

Rostros afectivos y testimonios de la violencia en México: *La libertad del diablo* y *Fragmentos.mx*¹

SOPHIE DUFAYS
KU Leuven

Entre los abundantes documentales que recogen o incluyen testimonios de personas que han sido víctimas de violencias, varios manifiestan una reflexión sobre la manera de poner en escena los rostros de esos testigos. En México, donde la violencia ligada al crimen organizado ha entrado en una espiral que no parece tener fin² y afecta directamente a la figuración y la visibilización de ciertos rostros, se

-
- 1 Este artículo se produjo en el marco del proyecto “Digital Memories” (Grant Agreement N.º 677955), financiado por el Consejo Europeo de Investigación en el Programa Marco de Investigación e Innovación de la Unión Europea Horizonte 2020.
 - 2 El ciclo de la violencia se destapó desde el inicio de la “guerra del narco” que lanzó el presidente Felipe Calderón en 2007.

han ido multiplicando los testimonios y las denuncias al respecto en obras o proyectos documentales de diversos formatos: largo, medio o cortometraje; para el cine, la televisión o internet. Si bien muchos se contentan con filmar sencillamente el rostro del testigo mientras habla, en plano más o menos cercano, siguiendo la técnica clásica de las “cabezas parlantes” (*talking heads*)³, algunos dan cuenta de una labor estética vinculada a los interrogantes éticos que rodean los simples actos de mostrar un rostro y grabar un testimonio, interrogantes agudizados en un contexto de violencia extrema: ¿qué es lo que comunica el rostro de un testigo que ha sido víctima de violencia?, ¿cómo o en qué medida nos interpela?, ¿a qué “verdad” apela?, ¿qué empatía es capaz de generar? En esas reflexiones, aparece como central la cuestión de las emociones que sería susceptible de generar el rostro desde su encuadre audiovisual, y del carácter humano (o no) de esas emociones.

En este texto voy a indagar en los valores éticos y los efectos afectivos atribuidos al rostro del testigo en dos proyectos documentales mexicanos contemporáneos de diferente formato mediático: el multipremiado documental cinematográfico *La libertad del diablo* (Everardo González 2017a)⁴ y la página de testimonios presentada en la plataforma web *Fragments.mx, una historia no contada*, que forma parte de un proyecto transmedia (Jacaranda Correa 2017). En esas obras, como en varias otras⁵, llama la atención una disyunción recurrente entre la

3 Annabelle Honess Roe recuerda el origen cinematográfico (desde el documental *Housing Problems*, 1935) y judicial (vinculado al papel del testimonio en un juicio) de ese tropo, que se convirtió en “a marker of truth, proof and authenticity in a documentary” (2013: 74-75).

4 *La libertad del diablo* ganó, entre otros reconocimientos, los prestigiosos Premio Ariel al Mejor Largometraje Documental y Premio Amnistía Internacional en la Berlinale.

5 Por ejemplo, la plataforma interactiva *Geografía del dolor* (Mónica González, 2015), los documentales de largometraje *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2017), *No sucumbió la eternidad* (Daniela Rea Gómez, 2017), *El guardián de la memoria* (Marcela Arteaga, 2019) y *Los niños del éxodo* (Wilma Gómez Luengo, 2019), y los medio o cortometrajes *Guerrero: The Monster in the Mountains* (Matt Black, *The New Yorker*, 2015), *Ausencias* (Tatiana Huezo, 2015), *A mí no me va a pasar* (Victor Hugo, Juan Felipe y Samuel Guzmán Cuevas, 2016), *Sin tregua* (Diego Rabasa, 2019) o *Abrir la Tierra* (Alejandro Zuno, 2019).

presentación de los rostros de los testigos (familiares de desaparecidos en el documental, periodistas amenazados por sus investigaciones sobre narcoviolencia y corrupción en la plataforma) y sus voces: ambos buscan modos de desviarse del mencionado tropo del *talking head* y de su falsa transparencia. El propósito de los proyectos de acercarse a la “verdad”⁶ desde un testimonio oral basado en las emociones pasa aquí por una voluntad de disociar o separar de alguna manera la voz del cuerpo y especialmente del rostro del testigo que aparece en la pantalla.

El rostro y el primer plano como medios afectivos

Lugar y medio privilegiado de las funciones sociales constitutivas de lo humano⁷, el rostro entraña una tensión permanente entre la libre expresividad de pasiones y emociones y una codificación sociocultural y lingüística de las mismas. Si, como propone Amit Pinchevski, el rostro en sí ya es un medio⁸, podemos considerar el primer plano facial (en el cine y en otros medios audiovisuales) como un dispositivo que lo remedia(tiza)⁹,

6 En la plataforma web del proyecto *Fragments.mx* se explicitaba la intención de “construir un nuevo concepto de verdad”. Por su lado, el director de *La libertad del diablo* ha declarado que su película era “una pieza que se apropia de elementos teatrales, narrativos, para acercarse apenas a la verdad” (entrevista con Ruiz Núñez).

7 Al entender el rostro como medio “humano”, sigo la perspectiva de Jacques Aumont (1992) y Noa Steimatsky (2017) —ambos autores de libros sobre el rostro en el cine—, asumiendo “some continued faith in vital myths of human singularity and commonality that sustain our lives” (Steimatsky 2017: 22).

8 Pinchevski propone que el rostro como medio tiene tres funciones: “it is the surface by which we appear, the interface through which we interact, and the face-to-face in which we care for others” (2016: 193). Para Steimatsky, “el rostro humano es ya, por sí mismo, una imagen en movimiento”, y como tal es “un medio [...] de la subjetividad” (2017: 1) y un dispositivo (2017: 2-5), es decir, no un mero objeto capturado por la cámara sino “una categoría perceptiva-estética que es por sí misma una lente teórica” (2017: 3).

9 Aludo a la teoría de la remediación de Jay Bolter y Richard Grusin (2000), en la línea de McLuhan (1964), que entiende los medios de comunicación como extensiones tecnológicas de los órganos y facultades del ser humano, y que plantea que el contenido de *todo medio es (una extensión de) otro medio*.

remediatizando asimismo su capacidad para expresar emociones y afectar al que lo mira. Esta capacidad afectiva del primer plano del rostro ha sido teorizada desde perspectivas filosóficas distintas. Voy a referirme a dos de ellas que me serán útiles para aclarar el trabajo estético-afectivo que llevan a cabo nuestras obras.

Por un lado, cruzando las ideas sobre el rostro del crítico del cine Béla Balázs y del filósofo Emmanuel Lévinas, Michael Renov considera que el primer plano facial, al registrar expresiones capaces de “*duplicar el tempo original de las emociones*” (Balázs citado en Renov 2015: 7) más acá del lenguaje, es el medio más adecuado para producir una “comprensión visceral” del espectador y “desarrolla[r] los vínculos de compasión y compromiso que surgen del testimonio audiovisual” (2015: 4). Así, para Renov, el primer plano permite o favorece la función de interpelación ética del rostro, su capacidad para llamar al cuidado hacia y del otro.

Pero Renov no toma en cuenta la paradoja según la cual, para Lévinas, “el rostro, aún cosa entre cosas, perfora la forma que, sin embargo, lo delimita” (2002: 211), y esta perforación —evocada también como un “desborde”, un “desgarramiento”, una “destrucción”¹⁰— es una condición para preservar lo infinito que es el Otro. Es decir, el llamado ético solo se da cuando el rostro, de alguna manera, escapa de la imagen que pretende encerrarlo o del plano que lo encuadra.

Los términos que Levinas usa para definir el rostro del Otro (*perforar, destruir*) nos acercan a otro pensamiento crítico sobre el rostro —opuesto por otra parte (véase Rae 2016)—: para Gilles Deleuze y Félix Guattari también hay que perforar, destruir las formas significantes que convierten al rostro en un sistema codificado¹¹. Los filósofos predicán la “desrostrificación” y la “deshumanización” como un modo de escapar de la “máquina” cultural humanista (occiden-

10 “El rostro del Otro destruye en todo momento y sobrepasa la imagen plástica que él me deja” (Lévinas 2002: 74), el rostro a la vez “se expresa en lo sensible” y “desgarra lo sensible” (2002: 212).

11 Para Deleuze y Guattari, “*deshacer* el rostro es lo mismo que *traspasar* la pared del signifiante, salir del agujero negro de la subjetividad” (2002: 230, énfasis mío).

tal, cristiana y capitalista) e imperialista que organiza y controla los rasgos expresivos de los rostros, impidiendo que circulen libremente los afectos y se reconfiguren los devenires. Justamente, Deleuze encuentra en el primer plano cinematográfico ese poder de *deshacer el rostro*. El primer plano, conceptualizado como “imagen-afección”¹², hace perder al rostro sus funciones habituales de individuación, socialización y comunicación, y lo abstrae de sus coordenadas espacio-temporales para hacer surgir “el afecto puro” como expresado (1983: 140), más allá o más acá de cualquier apropiación individual. A la diferencia de las emociones o los sentimientos que preceden su expresión facial, lo que Deleuze entiende como “afectos” son producidos por la expresión del rostro¹³.

En el rostro del testigo, entonces, se manifiestan emociones individuales, con cierto grado de codificación sociocultural, algunas de ellas superando o anticipando la capacidad de representación del lenguaje (como recuerda Renov a partir de Bálazs). El primer plano fílmico que lo remediatiza sería capaz de hacernos ver y sentir esas emociones —y asimismo de conmovernos—, pero también, siguiendo la concepción de Deleuze, de deshacer el rostro de sus códigos, y de hacerle expresar afectos preindividuales, transpersonales, incluso prehumanos¹⁴, afectos que operan desde relaciones (materiales, visuales) no controladas por los individuos.

Esta distinción entre emociones codificadas y afectos transpersonales me parece sugerente para interpretar las decisiones estéticas vinculadas a los rostros de los testigos en las dos obras que me interesan aquí. Tanto *La libertad del diablo* como *Fragmentos.mx* apuntan

12 Según Deleuze, “no hay primer plano de rostro, el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, y ambos son el afecto, la imagen-afección” (1983: 126, traducción mía).

13 Para explicaciones más extensas sobre la concepción deleuziana del rostro, véanse Rushton (2002) o Edkins (2015).

14 Según Brian Massumi, que sigue a Deleuze en su definición de los afectos, “[t]he extension into the posthuman is thus a bringing to full expression a prehumanity of the human. It is the limit-expression of *what the human shares with everything it is not*: a bringing out of its *inclusion* in matter” (2002: 128, énfasis en el original).

explícitamente a provocar una empatía y una interpelación ética en el espectador; y entienden que, para lograrlo, el rostro y el primer plano son medios centrales, ineludibles, pero problemáticos. El contexto global de una masificación digital de los rostros —un *faceworld*— (Zilio 2018, Leone 2019)¹⁵ y de un cuestionamiento del testimonio como lugar de acceso a la verdad¹⁶ han contribuido, sin duda, a amenazar o vulnerar el rostro y el primer plano facial en su calidad expresiva y su potencia interpelativa. Pero hay además en el contexto específicamente mexicano una violencia física y mediática que ataca al rostro como medio donde están en juego el vínculo social y la noción misma de “humanidad” o de lo “humano”.

Por un lado, la violencia vinculada al narcotráfico, que se ha sistematizado y exacerbado desde la respuesta militarizada del Estado, pasa significativamente por actos de desfiguración y de ocultamiento del rostro. Se ha estudiado cómo los grupos delictivos realizan instalaciones sofisticadas que transforman el cuerpo en un material o un signo mediático destinado a ser expuesto en el espacio público, creando un necroteatro neobarroco (Diéguez 2016: 134-143), “una epistemología del terror” (Carton de Grammont 2015) o una “gramática del terror” (Reguillo Cruz 2012). Es decir, si el “necroterror” (Huffschmid 2020) consiste en una “material action on a human body”, esta acción material “does not go without discursiveness: the human is eliminated

15 Según Marion Zilio, “nunca como hoy, en la historia de la humanidad, el rostro ha sido tan representado y tan sólidamente instalado; nunca, simultáneamente, ha parecido tan amenazado por el vacío y la desaparición” (2018: 11). Para Massimo Leone, las redes sociales digitales crean “un mundo de rostros” en el que el valor cognitivo, emocional y pragmático del rostro cambia radicalmente; en ese mundo “sentir empatía con la imagen del rostro del otro [...] se vuelve más difícil, puesto que cada rostro-ícono se pierde en un océano de imágenes formateadas de manera similar” (2019: 134) (traducciones mías).

16 La “era del testimonio” inaugurada por el Holocausto (Wieviorka 2006) ha dado paso a un “forensic turn” en el ámbito de los derechos humanos (Weizman y Franke 2014), un giro forense que se repercute en nuevos modos estéticos en los documentales y otras formas artísticas. Sobre el impacto del giro forense en México desde el caso Ayotzinapa (2014), véanse Barriendos (2018) y Huffschmid (2020).

(by disappearing, mutilating, torturing, animalizing) in order to reveal the underlying message, the threat of dehumanization that *no body escapes from*" (2020: 12). Este mensaje subyacente al sistema (necro) terrorífico se produce desde la creación de una atmósfera afectiva que envuelve los cuerpos de todo tipo (Anderson 2009, 2014)¹⁷ y apunta a privar los cuerpos humanos de su especificidad. El rostro desfigurado, al lado de la "cabeza parlante" desprendida de su cuerpo (Diéguez 2016: 221-233)¹⁸, es el signo más claro de esta gramática y el medio más impactante de esa atmósfera afectiva en la que los cuerpos humanos se vuelven materialidad "pura", indistinta de otros cuerpos u objetos.

Si los narcos realizan verdaderas instalaciones mediáticas en torno a los cuerpos sin rostros de sus víctimas, los medios de comunicación dominados por las cadenas televisivas Televisa y TV Azteca¹⁹, en conexión o colusión con un poder judicial notablemente disfuncional, construyen puestas en escena manipuladoras que fabrican narrativas y culpables²⁰. Esas puestas en escena mediático-judiciales tratan los rostros golpeados de los supuestos culpables y sus confesiones producidas bajo tortura como (falsas) pruebas de una "verdad histórica"; contribuyen a desacreditar el testimonio, pero también a una "política del rostro" (Edkins 2015) que reduce el rostro a una identidad policial.

En este contexto de violencia donde el rostro es literal o metafóricamente desfigurado, manipulado y despojado de su capacidad para suscitar empatía, es sintomático que surjan proyectos documentales que desarrollan mediaciones para devolver al rostro su poder como instancia de interpelación y como medio que invita a cuestionar los

17 En referencia a Deleuze y Guattari, Ben Anderson propone que "atmospheres are generated by bodies —of multiple types— affecting one another as some form of 'envelopment' is produced" (2009: 80). En su libro de 2014, desarrolla la misma idea a partir de otras referencias (Dufrenne y Böhme).

18 Como señala Diéguez, "la decapitación ha sido la técnica más utilizada como firma de poder por los cárteles que se disputan el territorio mexicano" (2016: 223).

19 Sobre la telecracia en México, véase Trejo Delarbre (2005) y Treré (2016).

20 Véase la investigación de Emmanuelle Steels sobre el caso Cassez-Vallarta, ejemplar en este sentido.

afectos y los valores éticos humanos. Como si, para que ciertos afectos o emociones circularan del primer plano facial de la víctima-testigo hacia el espectador y generaran una posible respuesta ética, fueran necesarias estrategias estéticas que deshicieran o al menos interrogaran los códigos de representación y de expresividad de ese rostro.

Desde ahí, me interesa retomar la distinción que varios teóricos del giro afectivo han propuesto entre los “afectos” entendidos como intensidades no subjetivas, preindividuales, transpersonales, anteriores al lenguaje y a la conciencia, y las “emociones” (lo que devienen los afectos una vez apropiados, reconocidos, interpretados por la conciencia), para plantear una hipótesis sobre mi corpus. Por un lado, los proyectos documentales considerados ponen en escena el terror como una atmósfera afectiva o un afecto colectivo —producido por el contexto mexicano de violencia hacia el rostro— que desubjetiviza, tiende a deshumanizar, desde una materialización o una digitalización del rostro que lo concibe como un objeto o una superficie entre otras. Por otro lado, las obras se preguntan por las emociones que serían propias de la especie humana, buscando distinguir el rostro de otras materialidades pre o posthumanas (sea un paisaje ruinoso o una superficie digital). Esta búsqueda de lo que queda de humano en el rostro pasa por dos operaciones de resistencia. La primera procede de un intento de descomponer el miedo o terror ambiental en un espectro de emociones singulares, luchando asimismo contra sus efectos de indistinción y silenciamiento. La segunda operación consiste en indagar en otras emociones que no sean predeterminadas por esa atmósfera, como la empatía o compasión. Analizaré cómo esta búsqueda pasa por las formas en las que las obras (des)articulan el rostro y la voz testimonial, para movilizar la conciencia ética del espectador desde su respuesta afectiva.

Al analizar los tratamientos del rostro en las obras, entonces, me interesarán las tensiones entre sus funciones sociales e individualizadoras por un lado y, por otro, los afectos preindividuales y atmosféricos que lo envuelven, con la idea de que nos hacen reflexionar en los mecanismos que impiden o permiten el reconocimiento entre humanos desde su rostro. A primera vista, *La libertad del diablo* y la plataforma web *Fragments.mx* nos entregan dos mediaciones opues-

tas del rostro-como-medio. El documental se basa en una puesta en escena que remite a los orígenes del teatro mientras que la plataforma usa los rostros de los testigos como datos de información y los somete a un algoritmo visual.

La mediación de la máscara en *La libertad del diablo*

En su sexto largometraje, Everardo González acude a un dispositivo sencillo pero potente para presentar testimonios no solo de víctimas sino también de victimarios: el de la máscara. Todos los entrevistados llevan la misma máscara de tela látex color beige (el de la piel) que los asimila, una máscara que recuerda a aquellas que se usan para curar quemaduras, y que connota así el dolor físico. Más precisamente, para Iván Ruiz este recurso simbólico “alude de algún modo al método de desolladura [...] pero también a otros métodos de extracción de órganos vitales como lo son los ojos mismos [...], mismos que con frecuencia realizan los sicarios previo a la exposición pública del cadáver” (2020: 35).

El prólogo del filme plantea una disyunción radical entre la voz y el cuerpo del testigo-víctima cuyo cadáver, justamente, es expuesto en un espacio indeterminado. Desde una pantalla negra, una voz *over* cuenta en tiempo presente una experiencia de violencia extrema: “Llegamos a un lugar. En el campo me tiran [...] Veo gente enloquecida, chispas de locura, de barbarie total. No puedo pensar en esas personas como mis iguales, en esas condiciones, en esos momentos. No me puedo hermanar con ellos”. La voz es sustituida por una música minimalista de tonalidad fúnebre y la pantalla negra deja paso a unos planos tomados en un bosque brumoso, con una luz tenue que será característica del filme en su conjunto. En el último de esos planos se ve un cuerpo humano tirado en el suelo, la cabeza envuelta en un plástico negro. La idea de un desvínculo entre las víctimas y sus victimarios pero también de una voz espectral, disociada del cuerpo y su rostro, que habla desde otro lugar (la muerte o el infierno) se concretan en la imagen de ese cuerpo-objeto. En esta imagen la voz *over* vuelve para concluir: “Y sin embargo pues somos... seguimos siendo

de la misma especie”. La máscara color piel aparece como modo de plantear y tratar de resolver estas rupturas: como mediación entre los que cometen y los que sufren la violencia; entre los entrevistados y los espectadores; entre las voces y los cuerpos-rostros de las víctimas; pero, también, entre la expresión personal de emociones y la expresividad transpersonal de afectos atmosféricos o sistémicos.

Anne Ubersfeld sintetiza que la máscara, vinculada al teatro desde los orígenes de la tragedia griega, “marca una transformación del individuo-actor, que, por llevar la máscara, se convierte en el vehículo de fuerzas. En todas las formas teatrales que la adoptan (tragedia y comedia antiguas, *commedia dell’arte*, *nô* japonés), marca la desaparición del hombre individual detrás de un rol, o, mejor una figura” (Ubersfeld 1998: 70). Dos elementos de esta tradición teatral de la máscara y asimismo de su arcaica función antropológica²¹ merecen ser subrayados en relación con la mediación de las emociones en *La libertad del diablo*.

En primer lugar, podemos decir que la máscara cumple en el documental de González una función inversa, ya que permite a las personas que la llevan trascender los límites y códigos expresivos de su papel como víctima o represor, “bueno” o “malo”. Al proteger la identidad de los hablantes, la máscara, más allá de aplicar una estrategia usada en el ámbito legal (véase Ruiz 2010: 34), “los libera del miedo y la responsabilidad, permitiéndoles exponer sus resentimientos” (Sienra 2017), secretos y vergüenzas ante la cámara. Asimismo, al liberar del miedo vinculado a la exposición del rostro, según el director del filme, “las máscaras revelan más de lo que pueden ocultar” (González, en Sienra 2017). Vale recordar aquí la etimología de la palabra *persona* que viene del latín *persona* (persona y máscara) pasando por el griego *prosopon* (literalmente “lo que se presente ante la vista”) que significaba a la vez el rostro y la máscara²². En *La libertad del diablo*, la máscara revela la persona como ser humano lleno de emociones y afectos a

21 Al respecto, véanse Napier (1986) y Frontisi-Ducroux (1995). Steimatsky sintetiza sus ideas en su “excursus on the mask” (2017: 110-126).

22 Más explicaciones sobre las posibles etimologías de la palabra *persona*, en Zilio (2018: 60-63).

veces contradictorios, más allá de su rol en el sistema (el teatro) del crimen organizado²³.

En un mundo violento y mediático que quita al rostro su capacidad para generar empatía, la máscara propuesta por González recupera esta función, gracias a varias características que la distinguen sustancialmente, por ejemplo, del velo negro que lleva el sicario en el documental *El Sicario, Room 164* (Gianfranco Rosi 2010), pero también del pasamontañas de los zapatistas. La distinguen su color y textura que evocan la piel, su tela permeable que se modifica con las lágrimas y los fluidos (en los momentos en los que las víctimas lloran, sus emociones cambian el aspecto de la máscara) y los agujeros que dejan ver los orificios: los ojos, la nariz y la boca. Junto con las lágrimas, la voz y la mirada frontal y densa de los testigos *personalizan* la máscara. La máscara que concentra nuestra mirada sobre los puntos más expresivos de la cara funciona como un espejo devolviendo un reflejo en el que cada uno se puede proyectar. Es interesante, al respecto, conocer el dispositivo particular que González creó durante la filmación para realizar las entrevistas: estableció que los entrevistados hablaran mirando su propio reflejo, o sea, el reflejo de un rostro enmascarado, superimpuesto al del director; el equipo estaba detrás de una tela negra (González 2017b). El que la mirada a la cámara y a los espectadores sea originariamente una mirada a sí mismo da un sentido reflexivo a la interpelación que Renov (siguiendo a Lévinas) atribuye a la mirada del testigo; los testigos del documental nos interpelan, nos desestabilizan porque al mirarnos y al hablarnos se miran y se hablan a sí mismos. Además, dentro del filme, el efecto-

23 Asimismo, al perturbar la identificación y categorización de los que la llevan, la máscara provoca un efecto propio de la práctica de enmascaramiento que en México, como subraya Ileana Diéguez, es utilizada por distintos actores en conflicto; de hecho la expresión “encapuchados” puede designar tanto a criminales como a luchadores sociales. Para Diéguez, “el arte del enmascaramiento supone una transformación, una borradura de identidad, una dualidad o multiplicidad de rostros que dificulta cualquier identificación” (2016: 140), e implica incluso “una capacidad performativa y teatral para [...] hacer imaginar, ficcionar mundos posibles” (2016: 141).

reflejo que la máscara crea entre los diferentes hablantes (víctimas y victimarios) es reforzado por un montaje que produce ecos y contrastes entre las situaciones y las emociones evocadas en las sucesivas confesiones. Este poder de la máscara como reflejo se repercute en su capacidad para generar identificación, incluso con los sicarios y el exmilitar. Comentó González: “pasa algo curioso, la gente puede identificarse con el sicariato porque no ve su rostro. Entonces no le puedes poner el rostro que nos dijeron a todos que tenían los malos. El malo hasta puede ser guapo, con un discurso atrayente y una mirada dulce” (entrevistado por Islas Brito).



Figuras 1 y 2. Fotogramas de *La libertad del diablo*: el sicario y la víctima llevan la misma máscara.

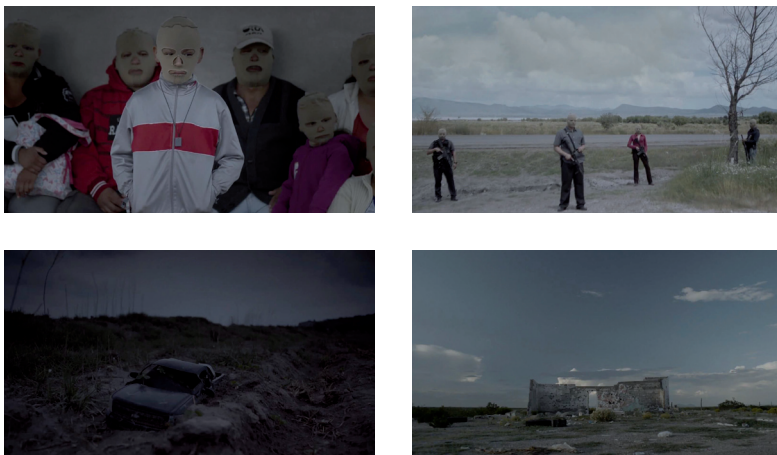
La relación entre rostro y emoción constituye a la vez la línea que estructura el orden de las entrevistas y la progresión interna de cada entrevista en base a las preguntas del director. Así, a una chica cuya madre fue secuestrada, González pregunta: “¿Te acuerdas de alguno de los rostros en particular?”, y más tarde, cuando expresa su deseo de vengarse: “¿Cómo podrías hacerles sentir miedo, si pudieras?”; a un sicario: “¿Qué se siente quitarle la vida a alguien?”, y más tarde: “¿Te sentirías capaz de pedir perdón o no?”; a otro sicario: “¿Qué cambió en ti la primera vez que tuviste que matar a un niño?”²⁴, y más tarde: “¿Cuándo llega el remordimiento?”. La formulación de varias pregun-

24 En su respuesta a esta terrible pregunta, el sicario pone énfasis, precisamente, en su rostro o cara: “lo que cambió primero fue mi cara, fue mi cara, se me llenó de remordimiento”.

tas tiende a desplazar el acento desde la emoción personal a una experiencia afectiva colectiva, estructural (“qué *se* siente”).

Precisamente en vínculo a este desplazamiento, un segundo elemento de la tradición teatral y del valor antropológico de la máscara recibe un sentido especial en *La libertad del diablo*. La idea de que la persona enmascarada se convierte en el “vehículo de fuerzas”, aplicada a su uso en el filme, plantea que el testigo no solo transmite sus emociones individuales, sino que, gracias a la mediación de la máscara y de la cámara, vehiculiza fuerzas o intensidades afectivas, indiscerniblemente exteriores e interiores, que lo atraviesan en el contexto atmosférico de la narcoviolenca.

En este sentido, la máscara explora el poder del rostro en primer plano según Deleuze: el de “arrancar la imagen a sus coordenadas espaciotemporales para hacer surgir el afecto puro en tanto expresado. Incluso el lugar presente en el trasfondo pierde sus coordenadas y se convierte en un ‘espacio cualquiera’” (1983: 137). Desde el inicio del filme, el espacio es de hecho indeterminado y anónimo: un bosque, un paisaje brumoso, una ruta cualquiera. Retomando los términos de Deleuze que distingue entre dos polos (intensivo y expresivo) del primer plano del rostro, podríamos proponer que en *La libertad...* la máscara, al disimular la mayoría de los “rasgos de rostredad” y los movimientos expresivos que constituyen su polo “intensivo”, refuerza su polo “expresivo”, o sea, muestra el rostro como “una superficie de rostrificación”. Según Deleuze, “el rostro reflexivo expresa una Cualidad pura, es decir, un ‘algo’ común a varios objetos de naturaleza diferente” (1983: 129). El montaje que intercala entre las entrevistas planos de paisajes desolados con rutas, medios de transportes, edificios en ruina, y también planos de otras personas enmascaradas (tanto niños como hombres armados), comunicaría la cualidad común a todos esos planos, un “afecto puro” que se traduce en una atmósfera funeraria. Esta atmósfera, en la que participan también la semioscuridad y la música que varios críticos han comparado con un réquiem, establece una indiferenciación entre sujetos y objetos, entre agencia y alienación, entre vida y muerte. La máscara, que tradicionalmente “unsettles individuation, recognition, and identification” y opera como “boundary between obverse worlds, visible and invisible, hu-



Figuras 3, 4, 5 y 6. Espacios y sujetos indeterminados en *La libertad del diablo*.

man and animal, the living and the dead” (Steimatsky 2017: 111), es a la vez una causa y un efecto de este afecto.

La libertad del diablo expone así una atmósfera afectiva de terror —terror de una pérdida del rostro y de una consiguiente des- o posthumanización— y entrega los testimonios-confesiones como respuesta a la misma. Si el documental empieza con una voz *over* que habla en la oscuridad de una ruptura en la condición humana, termina con un plano de una mujer que se quita su máscara y nos mira en silencio. Se trata de una madre cuyos hijos han sido secuestrados y enterrados en el desierto. Su rostro desnudo invierte el afecto dominante del miedo en deseo de ser mirado como humano y de poder mirar a los otros como tales. Este deseo, la misma mujer lo ha formulado en su penúltima aparición, evocando justamente la cara y su mirada como elementos claves: “No pensé en venganza... nada más, en esa ocasión en la que yo les di la cara sentí compasión. Cuando no me daban la cara y que no me levantaban la cara, con su cabeza agachada, cuando yo le levanté al muchacho la cara así, le dije: ‘veme’. [...] no me dieron palabra, no me dieron explicación, y me dio compasión de verlos allí como estaban”.

El documental entero apunta a suscitar en su público esta capacidad a la vez afectiva y ética para mirar (siendo mirado) y sentir compasión, no solo hacia las víctimas sino también hacia los perpetradores de la violencia, revelados desde el dispositivo de la máscara como otras víctimas de un sistema basado en el miedo generalizado, y como humanos que expresan emociones y afectos contradictorios.

La deformación algorítmica de los rostros en *Fragments.mx, una historia no contada*

La (por ahora desaparecida) plataforma web *Fragments.mx* (2019) forma(ba) parte de un proyecto transmedia²⁵ que combina varios soportes: un libro, un “repositorio de memorias virtuales”, un mapa emocional construido a partir de ciertos hashtags, unas piezas sonoras, una instalación, un documental en proceso de realización y una experiencia escénica. Las “memorias virtuales” recogidas en la plataforma son (eran) 12 fragmentos testimoniales de periodistas amenazados en el ejercicio de su labor²⁶. El proyecto se autopresentaba como una “cartografía emocional que tiene como objetivo mapear el miedo, el silencio y la censura”, descomponiendo el miedo en “una multitud de sentimientos que desgarran la esfera íntima”. Su directora, Jacaranda Correa, concibe el rostro como “el primer mapa emocional que tenemos como ser humano” (Correa 2018). Para explorar esos sentimientos, recurre a un código de programación que ha sido creado específicamente, un algoritmo que procesa los datos auditivos y los convierte en información gráfica, desembocando en una experimentación con los retratos fotográficos de los testigos.

25 El experimento interdisciplinario que representa la plataforma ha sido realizado bajo el auspicio de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, en colaboración con el Laboratorio de experimentación audiovisual LAB22.0.

26 La mayoría de los relatos se retomaron de un libro previamente publicado: *Romper el silencio. 22 gritos contra la censura* (2017).



Figura 7. Página principal de la plataforma *Fragmentos.mx*.

Cuando entrábamos al sitio encontrábamos los 12 rostros desgarrados, fragmentados. Luego, cuando clicábamos en un rostro, aparecía la fotografía original en blanco y negro, que permanecía fija mientras empezaba a oírse el testimonio. A medida de que la voz iba evocando emociones vinculadas a su historia, los términos correspon-



Figuras 8 y 9. El rostro del periodista se deforma mientras se escucha su testimonio.

dientes (“soledad”, “frustración”, “tristeza”, “paranoia”...) iban apareciendo en un punto de su rostro, junto con una deformación digital de los rasgos del mismo. La voz, por su lado, era acompañada por una banda sonora pensada para ser inmersiva, con sonidos que traducían la atmósfera afectiva general de miedo.

En esta plataforma, la aplicación del mismo algoritmo a todos los rostros y la producción de “mapas” revela que las emociones que componen el miedo son menos individuales que sistémicas. Pero lo que más me llamó la atención en relación con las teorías de los afectos es el uso de tecnología digital para “traducir” emociones humanas.

Este uso puede recordarnos lo que Deleuze llama el polo intensivo del rostro, un rostro en el que “los rasgos se escapan del contorno, se ponen a trabajar por su cuenta y forman una serie autónoma que tiende hacia un límite o franquea un umbral” (1983: 128). Pero al ser producida por una receta algorítmica en vez de proceder del rostro mismo, la *autonomización* o desapropiación de los rasgos se convierte en *automatización* y expresa menos un “salto cualitativo” que un vaciamiento del rostro, que se convierte en un fantasma; sintetiza el poder del rostro en primer plano de expresar “el miedo del rostro frente a su nada” (1983: 141), pero reinterpretándolo desde una técnica digital. Para Mark Hansen, en la imagen facial digital (DFI) se invierten las lógicas afectivas enunciadas por Deleuze acerca del primer plano cinematográfico: “rather than autonomizing affection in a perfectly bounded receptive surface [...], it operates a distortion of this very receptive surface that functions to catalyze an affective reaction in the viewer and, in this way, holds forth the potential to restore some form of contact with this strangely alien image” (2003: 212-213). Como la máscara de *La libertad del diablo*, esta imagen facial funciona como un reflejo, que nos invita a interpretar nuestra propia respuesta afectiva respecto a la “nada del rostro”; asimismo, “it operates a transfer of affective power from the image to the body” (2003: 208).

Pero, además, nos da a entender que esta nada está producida por la propia tecnología digital de información que permite su expresión. La tecnología que se usa para revelar una violencia exterior (crimen organizado, justicia deficiente) se revela al mismo tiempo a sí misma como instrumento de la violencia; es decir, no solo es *medio de expre-*

sión sino también *causa profunda* de un riesgo de automatización de las emociones, que implica una pérdida de la singularidad humana y una transformación del rostro humano en otra cosa: el rostro como “mapa de emociones” se convierte en una superficie digital cuyos rasgos son líneas que van desplazándose, doblándose, en función de códigos automáticos.

Esta definición del rostro remite a cierto cuadro conceptual posthumanista desde el que se han teorizado los afectos. En su introducción a *The Affective Turn*, Patricia Clough explica que la sociedad tardocapitalista y poscibernética contemporánea ya no se basa en la disciplina y la vigilancia (según la teoría de Foucault), sino en el control (retoma aquí a Deleuze), un control que se dirige en particular al cuerpo y a su afectividad entendidos, en la línea de Massumi, como capacidades corporales preindividuales. El cuerpo como sistema abierto donde fluyen energía e información es sometido a un control tecnológico que interviene a un nivel preindividual, preconsciente, o sea, afectivo:

control aims at a never-ending modulation of moods, capacities, affects, and potentialities, assembled in genetic codes, identification numbers, ratings profiles, and preference listings, that is to say, in bodies of data and information (including the human body as information and data) [...]. Control is a biopolitics that works at the molecular level of bodies, at the informational substrate of matter (Clough 2007: 19).

Ya no se trata de una alienación ideológica como en las sociedades basadas en la vigilancia, sino de un control afectivo que toca (afecta) la materia corporal. El proyecto *Fragmentos.mx* parte de esa situación de “control” en la que los medios digitales reconfiguran la visibilidad del rostro y lo tratan como cualquier imagen, o sea, como “pure data”, simple información convertible en códigos digitales. El tratamiento algorítmico de la imagen del rostro corresponde a esa concepción de la corporalidad no como materia orgánica singular sino como materia cuantificable en continuidad con otras materias, como “un sistema abierto” de informaciones que fluyen hacia otros sistemas.

Las máscaras digitales en las que se van transformando los retratos en la plataforma nos muestran que esta concepción del rostro como

afecto-información consiste en desapropiarlo de sus rasgos humanos reconocibles. El proyecto contrapone la voz —discurso y sonido, palabra articulada y potencia sonora— como lugar donde la afectividad no se opone a la conciencia, la intención discursiva sino que forman un conjunto donde, precisamente, se reivindica lo humano como libertad de expresión. Si el rostro-afecto es desposeído de sí mismo, privado de libertad, la voz recupera esta libertad²⁷ y expresa emociones que escapan al mapeo algorítmico, emociones que no deforman el rostro: esperanza, arrepentimiento, fe, solidaridad, deseo de escuchar al otro y de ser “su voz”²⁸.

Conclusión

Tanto el documental como la plataforma web analizados ponen en escena voces individuales que, al contar su historia marcada por la violencia y el miedo, expresan sus emociones y sentimientos; esas emociones que nombran conscientemente se dan como el resultado de su experiencia singular. Pero las obras, al producir un mapa de esas emociones individuales desde un algoritmo aplicado al rostro (*Fragmentos.mx*) o al uniformizar los rostros de los hablantes y al articularlos con planos de un entorno indeterminado (*La libertad...*), sugieren que responden a una atmósfera afectiva generada por unas condiciones colectivas; unas condiciones en las que tanto el crimen organizado como el sistema judicial pretenden controlar o manipular los sujetos

27 Cf. Correa: “En *Fragmentos* decidimos no hacer a un lado la imagen sino dar una posibilidad mucho más fuerte a la voz en tanto rescate de la palabra, la palabra vuelta voz, como una metáfora también de esa palabra perdida, de esa palabra secuestrada de miles de periodistas” (2018).

28 El testimonio de Gerardo Sánchez condensa de forma ejemplar esas emociones. Dice: “quiero aprovechar este momento para pedir perdón a ese pueblo que espera más de Gerardo, que quiere que Gerardo *pueda ser la voz de ellos*, y que Gerardo no ha podido por el mismo miedo. [...] Yo soy periodista por libertad, por decisión propia, porque me gusta escuchar al otro, porque me reflejo en él, y porque *quiero ser una voz para ellos, para los que tienen voz...*” (énfasis mío).

mediante puestas en escena mediáticas que deshumanizan los cuerpos y especialmente los rostros.

La atmósfera afectiva de (necro)terror a la vez resulta de las emociones individuales de cada uno y condiciona esas emociones. En *Fragmentos* esta atmósfera se plasma en (y emana de) la relación entre los rostros y la tecnología digital; en *La libertad...* surge de la relación entre los rostros enmascarados y su entorno físico. Junto con la construcción de un ambiente sonoro o musical envolvente en los dos casos, el montaje fílmico de las entrevistas y la transformación algorítmica de los rostros participan también en dicha atmósfera, al sugerir relaciones entre los testimonios, entre los rostros y las voces, que son determinadas por un afecto común.

En tensión con la atmósfera afectiva sonoro y visual, las dos obras ponen en valor la voz y la palabra en su capacidad para expresar emociones que descomponen el miedo y para liberarse del mismo. El enmascaramiento teatral y la deformación digital del rostro son dos mediaciones usadas para expresar el miedo como afecto en dos sentidos —son su efecto y su causa, resultan del miedo y participan en transmitirlo— y a la vez para redirigir y reforzar nuestra mirada hacia el rostro del otro que traspasa o escapa de la imagen (para retomar los términos de Lévinas y de Deleuze). Por un lado la máscara, “mediator of boundaries” e “itself boundary between obverse worlds” (Steimatsky 2017: 111), concentra la mirada hacia los ojos y la boca, partes más expresivas del rostro y las que comunican lo interior con lo exterior; por otro lado, el algoritmo visual nos incita a preguntarnos por el límite entre lo que es un rostro y lo que no lo es. De modos opuestos, las dos obras insisten en la necesidad de seguir mirando los rostros como humanos más allá del necroterror que reduce o anula su expresividad al entenderla como pura materialidad o pura superficie digital, según una comprensión reductora de los afectos. Asimismo, conllevan una definición creativa y ética de los afectos en la que los espectadores están implicados, interpelados no solo desde su conciencia; la afectividad que emana de ellas no es solo la atmósfera desde la que hablan los testigos, sino que se concentra en la acción de mirar (y dejarse llamar por) el rostro del otro, más allá de su imagen.

Bibliografía y filmografía

- ANDERSON, Ben (2009): “Affective Atmospheres”, en *Emotion, Space and Society*, vol. 2, n.º 2, pp. 77-81. <<https://sciencedirect.com/science/article/pii/S1755458609000589>> (03-12-2019).
- (2014): *Encountering Affect. Capacities, Apparatuses, Conditions*. London: Routledge.
- AUMONT, Jacques (1992): *Du visage au cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. Essais.
- BARRIENDOS, Joaquín (2018): “Spectral Violence: Art and Disappearance in Post-Ayotzinapa Mexico”, en *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais* (Porto Alegre), vol. 24, n.º 42. <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/104676>> (24-01-2021).
- BOLTER, Jay David y GRUSIN, Richard (2000): *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT.
- CARTON DE GRAMMONT, Nuria (2015): “La violencia en escena: cuerpo, narcotráfico y espacio público en el México contemporáneo”, en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n.º 30. <<http://journals.openedition.org/alhim/5295>> (02-12-2019).
- CLOUGH, Patricia (2007): “Introduction”, en Patricia Ticineto Clough y Jean Halley (eds.), *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham/London: Duke University, pp. 1-33.
- CORREA, Jacaranda (dir.) (2017-2018): *Fragmentos.mx, una historia no contada*. Webdoc interactivo e instalación. Coordinación de Difusión Cultural UNAM, Lab22.0 (Laboratorio de experimentación audiovisual). Sirena Films.
- (2018): “*Fragmentos.mx* es una aproximación sonoro-inmersiva a la libertad de expresión en México”, *10º Foro Internacional de Periodismo Digital y 5º Encuentro Internacional de Narrativas Transmedia*. Conferencia. Universidad Nacional de Rosario. <<https://www.youtube.com/watch?v=F1-uoQmvmhA>> (30-11-2019).
- DELEUZE, Gilles (1983): *L'Image-mouvement. Cinéma 1*. Paris: Minuit.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1980): “Année zéro – Visagéité”, en *Mille plateaux; Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Minuit, pp. 205-234.

- DIÉGUEZ, Ileana (2016): *Cuerpos sin duelo. Iconografía y teatralidades del dolor*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- EDKINS, Jenny (2015): *Face Politics*. Milton Park/Abingdon/New York: Routledge.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise (1995): *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*. Paris: Flammarion.
- GONZÁLEZ, Everardo (dir.) (2017a): *La libertad del diablo*. Films Boutique/Animal de Luz Films/Artegios.
- (2017b): Entrevista por la revista digital *EnFilme*, en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ass1Knu-M8w>> (26-01-2021).
- HANSEN, Mark B. N. (2003): "Affect as Medium, or the 'Digital-Facial-Image'", en *Journal of Visual Culture*, vol. 2, n.º 2, pp. 205-222.
- HONESS ROE, Annabelle (2013): *Animated Documentary*. New York: Palgrave Macmillan.
- HUFFSCHMID, Anne (2020): "The Human Remains. Forensic Landscapes and Counter-Forensic Agencies in Violent Presents – The Mexican Case", en *Forschung DSF (German Foundation for Peace Research)*, n.º 54. <<https://bundesstiftung-friedensforschung.de/blog/forschung-dsf-no-54/>> (19-12-2020).
- ISLAS BRITO, Rodrigo (2017): "Al Diablo lo inventó el hombre, el horror también somos nosotros: la libertad de Everardo González" (entrevista), en *Tres Grados Streaming*, 21 de noviembre (28-11-2019, ya no está en línea).
- LEONE, Massimo (2019): "Précis de sémiotique du visage numérique", en *Marzieh ATHARI NIKAZM, Sémiotique de la littérature, de l'art et de la culture*. Teheran: Università Shahid Beheshti, pp. 129-148.
- LÉVINAS, Emmanuel (2002 [1961]): *Totalidad e infinito*. Salamanca: Sígueme.
- MASSUMI, Brian (2002): *Parable for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University.
- MCLUHAN, Marshall (1964): *Understanding Media, the Extensions of Man*. New York: McGraw Hill.
- NAPIER, David (1986): *Masks, Transformation and Paradox*. Berkeley: University of California.

- PINCHEVSKI, Amit (2016): “The Face as a Medium”, en Sharrona Pearl (ed.), *Images, Ethics, Technology*. New York: Routledge, pp. 193-201.
- RAE, Gavin (2016): “The Political Significance of the Face: Deleuze’s Critique of Levinas”, en *Critical Horizons*, vol. 17, n.º 3-4, pp. 1-25.
- REGUILLO CRUZ, Rossana (2012): “De las violencias: caligrafía y gramática del horror”, en *Desacatos*, n.º 40, pp. 33-46.
- RENOV, Michael (2015): “El primer plano facial en el testimonio audiovisual. El poder de la memoria incardinada”. Trad. Cynthia Tompkins, en *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n.º 11. <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/725>> (20-10-2020).
- RUIZ, Iván (2020): “Entre víctimas y victimarios... desollar, enmascarar, encarar”, en *Confluenze. Rivista Di Studi Iberoamericani*, vol. 12, n.º 1, pp. 29-42. <<https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/11329>> (25-01-2021).
- RUIZ NÚÑEZ, Juan Pablo (2018): “Entrevista a Everardo González”, en *Letras Libres*, 2 de mayo. <<https://www.letraslibres.com/mexico/revista/entrevista-everardo-gonzalez-el-porque-las-imagenes-es-lo-que-tenemos-que-discutir-en-esta-epoca>> (22-1-2021).
- RUSHTON, Richard (2002): “What Can a Face Do?: On Deleuze and Faces”, en *Cultural Critique*, n.º 51, pp. 219-237.
- SIENRA, Regina (2017): “La libertad del diablo, la libertad de una máscara”, en *Gatopardo*. <<https://gatopardo.com/arte-y-cultural/la-libertad-del-diablo/>> (25-11-2019).
- STEELS, Emmanuelle (2015): *El teatro del engaño: buscando a los Zodiaco, la banda de secuestradores que nunca existió*. México: Grijalbo.
- STEIMATSKY, Noa (2017): *The Face on Film*. Oxford: Oxford University.
- TREJO DELARBRE, Raúl (2005): *Poderes salvajes: mediocracia sin contrapesos*. Ciudad de México: Cal y Arena.
- TRERÉ, Emiliano (2016): “Distorsiones tecnopolíticas: represión y resistencia algorítmica del activismo ciudadano en la era del ‘big data’”, en *Trípodos*, n.º. 39, pp. 35-51.

- UBERSFELD, Anne (1998): “Máscara”, en *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Trad. Armida María Córdoba. Buenos Aires: Galerna, pp. 70-71.
- WEIZMAN, Eyal y FRANKE, Anselm (2014): *Forensis: The Architecture of Public Truth*. Berlin: Sternberg Press.
- WIEVIORKA, Annette (2006): *The Era of Witness*. Ithaca: Cornell University.
- ZILIO, Marion (2018): *Faceworld. Le visage au XXI^e siècle*. Paris: PUF.