

La bio y geopolítica de las habitaciones

MICHAEL J. SHAPIRO*

RESUMEN

Comenzando con una reflexión sobre las metageografías —de estados frente a ciudades frente a habitaciones— el artículo procede a un análisis crítico de las aproximaciones literarias a las habitaciones. El orden de la composición —un montaje textual— comienza con la novela histórica de Amitav Ghosh, *In and antique land*, una cartografía de una ruta comercial medieval basada en el material almacenado en una geniza de El Cairo (un almacén de la sinagoga). A continuación, el análisis se traslada a la lectura de la novela de Simon Mawer, *La habitación de cristal*, que convierte en protagonista a la habitación de la casa, que acaba acogiendo a diversos ocupantes, incluido su uso como laboratorio biogénético por parte de los nazis invasores. Los textos posteriores incluyen una novela del peruano José María Arguedas, cuya escritura en español, pero con la sintaxis de la lengua indígena quechua de Perú, fue el resultado de su confinamiento en una cocina entre sirvientes indígenas durante su infancia; la novela *Zona*, de Mathias Enard, cuyo protagonista, un miliciano croata reformado, informa sobre su testimonio del juicio de su antiguo comandante durante la Guerra de los Balcanes; la novela *Intimidaciones*, de Katie Kitamura, cuyo protagonista ejerce de traductor en el juicio de un ex presidente africano; la serie de Netflix, *Black Earth Rising*, de ocho capítulos, de Hugo Blick, que presenta una serie de juicios por crímenes de guerra; la novela *Red Dust*, de Gillian Slovo, un encuentro interpersonal en una sala de juicios sudafricana entre un torturador y su víctima durante los Juicios de Reconciliación, y termina con la obra de Arthur Miller, un drama de una habitación que presenta a un grupo de judíos y sospechosos de serlo, acorralados en la Francia de Vichy durante la ocupación nazi. El drama trata sus interacciones mientras están sentados en una comisaría de policía esperando sus interrogatorios. La habitación de Miller se compara con la del relato *El muro* de Jean Paul Sartre, que trata las habitaciones como un espacio de autodescubrimiento. Miller declara que pretende que su obra se tome como una lección general; no es sobre el nazismo, dice en una reflexión sobre su obra, sino sobre nuestra relación individual con la injusticia. Incidente en Vichy, añade, “se ha entendido como una obra cuyo tema es ‘¿Soy el guardián de mi hermano?’ No es así, ‘¿Soy mi propio guardián?’ es más correcto”.

PALABRAS CLAVE

Habitaciones; biopolítica; geopolítica; novelas; arquitectura.



TITLE

The Bio- and Geopolitics of Rooms

EXTENDED ABSTRACT

The initiating focus of “The Bio- and Geopolitics of Rooms” is a comparison of different “metageographies: states, cities and rooms. Focusing on the smallest entities, the essay goes on to an analysis of the geo- and biopolitics of a wide variety of rooms. The analysis begins with a treatment of a geniza, a synagogue storage room in Cairo, whose contents became the basis of both a scholarly and novelistic recovery of a social and economic history. It’s a history that maps an ancient trading route. Inspired by the historical study, the novel version invents characters to animate that history with a semi-fictional story that offers a view of mundane lives involved in ancient trading practices.

The diverse readings of rooms presume a temporal rather than structural perspective in which, heeding the insights of the architectural theorist, Bernard Tschumi, buildings are understood as event spaces. With that as a primary conceptual

DOI:

<https://doi.org/10.15366/relacionesinternacionales2022.50.002>

Formato de citación recomendado:

SHAPIRO, Michael J. (2022). “La bio y geopolítica de las habitaciones”, *Relaciones Internacionales*, n° 50, pp. 39-61.

* Michael J. SHAPIRO,

Profesor de Ciencias Políticas en la Universidad de Hawai'i en Manoa. Sus intereses de investigación y enseñanza se encuentran en las áreas de teoría y filosofía política, teoría social crítica, política global, política de los medios, política de la estética, política de la cultura y política indígena. En 2021 recibió el Premio Pamela Grande Jensen 2018-2020 al Mejor Libro de Política, Literatura y Cine. Contacto: shapiro@hawaii.edu

Traducción:

Diego S. CRESCENTINO, Universidad Autónoma de Madrid. Contacto: diego.crescentino@gmail.com

Recibido:

15/02/2022

Aceptado:

27/04/2022

orientation, the analysis moves to the text at the center of the article, a novel focused on supermundane lives. Associated with famous architectural event, the architect Ludwig Mies van der Rohe's design of a home (in the 1920s) for a wealthy Jewish family in Brno, Czechoslovakia, the novel, Simon Mawer's *The Glass Room*, turns the home's featured room into a protagonist that ultimately hosts a variety of occupants. After an extended analysis of the Mawer novel, in which the room's history includes its use as a biogenetic laboratory by invading Nazis (a theme picked up later in the essay's textual montage), the article turns to an analysis of private rooms, beginning with a treatment of the sitting room in the home of Turkish writer Orhan Pamuk's grandmother, for whom the room was a museum curated to represent her Kemalist/western allegiance. That treatment of a private space is followed by a description of the semiotics of rooms belonging to Russian emigres whose rooms express the complicated bi-national identities.

Following a focus on those rooms is a turn to a novel by the Peruvian Jose Maria Arguedas whose writing in Spanish but with the syntax of Peru's indigenous Quechuan language was a result of his childhood confinement to a kitchen among indigenous servants. The novel is a compositional critique of Creole dominance. Like Pamuk's grandmother's sitting room, the kitchen in which Arguedas dwelled as a child distilled a larger world down to a room with hard boundaries, in his case a world of colonial dominance registered in a spatio-temporal history through which much of the indigenous Andean population of Peru had been reduced to servitude.

As the analysis shifts to public rooms, the focus is on courtrooms in which the trials involve war crimes prosecutions. The first one is featured in Mathias Enard's novel *Zone*, which begins with his protagonist, a reformed Croatian militiaman is reporting on his witnessing of the trial of his former commander. The report describes what the protagonist calls a "a multilingual circus of the ICJ," involving multiple participants, among which are jurors, knowledge agents from diverse academic disciplines, and media people, all contributing to the interpretations that constitute the will-have-been of the crimes perpetrated by the defendant, who stands in for the crimes of many. The focus then continues on courtrooms, the next of which is featured in Michel Foucault's analysis of "criminal danger," in which, analyzing a moment of interrogation that takes place in a nineteenth century French courtroom, he refers to the historical emergence of "the criminal" as an object of juridical attention (whereas prior to the mid nineteenth century, the focus was on crimes and penalties).

That textual analysis is followed by a reading of a novel that features an unnamed protagonist in Katie Kitamura's appropriately entitled novel *Intimacies*, who serves as a translator at the trial of a former African president who has been brought to The Hague after being charged with war crimes. The novel's courtroom drama focuses on the struggle by the translator to make the space between languages as small as possible in order to manage the linguistic demands of reliable translation while at the same time managing an uncomfortable intimacy with a man whose crimes she views as abhorrent.

That trial room is contrasted with one in Hugo Blick's eight-part Netflix series *Black Earth Rising*, which treats those geopolitical forces far more elaborately than they are in Kitamura's novel. To frame Blick's courtroom drama, the analysis turns to Shoshana Felman's distinction between "literary justice," a dimension of concrete embodiment and a language of finitude, which contrasts with legal justice, a framing that is also applied to the amnesty trials ordered by South Africa's "Truth and Reconciliation Commission," Gillian Slovo's novelistic version, in her *Red Dust*, of one such trial is focused on an interpersonal encounter in the trial room between a torturer and his victim.

The article ends with an analysis of Arthur Miller's play, a one room drama featuring a group of Jews and suspected Jews rounded up in Vichy France during the Nazi occupation. The drama treats their interactions as they are sitting in a police station waiting their interrogations. The play is described as remarkably Sartrean in the way its scenario mirrors one in Sartre's story "The Wall," which begins with a roundup and interrogation of suspected "anarchists" (Popular Front activists associated with the Spanish Civil War): In the charged rooms of his situation dramas Sartre exercises a phenomenology of choice in which his protagonists effectively choose themselves, performing an agency that moves them from the concrete presence with which they enter the drama to a possibility of personhood that extends well beyond the particular situation. They are involved in actions that are as much events of ethical self-discovery and self-making as they are the acceptances of responsibility to alterity. Similarly, Miller's room is also a space of self-discovery, which he intends to be taken as a general lesson; it's not "about Nazism," he says in a reflection about his play, but about "our individual relationship with injustice." "Incident at Vichy," he adds, "has been called a play whose theme is 'Am I my brother's keeper?' Not so, 'Am I my own keeper?' is more correct."

KEYWORDS

Rooms; biopolitics; geopolitics; novels; architecture.



Prefacio: una aventura en la biblioteca

Hace décadas, después de leer *Un festín*, de Ernest Hemmingway —sus reflexiones autobiográficas sobre su experiencia de vivir en París—, me dirigí a la biblioteca de mi universidad para pedir prestada y releer la novela de Henry Miller, *Días tranquilos en Clichy*, con la intención de comparar las experiencias de ambos escritores sobre la ciudad. Gracias a la ordenación alfabética, al llegar a la estantería que contenía la novela de Miller, vi un libro situado al lado, la obra de teatro de Arthur Miller, *Incidente en Vichy*. Al tomar prestados ambos, acabé dedicando más tiempo a la obra de teatro que a la novela. Es un drama impresionante en el que las interacciones en una sola habitación, una comisaría de policía de París durante la ocupación nazi de la Segunda Guerra Mundial, destilan las consecuencias políticas de las mentalidades con un alcance y una profundidad histórica considerables. Cuando años más tarde leí una frase en la biografía intelectual de Roberto Calasso sobre Franz Kafka, K. —según él, para Kafka, una habitación puede estar tan cargada como un continente—, me encontré reflexionando sobre mi compromiso con la obra de Miller, que ejemplifica esa observación sobre las habitaciones. Inspirado, como resultado, en pensar en las formas en que una exploración de las habitaciones puede estar a la altura del pensamiento crítico sobre los espacios más amplios a los que su cargada dinámica hace referencia, compongo un montaje de textos literarios centrados en las habitaciones para preparar un reencuentro crítico con la obra de Miller. El énfasis en el itinerario textual que lleva a ese reencuentro está en las percepciones ético-políticas que proporciona una investigación metodológica centrada en las habitaciones.

I. Estados, ciudades, habitaciones

En los análisis de la relación entre literatura y geopolítica he recurrido en más de una ocasión a un capítulo de *Atlas de la novela europea* de Franco Moretti en el que contrasta las geografías literarias de las novelas sentimentales de Jane Austen (*silver fork*¹) con las novelas históricas de Sir Walter Scott. Moretti señala que Austen, cuyo espacio novelístico abarca un mercado matrimonial clasista, confina su geografía a una pequeña Inglaterra homogénea (Moretti, 1998, p. 14). La perspectiva ideológica del espacio de sus novelas no se preocupa por el proceso de construcción de la nación, en contraste con las de Scott, cuyas novelas se ocupan principalmente de la construcción de la nación. Él construye un Reino Unido mucho más amplio, que está inmerso en un proceso de expansión, “la incorporación de la periferia interna a la unidad más grande del estado” (p. 40). La presunta implicación metodológica del contraste de Moretti es que las contribuciones novelísticas y de otros textos al conocimiento de la geopolítica se dan a través de perspectivas expansivas del espacio.

El geógrafo político Peter Taylor desafía esa implicación en su análisis de *Ciudades del mundo*. Su investigación, que hace hincapié en los flujos que conforman gran parte de la economía política mundial, articula una perspectiva geográfica reducida en lugar de ampliada. En una investigación que se basa en lo que él denomina “datos de geografía de oficinas” (Taylor, 2000, p. 5), el enfoque espacial de Taylor se centra en las habitaciones, partiendo de los análisis que desplazaron la

¹ Nota de la traductora: Las novelas *silver fork* son un subgénero popular de la literatura inglesa entre 1820 y mediados del siglo XIX. Uno de sus objetivos principales fue dar a los lectores de clase media una visión desde dentro de cómo se comportaba la alta sociedad, utilizando un tono satírico y de parodia sobre su comportamiento frívolo y superficial.

metageografía del mosaico de estados a las redes de ciudades (p. 11). En investigaciones anteriores, Taylor baja a un espacio aún más pequeño y analiza el trabajo en las oficinas que contienen algunos de los principales protagonistas de la economía política global. En un análisis del alcance global de las redes de oficinas que operan en las ciudades del mundo (p. 11), su atención se centra en las salas llenas de personas relacionadas con las finanzas, la contabilidad y los servicios jurídicos.

Si imaginamos un futuro lejano en el que se recuperen los archivos (tanto materiales como electrónicos) de esas oficinas, el resultado sería una cartografía de los lugares de control del comercio mundial de los siglos XX y XXI. Para profundizar en esta reflexión, quiero volver a un pasado lejano y evocar una recuperación similar de una cartografía del comercio global, que también se basaba en los datos de una habitación, recogidos en una antigua “ciudad mundial”. En una habitación contigua a una sinagoga de El Cairo se disponía de una “historia social y económica que databa de los siglos XI al XIII”, vinculada a las clases mercantiles de nivel medio (Goitein, 1960, p. 91). El historiador etnográfico S. D Goitein recuperó aspectos de esa historia a partir de cartas y otros papeles (escritos desechados) en la geniza (depósito de archivos sagrados) de una sinagoga de El Cairo. Los documentos constituyen lo contrario de un archivo; “se tiran allí solo cuando han perdido todo valor para sus poseedores [y] en la mayoría de los casos, solo mucho tiempo después de haber sido escritos” (p. 92).

Décadas después de que Goitein digiriera los documentos de la geniza para recuperar aspectos de una historia social y económica, el novelista Amitav Ghosh examinó detenidamente algunos de los documentos para escribir una historia semi-ficticia de las relaciones del siglo XII entre un comerciante judío tunecino, Ben Yiju (mencionado en la historia de Goitein), su esclava india, Bomma, y sus amigos comerciantes. Siguiendo a los protagonistas en un itinerario que une el Levante, o el Mediterráneo oriental, con las costas occidentales de la India (Shammas, 1993), la novela de Ghosh recupera una antigua ruta comercial en una historia que comienza con la referencia al “debut” de Bomma en un artículo de 1942 en una revista hebrea, basado en una carta que en su día se guardó en la geniza. La novela retoma su historia más tarde con la segunda aparición de Bomma en otra carta de la geniza, traducida y editada por el profesor S.D. Goitein (Ghosh, 1992, p. 17). Al igual que Goitein, Ghosh se centra en los comerciantes económicos de origen humilde que dejaron lo que él denomina “esas huellas apenas perceptibles que la gente corriente deja en el mundo” (p. 19).

Las cartas desechadas en la geniza de El Cairo proporcionaron a Ghosh los recursos para escribir una historia cultural en forma de diario de viaje que sigue el itinerario socioeconómico medieval de sus protagonistas. Se trata de un relato semificcional que ofrece una visión de las vidas mundanas implicadas en las antiguas prácticas comerciales. Atendiendo a las implicaciones metodológicas de una metageografía orientada a las habitaciones, en la siguiente sección me desplazo a las experiencias de personajes más privilegiados económicamente en una vivienda cuyo rasgo más significativo es una habitación de una casa modernista de cristal y acero, cuyo diseño y usos cambiantes están conectados con trayectorias históricas globales. Esas trayectorias resuenan con los momentos históricos que inspiraron la obra de Miller, el texto hacia el que se dirige mi análisis en última instancia.



2. Una sala para gente sobrehumana

*La arquitectura no es simplemente una plataforma que aloja al observador.
Es el mecanismo de observación lo que produce al sujeto.*
Beatriz Colomina

La habitación que exploro en esta sección también inspiró una novela, *La habitación de cristal*, de Simon Mawer, una obra de metaficción historiográfica (Hutcheon, 1998) que reinventa la historia de una habitación envuelta en un drama que va desde finales de los años veinte hasta la recuperación de Checoslovaquia de la ocupación nazi tras la Segunda Guerra Mundial (Mawer, 2009). La novela, que pone en relación la arquitectura y la literatura (Spurr, 2012, p. 2), tiene como protagonista a una habitación en una casa ultramoderna diseñada y construida (entre 1928 y 1930) para una rica familia checa. La historia de Mawer sobre el diseño de una casa en la ficticia ciudad checa de Město, para Viktor y Liesel Landauer, por parte de un arquitecto modernista ficticio, Rainier von Abt, se basa en la historia de la famosa Villa Tugendhat en Brno, diseñada por el arquitecto alemán Ludwig Mies van der Rohe para la rica pareja judía, Greta y Fritz Tugendhat. Al describir el diseño de la Villa Tugendhat, Daniela Hammer-Tugendhat, la hija más joven de la familia, escribe:

El interior de la casa se diseñó como un espacio de flujo libre que solo podía descubrirse por completo moviéndose a través de él. La luminosidad de los grandes ventanales y de la pared de ónix difuminaba la división entre el espacio interior y el exterior (...) La espaciosa sala principal no solo estaba estructurada por la pared de ónix y la pared curva de madera de Makassar, sino que también podía dividirse en habitaciones más pequeñas mediante cortinas de terciopelo blanco y negro y de seda *shantung*. Mis padres utilizaban con frecuencia estas cortinas, creando y delimitando su propio espacio privado a voluntad (...) esta experiencia del espacio era una cualidad esencial de la vida en la casa: al mismo tiempo que proporcionaba aislamiento y privacidad, había una sensación de pertenencia a una totalidad mayor (Hammer-Tugendhat, 2000, pp. 18-19).

La disposición abierta de la estancia es un rasgo del modernismo arquitectónico que ha sustituido a los imperativos de la arquitectura de la casa victoriana, cuya planta espacial estaba ordenada, sobre todo, por sus divisiones de habitaciones (Rosner, 2005, p. 19), simulando un secuestro que cierra a sus habitantes del exterior. Virginia Woolf, cuyas novelas narran el paso de la ordenación espacial doméstica victoriana a la modernista, atribuye este aspecto del secuestro arquitectónico victoriano a la casa de la familia Partiger (en su novela *Los años*) en la que, “[el] mundo exterior parecía espeso y totalmente aislado (...). El interior y el exterior circunscriben mundos separados”, gestionados con “cortinas corridas y ventanas (...) oscurecidas por gruesos pliegues esculpidos de felpa de color granate” (Woolf, 2012, p. 15).

Abierta al mundo en lugar de cerrada, la totalidad más amplia hacia la que se dirigía la casa de Tugendhat/Landauer es una característica de su porosidad arquitectónica, en la que el exterior

impregna el interior. Como dice Walter Benjamin, “El siglo XX, con su porosidad y transparencia, su tendencia a lo bien iluminado y aireado ha puesto fin a la vivienda en el sentido antiguo” (Benjamin, 1999, p. 221). El cambio en el diseño doméstico de la clausura y la separación a la apertura y la transparencia refleja un cambio histórico en el que “el hogar victoriano [se había] deteriorado, deformado por la presión de las cambiantes costumbres sexuales y culturales. Lo que ocupó su lugar fue un tipo de vida privada mucho más provisional, más encarnada, más desestructurada; el tipo de vida que llamamos moderna” (Rosner, 2002, p. 3). El hogar se convirtió en un “lugar de rebelión contra las convenciones de la clase media, como la monogamia, la heterosexualidad, el sexismo y el decoro social” (p. 128). Entre las formas en que este cambio se representa en la novela de Mawer está la incorporación de la familia Landauer de la amante de Viktor Landauer y su hijo ilegítimo. Los Landauer los acogen en su casa de Brno y se los llevan a Suiza cuando la familia tiene que huir de la toma de Checoslovaquia por los nazis.

Sin embargo, la situación doméstica posvictoriana y poco convencional de los Landauer es solo un aspecto de la forma en que la novela de Mawer interpreta la situación histórica de la casa. Tanto la creación del salón de cristal de la casa como su historia posterior tienen trayectorias que van mucho más allá de Brno. Una de esas trayectorias es la de las ideas, ejemplificada por el comentario de von Abt: “No trabajo más que con ideas” (Mawer, 2009, p. 22). El trasfondo histórico de las ideas a las que se refiere se expresa en las reflexiones de Greta Tugendhat, en las que escribió sobre el sentimiento básico de ser compartido por el cliente y el arquitecto, derivando ese punto de vista de un modelo de pensamiento situado en Alemania; y estando muy interesada en la filosofía de Martin Heidegger (Hammer-Tugendhat, 2000, p. 31). Del mismo modo, aunque no se declaraba inspirado por Heidegger, para Van der Rohe, al igual que para Heidegger, un edificio es una vivienda entendida no en términos de la mera pragmática del uso, sino en términos de su conexión ontológica con la experiencia vivida por sus habitantes. Recogiendo la ontología heideggeriana de Van der Rohe, Mawer hace que su arquitecto, Von Abt, le explique: “Te diseñaré una vida. No una simple casa para vivir, sino toda una forma de vida” (Mawer, 2009, p. 28). Y con una observación que amplía la ontología subyacente al diseño de la casa, Von Abt evoca la noción de Heidegger de vivienda poética (Heidegger, 1971), describiéndose a sí mismo como “un poeta (...) de la luz y el espacio y la forma” (Mawer, 2009, p. 16). “Esta casa”, añade, “debe flotar en la luz, debe brillar y resplandecer” (p. 46).

El alcance global de la construcción de la casa Tugendhat/Landauer tuvo trayectorias tanto materiales como ideológicas. Los rasgos más distintivos de la sala de cristal son dos paredes, una de ónix adquirida en las montañas del Atlas en el norte de África y otra de madera de Makassar adquirida en Francia. Como se señala en la declaración de Daniela Hammer-Tugendhat, la pared de ónix es el rasgo más distintivo de la habitación de cristal. A lo largo de la novela, esa pared es tanto performativa como decorativa. Con sus actitudes cambiantes —reflejando la luz, mostrando diferentes colores que conforman el estado de ánimo y diferentes capacidades de reflexión en reacción a las alteraciones de la luz entrante— da forma a los estados de ánimo de los habitantes de la habitación. Una de las formas en que opera la performatividad es a través de su refracción de la luz, que confunde la frontera entre el día y la noche —el día se convierte en un reflejo de la noche (Mawer, 2009, p. 4)—, al igual que la construcción de cristal de la habitación confunde la relación entre el interior y el exterior.



Los efectos de la habitación se articulan con el estilo de escritura de Mawer, que con sus ritmos gramaticales, retóricos y temporales, le confiere agencia. En un momento dado, por ejemplo, Mawer figura el efecto performativo de la habitación musicalmente, como “vibrante y vivo [como] un acorde tocado en un piano que se encuentra allí en las sombras detrás de la pared de ónix, un acorde complejo que brilla y reverbera, ganando volumen con el paso del tiempo” (Mawer, 2009, pp. 402-403). En otra, describe su agencia con formas verbales mientras rodea a sus últimos usuarios (mucho después de que sus dueños hayan huido): “todo lo que les rodea es la Sala de Cristal, un lugar de equilibrio y razón, un lugar sin edad sostenido en un marco rectilíneo que *manipula* la luz como una sustancia, y el volumen como un material tangible que *niega* la existencia misma del tiempo (p. 404, énfasis propio)”.

Mientras los ritmos compositivos de Mawer animan la habitación de cristal, dándole vida propia, esta persiste en sus efectos performativos a través de los cambiantes momentos históricos en un mundo en el que muchos están siendo privados de vidas propias. La habitación de cristal perdura en “un país joven que tropieza con su muerte. Las personas y la política se diseccionan y discuten en los frescos espacios de la Sala de Cristal, mientras fuera se acumula la tormenta” (p. 161). Los Landauer, al igual que los Tugendhats, residen en la casa solo ocho años. Como el marido, Viktor, al igual que Greta y Fritz Tugendhat, es judío, la familia sigue el itinerario de los Tugendhat y huye a Suiza después de que el acuerdo de Múnich selle el destino de Checoslovaquia. A partir de entonces, a medida que la novela registra la biografía de la habitación, su siguiente encarnación — antes de su uso de posguerra como gimnasio durante el periodo comunista — es la de laboratorio biométrico dirigido por un científico nazi al que Mawer personifica como Hauptsturmfuher Stahl. Stahl experimenta inicialmente la sala como “ideal para un laboratorio. Limpia y luminosa, con esas enormes ventanas que arrojan la fría luz de la razón en el lugar” (p. 218). Sin embargo, a pesar del celo con el que persigue sus compromisos pseudocientíficos — “Estoy aquí por la Antropología, la Biometría. La medición del hombre... Te mediremos (...) para decirte si eres judío” (p. 218), le dice al cuidador de la casa, Lanik —, su investigación nunca llega a consumarse con éxito. La habitación, cuya “esencia entera (...) es la razón” (p. 137), se resiste a la misión de Stahl. “La fría y tranquila racionalidad del lugar no se ve perturbada por ninguna de las irracionalidades que los seres humanos le imponen” (p. 183). “[D]esarrollar las fronteras entre la estética y la ética” (Rosner, 2009, p. 17). La poética novelesca de Mawer otorga una agencia resistente a la habitación.

Mi revisión y análisis de la novela de Mawer proporciona un umbral para mi reencuentro con la habitación de París bajo la ocupación alemana en la obra de Arthur Miller, *Incidente en Vichy*, en la que un antropólogo nazi también utiliza la pseudociencia (midiendo narices y comprobando circuncisiones) para identificar a los judíos entre varios hombres que son detenidos y llevados a una comisaría de Vichy. Sin embargo, un aspecto diferente de la novela de Mawer proporciona un umbral para la lectura textual a la que me refiero a continuación. Mawer sitúa su novela en lo que un comentarista denominaría un contexto discursivo checo, que articula un aspecto a largo plazo del deseo geopolítico centroeuropeo (Eberle, 2018, p. 173), una aspiración a identificarse con Occidente — expresada por la solicitud de los Tugendhat/Landauer del modernismo arquitectónico europeo occidental como base para el diseño de su casa. Ese deseo de volver a ser occidental refleja una narrativa idealizada de la Checoslovaquia de entreguerras y su yuxtaposición con las horribles alternativas del nacionalsocialismo alemán y el comunismo soviético (p. 174). El binario Este/Oeste, una característica históricamente duradera de la política de identidad nacional, ha

habitado en la imaginación de los checos, así como en la de gran parte de Europa Central. Está muy presente en Turquía, el lugar donde se encuentra la siguiente habitación de la que se ocupa mi investigación.

3. La política de identidad de los salones privados

La casa adquiere la energía física y moral de un cuerpo humano.
Gaston Bachelard

En una de sus reflexiones personales sobre su ciudad natal, Estambul, el escritor Orhan Pamuk, cuyas obras de ficción y no ficción dilucidan la actual tensión entre el eurocentrismo aspiracional de Turquía y su legado islámico otomano, ofrece observaciones sobre la estridente gestión de su abuela en su salón:

Si creía que no estábamos bien sentados en sus sillas de hilo de plata, nuestra abuela nos llamaba la atención. “¡Siéntate bien!” Los salones no estaban pensados para ser lugares en los que se pudiera holgazanear cómodamente; eran pequeños museos diseñados para demostrar a un hipotético visitante que los dueños de la casa estaban occidentalizados (Pamuk, 2006, p. 10).

El efecto de museo que Pamuk atribuye a la sala de estar de su abuela es evidente en otros lugares, por ejemplo, en las habitaciones de los emigrantes rusos en EE.UU. Como observa Svetlana Boym, al sentirse alejados de su tierra natal, los emigrantes rusos convierten sus nuevos hogares en museos. “Cada colección de apartamentos [de juguetes y otros objetos culturales que marcan la identidad] presenta a la vez una biografía fragmentaria del habitante y una muestra de la memoria colectiva” (Boym, 1998, pp. 521-522).

Al igual que las habitaciones de los emigrantes rusos, que contienen cuerpos que luchan con la nostalgia mientras experimentan las tensiones de su situación bicultural, la tensión bicultural que Pamuk observa se desarrolla en el espacio más pequeño de un cuerpo. Aunque su abuela había dedicado su salón a su eurocentrismo, el legado otomano seguía presente en su comportamiento corporal. Aunque gestionaba su salón como un espacio eurocéntrico, la parte otomana de su encarnación se manifestaba en el modo en que “golpeaba sus pies con zapatillas al ritmo de la música ‘alaturka’ [tradicional turca]” (Pamuk, 2006, p. 29). La sala de estar de la abuela de Pamuk era un ejemplo de lo que el teórico de la arquitectura Bernard Tschumi denomina espacio de acontecimientos (Tschumi, 1994). “Destilaba [un aspecto controvertido del] mundo hasta convertirlo en una habitación con límites estrictos” (NYT, 2021, p. 16), a la vez que contenía un cuerpo que registraba activamente la contienda.

Esa tensa interarticulación de la bio y la geopolítica encontró su camino en otra habitación doméstica, inspirando las novelas del escritor peruano José María Arguedas. Arguedas atribuye su estilo bicultural híbrido —escribir en español, pero con la sintaxis de la lengua indígena peruana



quechua— a su experiencia en una cocina. Informa que la relación con la cultura andina de Perú expresada en su escritura fue el resultado de la obra de su madrastra, que lo consignó a un espacio de vida con sus sirvientes indígenas en la cocina de su hacienda, donde dormía en una “artesa de madera (...) del tipo que se utiliza para amasar el pan” (Arguedas, 1978, p. x). Como he señalado, las novelas de Arguedas, que articulan tanto los requisitos éticos como gramaticales del habla andina, constituyen una crítica tanto compositiva como sustantiva de la dominación criolla (Shapiro, 2004, p. 39). Al igual que la sala de estar de la abuela de Pamuk, la cocina en la que habitaba “destilaba [un] mundo a una habitación con límites duros”, en este caso un mundo de moldeado por el imperialismo europeo, inscrito en una historia espacio-temporal a través de la cual gran parte de la población indígena andina de Perú había sido reducida a la servidumbre. Para la época en que Arguedas estaba en el mundo (1911), un segmento considerable del conjunto indígena del Perú había sido exprimido coercitivamente en el espacio de las haciendas. Entre las condiciones históricas que resultaron en el aprendizaje de la cocina de Arguedas estaba lo que Walter Benjamin denomina “la violencia que hace la ley” (Benjamin, 1978). En el Perú del siglo XIX, como en gran parte de América Latina, las leyes contra la vagancia instituidas por los gobernantes criollos obligaban a los indígenas a trabajar en el espacio doméstico de propiedad criolla (Slatta, 1980).

4. La política global de las salas públicas

Mientras que las disputas que residen en gran parte de los espacios domésticos del mundo parecen estar quietas, habiendo sido contenidas y pacificadas en gran medida (por muy tenso o polémico que sea el *modus vivendi* resultante), hay salas públicas que exhiben formas de contención con trayectorias espaciales que registran conflictos a nivel global. Para profundizar en esta parte de la investigación, paso de la sala de estar de la abuela y del país indígena secuestrado en la cocina de la familia Arguedas a las salas de juicios de La Haya que acogen juicios por crímenes de guerra, comenzando por una ficticia descrita en la novela *Zone*, de Mathias Énard. En una investigación anterior sobre los crímenes de guerra, mi análisis se inspiró en un pasaje de la novela narrado por el protagonista croata de Énard, Francis Servain Mirković, mientras asiste al juicio por crímenes de guerra en La Haya de Tihomir Blaškić, su antiguo comandante de la milicia en la que había servido durante la Guerra de los Balcanes. Describiendo lo que él denomina “un circo multilingüe de la Corte Internacional de Justicia”, Mirković informa:

Blaškić está en su palco de La Haya entre los abogados, los intérpretes, los fiscales, los testigos, los periodistas, los curiosos y los soldados de la UNPROFOR que analizaron los mapas para los jueces, comentaron la posible procedencia de las bombas según el tamaño del cráter y determinaron el alcance del armamento en función del calibre que dio lugar a tantos contraargumentos, todo ello traducido a tres idiomas (...) todo tuvo que ser explicado desde el principio, los historiadores dieron testimonio del pasado de Bosnia, Croacia y Serbia desde el neolítico, mostrando cómo se formó Yugoslavia; luego los geógrafos comentaron las estadísticas demográficas,

los censos, los estudios de la tierra; los politólogos explicaron las fuerzas políticas diferenciales presentes en los años 90 (...) Blaškić, en su palco, es un solo hombre, y tiene que responder por todos nuestros crímenes; según el principio de la responsabilidad penal individual que lo vincula a la historia, es un cuerpo en una silla que lleva un auricular, está siendo juzgado en lugar de todos los que tenían un arma (Énard, 2010, pp. 72-73).

En un análisis de ese pasaje, sugerí que, en lugar de tratar la justicia como un conjunto abstracto de principios, deberíamos considerarla como el resultado de su aplicación (Shapiro, 2015). Para bien o para mal, la justicia, argumenté, emerge del funcionamiento de lo que Michel Foucault denomina *dispositif*, “un conjunto completamente heterogéneo formado por discursos, instituciones, formas arquitectónicas, decisiones normativas, leyes, medidas administrativas, declaraciones científicas, proposiciones filosóficas, morales y filantrópicas (...) tanto lo dicho como lo no dicho (...) los elementos del aparato” (Foucault, 1977, p. 194). Mientras que la mera mención de Mirković de las diversas vocaciones reunidas en una sala de juicios de La Haya era suficiente para el punto que estaba planteando en mi análisis original, en este quiero señalar las condiciones históricas que llevaron a los participantes a la sala —un enfoque que aporta ideas sobre la macropolítica de una sala de juicios— y añadir escenarios ficticios y reales que abordan la micropolítica de la sala, accesibles a través de un enfoque en las experiencias de algunos de los que tienen que gestionar sus papeles en el circo multilingüe.

Una vía conceptual para llegar a las implicaciones macropolíticas del juicio ficticio pasa por una escena de un juicio en una sala francesa del siglo XIX que llamó la atención de Michel Foucault. Observando que, antes de mediados del siglo XIX, los juicios se centraban en las represalias. La única información relevante que se solicitaba era la relativa al delito supuestamente cometido y la pena que se había instituido como apropiada para el mismo, ya que el propósito de un juicio era reactivar el control de la autoridad soberana sobre la vida (el poder de dejar vivir o hacer morir). Sin embargo, a mediados del siglo XIX se produjo la aparición del criminal como objeto de conocimiento y no como blanco de represalias. Por ello, señala Foucault, la conversación en la que se pide al acusado que explique su acción violenta supuso un cambio radical en la adjudicación de la ley. Mientras que hasta mediados del siglo XIX los tribunales penales no hacían ningún intento de indagar en la mente del delincuente —solo se ocupaban de los delitos y las penas—, “la justicia legal de hoy”, escribe Foucault, “tiene al menos tanto que ver con los delincuentes como con los delitos” (p. 73). Como resultado, diferentes tipos de testimonios pasaron a formar parte de los procesos judiciales, por ejemplo, los psiquiatras testificando sobre la mentalidad del acusado. Indiferente a la visión particular del inconsciente que pudieran tener los psiquiatras, la genealogía crítica de la criminalidad de Foucault se centra en su mera presencia como agentes de conocimiento en el espacio jurídico. A medida que el acusado se convertía en un objeto de conocimiento en lugar de un mero perpetrador, los psiquiatras pasaban a formar parte de un complejo aparato al servicio de una mentalidad *política* recién institucionalizada, una gubernamentalidad cuyo problema biopolítico se había desplazado del cuerpo del soberano a un cuerpo colectivo recién reconocido: la población (Foucault, 1977, p. 79). La sala de justicia había empezado a reflejar un cambio macropolítico radical en el gobierno de la vida.



En el caso de los crímenes de guerra, las relaciones entre el gobierno y la vida implican complejidades que superan las de los juicios dentro de estados soberanos individuales. Entre lo que está en juego, se encuentran tanto las soberanías cambiantes asociadas a los cambios de las administraciones coloniales a las poscoloniales de los territorios nacionales como los acontecimientos históricos violentos que requieren una adjudicación de crímenes cuyas víctimas son pueblos más que víctimas individuales. Como resultado, los tribunales internacionales han creado sujetos jurídicos históricamente nuevos, mientras que los juicios han reclutado a diferentes agentes de conocimiento en las salas de audiencias para ayudar en la recopilación de pruebas y en la gestión de los procedimientos judiciales. La invención de una nueva subjetividad jurídica para los juicios por crímenes de guerra comienza con el establecimiento del tribunal de Nuremberg tras la Segunda Guerra Mundial. Dado que los aparatos de exterminio nazis habían generado amplios conceptos antropológicos —versiones jerárquicas de la naturaleza humana, por ejemplo, la notoria glosa de Alfred Hoche sobre la vida indigna de la vida (Hoche, 1920, pp. 61-62)—, una respuesta jurídica requería una contraantropología. En consecuencia, el dispositivo de justicia de Núremberg incorporó una contraantropología para poder perseguir los crímenes contra la humanidad. Debido a que ese nuevo sujeto colectivo —la humanidad como víctima de un crimen—, encaja de forma incómoda en el discurso jurídico establecido (Esposito, 2012, p. 64), la búsqueda de un precedente recurrió a un concepto de humanidad evocado originalmente en 1906 por E. D. Morel con referencia a las atrocidades en el “Estado Libre del Congo”. En *The History of the Congo Reform Movement*, Morel se refiere a la conducta del rey Leopoldo II de Bélgica en el Congo como un gran crimen contra la humanidad (Lewis y Stenger, 1968, p. 167). Esa mutación en el discurso jurídico (una alteración en el proceso de subjetivación) se refleja en la elaborada participación de diversos agentes de conocimiento necesaria para garantizar las víctimas colectivas (descritas en el juicio ficticio observado por Mirković en el pasaje de la novela de Énard anteriormente citado).

Aunque el escenario histórico de Énard ofrece un amplio elenco de personajes implicados en las salas de juicios de La Haya, no proporciona información sobre las tensiones que esos participantes experimentan durante un juicio. Para pasar de una visión telescópica a una microscópica de las salas de juicios por crímenes de guerra, recurro a un texto que proporciona detalles íntimos de las experiencias de un participante en la sala, los de la protagonista anónima de la novela de Katie Kitamura, apropiadamente titulada *Intimidades*, que trabaja como traductora en el juicio de un expresidente africano que ha sido llevado a La Haya tras ser acusado de crímenes de guerra. Su trabajo, dice, “es hacer que el espacio entre las lenguas sea lo más pequeño posible” (Kitamura, 2021, p. 120). Sometido a interpretaciones incoherentes, un testigo fiable podría parecer poco fiable; un juicio justo se vería comprometido por una “pizca de falta de fiabilidad [que podría] introducir fisuras en el testimonio de un testigo” (p. 13).

Mientras gestiona las exigencias lingüísticas de una traducción fiable, especialmente al transmitir las palabras del acusado, aprende que, para garantizar un juicio justo, tiene que gestionar una incómoda intimidad con él: “De todas las personas que había en la sala”, dice, “el expresidente era la persona a la que mejor conocía. Era inquietante en extremo, como estar metida en un cuerpo que no deseaba ocupar” (p. 176). Aunque le horrorizan los informes sobre las atrocidades de las que supuestamente era responsable el presidente, tiene que mantener un nivel de intimidad con él porque, como dice, “la precisión lingüística” no le basta para llevar a cabo su tarea. “La interpretación era una cuestión de gran sutileza” (p. 15).

La tensión que experimenta la protagonista de Kitamura entre desempeñar su papel con responsabilidad y convertirse en rehén emocional de una personalidad poderosa es precisamente lo que le ocurrió a una escritora que realizaba una etnografía de un criminal de guerra real, el psicoanalista Radovan Karadžić. Esforzándose por gestionar lo que Walter Benjamin denomina “un aprendizaje ascético” —permanecer en control de uno mismo durante el proceso de indagación (Benjamin, 1998, p. 56)—, Jessica Stern relata que durante sus 48 horas de conversación con Karadžić tuvo que evitar bajar la guardia con un hombre empeñado en pillarla desprevenida; desnuda, como ella dice, “de mi armadura emocional habitual” (Stern, 2020, p. 196). El hecho de que la traductora de Kitamura mantenga su armadura emocional se hace evidente a medida que avanza el juicio: “una cierta dureza se apoderó de ella, descubrió un tono nuevo y acerado, no exactamente neutral, tal vez incluso reprobatorio; se encontró usando una voz de fría desaprobación. Como si estuviera regañando a un marido por algún pequeño fallo doméstico (...) o por el hecho de que hubiera apostado los ahorros de su vida” (Kitamura, 2021, p. 22).

El acusado de crímenes de guerra inventado por Kitamura es, al menos, tan imponente como el astuto Karadžić con el que tuvo que lidiar Stern. El presidente africano de la novela es un hombre “con una voluntad tremenda... Mantenía el efecto de una polemista estrella en un equipo universitario, alguien que buscaba oportunidades [y] cada gesto que hacía era muy calculado (...). Me miraba directamente, a través de la ventana de cristal, y asentía. Como si reconociera el trabajo que yo realizaba. Como para demostrar el nivel de su civismo y consideración” (p. 174). Además, y de forma crucial, la protagonista/traductora de Kitamura tiene un complejo y paralelo problema de intimidad que tiene lugar fuera de la sala de juicios. Utiliza el apartamento de su amante, Adriaan, que se encuentra fuera, supuestamente resolviendo los términos de un divorcio. Como sus comunicaciones son cada vez más infrecuentes, ella, especialmente atenta a los caprichos del lenguaje, se esfuerza por interpretar sus ambiguos mensajes de texto.

El juicio ficticio en el que se centra la novela también avanza ante las presiones extrajudiciales que inhiben la administración de justicia. A lo largo de la narración, las tensiones geopolíticas y personales afectan a la sala de juicios. Al leer el expediente sobre los acontecimientos que llevaron al acusado a juicio, el traductor/protagonista de Kitamura se entera de que la limpieza étnica del expresidente, llevada a cabo con su ejército de mercenarios, se detuvo cuando las fuerzas de la ONU lo capturaron, lo pusieron bajo arresto domiciliario y lo enviaron a La Haya para ser juzgado por crímenes de guerra (p. 56). Sin embargo, el expediente también revela que la elaboración del caso contra el presidente —construido por el Departamento de Estado de Estados Unidos y el Elíseo— fue una cuestión de política más que de justicia. Un golpe de Estado por parte de hombres con guantes blancos, para el que el tribunal era simplemente la fachada; el Tribunal había investigado y realizado detenciones principalmente en países africanos, mientras los crímenes contra la humanidad proliferaban en todo el mundo (p. 56). Una geografía política fuera de la sala de juicios, que incide en el enjuiciamiento de los crímenes de guerra dentro de ella, está en el centro del texto al que ahora me dirijo, la serie de Netflix de ocho partes *Black Earth Rising*, de Hugo Blick, que trata esas fuerzas geopolíticas de forma mucho más elaborada que la novela de Kitamura.



5. Legados del genocidio ruandés

Lo quieres más oscuro; matamos la llama.

Leonard Cohen

En el primer episodio de la serie se repite un tema que surge en la novela de Kitamura. Un estudiante africano se refiere al número desproporcionado de investigaciones y detenciones en los países africanos. Al comienzo del episodio (en una sala de conferencias y no en un juzgado), Eve Ashby, que pronto será la principal fiscal en el juicio por crímenes de guerra contra el exgeneral ruandés Simon Nyamoya, responde a una última pregunta después de impartir su conferencia. Es interpelada por el estudiante Jay, que le dice: “¿Qué le motiva a vomitar toda esta mierda neocolonialista?”. Cuando ella responde: “Me motiva que se haga justicia, dondequiera que haya tenido lugar el crimen”. Jay continúa: “Ah, y resulta que todos estos crímenes tienen lugar en África”. Cuando ella intenta defenderse con la afirmación: “Solo perseguimos los casos que un país no puede o no quiere perseguir por sí mismo”, él replica: “Bueno, ¿y qué pasa con Cisjordania?”. Y ante la respuesta de ella: “Creo que esa es una situación activa”, él dice: “¿Situación? Cuando se trata de actuar, hay al menos 40 individuos que están siendo procesados por la Corte Penal Internacional en este momento, y todos y cada uno de ellos son africanos, africanos negros”.

Aunque ese incómodo encuentro termina para Eve cuando sale de la habitación, le sigue otro mucho más íntimo, que crea un tipo diferente de desafío para la tarea de fiscalía que está a punto de asumir. La principal intimidad de su vida está en peligro porque su hija adoptiva, Kate, rescatada como superviviente de una masacre de tutsis cuando era niña, considera al objetivo de la acusación, el general Simon Nyamoya, como un héroe. Antes debía su vida a los cuidados de su madre, ahora la debe a la intervención armada de Nyamoya. A medida que su argumento se desarrolla y el drama avanza, se hace evidente la diferencia entre las temporalidades de la justicia legal y la literaria. Mientras que Eve Ashy se fija en las pruebas objetivas de los crímenes y en la necesidad de lograr el cierre de la acusación, Kate se enfrenta al trauma de una infancia que sigue sin resolverse.

Shoshana Felman aporta una distinción que aclara la esencia de lo que divide a madre e hija: “A diferencia de la justicia legal que se imparte en los juicios —teatros físicos de la justicia—, la justicia literaria es una dimensión de encarnación concreta y un lenguaje de finitud que, a diferencia de la ley, no encierra el cierre, sino que, precisamente, (...) se niega a ser cerrado (...). Es a esta negativa a cerrar el trauma a la que la literatura hace justicia” (Felman, 2002, p. 8). Las temporalidades disjuntas que Felman atribuye a la justicia y al trauma se pusieron en juego en los juicios de amnistía ordenados por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación de Sudáfrica a mediados de los años noventa. La versión novelística de Gillian Slovo, en su obra *Red Dust*, de uno de esos juicios explora la dinámica de la tensión justicia-trauma. Mientras observa los resultados micropolíticos de las experiencias de una víctima y su antiguo torturador que se enfrentan en una sala de juicios, la protagonista de la novela, Sarah Barcant, una abogada que había abandonado Sudáfrica para irse a Nueva York y que luego había regresado para ayudar en los casos de amnistía, se da cuenta de que las relaciones entre la justicia, la verdad y las consecuencias traumáticas son demasiado complicadas para ser resueltas por un tribunal. En un momento dado dice: “Si los nuevos gobernantes de Sudáfrica creen que la justicia es complicada, deberían saber que la verdad

es aún más esquiva” (Slovo, 2000, p. 318). En el centro del juicio que está observando se encuentra un reencuentro entre Dirk Hendricks, un antiguo interrogador/torturador que ha solicitado la amnistía, y una de sus víctimas, Alex Mpondo. Mientras que la macropolítica del juicio implica la creación de las salas de juicio para aplicar la agenda política de reconciliación del estado (que la novela identifica con la descripción histórica), el nivel micropolítico de la novela se anima a través de una gramática literaria conocida como “discurso indirecto libre” (Lock, 2001), representaciones de las percepciones de una persona que no se dicen y que son suministradas por otra voz; por ejemplo, la que se atribuye a Alex Mpondo mientras mira a su antiguo torturador:

El hombre que se sentaba frente a él no era el torturador que había atormentado su vida; era solo un hombre corriente abatido por la historia y por la compulsión de aprovechar la segunda oportunidad de la historia y cruzar la línea de instigador a demandante, de perpetrador a reconciliado. El hombre que Alex había conocido parecía haberse desvanecido. Los ojos de Dirk Hendrick seguramente no eran así de grises antes (Slovo, 2000, p. 185).

Se dan dos dinámicas irreconciliables. Mientras que el tribunal se encarga de decidir si Hendricks está realmente arrepentido y ha actuado como un profesional y no como un sádico, la víctima está tratando de lidiar con una situación común a las víctimas del trauma, intentando reclamar una “experiencia no reclamada” (Caruth, 2016). Preocupado más por las ambigüedades de la identidad de un perpetrador y el legado traumático de su carrera como torturador que por el veredicto de un tribunal, *Red Dust* de Slovo ejemplifica el modo en que la cargada atmósfera de una sala de juicios se conecta con las relaciones pasadas y potencialmente futuras a lo largo de trayectorias temporales en las que la justicia se confunde con una compleja interarticulación de intimididades próximas y tensas y razones de estado distales.

La confusión opera de forma omnipresente en los dramáticos acontecimientos de los episodios de *Black Earth Rising* (en adelante BER) de Blick. Mientras que en el caso de los tribunales de la verdad y la reconciliación de Sudáfrica, una única nación utiliza las salas de juicios para desenterrar la verdad de su pasado con el fin de hacer avanzar a una sociedad antes dividida racialmente hacia un futuro nacional más convivencial, la verdad es un anatema para muchos de los actores nacionales relevantes en BER. Al igual que en el escenario sudafricano de Slovo, se ponen en juego las temporalidades conflictivas de la justicia y el trauma, así como las tensas intimididades de los vínculos interpersonales. Sin embargo, para la mayoría de los actores poderosos de BER, lo que está en juego es la búsqueda de la verdad y la justicia para desenterrar (literalmente, ya que las víctimas de la masacre enterradas se descubren en un episodio avanzado). Y asignar la responsabilidad de las atrocidades del pasado es demasiado grande para muchas personas influyentes en el drama, que prefieren la oscuridad a la iluminación.

Por la ignorancia voluntaria de la mentalidad colonial, África ha sido históricamente figurada como un “continente oscuro”. La obra de Blick sugiere que la oscuridad debe entenderse, en cambio, como una economía de la revelación y la ocultación que pertenece a muchos territorios globales. En concreto, la oscuridad de la que se ocupa BER surge de los intentos de varias naciones,



gestionados por personajes oficiales y semioficiales, de ocultar los acontecimientos relacionados con la masacre de Ruanda. A medida que avanzan los episodios de BER se pone de manifiesto la tensión entre la justicia y las razones de estado y los compromisos vocacionales. Llevar a los autores de crímenes de guerra ante la justicia amenaza con exponer los actos de complicidad con el genocidio en las historias nacionales y personales. Mientras los organismos implicados en la Corte Internacional de Justicia de La Haya —y otros “guardianes de la llama” como Amnistía Internacional (Hopgood, 2013)— persiguen la verdad y la justicia, los gobiernos y los individuos históricamente implicados “lo quieren más oscuro”; conspiran para “matar la llama”.

Como espectadores, nos enteramos de que muy poco del drama relacionado con la justicia está contenido en la sala de juicios de la Corte Internacional de Justicia donde se va a juzgar el caso del general Nyamoya. Después de que el primer episodio revele las contradicciones entre la intimidación madre-hija de Eve y Kate Ashby y la búsqueda de la verdad y la justicia, el segundo episodio invita al espectador a entrar en la sala de juicios donde, en primer lugar, al abogado del general Nyamoya, Godwin Hall (que mantiene una relación sentimental con Kate) se le explica la organización de la sala.

“Godwin Hall. Debo llegar aquí...
14:30 horas, jueves.
Conferencia de estado.
Defensa, allí.
La fiscalía aquí.
Intérpretes.
Prensa.
¿Y dónde está usted?
En la galería pública.
¿Aquí con nosotros?
Como debe ser.
Pero el cristal está insonorizado, así que, si la sesión va a cámara, se apaga.
Depende de quién gane”.

Una vez que comienza la sesión preliminar —con la sala, incluida la galería, en la que hay dos asesinos a sueldo que entran en pánico y abortan su misión)— hay un breve compromiso entre Eve Ashby y el juez del juicio sobre la presentación de un hecho histórico (potencialmente revelador) para complementar la acusación antes de que se levante la sesión. El fiscal, el acusado y su abogado no vuelven a entrar en la sala del juicio. Unos sicarios en motocicleta asesinan a Eve Ashby, al general Nyamoya y a Godwin Hall, disparándoles varios tiros fuera del edificio del juicio. Cuando los asesinos se marchan, ejecutan también a los que habían fallado, para silenciarlos. Habiendo perdido su pasado —en una sesión de terapia, Kate le dice a un analista que no sabe con quién conectarse—, los asesinatos privan a Kate de gran parte de su conexión presente también; ha perdido a su madre y a su amante.

A medida que avanza la poesía cinematográfica de Blick, Kate se convierte en la protagonista central implicada en la recuperación tanto de la memoria como de la historia, la primera como

un intento de recuperar su pasado y la segunda para reclamar una historia de atrocidades que personas clave, relacionadas con las administraciones estatales, intentan enterrar. Como señalé en el análisis del drama judicial de la novela de Slovo, lo que desbarata una posición de lectura unitaria es su uso del discurso indirecto libre, que abre su texto a múltiples fuentes de enunciación. Un efecto de discurso indirecto libre también opera en los estilos cinematográficos, lo que Pier Paolo Pasolini denomina cine de poesía (Pasolini, 1988) que traducen la lingüística de los enunciados que presentan interferencias entre las palabras en los textos escritos en imágenes para desestabilizar una posición de lectura singular. Aplicadas a la BER de *Blick*, las versiones en imágenes del discurso indirecto libre complementan los planos de *punto de vista* de la película tomados desde los ángulos de los distintos protagonistas. A medida que el drama se desarrolla en el género de una historia criminal, llena de autores y de un inocente acusado, hay un drama óptico que lo acompaña. En varios momentos intervienen imágenes de sombras que se muestran como dibujos animados en blanco y negro. Una secuencia de la apertura de la serie muestra a una joven (que representa a Kate de niña) rodeada de cadáveres. Otra muestra a Eve y Kate Ashby apareciendo como marionetas de sombra. Son a la vez vehículos de la conciencia no verbalizada de Kate, que participa en el drama micropolítico de la recuperación de su pasado, e interferencias en el procesamiento del drama por parte del espectador. “La intervención de las figuras animadas en un mundo en el que se juzga la verdad, e incluso la propia realidad, sirve como suplemento crítico [una narración de imágenes contendientes] a las historias e imaginarios oficiales que fundamentan las reclamaciones de justicia” (Opondo y Shapiro, 2020).

La macropolítica de BER pone en primer plano la historia más que la memoria personal. Para esa parte del drama —en la que Kate ha sido incorporada como ayudante de investigación del abogado Michael Ennis en busca de acusaciones por crímenes de guerra—, dos hermanas son las principales protagonistas: Alice Munezero, superviviente del genocidio ruandés, y su hermana adoptiva, Bibi Mundazi, presidenta en ejercicio de Ruanda. Sin entrar en las complejidades y matices de las intimidades con largas trayectorias biográficas (que tanto inhiben como impiden las iniciativas de justicia), mientras que Alice agradece la oportunidad de entrar en la sala de juicios y sacar a la luz una historia de atrocidades, su hermana Bibi considera que la verdad y la justicia son inconvenientes para dirigir un futuro ruandés preocupado por conseguir contratos mineros para reforzar la economía. Fue su confidente y ministro de información, David Runihura, quien contrató a asesinos para mantener a la gente fuera de la Corte Internacional de Justicia —asesinando a Simon Nyamoya (junto con la fiscal Eve Ashby y el abogado defensor Godwin Hall)— y más tarde en el drama orquestando un intento fallido de envenenar a Alice Munezero. Sin embargo, las razones de estado ruandesas son una entre varias resistencias a la justicia en las capitales nacionales. También están implicados en varios episodios actores del Reino Unido, Francia, la República Democrática del Congo, los Países Bajos y los Estados Unidos, que están tanto a favor como en contra de los juicios para hacer justicia. Como señala Victor Peskin en sus análisis de los crímenes de guerra de Ruanda y los Balcanes, para que las salas de juicios por crímenes de guerra funcionen, es necesario que haya cooperación estatal, aunque la Corte Internacional de Justicia tenga una autoridad legal que supere las políticas estatales. A pesar de la autoridad legal internacional, históricamente muchos actores estatales han tratado de ejercer control sobre los tribunales (Peskin, 2008, pp. 5-6).

Sin embargo, las acusaciones han tenido éxito, y entre los numerosos juicios por crímenes



de guerra que se están celebrando se encuentran los relacionados con los crímenes de guerra nazis. El texto que a continuación enumero, para el que todos los anteriores fueron preparación, la obra de teatro de Arthur Miller, *Incidente en Vichy*, se inspiró en parte en la visita de Miller al campo de concentración de Mauthausen y en su asistencia a un juicio por crímenes de guerra contra antiguos guardias de Auschwitz, del que informó en respuesta a una petición del *International Herald Tribune*. Sin embargo, la inspiración más directa fue la experiencia, que la obra imita, de un amigo de uno de los amigos europeos de Miller que había sido recogido en la calle en la Francia de Vichy durante una repentina redada de judíos, llevado a una estación de policía y simplemente se le dijo que esperara. Justo antes de que le hicieran pasar a una habitación, y nada se interpusiera entre él y una abrupta matanza sin sentido, el último hombre que había entrado salió de la habitación y se sacrificó. Un “gentil”, que estaba a punto de ser liberado, le entregó su pase (Miller, 1965).

6. Una habitación en la Francia de Vichy

Refiriéndose a lo que dio forma al diseño de su obra, Miller describe la experiencia del amigo de su amigo, detenido en 1942:

En la comisaría, el detenido se encontraba con otros que esperaban para ser interrogados y ocupaba su lugar en la fila. Una puerta al principio de la fila se abría, un policía de Vichy hacía una seña a un sospechoso y este entraba. Algunos no tardaban en salir y caminaban libres hacia la calle. El amigo de mi amigo era judío. A medida que se acercaba más y más a la puerta fatal, estaba cada vez más seguro de que su muerte estaba muy cerca (Miller, 1965).

La experiencia kafkiana del amigo de Miller hace irresistible la comparación con la experiencia de Joseph K. en *El proceso* de Kafka, sobre todo porque en la novela hay una presencia ubicua de puertas (Auerbach, 2011) que frustran e intimidan a Joseph K., mientras que son accesibles para otros, por ejemplo, un grupo de chicas que tienen llaves de la puerta del abogado de K., que “dan en préstamo” (Kafka, 1956, p. 180). Por otra parte, la situación de los hombres en la comisaría de Vichy poco después de su detención, que se consultan desesperadamente en busca de información y tranquilidad ante el peligro que se cierne sobre ellos, se asemeja a la incapacidad de Joseph K. para conocer el motivo de su detención. Su falta de respuestas inmediatamente satisfactorias recuerda a la frustración más extendida de Joseph K., que confía desesperadamente en “un anillo de ayudantes que [él] fue reuniendo poco a poco a su alrededor” (p. 189), ninguno de los cuales mejora su capacidad para interpretar las enigmáticas comunicaciones del tribunal o, en última instancia, para evitar su ejecución.

Lo que distingue al protagonista principal de Miller, el psicoanalista judío Leduc, del Joseph K. de Kafka es su supervivencia. Mientras que Joseph K. se ve continuamente frustrado por aquellos cuya ayuda busca —por ejemplo, su abogado, Huld, cuya práctica no respeta el tribunal, y el pintor supuestamente bien relacionado, Titorelli, cuyo consejo contiene una contradicción—, el Leduc de Miller es rescatado por un aristocrático príncipe austriaco, Von Berg, un no judío que

se sacrifica entregándole a Leduc su pase. Si bien ese momento decisivo proporciona un cierre con respecto al destino del protagonista clave, la estructura de ideas del drama, que se desarrolla en las conversaciones que preceden al acto de sacrificio de Von Berg, plantea cuestiones que no pueden cerrarse. Las palabras que intercambian los hombres en la habitación, muy cargada, reflejan las preocupaciones que inspiraron la obra de Miller; mientras que el elenco de personajes de la habitación, que representan diversos modos de existencia (Lapoujade, 2021), reflejan historias nacionales y filosóficas que se extienden mucho más allá de la habitación. Al igual que en los escenarios de la habitación descritos en las lecturas textuales anteriores, la habitación de Miller desgrana el mundo hasta reducirlo a una habitación con límites duros. Sin embargo, la particularidad del drama es kafkiana en el sentido de que el guion teatral convierte a la habitación en una protagonista que tiene a los personajes imantados a su espacialidad, negándoles el acceso interpretativo al poder ejercido más allá de la puerta de una sala de interrogatorios y, por tanto, a la totalidad de la práctica del edificio (Rahmani, 2005, p. 72). La estructura de la sala es la siguiente:

A la derecha, un pasillo conduce a un desvío y a una puerta invisible que da a la calle. Al otro lado, hay una estructura con dos ventanas mugrientas, quizás una oficina; en cualquier caso, una habitación privada con una puerta que se abre a la izquierda. Delante de esta sala hay un banco largo que da a una gran zona vacía cuyo uso anterior no está claro, pero que sugiere un almacén, tal vez una armería, o parte de una estación de ferrocarril no utilizada por el público. A ambos lados del banco hay dos pequeñas cajas separadas (Miller, 1964, p. 1).

En cuanto a la forma en que aparece el conjunto de personajes: “Cuando la luz empieza a subir, seis hombres y un niño de quince años se descubren en el banquillo en actitudes expresivas de sus personalidades y funciones, congelados allí como miembros de una pequeña orquesta el momento antes de empezar a tocar”. Al principio, los personajes son “tipos, seres indeterminados”, como dice Lawrence Lowenthal en su lectura sartreana de la obra (Lowenthal, 1975, p. 30). Sin embargo, aunque comienzan el drama como meros esbozos, posteriormente se amplían como si hubieran estado esperando el arte que puede hacerlos existir más y de otra manera (Lapoujade, 2021, pp. 20-21).

Para Lowenthal, la ampliación es sartreana porque procede dentro de un drama situacional en el que los personajes se convierten en lo que son a través de sus elecciones de comportamiento (Lowenthal, 1975, p. 30). La variedad de modos de existencia en la sala —un microcosmos de la gran variedad de existencias del mundo fuera de la sala— alimenta el choque de perspectivas y, en última instancia, las decisiones cruciales de los personajes clave. En la sala de espera hay un total de diez sospechosos masculinos, seis de ellos con nombre propio: Lebeau, un pintor; Bayard, un electricista; Marchand, un hombre de negocios; Monceau, un actor; Leduc, un psicoanalista; Von Berg, un príncipe austriaco —junto con cuatro personajes sin nombre: un camarero, un niño, un gitano y un viejo judío. También acoge a una persona del personal. Junto al profesor —el biometrista nazi—, que entra y sale de una sala de interrogatorios contigua convocando a los sospechosos uno por uno, hay guardias, entre ellos el Mayor, que es un oficial del ejército alemán destinado a la comisaría porque tiene una lesión que le incapacita para el combate.



El escenario de la habitación en *Incidente* es notablemente sartreano en la forma en que reproduce uno de los relatos de Sartre, *El muro*, que comienza con una redada y un interrogatorio de presuntos anarquistas (activistas del Frente Popular asociados a la Guerra Civil española). Como dice uno de los protagonistas, “Nos empujaron a una gran sala blanca y empecé a parpadear porque la luz me hacía daño en los ojos. Entonces vi una mesa y cuatro hombres detrás de la mesa, civiles que miraban los papeles. Los guardias subieron a los prisioneros a una mesa, uno tras otro” (Sartre, 1975, p. 1). Aunque, a diferencia de *Incidente*, el protagonista principal de *El muro* (que narra la historia) no escapa, sus reflexiones sobre los vínculos con uno mismo y con los demás, así como algunas de sus conversaciones con los otros prisioneros, son sorprendentemente similares a algunas de las conversaciones escenificadas en la obra de Miller.

A medida que se desarrolla el drama de *Incidente*, que comienza con conversaciones en las que los sospechosos especulan y conversan entre sí sobre su situación —algunos buscan tranquilidad, y otros, predicciones sobre su destino—, los encuentros más importantes tienen lugar entre tres de los personajes. Leduc, un judío que ha tenido experiencia de combate como veterano francés, intenta fomentar una insurrección, sugiriendo a los sospechosos reunidos que su única esperanza es utilizar su superioridad numérica para dominar a la guardia. Leduc: “Puedes acercarte a él y comenzar una discusión. Distraer su atención. Algunos de nosotros podríamos lograrlo. Solo hay un hombre en la puerta” (Miller, 1964, p. 43). Después de que los más capacitados de entre los presentes rechacen la sugerencia, esperando lo mejor, Leduc recurre a una estrategia de conversación. Se dirige al Mayor:

Leduc: Podríamos salir con vida; sin embargo, tú podrías encargarte de eso.

Mayor, con una diversión maníaca, pero con un profundo cuestionamiento: ¿Por qué mereces vivir más que yo?

Leduc: Porque soy incapaz de hacer lo que tú haces. Soy mejor para el mundo que tú.

Mayor: ¿No significa nada para ti que tenga sentimientos al respecto?

Leduc: Nada en absoluto, a menos que nos saques de aquí.

Mayor: ¿Y luego qué? ¿Después qué?

Leduc: Recordaré a un alemán decente, a un alemán honorable. Te amaré mientras viva.

Mayor: ¿Eso significa tanto para ti, que alguien te quiera? (p. 53).

En ese momento, un enfurecido Mayor dirige su ira tanto a Leduc como al profesor nazi, que entra en la sala cuando el Mayor está respondiendo a Leduc con un soliloquio que cuestiona el valor y la integridad de la humanidad: “Ya no hay personas, ¿no lo ves? Nunca más habrá personas. ¿Qué me importa que me quieras? ¿Estás loco? ¿Qué soy, un perro al que hay que querer?” (p. 54). Tras un intervalo en el que incrimina al profesor nazi (que ha entrado en la sala despreciando a los sospechosos) llamándole bastardo civil, le dice a Leduc: “¿Por qué eres mejor para el mundo que yo? ¿Por qué escondes las manos? ¿Saldrías por esa puerta con el corazón ligero, correrías hacia tu mujer, brindarías por tu piel? ¿Por qué eres mejor que los demás?” (p.

55). La respuesta que da el Mayor es la reacción de alguien cuyo modo de existencia está ligado a la competencia de clases. Klaus Theweleit, al captar la estructura de la agonía de clase de la que emanan las respuestas del Mayor, se refiere a una guerra en dos frentes: la lucha, por parte de los socialmente ascendentes, para distinguirse de sus inferiores, al tiempo que intentan infiltrarse en un estrato cultural superior que lucha constantemente para rechazar a los intrusos (West, 2016, p. 56). En contraste con la rotunda negativa del Mayor a rescatar a Leduc está el sacrificio de Von Berg en el momento más dramático de la obra: “La puerta se abre y Von Berg sale. En su mano hay un pase blanco. La puerta se cierra tras él. Mira el pase mientras pasa junto a Leduc y, de repente, se vuelve, retrocede e introduce el pase a la mano de Leduc” (Miller, 1964, p. 68).

Es evidente que, en sus respuestas a Leduc, Miller estaba en sintonía con lo que cabría esperar de un aristócrata en comparación con un burgués competitivo. El hecho de que sea consciente de los fundamentos de clase en cuanto a la autorreflexión y la sensibilidad interpersonal se hace evidente tras el gesto de sacrificio de Von Berg. La obra termina con ellos enfrentados. Mientras el agitado Mayor reacciona a la huida de Leduc —se le muestra emitiendo respiraciones rápidas y excitadas, respiraciones furiosas, respiraciones incrédulas— Von Berg se vuelve y se enfrenta a él; el momento se alarga y se alarga todavía. Una mirada de angustia y furia está endureciendo el rostro del Mayor, y está cerrando los puños. Permanecen allí, siempre incomprensibles el uno para el otro, mirándose a los ojos (p. 70).

¿Cómo podemos entender la diferencia entre las reacciones de Von Berg y el Mayor ante la situación de Leduc? Pierre Bourdieu capta sucintamente el habitus de los aristócratas. “Las aristocracias”, escribe, “son esencialistas. Al considerar la existencia como una emanación de la esencia, no otorgan ningún valor intrínseco a los hechos y fechorías inscritos en los registros de la memoria burocrática; el mismo esencialismo les obliga a imponerse a sí mismos lo que su esencia les impone —nobleza obliga—, a pedirse a sí mismos lo que nadie más podría pedirles, a estar a la altura de su propia esencia” (Bourdieu, 1984, p. 24). En lo que respecta a Von Berg, no hay una versión del yo a la que deba aspirar siempre ha habitado una esencial. En consecuencia, mientras que desde la perspectiva de Von Berg nada de lo que haga puede alterar lo que ha sido, es y será; para el Mayor, las elecciones se hacen a sí mismas. Sitúan al yo en devenir dentro de jerarquías de dignidad.

Aunque Miller construye hábilmente la diferencia entre las ontologías sociales de los dos personajes, el Mayor y Von Berg, la revelación de sus consecuencias inmediatas en la obra es menos importante que la cuestión ético-filosófica más general que rodea sus reacciones. Para Miller, la habitación de la obra es un crisol ético en el que (como en su obra homónima) el bien y el mal compiten por el dominio. Aunque ensaya las tensiones interpersonales que se derivan de la lucha por el estatus que producen los diversos modos de estratificación de una sociedad, su principal fuerza ilocutoria se despliega sobre el aspecto ético de la conducta interpersonal, no solo dentro del momento histórico de la obra, sino también, de forma más general, sobre nuestra propia relación con el mal (Miller, 1965). La pregunta que la obra plantea es sobre la responsabilidad de uno ante la vulnerabilidad de los demás. Impulsado por su testimonio del rastro de los antiguos guardias nazis, Miller sugiere que la asignación de la culpa no puede ser por sí sola la base de una moral si no se convierte en responsabilidad (Miller, 1965). Para reflexionar más sobre esta cuestión, quiero referirme a otra habitación, tratada en una novela, en la que la responsabilidad ante la vulnerabilidad de otro se ensaya en un comedor de Auschwitz.



La metaética kantiana frente a la sartreana

A partir de su propia experiencia como prisionero de catorce años en el campo de concentración de Auschwitz, el escritor y superviviente del Holocausto Imre Kertész inventó a Gyory Köves, el narrador de su novela, ganadora del Premio Nobel, *Sin destino* (con la experiencia extendida a dos novelas posteriores, *Fiasco* y *Kaddish por el hijo no nacido*). El episodio que quiero explorar tiene lugar en un momento en el que Köves se encuentra en un comedor de Auschwitz, tumbado en una camilla en un estado demasiado enfermizo para recoger su propia ración de comida. Un personaje al que Kertész se refiere como “Maestro” ayuda a Köves a mantenerse con vida recogiendo y entregándole la comida. Es un gesto que Köves considera irracional, “lo que es verdaderamente irracional e inexplicable”, dice, “no es malo, sino, por el contrario, bueno” (Kertész, 2007, p. 39); “mi ración”, añade, duplicaría precisamente las posibilidades del Maestro [de sobrevivir]; sin embargo, “tambaleándose hacia mí, con un solo ejemplar de raciones frías en la mano, me vislumbra en la camilla [y] rápidamente lo coloca sobre mi estómago” (p. 40). Kertész utiliza la novela para contemplar por qué su personaje, el Maestro, realizaría tal acto. Habiendo leído filosofía para dar sentido a su experiencia de supervivencia en el campo, concentrándose especialmente en las *Tres críticas* de Immanuel Kant, el aprendizaje filosófico de Kertész se articula en un pasaje ensayístico que reflexiona sobre el hecho de que el Maestro actúe en contra de sus instintos de supervivencia, para salvar al alter ego de Kertész, Köves.

Existe un concepto puro, no obstruido por ninguna materia extraña, como nuestro cuerpo, una noción que vive en una imagen uniforme en nuestras mentes, una idea cuya inviolabilidad, salvaguarda, o lo que se quiera era para él, el “Maestro”, la única posibilidad genuina de seguir vivo, sin la cual su posibilidad de seguir vivo no habría sido ninguna posibilidad, simplemente porque no quería y era incapaz de vivir sin conservar este concepto intacto en su apertura pura y sin trabas al escrutinio; esto es lo que no tiene explicación, ya que no es racional en comparación con la racionalidad tangible de una cuestión de raciones de comida (p. 43).

Como he sugerido en una lectura anterior de la novela (al tiempo que señalaba la fiel interpretación del trascendentalismo kantiano en el pasaje), la filosofía kantiana proporcionó a Kertész su segunda libertad: la primera fue su liberación del campo; la segunda fue su adopción de la distinción de Kant entre lo sensible y lo suprasensible. Mientras que la primera sitúa al yo en el dominio de la naturaleza, el reino de la necesidad, la segunda lo sitúa en el dominio de la libertad (Shapiro, 2019, p. 163). Sin embargo, las elecciones promulgadas en la habitación de *El incidente* de Miller se inclinan más hacia una lectura ética sartreana que kantiana. Insistiendo en que la expresión de la libertad implicada cuando uno se convierte en agente ético debe entenderse en un momento finito en lugar de derivarse de abstracciones universalistas, Sartre, en una de sus muchas glosas sobre la filosofía kantiana, atiende y resiste a la vez a Kant: “[S]i bien lo posible, y lo universal, es una estructura necesaria de la acción, debemos volver al drama individual de la serie finita ‘Hombre’, cuando se trata de los fines más profundos de la existencia. A la fuente finita e histórica de las posibilidades. A la sociedad. La ética es una empresa individual, subjetiva

e histórica” (Sartre, 1992, p. 7). En las cargadas estancias de sus dramas de situación, Sartre ejerce una fenomenología de la elección en la que sus protagonistas se eligen efectivamente a sí mismos, realizando un agenciamiento que les hace pasar de la presencia concreta con la que entran en el drama a una posibilidad de persona que se extiende mucho más allá de la situación particular. Están implicados en acciones que son tanto acontecimientos de autodescubrimiento ético y de creación de sí mismos como la aceptación de una responsabilidad inmediata ante la alteridad. Del mismo modo, la habitación de Miller es un espacio de autodescubrimiento que pretende ser tomado como una lección general; no es sobre el nazismo, dice en una reflexión sobre su obra, sino sobre nuestra relación individual con la injusticia. *Incidente en Vichy*, añade, “ha sido calificada como una obra cuyo tema es ‘¿Soy el guardián de mi hermano?’ No es así, ‘¿Soy mi propio guardián?’ es más correcto” (Miller, 1965). Inventando una habitación poblada de diversas mentalidades, enfrentadas a las consecuencias de vida o muerte de sus elecciones, Miller compuso un drama cuya articulación de una crisis ético-política existencial merece la comparación de las más profundas filosofías de la ética. ●

Referencias

- Arguedas, Jose María (1978). *Deep river*. (Trad. Frances Horning Barraclough). University of Texas Press.
- Auerbach, David (19.04.2011). The stasis of spaces in Kafka's trial. *Waggish*. <https://www.waggish.org/2011/the-stasis-of-spaces-in-kafkas-trial/>
- Benjamin, Walter (1978). Critique of violence. En Peter Demetz (Ed.). *Reflections*. (Trad. Edmund Jephcott) (pp. 277-300). Schocken.
- Benjamin, Walter (1998). *The origins of German tragic drama*. (Trad. John Osborne). Verso.
- Benjamin, Walter (1999). *The arcades project*. (Trad. Howard Eiland and Kevin McLaughlin). Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. (Trad. Richard Nice). Harvard University Press.
- Boym, Svetlana (1998). On diasporic intimacy: Illya Kabakov's Installations and Immigrant Homes. *Critical inquiry*, 24 (2), 498-524. <https://www.jstor.org/stable/1344176>
- Carruth, Cathy (2016). *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.
- Eberle, Jacob (2018). Desire as geopolitics: reading the glass room as central European fantasy. *International political sociology*, 12 (2), 172-189.
- Énard, Mathias (2010). *Zone*. (Trad. Charlotte Mandell). Open Letter.
- Esposito, Roberto (2012). *Third Person*. (Trad. Zakiya Hanafi). Polity.
- Felman, Shoshana (2002). *The juridical unconscious: trials and traumas of the twentieth century*. Harvard University Press.
- Foucault, Michel (1977). The confession of the flesh. En Colin Gordon (Ed.). *Power/knowledge: selected interviews & other writings 1972-1977*. (Trad. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham y Kate Soper) (pp. 194-228). Pantheon.
- Foucault, Michel (1978). *The history of sexuality. vol I: an introduction*. (Trad. Robert Hurley). Pantheon.
- Foucault, Michel (2007). *Security, territory, population*. (Trad. Graham Burchell). Palgrave Macmillan.
- Ghosh, Amitav (1992). *In an antique land*. Granta Books.
- Goitein, S. D. (1960). The documents of the Cairo geniza as a source for Mediterranean social history. *Journal of the American Oriental Society*, 80 (2), 91-100.
- Hammer-Tugendhat, Daniela y Tegethoff, Wolf (Eds.) (2000). *Ludwig Mies van der Rohe: the Tugendhat house*. Springer.
- Heidegger, Martin (1971). *Poetry, language, thought*. (Trad. Albert Hofstadter). Harper and Row.
- Hoche, Alfred (1920). *Arztliche bemerkungen*. En Binding, Karl y Hoche, Alfred (Eds.). *Die freigabe der vernichtung lebensunwerten lebens: Ihr Mass und ihre Form*. Meiner.
- Hopgood, Stephen (2013). *Keepers of the flame: understanding amnesty international*. Cornell University Press.
- Hutcheon, Linda (1988). *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. Routledge.
- Kafka, Franz (1956). *The trial*. (Trad. Willa y Edwin Muir). Modern Library.
- Kertész, Imre (2007). *Kaddish for an unborn child*. (Trad. Tim Wilkinson). Vintage.
- Lapoujade, David (2021). *The lesser existences: Etienne Souriau, an aesthetics for the virtual*. (Trad. Erik Beranek). University of Minnesota Press.
- Lock, Charles (2001). Double voicing, sharing words: Bakhtin's dialogism and the history of the theory of free indirect discourse. En Bruhn, J. y Lundquist, J. (Eds.). *The novelness of Bakhtin: perspectives and possibilities* (pp. 71-87). Tusculanum.
- Louis, William Roger y Stengers, Jean (Eds.) (1968). *E. D. Morel's history of the Congo reform movement*. The Clarendon Press.



- Lowenthal, Lawrence D. (1975). Arthur Miller's incident at Vichy: a Sartrean interpretation. *Modern drama*, 18 (1), 29-41.
- Mawer, Simon (2009). *The glass room*. Other Press.
- Miller, Arthur (1964). *Incident at Vichy*. Penguin.
- Miller, Arthur (03.01.1965). Our guilt for the world's evil. *The New York Times*.
- NYT (2021). Good Cry. *The New York Times Magazine*, 16.
- Okoth Opondo, Sam y Shapiro, Michael J. (2020). Legal precarities: the burying/burrowing for truth and justice. Trabajo preparado para la (cancelada) *International Studies Association Conference*.
- Pamuk, Orhan (2006). *Istanbul: memories and the city*. Vintage.
- Pasolini, Pier Paolo (1988). *Heretical empiricism*. (Trad. Ben Lawton y Louise K. Barnett Bloomington). Indiana University Press.
- Peskin, Victor (2008). *International justice in Rwanda and the Balkans: virtual trials and the struggle for state cooperation*. Cambridge University Press.
- Rahmani, Ayad (2005). Rooms and the question of return in Kafka's work. *Built Environment*, 31 (1), 70-78.
- Rosner, Victoria (2005). *Modernism and the architecture of modern life*. Columbia University Press.
- Sartre, Jean-Paul (1975). The wall. En *The wall and other stories*. (Trad. Lloyd Alexander). New Directions.
- Sartre, Jean-Paul (1992). *Notebooks for an ethics*. (Trad. David Pellauer). University of Chicago Press.
- Shammas, Anton (01.08.1993). The once and future Egypt: Review of In an antique land. (Book review). *The New York Times*.
- Shapiro, Michael J. (2004). *Methods and nations: cultural governance and the indigenous subject*. Routledge.
- Shapiro, Michael J. (2015). *War crimes, atrocity, and justice*. Polity.
- Shapiro, Michael J. (2019). *Punctuations: how the arts think the political*. Duke University Press.
- Slatta, Richard W. (1980). Rural criminality and social conflict in nineteenth-century Buenos Aires province. *The hispanic American historical review*, 60 (3), 450-472.
- Slovo, Gillian (2000). *Red dust*. W.W. Norton.
- Spurr, David (2012). *Architecture and modern literature*. University of Michigan Press.
- Stern, Jessica (2020). *My war criminal: personal encounters with an architect of genocide*. Ecco.
- Taylor, Peter J. (2000). World cities and territorial states under conditions of contemporary globalization. *Political geography*, 19, 5-32.
- Tschumi, Bernard (1994). *Architecture and disjunction*. MIT Press.
- West, Adrian Nathan (2016). *The aesthetics of degradation*. Repeater.
- Woolf, Virginia (2012). *The years*. Wordsworth Editions.

RELACIONES INTERNACIONALES

Revista académica cuatrimestral de publicación electrónica
Grupo de Estudios de Relaciones Internacionales (GERI)
Universidad Autónoma de Madrid, España
<https://revistas.uam.es/relacionesinternacionales>
ISSN 1699 - 3950

 facebook.com/RelacionesInternacionales

 twitter.com/RRInternacional

