

Traducción.

Sentirse marrón, sentirse bajón: afectos latinos, la performatividad de la raza y la posición depresiva.

José Esteban Muñoz y Renata Prati.

Cita:

José Esteban Muñoz y Renata Prati (2020). *Sentirse marrón, sentirse bajón: afectos latinos, la performatividad de la raza y la posición depresiva*. Traducción.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/renata.prati/5>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pGDk/48d>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

SENTIRSE MARRÓN, SENTIRSE BAJÓN: AFECTOS LATINOS, LA PERFORMATIVIDAD DE LA RAZA Y LA POSICIÓN DEPRESIVA¹

FEELING BROWN, FEELING DOWN: LATINA AFFECT, THE PERFORMATIVITY OF RACE, AND THE DEPRESSIVE POSITION

Traducción de Renata Prati²

Resumen

En este texto de 2006, el teórico José Esteban Muñoz (1967-2013) aborda el problema de la depresión desde una perspectiva atenta al género y a la teoría crítica de la raza. A partir de una instalación de la artista Nao Bustamante, Muñoz reelabora el concepto de Melanie Klein de la *posición depresiva* en relación con su propia noción de *sentimientos marrones*, para mostrar “cómo la depresión misma está formada y organizada en torno a diversas contingencias históricas y materiales, entre las que se cuentan la raza, el género y el sexo”.

Palabras clave: afecto; depresión; sentimiento marrón; performance

Abstract

In this 2006 essay, theorist José Esteban Muñoz (1967-2013) addresses the problem of depression from a critical perspective, informed by gender and critical race studies. Discussing an installation work by artist Nao Bustamante, Muñoz draws on Melanie Klein’s concept of a *depressive position*, in connection with his own notion of *brown feeling*, in order to show “how depression itself is formed and organized around various historical and material contingencies that include race, gender, and sex”.

Key Words: affect; depression; brown feeling; performance

En el capitalismo global contemporáneo, la depresión se ha convertido en una de las posiciones afectivas dominantes y más discutidas dentro del campo cultural. Sin embargo, una afirmación tan general exige algunos ajustes y una mayor precisión. Si bien

es cierto que las representaciones de los contornos afectivos de la depresión se han vuelto más frecuentes en el arte y en los medios, no deja de ser importante prestar atención a la capacidad que exhibe el momento histórico actual para producir, de modo mimético, diversas imágenes de esa depresión que asola al sujeto ciudadano contemporáneo con un guion criptouniversal. La depresión tiene, por cierto, un sesgo de género. La depresión femenina y la depresión masculina resuenan de maneras bastante diferentes. Mientras que la depresión femenina se encuadra más directamente como un problema, la depresión que aflige a los hombres se describe a menudo como una condición en toda regla, como algo que va más allá de la esfera individual y que se vincula con una suerte de angustia y con una añoranza que muchas veces se describen como endémicas del posmodernismo. Sin embargo, esta afirmación también requiere algunos retoques, en la medida en que tal distinción reproduce un sujeto blanco que se toma por defecto como la norma. Todavía no se ha discutido lo suficiente, dentro de la teoría crítica, acerca de la depresión en relación con la pregunta por las formaciones raciales. Este ensayo se explaya en una representación particular de la depresión, que con toda certeza habla del momento general, pero que se resiste a la presión del criptouniversalismo. El proyecto artístico que se encuentra en el centro de este ensayo explora cómo la depresión misma está formada y organizada en torno a diversas contingencias históricas y materiales, entre las que se cuentan la raza, el género y el sexo.

El trabajo de Nao Bustamante no se ajusta al imaginario de las prácticas artísticas que emergió en los tiempos de las políticas de identidad ni tampoco representa una evasión de los diversos antagonismos sociales que definen nuestro reconocimiento y nuestra pertenencia como sujetos racializados, generizados y sexuados. Su trabajo nos cuenta algo acerca de los problemas de pertenecer en la alteridad. Aquí sostendré que la obra de Bustamante es una meditación sobre nuestras particularidades, tanto compartidas como divergentes, particularidades que son fundamentales en la coreografía del yo y lo otro que organiza nuestra realidad.³ Esto, como sostendré, se negocia a través de un circuito afectivo particular. La versión de la depresión que consideraré en este ensayo está marcada por una depresión que no es una. De manera provisoria, llamo a este lugar afectivo un sentimiento de lo marrón [*brownness*], que transmite y se estructura a través de una instancia depresiva, una forma de sentirse decaído: de allí mi título rimado, “Sentirse marrón, sentirse bajón”.⁴

La instalación de video de Bustamante, *Neapolitan* (2003), incluye una grabación en *loop* de once minutos en la que se muestra a la artista romper en lágrimas

aparentemente espontáneas, mientras mira el final de una película. Mientras llora, el público es testigo de los signos somáticos de la tristeza depresiva: los ojos hinchados, la nariz que gotea. El video se reproduce en un monitor apoyado en una mesa de estilo antiguo, a su vez apoyada en un bloque de escultura. El monitor está cubierto con una manta multicolor tejida en crochet por la artista y, sobre ella, hay una canastita hecha en crochet y llena de flores también de crochet. Sobre la canasta descansa un cuervo artificial; y el pájaro artificial lleva puesto un sombrero de crochet a juego. El enchufe, conectado a la pared, también está cuidadosamente recubierto en crochet. La película que mira la artista es *Fresa y chocolate*, de Tomás Gutiérrez Alea, un largometraje ambientado en la Cuba de la década de 1970 que narra la historia de una amistad frágil y difícil entre un revolucionario en toda regla y un bohemio gay. Mientras la artista la mira, la película queda casi proyectada en su rostro, lo que da la impresión de que el brillo de la pantalla que está mirando le rebota en la cara. Cuando el film termina, la artista lo rebobina una y otra vez, y sigue llorando.

En este ensayo, quisiera sugerir que la instalación de Bustamante puede leerse como una ilustración de la posición depresiva y de su relación con una práctica estética y política minoritaria. Con este objetivo, recurriré a ciertos aspectos de la teoría de las relaciones objetales de Melanie Klein; me ocuparé así de un modo muy particular de la depresión y no de la depresión en su sentido más general o clínico. Describir la posición depresiva en relación con lo que denomino *sentimiento marrón* permite dar cuenta de una cierta ética del yo que utilizan y despliegan las personas de color, junto con otros sujetos minoritarios que no se sienten del todo a gusto dentro de los protocolos normativos del afecto y el comportamiento. A pesar de que el trabajo de Klein y su círculo no está diseñado para abordar las vicisitudes de la racialización y de la particularidad étnica, aun así me parece que algunas de sus formulaciones pueden resultar sugestivas, y de gran ayuda, a la hora de discutir lo que aquí llamo *sentimientos marrones*.

El proyecto más amplio en que se inscribe este ensayo convoca discursos psicológicos y fenomenológicos diversos en un esfuerzo por teorizar acerca de la particularidad afectiva y la pertenencia. En un artículo de 2004, Jonathan Flatley ha descrito su propio interés por la particularidad afectiva en relación con lo social como una cartografía afectiva [*affective mapping*]. La cartografía afectiva es el modo en que Flatley amplía y ajusta la teoría de Fredric Jameson sobre la cartografía cognitiva [*cognitive mapping*]. Hasta cierto punto, esta descripción podría ser válida también para mi análisis. Mi empeño podría describirse como el de hacer posible un proyecto que imagine una posición o una narrativa de ser y devenir capaz de resistirse a la presión de los modelos

identitarios de la relacionalidad. En mi trabajo, el afecto no debe entenderse como un mero sustituto de la identidad. De hecho, debería ser algo completamente diferente: debería poder describir los receptores que usamos para escucharnos entre nosotros y las frecuencias en las que ciertos sujetos subalternos hablan y son escuchados o, lo que es más importante, sentidos. Esto nos lleva a reformular la famosa pregunta de Gayatri Chakravorty Spivak acerca de si puede hablar el subalterno para preguntar, en cambio: ¿cómo siente el subalterno? ¿Cómo podrían los subalternos sentirse entre sí? Con este objetivo en mente, una revisión y modificación de las teorías de las relaciones objetales bien podría volverlas traducibles en maneras productivas de considerar la relacionalidad dentro de una esfera social más amplia.

Con todo, si hemos de recurrir a Klein para analizar modalidades de ser o devenir minoritario como el sentimiento marrón, es preciso que ciertos actos de traducción tengan lugar. Esto implica abordar lo que he mencionado ya como el aspecto criptouniversal de varios proyectos estéticos y hermenéuticos. Una piedra de toque en estas cuestiones ha sido para mí el trabajo de Hortense Spillers. En su poderosa reflexión sobre el psicoanálisis y el problema de la raza, “All the Things You Could Be by Now if Sigmund Freud’s Wife Was Your Mother” [Todo lo que podrías haber llegado a ser si la esposa de Sigmund Freud fuera tu madre] (2003), la teórica literaria desuniversaliza las herramientas psicoanalíticas de formas muy productivas:

¿No es, entonces, tarea del protocolo psicoanalítico efectuar una traducción desde el silencio del deseo —aquello que avergüenza y desconcierta al sujeto, incluso si sus causas son poco claras o desconocidas— hacia una particularidad sintáctica articulada? Esto parecería decente en cuanto objetivo psicoanalítico, ¿pero tal vez se trata de algo más que una linda idea? Lo que estoy sugiriendo, en última instancia, es que hay un aspecto del proyecto emancipatorio que depende de aquello que parecería ser simplemente una atención a sí [*self-attention*], si no fuera porque alcanzar esa articulación requiere de un proceso, el de hacer de la propia subjetivación el objeto de una consideración atenta [*attentiveness*] disciplinada y potencialmente desplazable. (Spillers, 2003, p.400)

Por supuesto, Spillers se queda aquí dolorosamente corta: para varios grupos y círculos de pertenencia, poder dejar el reino del silencio y ganar una “particularidad sintáctica articulada”, que tenga valor y se ajuste a la identificación del grupo, sería mucho más que “una linda idea”. Es decir que, para ella, el protocolo psicoanalítico está cargado de una potencialidad emancipadora en la medida en que ayuda a combatir ese silencio que las lógicas sociales de la homofobia, el racismo y el sexismo proyectan en los sujetos minoritarios. Con este esfuerzo por identificar el impulso radical presente en las teorías del desarrollo, lo que se busca es replantear estas teorías por fuera de los parámetros del positivismo y declarar su performatividad política en círculos de pertenencia que no se

ajustan al criptouniversalismo asociado con el sujeto blanco universal. La argumentación de Spillers demuestra que un abordaje hermenéutico de verdad atento a cuestiones psicoanalíticas puede ser capaz de ofrecer descripciones de nuestro propio reconocimiento por la vía de la performatividad racial. La performatividad racial es, en el fondo, el concepto clave de este ensayo. El sentido con el que entiendo esta expresión busca capturar aquel aspecto de la raza que es un *hacer*⁵. Más concretamente, mi intención es describir un hacer político, los efectos que el reconocimiento de la pertenencia, la coherencia y la divergencia raciales presentan en el mundo. Este giro hacia la performatividad de la raza tiene que ver con el hecho de que, en tiempos en que el discurso de la raza está expuesto a las fuerzas corrosivas del multiculturalismo corporativo y otras manifestaciones de la globalización, una consideración de las formaciones raciales con un lente libre de las deformaciones del positivismo (discurso que es —en el mejor de los casos— reductivo e insensible a las especificidades de las formaciones raciales) adquiere una especial importancia. En esta época turbulenta, se ha vuelto cada vez menos accesible el núcleo epistemológico de lo que es la raza. Resulta oportuno, entonces, considerar en cambio lo que la raza hace. Una consideración performativa de la raza, esto es, una comprensión de la raza como algo que se aborda mejor desde sus efectos, podría incluso permitirnos salir de los impasses conceptuales y políticos que tanto pesan en ese discurso. Un proyecto crítico sensibilizado a la performatividad de la raza estará de hecho en mejores condiciones para descifrar los efectos que esta produce en el mundo.

Lo que aquí describo como *sentirse marrón*, *sentirse bajón* es una modalidad de reconocimiento de la performatividad racial generada por una particularidad afectiva que se encuentra codificada en ciertos sujetos históricos específicos y que, de manera provisional, puede reconocerse por medio del término *latina*.⁶ Sentirse marrón, en mi análisis, habla de las maneras en que siempre, independientemente de su registro, el afecto minoritario resulta ilegible, al menos en parte, de cara al afecto normativo que performan los sujetos ciudadanos normativos. La idea de lo marrón [*brownness*] aparece en un sentido algo diferente en los ensayos de Richard Rodríguez, quien también se esfuerza en describirla en relación con una cierta antinormatividad. En su último libro, de 2003, el escritor mexicoestadounidense vuelve sobre las escenas de su infancia racializada en California y aborda el sentimiento de no pertenecer a una esfera mayoritaria. En su narrativa, Rodríguez usa la raza (y, en un grado mucho menor, lo queer) como trampolín para discutir la particularidad de ser de piel oscura; pero se aleja tanto de una noción racialmente situada del fenómeno afectivo, que lo marrón se

convierte en su manera de justificar su identificación con Richard Nixon, antes que con John F. Kennedy, en el famoso debate televisado de 1960. Mi abordaje de lo marrón, en este nivel ideológico, no se condice con el trabajo de Rodríguez, sino que se acerca más a lo que Spillers describe como el “hacer de la propia subjetivación el objeto de una consideración atenta disciplinada y potencialmente desplazable” (2003, p.400). Los sentimientos marrones no tienen que ver con una particularidad afectiva individualizada: expresan más bien esta atención “desplazable”, lo que implica una cartografía colectiva más amplia del yo y lo otro. Las prácticas estéticas posibilitan estos protocolos de cartografiado. En mi proyecto de investigación actual, me ocupo de toda suerte de sentimientos antinormativos que se corresponden con un devenir minoritario. En algunos casos, las prácticas estéticas y las performances ofrecen una perspectiva teórica particular que permite entender las maneras en que los diferentes circuitos de pertenencia se conectan, cómo se producen destellos de reconocimiento entre sujetos minoritarios. Lo marrón no es blanco, pero tampoco es negro y, sin embargo, no está simplemente ubicado a medio camino. Lo marrón, como todas las formas de la atención racializada en América del Norte, llega a ser posible en función de prácticas de autoconocimiento formateadas por el imaginario nacional a través de las firmes estacadas en la conciencia norteamericana que se identifican con la vida pública de la negritud. Al mismo tiempo, lo marrón es un modo de atención del yo hacia lxs otrxs consciente de que no es y nunca podrá ser blanquitud. En mi análisis, la blanquitud también es algo muy específico: la leo como una lógica cultural que prescribe y regula los sentimientos y el comportamiento nacionales. Lo blanco es así un calibrador afectivo que nos ayuda a entender ciertos modos de compostura y comportamiento emocional como buenos o malos. Huelga decir que algunos modos de la blanquitud —por ejemplo, la de la clase trabajadora— son estigmatizados dentro de la esfera pública mayoritaria. Hay modos de femineidad blanca o de etnicidades blancas que no se corresponden con la regla afectiva que mide y naturaliza los sentimientos blancos como la norma.

La depresión no es marrón, pero hay modalidades de la depresión que bien lo parecen. Antonio Viego ha analizado cómo la escuela estadounidense de la psicología del yo intenta performar un determinado tipo de trabajo terapéutico sobre sujetos latinos/as.⁷ El fin último de ese proyecto es alcanzar de manera gradual un yo minoritario bien adaptado, realizado y entero. La mayor parte del trabajo psicológico sobre el yo que explora Viego apunta a traducir nociones de enfermedades latinas tradicionales —*los nervios* y *ataques*⁸—y obtener traducciones con denominaciones étnicas de aquellos trastornos que en los formatos institucionales ingleses y estadounidenses se piensan

como depresión y trastorno de ansiedad. La crítica de Viego desmantela el deseo, en la psicología latina, de un yo que no esté no fracturado. Para Viego, un deseo así sería equivalente a una huida de lo social; por lo tanto, cualquier teoría social que plantee la felicidad como su meta está condenada al fracaso. El uso que hace Viego de los protocolos psicoanalíticos funciona como una atención desplazada que imagina una política marrón libre de investiduras en la narrativa del sujeto total y bien adaptado.

Mi idea de *sentirse bajón* busca traducir la noción de la posición depresiva. Es decir, el *abajo* es una manera de vincular la posición con el sentimiento. El uso del concepto de posiciones, en lugar de la idea de fase más propia de las teorías del desarrollo, es una de las modificaciones que introduce Klein en el psicoanálisis freudiano. Quienes se especializan en el estudio de la psicología de las relaciones objetales de Klein entienden las posiciones, a diferencia de las fases, como trayectorias menos rígidas de desarrollo emocional. En esto, la propuesta de Klein evoca uno de los aportes más importantes de Antonio Gramsci a la teoría social: me refiero a sus reflexiones sobre la guerra de posiciones como un modo de resistencia diferente de la revuelta marxista clásica, descrita a su vez como una guerra de maniobras. Las posiciones, en el vocabulario de ambos teóricos, son demarcaciones provisionales y flexibles, prácticas de ser.

La posición depresiva, para Klein, no es una fase que deba dejarse atrás. Hay maneras de ocupar la posición depresiva que conducen hacia la reparación, en las que el amor ayuda a superar los sentimientos paranoicos y esquizoides. En la infancia, el otro maternal queda escindido en dos objetos: uno, el pecho bueno, representa un flujo continuo de satisfacción, un sentido de unidad con la madre. Sin embargo, el solo hecho de que este flujo no sea en verdad continuo da lugar a sentimientos de rencor y odio hacia lo que pasa a ser el pecho malo. Para Klein, estos sentimientos destructivos conducen a una suerte de ansias caníbales o sádicas. El niño se sentirá bastante culpable, luego, por haber albergado sentimientos tan destructivos. En algún momento, el objeto escindido se vuelve a unir, y el niño es capaz entonces de volver a introyectarlo. El objeto, como el sujeto, nunca es total, nunca está entero, pero la ficción o el sentimiento de totalidad es fundamental para sobrevivir en la esfera social. En su ensayo de 1946, "Notas sobre algunos mecanismos esquizoides", Klein explica lo siguiente:

El impulso a la reparación, que aparece en esta etapa, puede ser considerado como la consecuencia de una mayor comprensión de la realidad psíquica y de una creciente síntesis, ya que muestra una respuesta más realista a los sentimientos de aflicción, culpa y temor a la pérdida, resultantes de la agresión contra el objeto amado. Dado que el impulso a reparar o proteger al objeto dañado prepara el

camino para relaciones de objeto y sublimaciones más satisfactorias, aumenta a su vez la síntesis y contribuye a la integración del yo. (Klein, 2015 [1946], p.24)

La posición depresiva, en este abordaje, se vincula con un tipo de interrupción [*interjection*] que es diametralmente opuesta a la práctica de proyectar la amenaza o el peligro hacia afuera del yo. La posición depresiva no tiene que ver con una orientación lineal hacia alguna tarea, con un sentido de cierre o conclusión del desarrollo; es, antes bien, una posición en la que vivimos, y describe las maneras en que nos esforzamos por entrar en la realidad psíquica, donde podemos ver a los objetos como totales, tanto internos como externos, no solo como algo que zumba por fuera de nuestra existencia. Esta ampliación o, por retomar el fraseo de Spillers, este *desplazamiento* de la atención desde el yo hacia lxs otrxs es el primer paso para comprender una de las funciones más profundas de los sentimientos marrones: ver a lxs otrxs en su alteridad, como existiendo en un campo en relación con el yo. Es en este sentido que quiero proponer una ética de lo marrón: una ética que busque incorporar comprensiones de lo psíquico al servicio de una comprensión de lo social. El objeto total que queda interrumpido en la posición depresiva no es real o, mejor, no tiene una consistencia firme. Uno siente siempre la pulsión hacia la fragmentación, pero asumir la posición depresiva es una manera de resistirse, como sujetos, a una condición de abandono dentro de lo social que terminaría produciendo un colapso de la propia capacidad de ver y conocer al otrx. Y eso, ciertamente, sí sería un modo de la depresión clínica.

Hace poco, en el campo de los estudios queer, Eve Kosofsky Sedgwick ha llevado la mirada a la diferencia entre paranoia y reparación. Sedgwick ha argumentado que la paranoia se ha convertido en la actitud estándar de la crítica queer y que, al volverse rutinaria, ha perdido gran parte de su fuerza. La estrategia paranoica siempre tiene que ver con el movimiento hermenéutico de revelar alguna amenaza externa y se vuelve rutinaria, un gesto repetitivo y entumecido que hace del sujeto paranoide alguien incapaz de participar en lo que Spillers llamaría el protocolo interno de una capacidad de atención desplazable. Spillers nos insta a abandonar la crítica del “hombre” [*the man*] y volcarnos en cambio a una teoría de cómo las habilidades relacionales se organizan en torno al “único” [*the one*]. Este, para Spillers, forma parte del mundo de la comunidad negra, de las vidas que llevamos unxs junto a otrxs, en el marco de formaciones raciales. Lo que no quiere decir que no haya amenazas externas, y muchas, que vengan de afuera, pero lo que Spillers busca hacernos entender son los modos en que nuestro propio sentido de la relacionalidad, nuestras prácticas de pertenencia al interior de las comunidades de color, están amenazadas desde adentro. En este punto, lo que hace Spillers es insistir una vez

más en la necesidad de rechazar una cierta manera paranoica de estar en el mundo, que toma al peligro como exterior al propio mundo de experiencia racial o étnica; nos propone, en cambio, que nos detengamos o nos demoremos en el espacio de esta fantasía empoderante de un objeto total.

Sedgwick invita a sus lectorxs, y a la crítica queer en general, a pensar sobre la reparación. En ese mismo texto, Sedgwick sugiere la posibilidad de que, en este momento en particular, ciertas teorías fuertes de lo social, teorías que pueden codificarse como prescriptivas y totalizadoras, no sean tan provechosas como otras teorías más débiles que no se plantean con ese gesto magistral y totalizador. Yo las alinearía, a estas teorías más débiles, con una guerra gramsciana de posiciones. Tal como lo entiendo, el impulso teórico que alimenta mi descripción del sentimiento marrón se resiste al modelo de las teorías fuertes. El hilvanado que estoy haciendo entre las teorías críticas de la raza, la crítica queer y la teoría psicológica de las relaciones objetales es un abordaje provisorio y heurístico que busca mantener a distancia los aspectos totalizadores de todos estos modos de la crítica.

Lo que quiero sugerir es que la ética del “único” que ensaya Spillers puede entenderse como un modo interno de posicionalidad depresiva que nos da la capacidad de conocer y experimentar a lxs otrxs, que comparten con nosotrxs una valencia afectiva o emocional específica. La reparación que el trabajo teórico de Spillers pone en escena está informada por un deseo de volver a otro lugar, a un lugar que ella describe como “anticuado” [*old-fashioned*]. Esto tiene que ver con la pertenencia no secular que se asocia, a su vez, con la historia de las iglesias negras. Spillers desea explícitamente un espacio secular en el que una relacionalidad así sea posible, pero lo “anticuado” no se convoca solo en su uso convencional, sino que también se escribe en un sentido psíquico: el deseo de un momento previo a la caída de las comunidades de color en un impasse funcional. Por cierto, este impasse funcional se remonta a una sensación de paranoia fundada y a las maneras en que los permanentes desafíos dentro de lo social alimentan una desconexión de la realidad psíquica en que nuestra potencialidad relacional queda disminuida. Esta vuelta a lo anticuado en Spillers, este deseo del “único”, es un deseo relativo a una posición depresiva que no sucumbe a la posición esquizoparanoide. La posición depresiva es la posición ética para Klein; con eso en mente, quisiera argumentar que el sentirse marrón y sentirse bajón es una posición ética, dentro de lo social, para el sujeto minoritario.

Mi intento de hilvanar teorías, de juntarlas a puntadas en un todo provisorio que no es de hecho un todo, sino más bien un sentido empoderante de totalidad que hace

posible cierto grado de reconocimiento social, es una performance reparadora. Sin embargo, es importante tener presente la distinción que hace Klein entre tres modos de la reparación, de modo que resulta útil desglosarla aquí. El primero es una especie de reparación maníaca que conlleva una sensación de triunfo, dado que es esencialmente una inversión de la relación con los padres, a expensas de estos últimos. Otra idea de lo reparativo tiene que ver con un modo obsesivo de la reparación, que puede caracterizarse como una repetición compulsiva, una suerte de pensamiento mágico apaciguador. Por último, está el tipo de reparación que quiero proponer para los campos de investigación discutidos en este ensayo. Esta modalidad es la que veo en obra en la instalación de Bustamante, y sería una forma de la reparación fundada en un amor por el objeto. Klein sostiene que: “Un momento después de que hemos visto los impulsos más sádicos, nos encontramos con actuaciones que muestran la mayor capacidad de amor, y el deseo de hacer todo sacrificio posible para ser amado” (2008 [1927], p.184). Recurrir a Klein para teorizar acerca de la relacionalidad resulta provechoso porque se trata de una intelectual comprometida con los hechos de la violencia, la división y las jerarquías que puntúan lo social, pero sin dejar de ser también, en otros momentos, una pensadora profundamente idealista, que comprende cuán necesario es no depurar sin más la negatividad, sino en cambio promover ese deseo de reconstruir un campo relacional que se despierta en el sujeto tras el paso de lo negativo. El amor no es para Klein una mera abstracción romántica; es en efecto una forma de aspirar a pertenecer que no ignora los diversos obstáculos que el sujeto debe superar para alcanzar, incluso, la forma más provisoria de pertenencia.

Lo que hilvana y le da su unidad a *Neapolitan*, la instalación de Bustamante, es un tejido casero de crochet que se ve elástico y permeable, cuya textura tiene un aire de nostalgia por un modo de lo doméstico asociado al *hobby*, a la artesanía y a otras formas domésticas de la pertenencia. La textura de la instalación connota un sentido del hogar y de la pertenencia que quizá esté ya de lleno en el pasado, pero aun así busca volver a poner en circulación ese sentido de la pertenencia en relación con nuestra contemporaneidad y nuestra futuridad. El cuervo triste de la depresión, una especie bastante alejada del pájaro azul de la felicidad, lleva un gorrito de crochet bien ajustado que lo vincula al objeto extraño sobre el que está sentado vigilando. Es un constructo tan elaborado y provisorio como los yoes que performamos dentro de lo social. El hecho de que un monitor esté envuelto en una funda artesanal apunta a las maneras en que la realidad televisiva se vincula con la vida real y con la fantasía. El tejido casero que cubre

el aparato de televisión indica que, si la casa es ahí donde está el corazón, en el centro de esta casa lo que encontraremos será un televisor.

El video en *loop* y la performance de sollozar, rebobinar y volver a sollozar componen una performance de la repetición. La repetición es la cualidad más obviamente depresiva de la pieza; describe los modos en que los sujetos ocupan y habitan la posición depresiva. El juego de luces, la iluminación que baña el rostro de la artista y la que el objeto mismo ofrece son comentarios acerca de una coreografía compleja de interrupción y proyección. La banda sonora que invade a la artista y luego al público es la de esa hinchazón familiar que asociamos al melodrama lacrimógeno y a las películas para mujeres; es, en esta instalación, la manera en que suenan los sentimientos marrones.

La película que se reproduce en el video de la instalación, la fuente de la tristeza y del exceso somático, es una película cubana sobre la homosexualidad y la revolución. La tragedia del largometraje tiene que ver con el hecho de que al final no hay lugar para lo queer en el Estado nación. Este es el quiebre, el momento del colapso en el imaginario revolucionario. De una manera similar, este es el quiebre en las teorías de las relaciones objetales que he estado discutiendo aquí. En el grueso de estos trabajos, en Klein, en D. W. Winnicott y otros que vinieron después de Freud, la homosexualidad es una condición primitiva que debe ser contenida, manejada o superada. Lo queer es un sitio de colapso emocional, es donde se activa el melodrama de la instalación. Así, creo que el objeto artístico de Bustamante debería entenderse como un correctivo en relación con la trama homofóbica del desarrollo. Lo que nos muestra la instalación es que lo queer nunca desaparece del todo; lejos de ello, lo queer asedia el presente. Mejor dicho, lo queer es algo cuyo duelo es una condición de posibilidad para otros modos menos problemáticos de la sexualidad.

Todo este trabajo de duelo proviene de un tiempo y un lugar específicos, es decir, es históricamente situado. Para ilustrar esta idea, quisiera remontarme a un diálogo con el público que siguió a una charla en Londres en la que Bustamante habló sobre *Neapolitan*. Cuando alguien le planteó a la artista la pregunta: “¿En qué sentido tu trabajo es diferente al de Bas Jan Ader, otro artista que representó sus lágrimas?”, me sentí tentado de responderla por ella, pero, en cuanto crítico y espectador, no era mi lugar. Quisiera entonces tomarme aquí el lugar para responderla, para no solo explicar la diferencia entre dos proyectos artísticos separados por más de treinta años, sino para subrayar también el valor de la idea de una atención desplazable en relación con la estética y el psicoanálisis. En 1975, Ader desapareció misteriosamente, en el marco de un proyecto performático. La depresión, la tristeza y la pérdida saturan su obra. Su pieza /

Am Too Sad to Tell You (1971), un video en blanco y negro de tres minutos de duración, nos recuerda a la cinta de Bustamante: retrata al artista que se larga a llorar, que sigue llorando por un buen rato. Si la comparamos con los temas constitutivos de la instalación de Bustamante, los motivos detrás de la emoción son aquí todavía más ambiguos. Lo que ensaya la performance de Ader es algo que se parece mucho a la ética de la posición depresiva de Klein. Su trabajo es hermoso y conmovedor, y nos seduce con el encanto de lo universal: estas lágrimas no están atravesadas por el tipo de particularidad afectiva que en mi lectura de *Neapolitan* asocio con lo marrón y lo queer. Traigo a colación *I Am Too Sad to Tell You* en un intento de mostrar cómo algunas lágrimas logran acceder a un sentido universal de la tristeza o de la pérdida, un sentido que nos ofrece una historia general del mundo del afecto, pero que no lo vincula con pérdidas históricas. ¿Qué motiva estas lágrimas? La pérdida y la historia, en el trabajo de Ader, quedan libres de ataduras. *Neapolitan*, en cambio, se dirige a particularidades dentro de lo social, a una particularidad histórica que describo aquí como un sentimiento, como un sentirse bajón.

Con agudeza, Jennifer Doyle compara el trabajo de Ader con *The Onion* (1996), un video performático de la artista feminista Marina Abramović, y con *Crying Glasses (An Aid to Melancholia)* (1995), de Hayley Newman. En *The Onion*, la aclamada artista performática se queja de su vida, enunciando una retahíla bastante poco interesante de banalidades, como el tiempo perdido en salas de espera o las molestias de viajar. La performance de Newman es una de sus performances artificiales, falsas, que quedan documentadas como si fueran reales en una serie que ella llama *Connotations Performance*. La diferencia entre los trabajos de estas artistas mujeres y la pieza de Ader, tal como la describe Doyle, es elocuente a la hora de pensar la historización del afecto y de las lágrimas:

Como nos recuerda el título (que nos dice que el artista no nos lo dirá), no sabemos por qué llora Ader. En cuanto artista varón envuelto en una mitología particular (desapareció mientras, como parte de una performance, cruzaba navegando el Atlántico), Bas Jan Ader está más cerca del ideal dieciochesco de la caballerosidad del “hombre sentimental” que del melodrama femenino citado por Abramović. La pieza es una extensión de su interés en el tema de su propia vulnerabilidad (como en una serie de cortos que documentan sus caídas: cayéndose de un árbol, cayéndose con la bicicleta en un canal, parado balanceándose de un lado a otro hasta terminar cayéndose). Su video, si se lo compara con la fotografía de Newman o la performance de Abramović, aparece como más puramente seductor —y de alguna manera más privado—, en parte porque nada nos indica que debamos leerlo como “producido” para la cámara. (Doyle, 2005, pp. 48-49)

El hombre sentimental es un sujeto universal. El público no puede saber de qué se tratan sus lágrimas: son profundamente privadas, tal como indica Doyle, tal como es la

naturaleza misma de las lágrimas. Con todo, también son lágrimas universales en el sentido en que las lágrimas de Newman son falsas (las lágrimas del engaño femenino) y las de Abramović son por pelar una cebolla en la cocina (las lágrimas que marcan el trabajo femenino). Citando a Jameson, Doyle nos recuerda que “es la historia lo que duele” (2005, p.50); la pregunta por cuáles son las historias marcadas por lágrimas particulares y cuáles historias quedan elididas queda así en nuestras manos. En lo que queda de este ensayo, me ocuparé de examinar un abordaje de la performatividad de lo marrón que marca las lágrimas de Bustamante.

En una reseña para la revista *Artweek*, Lindsay Westbrook comenta la instalación en términos que ayudan a visibilizar las contingencias externas que el público proyecta en la pieza de Bustamante:

En la última pieza de Nao Bustamante, *Neapolitan*, aparecen varios de los temas recurrentes de su trabajo: la emotividad, la vulnerabilidad y los estereotipos de género en la cultura mexicoestadounidense. En la pieza, vemos a la artista mientras ve una escena de la película cubana *Fresa y chocolate*; se lleva a sí misma al llanto, rebobinando la cinta a cada rato, y usa un pañuelo con la bandera mexicana para secarse las lágrimas. El trabajo es profundamente autoconsciente y, por supuesto, y por la misma razón, cínico. Pero es también una obra de una genuina tristeza, que expresa pena y duelo, quizás, por el estado actual del mundo. (Westbrook, 2003, p.14)

Vale la pena, por varias razones, llevar la atención a las dinámicas de proyección presentes en este breve esbozo. El pañuelo en el que Westbrook identifica la bandera mexicana no es en verdad sino un colorido trapo de cocina. Esta proyección de la nacionalidad de la artista en su instalación muestra en efecto hasta qué punto la paranoia marrón no es algo que desaparezca con solo desearlo, por mucho que queramos escapar del régimen paranoico. De hecho, la posición depresiva marrón que describo aquí hace su aparición en relación con todo lo que se proyecta en el yo corporizado desde afuera. Y, por lo demás, la equivalencia entre autoconsciencia y cinismo es rara. Aun así, vale la pena rescatar las líneas con las que se cierra el comentario: en efecto, este modo de la tristeza tiene mucho que ver con el “estado del mundo”. Esto es, el video representa y performa una depresión política, que no es una depresión clínica ni tampoco un colapso literal. Este reconocimiento político contiene un impulso reparador que aquí quisiera describir como empoderante y emancipador, de la misma manera que una atención a aquellas cosas mudas dentro de nosotrxs, si se las lleva al lenguaje y se les da una sintaxis, pueden llevarnos a insistir en un cambio y en una transformación política.

En su abordaje de la posición depresiva, Julia Kristeva recuerda que la reparación está lejos de ser idílica, dado que el objeto supuestamente total ha quedado teñido de

desesperación. La desintegración del objeto es algo que nunca se resuelve del todo, sino algo que hay que elaborar. Desde ya que *Naopolitan* no tiene nada de objeto estético ideal, pero sí representa un impulso creativo en el que el duelo se une por un momento a las ideas. En este ensayo he intentado sugerir que la posición depresiva es, de distintas maneras, un sitio de potencialidad, no un mero colapso del yo o del tejido social. La reparación es parte de la posición depresiva y apunta a algo del orden de la esperanza. La posición depresiva es una tolerancia de la pérdida y la culpa que subyacen al sentido que el sujeto tiene de su yo; es decir, no busca evitar o ahuyentar la pérdida o la culpa. Es una posición en la que el sujeto negocia con la realidad, resistiéndose al instinto de caer en el mundo delirante del esquizoparanoide. También he querido llamar la atención sobre las maneras en que puede ser conveniente, para las cadenas de reconocimiento minoritarias, evitar las posiciones paranoides que impiden involucrarse en el proyecto necesario de prestar atención al yo como un esfuerzo para conocer a lxs otrxs. Sin embargo, mi objetivo principal ha sido el de presentar y performar una suerte de análisis reparador, que describa y aliente el proyecto de sentirse marrón. La posición depresiva, tal como surge de la obra de Klein y nutrida de los ajustes inspirados por las preguntas de Spillers, permite echar luz sobre una dimensión de lo que entiendo como sentimiento marrón. Sentirse marrón es un modo de performatividad racial, un hacer dentro de lo social que va más allá de las limitaciones de los análisis epistemológicos de la raza.

Referencias

1. Publicado originalmente en inglés como "Feeling Brown, Feeling Down: Latina Affect, the Performativity of Race, and the Depressive Position" por José Esteban Muñoz (*Signs*, Vol. 31, No. 3: pp. 675-688). (c) 2006 por la Universidad de Chicago. Reproducido con permiso. Todos los derechos reservados. Disponible en <https://www.journals.uchicago.edu/toc/signs/current>.
2. Esta traducción ha sido realizada en el marco de una investigación doctoral y gracias al apoyo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). La traductora agradece las atentas lecturas y los comentarios de Eduardo Mattio y emma song.
3. El uso de las palabras aquí está calibrado para dirigirse a un sujeto minoritario. Sobre esta narrativa particular de la identidad, ver Muñoz, 1999.
4. Al traducir el juego del título original, "Feeling Brown, Feeling Down", me propuse mantener la productividad de la rima, lo que me obligó a incorporar algunas aclaraciones y ampliaciones: *brown* se traduce en todos los casos como *marrón*, pero debería tenerse presente que, en el activismo en nuestra lengua, podría ser también *morochx*, *morenx* y *de piel oscura* (distintas maneras de nombrar lo que no es ni negro ni blanco); *down* se traduce como *bajón* en el contexto del juego de palabras, y por términos relacionados con la idea de *abajo* en el resto de los contextos. [N. de la T.]
5. La noción de performatividad como un "hacer" se remonta al campo posdisciplinario de los estudios de la performance, en particular a aquella línea de pensamiento que parte del trabajo del filósofo del lenguaje cotidiano, John L. Austin, y su libro *Cómo hacer cosas con palabras*. Véase

Parker y Sedgwick (1995) para una útil introducción a parte del trabajo de Austin y su relevancia posdisciplinaria.

6. En español en el original. [N. de la T.]

7. Si bien en los casos en que el idioma inglés no marca género he optado por utilizar la 'x', en este caso mantengo la duplicación ("latinos/as") puesto que se trata de una marca presente en el texto original. [N. de la T.]

8. En español y con doble "t" en el original. [N. de la T.]

Obras de arte citadas

Abramović, M. (1995). *The Onion* [Video]. Producción independiente. Fragmento disponible en línea: <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/marina-abramovic/the-onion/6852>.

Ader, B. J. (1971). *I Am Too Sad to Tell You* [Video]. Producción independiente.

Bustamante, N. (2003). *Neapolitan* [Instalación]. Producción independiente. Video disponible en línea: vimeo.com/60283405.

Newton, H. (1995). *Crying Glasses (An Aid to Melancholia)* [Fotografía]. De la serie *Connotation Performance*. Presentada en Ikon Gallery, Birmingham, Reino Unido.

Bibliografía

Doyle, J. (2004). Critical Tears: Melodrama and Museums. En Baume, N. (Comp.). *Getting Emotional* (pp. 42-53). Boston: Institute of Contemporary Art.

Flatley, J. (2004). Reading into Henry James. *Criticism*, 46(1), 103-123.

Gramsci, A. (2000 [1975]). *Cuadernos de la cárcel* (6 tomos). México D.F./Puebla: Era/Benemérita.

Jameson, F. (1989 [1981]). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.

Klein, M. (2008 [1927]). Tendencias criminales en niños normales. En *Amor, culpa y reparación. Obras completas 1* (pp. 178-192). Barcelona: Paidós.

Klein, M. (2008 [1935]). Contribuciones a la psicogénesis de los estados maniaco-depresivos. En *Amor, culpa y reparación. Obras completas 1* (pp. 267-295). Barcelona: Paidós.

Klein, M. (2015 [1946]). Notas sobre algunos mecanismos esquizoides. En *Envidia y gratitud y otros trabajos. Obras completas 3* (pp. 10-33). Barcelona: Paidós.

Kristeva, J. (2001). *El genio femenino. II: Melanie Klein*. Buenos Aires: Paidós.

Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications. Queers of color and the Performance of Politics*. Mineápolis: University of Minnesota Press.

- Parker, A. y Sedgwick, E. K. (1995). Introduction: Performativity and Performance. En Parker, A. y Sedgwick, E. K. (Comps.). *Performativity and Performance* (pp. 1-18). Nueva York: Routledge.
- Rodríguez, R. (2003). *Brown. The Last Discovery of America*. Nueva York: Penguin.
- Sedgwick, E. K. (2018 [2003]). *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*. Madrid: Alpuerto.
- Spillers, H. (2003). "All the things you could be by now if Sigmund Freud's wife was your mother": Psychoanalysis and Race. En *Black, White, and in Color. Essays on American Literature and Culture* (pp. 376-428). Chicago: Chicago University Press.
- Spivak, G. C. (2011 [1988]). *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- Viego, A. (2003). The Unconscious of Latino/a Studies. *Latino Studies*, 1(3), 333-336.
- Westbrook, L. (2003). Review. *Artweek*, 34(10), 14.

Fecha de recepción: 11 de mayo de 2020

Fecha de aceptación: 2 de junio de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

