes y cargados ideológicamente de sentido. En este punto estamos ante una inferencia, pero podría tratarse de una extensión de la crítica al mundo de las explicaciones, al buscar inhabilitar el sentido histórico de los nombres y los horizontes de expectativas que traen consigo. Lo anterior lo sostengo con base en dos evidencias: la primera transgresión a dicho horizonte se da con el género de los personajes, dos mujeres que se apropian de nombres de figuras masculinas. La segunda forma de invalidar el sentido detrás de los nombres es mediante la negación de la carga ideológica que se ha unido a estos dos nombres. Las chicas punk niegan la ideología comunista y sus acciones también son un reflejo de la negación, que las acerca más al nihilismo que al posicionamiento político o económico de cualquier doctrina. Valdría la pena analizar a fondo esta cuestión desde un enfoque historiográfico para confirmar qué tantas características de los verdaderos Mao y Lenin fueron heredadas a los personajes de Aira.

La última consideración que la realización de esta tesis generó fue sobre el lugar de pertenencia de la parte de la realidad que vivimos en internet, ¿es parte del mundo de las explicaciones o del mundo de la acción? La experiencia de la realidad virtual, aunque reciente, propone un debate sobre si es un espacio nuevo para reforzar las explicaciones que dan orden a la realidad o si es un espacio naciente para la acción. Al considerar esta cuestión me parece que se trata de un espacio que aún se disputan estas dos esferas. Aclararé esta posibilidad en dos ejemplos que pertenecerían a cada esfera.

El primer ejemplo es el uso de las aplicaciones de citas, la que sea, en donde las personas han trasladado un fragmento de su personalidad y se presentan a otros con base en las mismas categorías que creen que las definen en la realidad. En este caso, el mundo de las explicaciones se sigue imponiendo igual que en la realidad al limitar las interacciones entre individuos que poseen características socialmente deseables o ideales. Igualmente, dado que las identidades virtuales no absorben la totalidad de la personalidad de alguien, la única información que se tiene para entender a alguien más se basa en la apariencia, no la real sino la virtual y esto es similar al funcionamiento del mundo de las explicaciones. Además, las aplicaciones de citas también promueven la alienación de la sociedad en el sentido de que, en aras del ideal de globalidad, los individuos corren el riesgo de alejarse de su propia comunidad y ser indiferentes, lo que ayuda a seguir normalizando fenómenos sociales como la violencia.

El segundo ejemplo es un uso de la dimensión virtual en la esfera de la acción. La posibilidad de publicar comentarios sin riesgo a la censura y sin solicitar permiso de nadie para participar en la conversación o incluso crearla, promueven el intercambio honesto de ideas a partir del anonimato que el internet permite. Sin tener que dar todos tus datos personales se pueden expresar opiniones que pueden no ir de acuerdo con lo socialmente aceptado, pero que sí liberan lugares para criticarlo todo. Por otra parte, el internet crea lugares para visibilizar problemas que los medios de comunicación masiva no proveen al público en general y, que pueden llevar a la movilización de millones de personas en la realidad. Como en Egipto en 2011, que mediante convocatorias virtuales se logró una manifestación que finalizó con un cambio de régimen y que habría sido reprimida antes de empezar si se hubiera divulgado de voz en voz. En este caso, la participación virtual tuvo una consecuencia que fue capaz de cambiar la realidad desde la acción. Claro, no fue todo debido al uso del internet, pero se demostró el potencial del poder de convocatoria que tiene esta dimensión no tan controlada por las instituciones todavía.

Ahora bien, dónde colocaríamos esta dimensión virtual en la supuesta dualidad en la que se divide el mundo, es algo que está aún por decidirse. Aunque una cosa es clara, lo virtual todavía tiene la posibilidad de crear su propia esfera, una totalmente nueva en donde puede o no que se reconcilien las dos esferas para dejar de atrás finalmente la dualidad que fragmenta la experiencia humana.

Hemos llegado al final de estas consideraciones y de la tesis. A partir de lo analizado y reflexionado espero haber creado un espacio más para el dialogo crítico sobre la normalización de la violencia y sobre el fenómeno de la hiperviolencia en la literatura con todas sus posibilidades, que están aún lejos de ser agotadas. Como sucede con un trabajo como éste, las preguntas que le dieron origen, lejos de zanjar el asunto, han abierto muchas más interrogaciones sobre las repercusiones del fenómeno de la normalización de la violencia y las maneras de rebelarse a ella. Del mismo modo, falta mucho por desarrollar sobre César Aira, la importancia de su literatura y las problematizaciones que promueve a través de su peculiar narrativa. La carencia de investigación sobre fenómenos como la hiperviolencia y los aspectos de la realidad que estos reflejan, se hace cada vez más notoria, y resulta urgente comenzar a cuestionarnos cómo estamos entendiendo estos nuevos mecanismos de crítica y resistencia social que han “alumbrado, aunque en las sombras, el fantástico potencial de transformación que tiene todo.” (Aira 69)

## Bibliografía

- Aira**, César. *La prueba*. México: Ediciones Era, 2002.
- Bajtín**, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 1999.
- Barros**, César. “Cuando el mundo se vuelve mundo: César Aira y caminos del acto” en *Working Papers in Romance Languages*. Vol. 1, Núm. 2, (2008).  
Web: <https://repository.upenn.edu/wproml/vol1/iss2/4>
- . “Del “macrocosmos de la hamburguesa” a “lo real de la realidad” consumo, sujeto y acción en *La prueba* de César Aira” en *Revista Hispánica Moderna*. Año 65, Núm. 2, (2012): 135-152.
- Benjamin**, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. Ciudad de México: Ítaca, 2003.
- . *Para una crítica de la violencia, y, otros ensayos*. Madrid: Taurus, 2001.
- Blair**, Elsa. “Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición.” en *Política y cultura*, Núm. 32. (2009): 9-33.
- Burke**, Edmund. *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Blackwell Ltd., 1987. Citado en Reyes, Clara Irene. *Aesthetics: Beauty and the sublime in the representation of violence: An analysis of contemporary film and novel in Spain and Latin America*. Tesis Doctoral. Ohio State University, 2004.
- Covelo**, Roxanne. *Thomas De Quincey’s “On Murder Considered as One of the Fine Arts”: Black Humour and the French Decadents*. Tesis. Universidad Federal de Minas Gerais: 2019.
- De Quincey**, Thomas. *Del asesinato como una de las bellas artes*. Trad. Luis Loayza. Ciudad de México: Alianza, 2004.
- Foucault**, Michel. *Defender la sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.



- Hernández Duarte**, Rubén. *La normalización del discurso de la violencia*. Tesis de Licenciatura. UNAM, 2013.
- Herra**, Rafael A. *Lo Monstruoso y lo Bello*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999.
- Howe**, Irving. *Politics and the Novel*. New York: Meridian Books, 1957.
- Ingarden**, Roman. “Concreción y reconstrucción”. en *Estética de la Recepción*. Warning, Rainer (ed.). Madrid: Visor ed.,1989.
- Iser**, Wolfgang. “La estructura apelativa de los textos.” en *Estética de la Recepción*. Warning, Rainer (ed.). Madrid: Visor ed.,1989.
- . *El acto de leer*. España: Taurus, 1987.
- . “Ficcionalización: la dimensión antropológica de las ficciones literarias” en *Teorías de la ficción literaria*. España: Arco Libros, 1997. p. 43-68
- Jauss**, H. Robert. “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria” en *La Literatura como provocación*. Barcelona: Gredos, 1976. p. 131-211
- Kayser**, Wolfgang. *Lo Grotesco: Su configuración en pintura y literatura*. Trad. Ilse M. de Brugger. Buenos Aires: Nova, 1964.
- López G.**, Anthony. “Lo grotesco y el arte contemporáneo latinoamericano”. *Reflexiones*. 94.1 (2015): 81-96.
- Ochoa**, Marisol. “Lo grotesco y el desastre: la cuestión del otro y el lenguaje fugitivo”. Coord. Antonio Sustaita, et al. *Al límite estética y ética de la violencia*. Ciudad de México: Fontamara, 2017. 61-75
- Pacheco**, María Guadalupe. “La hiperviolencia o el Otro como estorbo”. *Fronteras de tinta*. N. 2 (2012-2013): 1-21

- Paredes**, Alberto. *Las voces del relato*. Madrid: Cátedra, 2015.
- Pimentel**, Aurora. *El relato en perspectiva*. Ciudad de México: Siglo XXI editores, 2008.
- Ramírez**, Martín. “Televisión y violencia”. *Revista Latinoamericana de Psicología*. Vol. 39 n. 2 (2007): 327-349
- Ramonet**, Ignacio. *La tiranía de la comunicación*. Madrid: Editorial Debate, 1986.
- Redondo**, Marta. “El valor mediático de la violencia”. *Revista de comunicación Vivat Academia*. n. 111 (2010): 25-33
- Reyes**, Clara Irene. *Aesthetics Beauty and the sublime in the representation of violence: An analysis of contemporary film and novel in Spain and Latin America*. Tesis Doctoral. Ohio State University, 2004.
- Sánchez** Martínez, José. “La máquina y el cadáver. La producción y la muerte en el capitalismo cultural”. Coord. Antonio Sustaita, et al. *Al límite estética y ética de la violencia*. Ciudad de México: Fontamara, 2017. 75-89
- Sandoval**, Maritzha. “Los efectos de la televisión sobre el comportamiento de las audiencias jóvenes desde la perspectiva de la convergencia y de las prácticas culturales”. *Universitas Psychologica*. Vol. 5, n.2 (2006): 205-222
- Sontag**, Susan y Aurelio Major. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Suma de Letras, 2004.
- Susaita**, Antonio. “Entre estética y sicología: muros, cuerpos y violencia en Teresa Margolles”. Coord. Antonio Sustaita, et al. *Al límite estética y ética de la violencia*. Ciudad de México: Fontamara, 2017. 13-27
- Thomson**, Phillip. *The Grotesque*. Londres: Middle Tennessee State University, 1972. Citado en López G., Anthony. “Lo grotesco y el arte contemporáneo latinoamericano”. *Reflexiones*. 94.1 (2015):81-96.

**Tornero**, Angélica. *Hacia una hermenéutica crítica. Theodore Adorno y Paul Ricoeur*. México:

UNAM y Juan Pablos Editor, 2014

**Vilar**, Gerard. “La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo.” en *Filosofía e(n)*

*imágenes: interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneo*. Ana García

Varas (coord.). España: IFC, 2012. p. 7-22

Ciudad Universitaria a 10 de febrero de 2021

**ASUNTO:** Voto aprobatorio.

**DRA. DULCE MARÍA ARIAS ATAIDE  
DIRECTORA GENERAL DE SERVICIOS ESCOLARES  
DE LA UAEM,  
P R E S E N T E.**

Los suscritos Catedráticos se dirigen a Usted con el fin de comunicarle que, después de haber revisado la tesis titulada “La hiperviolencia como crítica a la normalización de la violencia en *La prueba* de César Aira”, que presenta la pasante de la Licenciatura en Letras Hispánicas C. CABRERA GONZÁLEZ SARA ALINA, consideramos que reúne los requisitos que exige un trabajo de esta especie, por lo que hacemos saber nuestro **VOTO APROBATORIO**. Teniendo como Director de tesis al Mtro. Ismael Antonio Borunda Magallanes.

Nombre	Sinodal	Firma
<b>Dra. Anna Juliet Reid</b>	<b>Presidenta</b>	<i>Se anexa firma electrónica</i>
<b>Dr. Ismael Antonio Borunda Magallanes</b>	<b>1er. Vocal</b>	<i>Se anexa firma electrónica</i>
<b>Dra. Angélica Tornero Salinas</b>	<b>Secretaria</b>	<i>Se anexa firma electrónica</i>
<b>Mtro. Roberto Carlos Monroy Álvarez</b>	<b>Suplente</b>	<i>Se anexa firma electrónica</i>
<b>Mtra. Helene Monique Blocquaux Laurent</b>	<b>Suplente</b>	<i>Se anexa firma electrónica</i>

Atentamente  
***Por una humanidad culta***  
*Una universidad de excelencia*

**Psic. Akschenka Parada Morán**  
Secretaria Ejecutiva

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril de 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**ANGELICA TORNERO SALINAS | Fecha: 2021-02-11 09:56:05 | Firmante**

c6APTtb4+MmHX6l6MQ7uGYliX5iThDjrt1Ls/BCmrdXLaM169olxWGe7AC944vEhBA6SYd4/AAM1zKoB2rd9LfwXNXRbn3+ogBKd76si4aOzDRF5+GPwZHTKooKassCLatSKkrx  
pdbaK+CkkS7D+/69yLGY+x6b5XbcH18JBeWJ5Ql03LrSNslc87qs08pNNviZRgBpNDNpyrrBqS6gp3BL09HexPCeRSgQo86TJWpVfYfbV8/BC+6ivW+YVublec9JA10WAqk+6P  
7ho1gcFX8SH8eyQIS3gL7GLFXJdgzzoMWysByevzx5nxMtpCFLPGT80D+8oYblsmKuv1A

**HELENE MONIQUE BLOCQUAUX LAURENT | Fecha: 2021-02-11 10:54:34 | Firmante**

VpZCSg1FbDsVBT3E5WuxYPYUgyG7bL6nXBaoJe2nEP8vRORPAB7FB97+VEEqHRK7IFgrCzxbExvSmoBpRsGFeSqIMPm8nt69jns39SNiHzEckAZuXPSgbFyelGFEXQYFLX  
b1GdvWObFtM38tjOr7bG+6LIFfj0G7cqGC5ZBu5+DagSsM13rdHU2yqxuPR6OzITWsz3u4htejF2q9qgUe4orivGtPj3zqgEj5FdKyTiZScsycPJYzpJnDlpJxa2ZZak6A3hPV2IFEdc/1  
+xSEu+0Y5h4stHkJs7NVClYncTsmkqv4tXf9ucWzksFWr14uWgG+iYVw60HRag7Njw

**ROBERTO CARLOS MONROY ALVAREZ | Fecha: 2021-02-11 12:21:06 | Firmante**

qA/i7Ywv80zshdx/SL0X5cXLGTEkwrilsZug1upplFa/RCx7nC7e+SFexn7oFNmN25l0BVOyvNv9NjHUIui/XfgbX16IMj0D5jKkmB2LnjOrrXmZPBTa3fNAd5fmiNuVY2rC0AKXaf  
m4MDnEKZk6kEOXQXbawGMOqZqmw5xlwSsAz9XpbA7nq5hOSixUY47q+/c9TwSL6LhDGu2oVxTGzib2Se3gVcNsM9MKIGGbrmNmEqLWM436oNzUfBx+cETdkYyC/v6vMN  
9fO65eyZK+dpryScNplb1r33VPyU8WOXdSGRDrqu1fyelCLORIDlaa0rsurSAU7BHpkCBoJrA

**ANNA JULIET REID | Fecha: 2021-02-12 07:48:32 | Firmante**

rowAcBwIKFY7KgU2S2pPwnAReOruhWH+7sfx2n6TkJgl0YmiexcwittieZz5fmFrrisYJpXxeDrYx/YACNtOvbpU7EmzWjplNGiWRmU19GSddFVKw3w7zGdrBL9QsvMvM7eyRHdV  
RBjAbxUelByoH/iSGfheNfo+b8Cf5DQkilz9N5AZCZOr9PBao7XVDlpOB4Z7O18cxyLcqlhTOS+IjYmEPVcLV31D7WApGHqyhXysfmJaeBy32Y5liGMC7FOitKt1oyllBeTV9k8jt  
398HDF2n/jt54AvXDMgHui/9BjifgkFFWRg+KwWyqeBGKp/QEH8Nhf0axbdH7G/DC8A

**ISMAEL ANTONIO BORUNDA MAGALLANES | Fecha: 2021-02-15 10:31:04 | Firmante**

we2rBLqzkw7Hms3gA4V2qr3z1wZwbYNPNbE2PI3lgQneE2ZGbYZEVujUat9FscJeyhtmGlxJyZ08s/DFg4B3/EYjcyUI9nVzRWHikxS5YLxZb5hXJXkflbN5Kh9gP6tUKikj+tmD7/  
jivM7DfZcw0qDvYJQWesuMgR118Ajit4NpF7wjngw7rB9zjo5O0fuYzQAkopXch1iQgUKuGzDlUnBYwVsbulGjHv1+QhtZAQtjRU3IYZC11bK1fMsK3eHyJqWm11vJtCYCLdSS56+o  
67uj6/9T7AoAvTcAcGXSvWbgbRHjw7b7Y/0m9rH0eCkjp7mhW58ltaAMJe4Su73Q

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



Vk58jM

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/x1kvNTDpg0bNp5aMyFCAVmnCaSBLcP4T>

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril de 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

AKASCHENKA PARADA MORAN | Fecha:2021-02-22 12:26:20 | Firmante

n9VQIE/WjHbFKr4NXBwT+MrJyoMFTP1JwxZ3rqUazLduj7RZKk3oYIRINUmKSZG/FGaDFZh/iaHjoM+nzWL2MUQNW972ZcOfDBzlwDqBZyLiyvdd7iEcn0/3GGZndV4p0nrrVOsut  
cAKLfdPsqtwbgdKpgAhbzsdmcAccJFR2X52sHHARAuqHLb2kRiUHHp0klzxHFyIPZSnLM0dhlAFldLbbqCb7NDmsk7mJqKjaPSj2vXB6Fv/IOLs6x7OZJTbd+AIV05X17W41Bf6j9G  
1181O+gfmBwn7ic7n7VC2g/3kTKtrvsVgvM0QMP8VHYok5g3hNXcJUWteTGS+CDhi5Yg

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



Vczm0X

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/DHasZAo0UuqZAQKYfz0yPwLBcf5QEfqz>