

CIBERLETRAS

Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture

ISSUE / NÚMERO 46
JANUARY / ENERO 2022



Untitled 1 / Sin título 1
Oriana Mejías Martínez

ISSBN: 1523-1720
Issue 46 – January 2022
Lehman College – City University of New York
Editors: Marco Ramírez Rojas & Juan Jesús Payán
Assistant to the Editors : Laura Pavon Aramburu
Template Design: Angela Villota Orbes

Images: Oriana Mejías Martínez

TABLE OF CONTENTS - ÍNDICE

ESSAYS / ENSAYOS

Jorge Camacho

José Martí: El giro desacralizador1-20

Marta del Pozo Ortea

La vida interior de las imágenes en la obra de Agustín Fernández Mallo: hacia una ecología imaginal21-35

Alejandro Puga

Espacios contradictorios y zonas de contacto en el Sanborns narrado.....36-55

Adelmar Ramírez

Revolución (im)pedida en *Agua quemada*, de Carlos Fuentes, y *Dubliners*, de James Joyce56-72

Jafte Dilean Robles Lomelí

La digestión testimonial en *Hasta no verte Jesús mío* y *Child Of The Dark*.....73-90

Eunice Rojas

Devouring Sons And Sinners: Ekphrasis And Intertextuality In Álvaro Bisama's *Música Marciana*91-106

Cynthia Tompkins

Nocturnos (Edgardo Cozarinsky, 2011): *cinéma Indirect*, cine poético, cine moderno107-127

INTERVIEWS / ENTREVISTAS

Fernando Gómez Herrero

Civic Humanities After the Demise of the Humanities: A Conversation with Doris Sommer..... 130-149

Marco Ramírez Rojas & Cristina Rivera Garza

Conversatorio – Feria Internacional del Libro de Nueva York 2021.....150-160

TABLE OF CONTENTS - ÍNDICE

REVIEWS / RESEÑAS

Gaëlle Le Calvez

Willivaldo Delgadillo. *Fabular Juárez, marcos de guerra, memoria y los foros por venir*163-166

Mariana Hernández y Rojas

Ignacio Sánchez Prado (Editor). *Mexican Literature as World Literature*167-173

Francisco A. Lomelí

Salvador C. Fernández y Juan Carlos Ramírez-Pimienta (Editores). *Porciúncula: Geografías culturales del Pueblo de Nuestra Señora de los Ángeles*174-177

Micah McKay

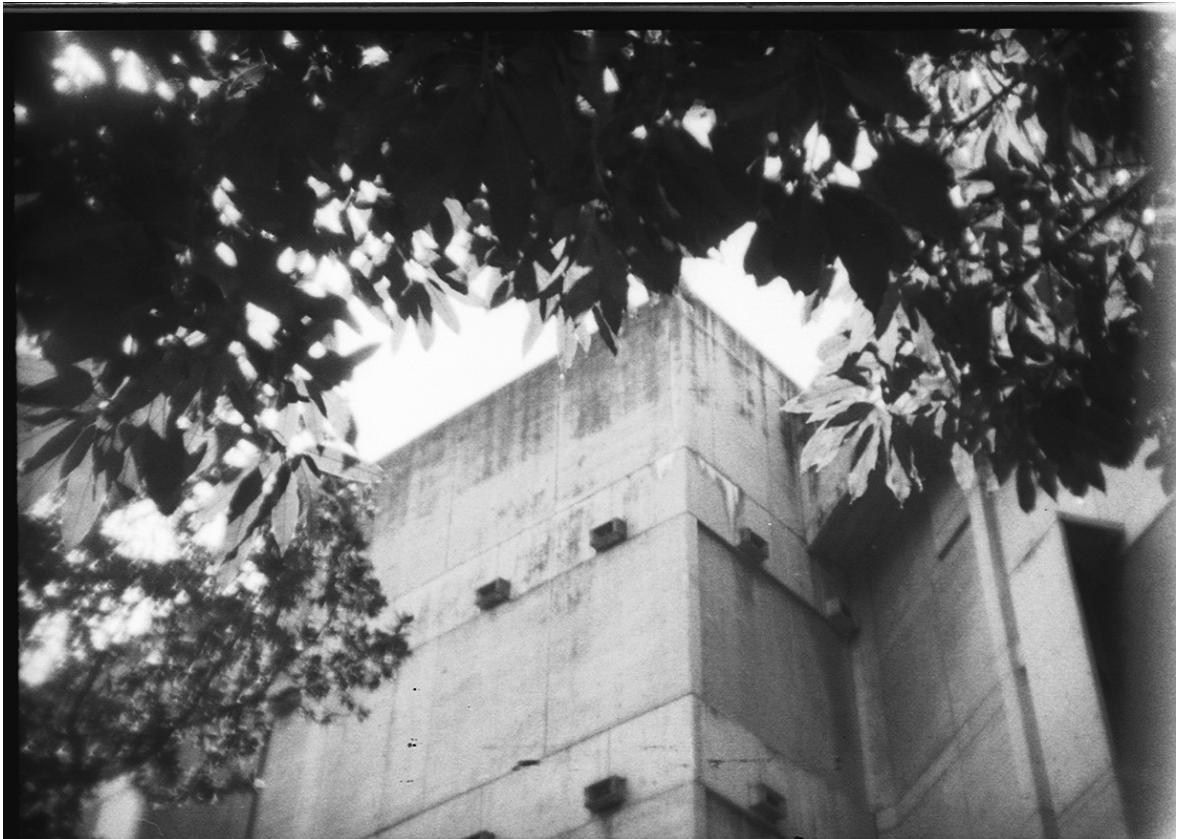
Samuel Amago. *Basura: Cultures of Waste in Contemporary Spain* 178-181

Rodrigo Pardo Fernández

Carlos Mario Mejía Suárez. *Escrituras de lo diabólico. Retos de la alteridad en la literatura latinoamericana moderna y posmoderna*182-186

Sergio Villalobos-Ruminott

Verónica Cortínez (editora). *Fértil Provincia y señalada: Raúl Ruiz y el campo del cine chileno*187-193



Untitled 2 / Sin título 2
Oriana Mejías Martínez

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 46
January / Enero 2022

CIBERLETRAS

Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture

ESSAYS / ENSAYOS

JOSÉ MARTÍ, EL GIRO DESACRALIZADOR

Jorge Camacho

University of South Carolina-Columbia

Resumen:

Según el escritor cubano Antonio Benítez Rojo “Martí es sagrado para todos los cubanos, independientemente de la ideología que sustenten” (141). Dicha sacralidad puede verse no solo en la popularidad de Martí en ambos lados del estrecho de la Florida, sino también en el apodo que los cubanos le dieron: “el Apóstol”. Un aspecto, sin embargo, poco estudiado es lo que llamo el “giro desacralizador”, que ha tomado su figura en los últimos 30 años. Este giro refleja el cuestionamiento del héroe o de los grandes iconos en la cultura moderna. Se han escrito algunos ensayos sobre el tema, pero estos ensayos están desconectados o repiten argumentos. De modo que mi objetivo en este artículo es unificar estos acercamientos y mostrar cómo estos se diferencian de otros que defienden la imagen tradicional del héroe encerrados en referentes como “Martí-Revolución”, “Martí-Fidel Castro”, “Martí-héroe-sagrado” etc. Subrayo que esta desacralización no comenzó de forma paralela a la Revolución cubana, sino mucho antes gracias al propio peso iconográfico de la figura del Apóstol. En este ensayo, por tanto, me referiré al carácter mítico que alcanzó su figura, a la construcción “sagrada” de su imagen y me apoyaré en los planteamientos teóricos de Roland Barthes, Benedict Anderson y Jacques Derrida para explicar este proceso de resemantización en los textos literarios, académicos y obras plásticas especialmente a partir de finales de los 80.

Palabras claves: desacralización, Martí, académicos, pintores, escritores

“Como si rezaran ese nombre de Martí, que es como la base de nuestra religión patriótica, la clave del sostén del edificio empezado por las manos de Céspedes y Aguilera”.

Aniceto Valdivia, 1918.

ISSN: 1523-1720
NUMERO / NUMBER 46
Enero / January 2022

En su libro, *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción* (1995), el académico alemán Ottmar Ette hace un recuento de los distintos avatares por los que ha pasado la imagen de Martí en Cuba desde finales del siglo XIX hasta finales de la década de 1980. En este libro fundamental para los estudios martianos, que sin embargo no se ha publicado en Cuba, Ette investiga su apropiación por parte de diversos grupos de interés religioso, político y marxista en los periodos republicano y revolucionario. Al final de su libro se pregunta si surgiría una nueva etapa en la recepción martiana. En lo que sigue, me interesa llamar la atención sobre lo que considero fue esa otra etapa, que surge en los años 80, pero se consolida en los Estados Unidos a partir de los 90, con el apogeo de los estudios de género, la desconstrucción y la ideología postmoderna. En este ensayo, por tanto, llamo la atención sobre estas reapropiaciones del símbolo, que se enmarca en lo que un periodista del diario del Partido Comunista de Cuba, *Granma*, llamó precisamente “la guerra de los símbolos” (Mayor Lorán), una guerra entre los que defienden la imagen “sagrada” de Martí y los que, según el mismo diario, tratan de “enterrarlo” y destruir en ese proceso las bases de la cultura nacional.

Como he señalado antes, dichas apropiaciones se hicieron más recurrentes a partir de finales de la década del 80, a través de chistes, cuadros o instalaciones artísticas que cuestionaban el lugar del líder en la historia y mostraban la distancia que existía entre la retórica del gobierno y los cubanos. Tómese como ejemplo la parodia de una de las escenas más icónicas de la Revolución: la entrada de los soldados barbudos a la Habana en enero de 1959. La imagen de Fidel Castro (1926-2016) y los rebeldes entrando a la capital el 7 de enero de 1959 ha sido reproducida innumerables veces a través de la televisión, las imágenes de archivo, el cine o incluso la moneda nacional. De todas estas reproducciones la más conocida es la de la moneda nacional, ya que desde su impresión fue la que tuvo mayor circulación. Pasó, literalmente hablando, a través de millones de manos y fue la única moneda que se utilizó legalmente en Cuba hasta que el gobierno introdujo el peso convertible.

Pues bien, esa imagen está encerrada en un rectángulo apretado por dos corazones, que se van agrandando en diferentes círculos ondulados hasta ocupar la mayoría del espacio y llegar hasta la otra cara del billete en que aparece Martí. En tal caso, estaríamos en presencia de un *páregron* o marco, como diría Jacques Derrida, que funciona tanto en la filosofía, en el arte o en la literatura como un discurso que explica otro. Uno que trasmite la imagen/arte que se representa en el billete (la llegada, Martí) y el otro que es el comentario sobre esas imágenes que se hace desde los bordes (Derrida 70). En el billete de un peso, de la serie de 1961, ese marco será fundamental porque no solo incluirá figuras como el corazón, sino también una leyenda que dice que el billete tiene “curso legal y fuerza liberatoria ilimitada de acuerdo con la ley para el pago de toda obligación contraída o a cumplir en el territorio nacional”. De modo que el billete cumple una triple función: redime al sujeto de sus deudas materiales, sirve de herramienta adquisitiva y celebra de forma erótica a sus líderes.



Figura 1.
Billete de un peso, serie de 1961, emitido por la Revolución.

No por gusto las novelas y poemas de la década del 60 en Cuba abundan en un erotismo revolucionario, que reemplaza el galán tradicional de las radionovelas y folletines por el del máximo líder¹. Esa función redentora del billete, sin embargo, fue cada vez menor, no solo porque la moneda iba perdiendo valor en comparación con otras de procedencia extranjera a medida que pasaban los años, sino porque, para satisfacer las necesidades de los técnicos extranjeros, funcionarios y turistas, el gobierno fue abriendo tiendas en dólares en las cuales se vendían productos que no estaban disponibles en las tiendas normales. Es decir, no se podían comprar con los billetes que había impreso la Revolución. Por lo cual, el billete que supuestamente tenía fuerza “liberatoria ilimitada”, como la de los mismos revolucionarios, dejó de tenerla y ni siquiera se pudo utilizar para, como decía en la otra cara del peso, “[garantizar] íntegramente con el oro, cambio extranjero, convertible en oro y todos los demás activos del banco nacional de Cuba”. Esto se debió a que, a pesar de que el billete decía que su uso, “constituye una obligación del Estado cubano”, el Estado cubano no podía cumplir sus obligaciones y, por eso, en la siguiente serie de la moneda, simplemente se eliminó esta leyenda.

Pero, además de hacer evidente la distancia entre la real capacidad adquisitiva de los cubanos y la ficción del cambio que anunciaba – su capacidad liberatoria –, el billete muestra otra idea aún más perversa que ha sido clave en la propaganda revolucionaria: la continuidad entre la gesta independentista de 1868 y la Revolución de 1959. Esta idea se conoce en Cuba como el periodo de 100 años de lucha, que fue el tiempo que supuestamente le tomó al pueblo cubano – concebido como una unidad indivisible y con iguales intereses ideológicos durante un siglo— alcanzar su verdadera liberación. Así, Fidel Castro se convirtió en la encarnación de José Martí, su discípulo y continuador. Aquel, era la imagen revivida del héroe que, puesta sobre el billete de un peso servía de propaganda política para diseminar su ideología como antes había hecho Alejandro Magno y otros emperadores romanos al imprimir sus rostros en las monedas del imperio. El retrato de Martí, en forma de medallón sobre una de las ondas que formaban los corazones en la otra cara del billete, y sobre un fondo de consignas como “Cuba territorio libre de América” y “Patria o Muerte”, daba sentido y continuidad a ambos tiempos. Servía de garante del nuevo sistema social y ayudaba a crear la experiencia de “simultaneidad” que, según Benedict Anderson, era necesaria para solidificar la nación. No importaba ahora que los sujetos nacionales estuvieran dispersos o no se conocieran entre ellos. Ahora todos tenían la “seguridad completa en su actividad simultánea, sostenida, anónima” (Anderson 49). Sin embargo, el ingenio popular del cubano se encargó de parodiar esta imagen de los barbudos a través de chistes, uno de los cuales escuché en La Habana en los años 90 y decía más o menos así. “Esta

1. He trabajado el tema en “Eros y Patria: La construcción de un sujeto genitor femenino en la narrativa cubana de los 60” Caribe (2002-2003). Para el mismo tema de los billetes de banco véase también el ensayo de María A. Cabrera Arús “Dirty money? The politics of representation in Cuban revolutionary banknotes”.

es la foto de Fidel y Camilo entrando en La Habana. ¿Sabes que estaban diciendo? Camilo decía, mira estos son mis edificios y el otro le respondía, mira, estos son los míos. Pero entonces Fidel le dijo que él quería todos y cuando Camilo le preguntó por qué, Fidel le respondió: por mis cojones". Mientras la persona me contaba el chiste maniobraba con el billete de tal forma que convertía los a dos líderes en uno solo y ponía el cañón del tanque de guerra sobre las entrepiernas de Fidel Castro.



Figura 2.
Billete de un peso de la Revolución modificado para explicar el chiste.

El chiste era un ejemplo de cómo la cotidianidad, la experiencia de vida diaria, siempre estaba a la espera de subvertir la historia escrita, de reconsiderar como lo hacían el arte y la literatura, el mundo del lector o del oyente. Agrego, además, que el chiste podía convertir a ambos guerreros en uno solo porque el billete de un peso estaba diseñado para que ambos se vieran de esa forma. Es decir, el brazo derecho de Fidel Castro coincidía con el brazo izquierdo de Camilo Cienfuegos porque el objetivo era crear en la mente del cubano la idea de que ambos pensaban igual, especialmente después que Camilo desapareciera misteriosamente el 28 octubre de 1959 mientras regresaba a la Habana desde Camagüey, adonde se había ido a entrevistar con el comandante Huber Matos (1918–2014). En su libro de memorias *Cómo llegó la noche* (2002), Matos recuerda haber alertado a Camilo del peligro en que se encontraba por su popularidad y en los años posteriores a su muerte, pero nunca se dio una explicación convincente de lo que había pasado. Al contrario, corrían rumores que mantenían vivo el misterio. Todo lo cual explica la inclusión del comandante desaparecido en el billete en lugar de otras figuras como la del mismo Huber Matos o Ernesto Guevara.

De esta forma el chiste no solo desarticulaba la escena original, llena de triunfalismo político. También convertía a Fidel Castro en el único dueño de Cuba, que, en lugar de un Robin Hood de la Revolución, que les quitaba el dinero a los ricos para dárselo a los pobres, se lo quitaba a todos para quedárselo él. Por supuesto, Martí corría igual suerte entre los jóvenes que lo mismo lo llamaban "Pepe ginebrita", le echaban la culpa de la muerte de la niña de Guatemala – sobre la que decían que murió de un aborto – o parodiaban los versos de los "Zapaticos de rosa". Parodias como la de Cabrera Infante en *Tres Tristes Tigres* tenían la virtud de bajar a Martí del pedestal, de desacralizarlo. Estas prácticas coincidían con las preocupaciones postmodernas y la crisis de legitimación del gobierno cubano ("Los otros "zapaticos de rosa"). Así, en una de estas parodias cómicas el personaje de Alberto, el militar, se convierte en un balsero, que se va con Pilar para los Estados Unidos.

¡Alberto, Alberto, espera!
le grita la niña hermosa
y Pilar monta en el bote
que se aleja de la costa.

Anda ve, dice la madre,
anda y sale a navegar
v mándame muchas cosas

pa' poder especular.

Y dice una mariposa
que la veía zarpar:
"Ahora sí podrá comprar
los zapaticos de rosa".

(cit. en Camacho "Los otros "zapaticos de rosa").

Estas parodias criticaban al gobierno cubano y, por tal razón, los investigadores martianos las ignoraban. Adicionalmente, a los intelectuales afiliados al régimen nunca les interesó reproducirlas en libros, artículos o diarios manejados por el gobierno. Eran chistes que los cubanos utilizaban y todavía utilizan para criticar la situación política y económica del país. Al hacerlo estos dejaban de ser receptores pasivos de la propaganda política y se convertían en resemantizadores de las escenas, de la vida de los héroes, y de sus personajes míticos. De esta forma, el sujeto común desacralizaba a los líderes en una especie de activismo chistoso. No es casual, de esta forma, que a finales de la década de los 80 y principios de los 90, años en los que ocurre la desintegración del campo socialista y la crisis económica más severa que haya sufrido la isla, surgieran nuevas valoraciones "herejes" de Fidel Castro y José Martí, tanto en la plástica como en el ensayo. Este proceso coincidió, a su vez, con la aparición de propuestas político-culturales inéditas en el campo intelectual cubano, tales como el grupo Paideia (1989-1992) y artistas como Alejandro Aguilera y Pedro Álvarez, que cuestionan la imagen del héroe de Dos Ríos y reencuadraban su figura dentro de contextos que desestabilizan su representación tradicional.



Fig. 3.
Alejandro Aguilera: "Playitas y el Granma" (1989).
Cortesía de Alejandro Aguilera.

Estas intervenciones cuestionaban la forma en que Martí había sido representado por el poder: ya fuera como un revolucionario excelso, un mártir sacrificado, un líder del "tercermundismo", o un hombre asceta, dedicado únicamente a la tarea de liberar la patria. Características que cualquiera puede reconocer como típicas del discurso hagiográfico martiano y que siguen siendo hoy una especie de 12 trabajos de Hércules, fijadas en los textos principales de la Revolución, que 1974 llegó a condenar por "diversionismo ideológico", como decía José Antonio Portuondo, cualquier desviación del canon interpretativo.

Esto es, cualquier interpretación que pusiera el acento en la vida íntima del héroe. Llama la atención, por consiguiente, que en la plástica y la ensayística de esta época se originaran nuevas interpretaciones que no eran del todo “respetuosas” ni marxistas, pero que ponían el acento en la duda, el humor, la polisemia, el psicoanálisis y la deconstrucción. Es decir, surgieron lecturas que indagaban en las zonas no-toleradas, oscuras e invisibilizadas de la obra martiana, apelando a recursos como el anacronismo, la superposición de espacios, sujetos y la inserción de comentarios irónicos (“Los herejes”). Estas lecturas podían ser inéditas en Cuba pero estaban en consonancia con un fenómeno generalizado en otros países del continente durante las últimas décadas del siglo, donde se estaba llevando a cabo un proceso de revisión de los atributos del héroe latinoamericano – a quienes anteriormente se les atribuían características de dioses, dotados de un poder carismático que los separaba de otros hombres. Este fenómeno de glorificación, había sido, justamente, el que diera lugar, en el caso de figuras como Fidel Castro, al ascenso de un culto de la personalidad².

Como ejemplo del discurso de la duda sobre la significación de los textos y la imagen heredada de Martí vale revisar los artículos que publicaron en la revista *El Caimán Barbudo* dos miembros del grupo Paideia: Rolando Pratz y Ernesto Hernández Busto. En el artículo titulado “José Martí: la totalidad imposible”, Pratz, sostiene la tesis de que era imposible tener una idea de todo el pensamiento martiano, entre tantas “irritadas hermenéuticas”, de ahí que “nos sorprende cada vez que creemos agotar la extensión de esa sustancia” (3). Hernández Busto, por su parte, desarrolla una tesis similar en “Citas y martianas” al analizar las interpretaciones disímiles que hicieron sobre José Martí el ensayista español Elías Entralgo, el argentino Ezequiel Martínez Estrada, y los cubanos Julio Antonio Mella y José Lezama Lima. Al final del artículo Hernández Busto se preguntaba cuándo se podría escribir en Cuba la novela martiana y si se “¿mitificaría o desmitificaría al Apóstol?” (4). Ambos textos, breves y llenos de citas, muestran la sospecha detrás de la imagen heredada, la supuesta transparencia de sus textos y escogen acercarse a él a través de la poesía y la hermenéutica de Lezama Lima, quien, recordemos, fue un escritor marginalizado por el gobierno, especialmente a partir del caso Padilla, pero cuyos análisis le sirvieron a este grupo para entender la cultura nacional en oposición a los postulados normativos del gobierno cubano. Así entonces, tanto en estos artículos como en el coloquio que tuvieron cuatro jóvenes intelectuales asociados a este proyecto en el *Caimán Barbudo* en 1990 (Rolando Pratz, Ernesto Hernández Busto, Rafael Rojas y Jorge Camacho) – y que debía incluirse como parte de un libro sobre Martí que pensaban publicar y nunca salió –, puede verse el intento de pensar al cubano de un modo diferente, a contrapelo de los grandes relatos revolucionarios. Este sería, finalmente, un proyecto que vendría a cuajar a finales de esa década y a principios de la siguiente.

No es una coincidencia, entonces, que de acuerdo con Marta Hernández Salván, Paideia fuera “the first intellectual group to openly question the cultural politics in place since the early years of the revolution” (183) y que por dicha razón fuera acosado y defenestrado por la policía política cubana en 1992. Ninguno de los que escribieron para este número conmemorativo del *Caimán Barbudo* y era miembro de Paideia (Rolando Pratz, Ernesto Hernández, Jorge Camacho) era académico. Dos de ellos no rebasaban los 22 años, por lo cual no puede pedírseles a ninguno un análisis deconstructivo o ni siquiera desmitificador de Martí porque, si lo hubieran hecho, no se lo hubieran publicado. Basta por eso señalar que, en el mismo número del mensuario, la redacción del *Caimán Barbudo* se negó a publicar otro ensayo de Reinaldo López, –también de Paideia– en el que este comparaba la escritura martiana con las narraciones bíblicas.

2. Para una discusión sobre el tema del carisma y el culto a la personalidad de los héroes en la literatura latinoamericana véase el libro de ensayos editados por Samuel Brunk y Ben Fallaw. *Heroes and Hero Cults in Latin America* (2006). En su introducción Samuel Brunk y Ben Fallaw relacionan este culto con el concepto de Anderson de “comunidad imaginada” ya que afirman que esta comunidad ve en los héroes características deseadas y compartidas por ellos (3). Para un análisis del héroe latinoamericano independentista véase también el artículo de Jaime Valdivieso “El mito de Sísifo y su significado en el mundo actual. Los mitos en Latinoamérica: Bolívar, José Martí y Fidel Castro. Desdén y anemia de los mitos nacionales: Lautaro y La Araucana”. Para una reflexión similar en relación con los héroes, en la que se incluye a Martí véase el artículo de Christopher Conway “Ni salvajes ni sietemesinos: la restauración de la masculinidad en Nuestra América” en *Perfiles del heroísmo en la literatura hispánica de entresiglos (XIX-XX)* (2013).

religión fue desde inicios de la Revolución uno de los temas tabúes para el gobierno cubano, especialmente después que Fidel Castro declarara el carácter socialista de la Revolución en 1961 y expulsara y discriminara a los religiosos. Este discurso crítico que resaltaba lo religioso en Martí, hubiera parecido algo normal fuera de la isla y, de hecho, siempre fue parte de las discusiones en torno al primer poemario de Martí, *Ismaelillo* (1882), en el que se recrea la figura bíblica de Ismael. Pero en el contexto de la Revolución cubana hablar de Martí y la religión, sin condenarla, era un acto transgresor.

No obstante, en esta misma época dos artistas plásticos cubanos retomaron el tema de la religiosidad para acercarse a su figura. Este gesto muestra el carácter transgresor de esta asociación. Me refiero a la escultura "Por América" (1986) de Juan Francisco Elso, y las instalaciones "En el mar de América" (1988) y "Playitas y el Granma" (1989) de Alejandro Aguilera. En la primera de estas esculturas, Elso construye una estatua de Martí sosteniendo un machete, a la que agrega sangre y otros rastros litúrgicos heredados de la religión católica y la santería cubana. En la segunda, Aguilera monta a los líderes de la Revolución en la barca que utilizó Martí para llegar a Cuba en 1895. Si antes el referente "Martí-Fidel" había servido de modelo al discurso redentorista que aparecía en el billete de un peso para garantizar la continuidad ideológica de 1895 y 1959, la instalación de Aguilera jugaba con esa dupla al enfatizar el carácter "divino" de los héroes y ponerlos a navegar vestidos de militares en el mismo bote. En esta imagen se superponen dos referentes del imaginario cultural cubano, las dos expediciones que iniciaron las guerras independentistas de 1895 y 1959, y la barca de los tres juanes con dos indios y un joven negro que aparecen en la iconografía de la Virgen de la Caridad del Cobre. En la barca de la instalación de Alejandro Aguilera estaban Camilo Cienfuegos, Fidel Castro y Juan Almeida Bosques (el negro), y Martí, quien era el único que iba remando (Fig. 3).

En esta instalación de Aguilera, las imágenes de los tres héroes aparecen fuera de contexto. Son anacrónicas y están construidas con un guiño irónico. Sirven para señalar la utilización de Martí en el discurso oficial como garante de la Revolución y la de los héroes como santos-intocables, ya que los cuatro tienen aureolas doradas en la cabeza. Nótese, además, que no estamos en presencia de un cuadro sino de una instalación y por eso no hay bordes ni suplementos que expliquen la obra o acentúen su mensaje. En ausencia de un *páregron* real, podría decirse, está la institución burocrática, estatal, partidista, que alberga la obra. No obstante, esta última decide, en el último momento, cancelar la exhibición. Podría decirse, entonces, que Aguilera introduce la ambigüedad, juega con estas figuras y abre el acontecimiento histórico, que jamás puede ser agotado, a la interpretación subjetiva y polisémica de la audiencia. La representación no es ya monolítica. Por el contrario, el discurso artístico abre el hecho histórico a la interpretación individual a través de la anacronía y la anatópía; es decir, a través de la superposición de tiempos y espacios ("Los herejes").

Este acercamiento irreverente se repite en una acuarela de Pedro Álvarez de 1994, en la que aparecen juntos Fidel Castro y Jorge Mas Canosa (1939-1997), el fundador y presidente de la Fundación Nacional Cubana Americana en los Estados Unidos. Mas Canosa, recordemos, era uno de los críticos más severos del gobierno cubano y fue considerado hasta su muerte una especie de bestia negra del comunismo. El título de la acuarela era "Homenaje a Martí (estudio)", con el cual se ponía en evidencia la polisemia del pensamiento martiano, que podía producir puntos de vista tan diferentes y ser defendido por dos enemigos mortales (Fig. 4). A pesar de sus diferencias ideológicas, parece decirnos Pedro Álvarez en su pintura, ambos se apoyaban en los pensamientos del mismo hombre. Esto no era para menos, ya que después que el gobierno norteamericano comenzara a transmitir programas por Radio y TV Martí en 1985, quedó claro para un sector amplio de la población

cubana que las ideas del Apóstol podían interpretarse de forma muy distinta a ambos lados del estrecho de la Florida. En realidad, ese era uno de los objetivos de las transmisiones en las que, antes de cada programa, los locutores leían un pensamiento martiano que criticaba al gobierno cubano.



Fig. 4.
Pedro Álvarez: "Homenaje a José Martí (estudio)" (1994).
Fuente: *Cuba, la isla posible* (1995), pp. 177.

Nuevamente, entonces, como ocurre con los artículos de Pratz y Hernández Busto, la acuarela de Pedro Álvarez y la instalación de Alejandro Aguilera ponen el énfasis en la interpretación individual, en la diversidad de opiniones, en la duda de las fórmulas fijadas por el discurso revolucionario. Son intervenciones que se articulan desde un espacio intermedio, ambiguo, no-comprometido con la ideología partidista, pero tampoco en abierta oposición a ella. Por eso, no es casual que las exposiciones de las obras plásticas de finales de los ochenta y principios de los noventa fueran tan controversiales, se cancelaran y que coincidieran con la crisis y desaparición del bloque soviético, que llevó al exilio a muchos de estos artistas y ensayistas jóvenes, incluyendo a Alejandro Aguilera, Rolando Pratz y Ernesto Hernández Busto.

No obstante, las irreverencias contra el Apóstol no se detendrán. En la literatura del Periodo Especial esta irreverencia, choteo o carnavalización, aparecerá en poemas como "Aschisch (versión musical al texto original de José Martí)", de David Escalona Carrillo, que formó parte del proyecto Alamar Express (2005) y una versión novelada de la historia de Cuba en clave humorística, el texto *Leve historia de Cuba* (2007) de Enrique del Risco y Francisco García González. Ambas obras coinciden en hablar del uso de la droga en la poesía martiana, algo que tampoco era aceptado por la crítica en Cuba (Camacho 2011; Esteban Ángel, Yannelys Aparicio 2016).

Si bien, entonces, los escritores y artistas desacralizaron al autor de «Nuestra América» a través del humor y el rechazo de la perspectiva hagiográfica, ciertos académicos interpretaron también sus textos desde posiciones encontradas con la perspectiva martiana y la del gobierno cubano. Estos buscaron entender el proceso de configuración de su legado, su canonización y su inclusión dentro de los lineamientos partidistas, heteronormativos y raciales de su época. A partir de los noventa, estos profesores, cubanos y extranjeros, cuestionarán su representación de la mujer, la virilidad que aparece en sus poemas y su concepto de las razas –discursos también prohibidos en Cuba–. En todos los casos, son lecturas que interpretan su figura sobre un fondo que había enfatizado su papel de revolucionario a favor de los derechos de la mujer y de las masas obreras, los negros e indígenas, como es común encontrar en los libros de intelectuales de la Revolución como Roberto Fernández Retamar, Cintio Vitier y Leonardo Acosta.

En los análisis de la obra martiana que se "desvían" de estos presupuestos partidistas no se usan herramientas interpretativas marxistas-

leninistas-revolucionarias. En su lugar se identifican las zonas silenciadas. Se revalúa sus artículos y su obra poética. Se analiza su figura como una ficción interesada, una construcción en la cual el propio Martí participó activamente y los investigadores interpretan sus poses y textos apoyándose en el discurso genérico, el psicoanálisis y la deconstrucción.

Considero que este giro desacralizador en los estudios martianos ha sido el fenómeno más importante y de mayor trascendencia en la crítica cubana de los últimos 30 años. ¿Por qué? Porque al estar Martí tan vinculado al concepto de Patria, ser la “religión patriótica”, como diría el poeta y publicista cubano Aniceto Valdivia, lo que religa a los cubanos (208), al cambiar el marco de referencias teóricas y el lenguaje sacralizador para analizar sus textos, estos autores ponen en duda conceptos legitimadores sobre la identidad nacional, las relaciones raciales y la cultura cubana fomentados desde el inicio de la República. Este nuevo marco interpretativo creó un nuevo lenguaje que, como dice Roland Barthes, es la estructura en la que se apoya el mito, ya que este es, ante todo, un tipo de habla, un modo de significación, una forma (109). En la isla este lenguaje desacralizador no se utiliza. En las discusiones de su obra no se emplean términos como “misógino”, “etnocentrista”, “desvirilizado” o “racista”, que, sí aparecen en los trabajos académicos publicados en los Estados Unidos, por lo cual este tipo de interpretaciones caen dentro de lo que en Cuba se conoce como “la batalla de ideas” y son tachadas de subversivas y anticubanas.

Nadie mejor que Eliades Acosta Matos, historiador de profesión y antiguo director de la Biblioteca Nacional de Cuba “José Martí”, para ver cómo estos revisionistas son tratados como enemigos del pueblo o como terroristas intelectuales. Para Acosta, quien era entonces jefe del Departamento de Cultura del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, el debate en torno a José Martí y otros temas de la cultura cubana, se reducía a una labor de zapa, a una “guerra de símbolos”, donde algunos escritores “recibían pagos del gobierno” norteamericano para “demoler las bases de nuestra cultura” nacional. En una entrevista que le hizo el periodista del diario *Granma*, Joel Mayor Lorán, a Eliades Acosta, este decía que estos críticos:

Realizan una labor sistemática de tanteo de límites, para saber cuánto consenso hay entre sus lectores, en Miami y el mundo, sobre temas como la vigencia o no de José Martí, la excelencia o no de la música cubana, la importancia o no del Che, la relevancia de Silvio Rodríguez, la intransigencia de Maceo, la magnitud de la Protesta de Baraguá. Hacen una relectura de las certezas que comparten los cubanos del archipiélago, con la intención de demoler las bases de nuestra cultura. Es la función que cumplen. Para eso aparentan reconocer pequeños méritos de Cuba revolucionaria, tan obvios que no los pueden negar, pero se percibe su rechazo a la forma en que estamos organizados. (Mayor Lorán)

Y a la pregunta del reportero de “¿qué armas empleará Cuba en defensa de símbolos como Martí?”, Acosta responde:

La prédica contra el Maestro ha provocado que nos unamos más. Ahora lo primero es luchar por la Revolución, la que ha permitido percibir a Martí en su grandeza. Para mantenerlo vivo, debemos defender la Revolución, porque Fidel, la Revolución y Martí son uno. (Mayor Lorán)

Nótese que, en estas reflexiones del antiguo jefe del Departamento de Cultura del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, la preocupación no solo es frente a la crítica, sino también frente al “consenso”: el temor a que estas críticas individuales se conviertan en

un hecho generalizado y vengan a reemplazar las “certezas” de la población y de “nuestra” cultura, porque solo gracias a la Revolución se podía “percibir” la “grandeza” del cubano. El Estado y sus intelectuales se ven como los dueños, protectores o administradores del imaginario cultural de la nación que controlan o regulan a través de la censura, la ley y el enfrentamiento mediático. Este fue el papel que se atribuyeron intelectuales comprometidos con el gobierno como José Antonio Portuondo y Salvador Morales en los años 70 quienes atacaron a otros intelectuales exiliados como Jorge Mañach, Eugenio Florit y Andrés Valdespino por incurrir en el “diversionsimo ideológico” (Morales 15-16). Por eso afirmaba Acosta que el gobierno se había comprometido a rebatir este tipo de interpretaciones y estaban listos a defender al “Apóstol”: “Muchos se suman a la convocatoria. Ya fue digitalizado el periódico *Patria*, el Centro de Estudios Martianos tiene su página web, se han creado blogs [...] Puesto que quieren enterrar al Apóstol, hemos de promoverlo más que nunca” (Mayor Lorán).

De modo que su propuesta es rechazar estos acercamientos y poner al servicio de esta meta los recursos tecnológicos y los humanos con los que contaba el Estado, como el Centro de Estudios Martianos, que tiene una presencia importante en internet. El objetivo era “promover” las ideas de Martí y destacar su importancia para el pensamiento de Fidel Castro, como hace Pedro Pablo Rodríguez en su artículo “José Martí en Fidel”. En este ensayo Rodríguez defiende la mezcla de marxismo e ideas martianas en el pensamiento de Fidel Castro por su carácter de revolucionario al servicio de las clases populares. Niega con ello las críticas de “los enemigos de la Revolución” que han visto en ello una muestra de falsedad (51) o un uso interesado y retórico del héroe en el discurso político, como destacaron en los 90 ensayistas cubanos exiliados en los Estados Unidos como Rafael Lecuona, Carlos Ripoll y Enrico Mario Santí. Tales críticas al “enemigo” no significaban que se empezara un debate con ellos o sin ellos sobre las distintas aproximaciones que ha generado la obra martiana en las últimas décadas dentro y fuera de Cuba, sino un atrincheramiento en las “certezas” y fundamentos de los líderes del 59. Porque, por sobre todas las cosas, criticar a Martí era para Matos criticar a Fidel Castro y a la Revolución, y tales críticas nunca han sido permitidas en Cuba desde que la Revolución tomó el poder y estableció una esfera pública autoritaria que respondía a sus intereses.

No extraña entonces que el mismo funcionario del Partido Comunista de Cuba criticara con fuerza en otro artículo de la revista digital *Cubadebate*, a los intelectuales cubanos que publicaban en el blog *Penúltimos días*, editado por Ernesto Hernández Busto desde España, llamándolos: “caverna de la contrarrevolución cubana ilustrada que sueña hacer con las ideas lo mismo que un patriota de la talla del Sr. Posada Carriles ha intentado hacer con el C-4”³. Es decir, Acosta Matos comparaba a estos ensayistas, académicos y escritores cubanos en el exilio con un hombre acusado por La Habana de haber volado en pedazos un avión de pasajeros con 73 personas a bordo en 1976.

Su acusación de terroristas y su llamado a prohibirles a los cubanos interpretar a Martí desde posiciones ajenas a las del gobierno son ejemplos claros de la censura en Cuba y del miedo terrible que sienten sus dirigentes por perder la capacidad de fijar el discurso en una forma que responda únicamente a sus intereses políticos. Y por intereses políticos me refiero a los de una élite letrada que decide por el resto no-especializado en la obra de Martí, cuál es la visión correcta del Apóstol, la “verdadera”, en nombre de la homogeneidad, la unión nacional, el Partido único y Fidel. Montados en esta función de administradores de la cultura, ellos son los únicos que pueden hablar con respeto de sus símbolos patrios, utilizarlos como parte del discurso político, y llamar errados, desviados, manipuladores o terroristas a los intelectuales que piensan diferente⁴. Para decirlo de otra forma: su compromiso no es con

3. Para más detalle sconsúltese el artículo de Acosta Matos “La canción del cipayo” publicado en *Cubadebate* 7 de junio de 2007. *Cubadebate*, a pesar de lo que su nombre pudiera sugerir, no permite respuestas a acusaciones hechas desde su periódico. El “debate” para ellos es únicamente entre revolucionarios.

4. Para otro ejemplo de esta retórica intransigente y represiva véase el artículo de Pedro de la Hoz González, “Esos no son cubanos” publicado en blog de Unión de Escritores y Artistas de Cuba, en que llama a aplicarles la ley a los artistas que utilicen los símbolos patrios para criticar al gobierno. A propósito del videoclip de Yimit Ramírez que sirve de soporte visual a la canción de Yomil Hidalgo “De Cuba soy” en apoyo a las manifestaciones del 11 de julio del 2021 en toda la isla: “Un material como este calificaría en lo previsto por el artículo 204 del Código Penal para el que públicamente difame, denigre o menosprecie a los héroes y mártires de la Patria”.

La libertad académica, ni con la responsabilidad ética que todos debemos de tener para con la Historia. Su compromiso es con la ideología de partido único, algo que no es nuevo tampoco en la historia de la recepción de Martí, quien desde los tiempos de la República ha servido de disputa entre políticos con agendas opuestas. A diferencia de la República, sin embargo, en la Cuba contemporánea estas otras opiniones son censuradas. Por eso reitero que estas interpretaciones críticas del héroe no surgieron con la Revolución, sino que comenzaron mucho antes, durante la guerra de independencia. Me refiero a las críticas que recibió Martí por motivos políticos de parte de aquellos que no estaban de acuerdo con su plan de independizar a Cuba de España – cuyos partidarios lo llamaban borracho y mujeriego–, o las lecturas que surgen a contrapelo de su canonización en un periodo que va aproximadamente de 1925 hasta mediados de la década de 1940, durante la cual, dice Ottmar Ette, todos los grupos políticos en la isla lo convirtieron en una apoyatura ideológica (119). A partir de este momento de máxima concientización nacionalista, Martí, los hechos que rodearon su vida y sus textos se volvieron un problema a resolver, a interpretar, porque de esas interpretaciones dependía la legitimidad de las ideas políticas de cada bando.

Baste recordar como ejemplo las críticas que le hicieron los intelectuales marxistas Juan Marinello y Ángel Cesar Pinto Albiol en la década de 1930. Ambos reaccionaron contra las ideas del Apóstol a propósito de las reapropiaciones de su figura que hicieron grupos más conservadores, que se oponían a las ideas marxistas que ellos defendían. En las palabras de Marinello estos intelectuales eran los miembros del ABC y del Partido “Afirmación Nacional”, que querían poner de moda, con la intención torcida que se supondrá, cierto clisé perturbador: “Martí contra Lenin”. Por esta razón, Marinello escribe un ensayo comparando a ambos, titulado “Martí y Lenin”. Este se publica en la *Revista Masas*, órgano de la Liga Antimperialista de Cuba. Luego, este artículo se reimprime en el semanario costarricense *El repertorio Americano*. En este artículo Marinello llama al líder de la independencia de Cuba, el “gran fracasado”, cuyo “sermón idealista y democrático no ha podido tener vigencia” (58). En su opinión, no era Martí sino Lenin, guiado por la mano de Marx, quien mejor podía servir de guía para los cubanos ya que “carecía Martí de la herramienta marxista y tenía fe encendida e ingenua en el poder del espíritu” (59).

Quien desconozca el ensayo de Marinello, –que el intelectual marxista nunca recogió en un libro y que jamás se reimprimió en Cuba –, o quien no haya leído las diatribas del intelectual negro Ángel Cesar Pinto Albiol contra el cubano, o su polémica con Marinello y Julio Le Riverend, pensará que Martí nunca tuvo críticos. Pero pensar de esa forma sería una equivocación o una simple ilusión fomentada por la crítica hagiográfica y los medios que de forma efectiva han invisibilizado, censurado y criticado este tipo de intervenciones. Por esta razón, le ha sido fácil al gobierno cubano y a los intelectuales que lo han apoyado, hacer coincidir sus ideas con las de su partido, crear una imagen monolítica del héroe, una imagen sin fisuras, sin contradicciones, sin las imperfecciones de cualquier ser humano y tachar de equivocadas o desviadas las lecturas que se salen de estos cánones.

Irónicamente, algunas de esas lecturas desviadas de los marcos de referencias revolucionarias se hacen hoy en día desde posiciones superadoras de una izquierda de vieja escuela, incapaz de cuestionar la lógica machista, xenófoba, racista, misógina u homófoba, lo cual no quita que estas aproximaciones sean también ignoradas o tachadas de contrarrevolucionarias en Cuba. Son análisis que comenzaron a aparecer en Estados Unidos, y hablan de la misoginia martiana (Cruz, Cámara), de la construcción, invención y culto a su representación (Ette, Santí, Damián Fernández, Rojas, Camacho, Morán). Hablan de la persona literaria en Martí, cuestionando la virilidad heteronormativa, y evitan

encasillarlo en una lógica binaria, mostrando lo transgresivo de sus conceptos (Camacho, Morán, Ripoll). Son trabajos que hablan del Martí-mito (Guerra), del Martí etnocéntrico o racista, que rearticula las justificaciones de los supremacistas blancos contra indígenas y negros en los estados liberales donde vivió (Camacho). Son intervenciones críticas que destacan su retórica contra los inmigrantes y los obreros (Schwarzmann, Morán). Hablan de la monumentalización de su figura (Bejel) y del mito de su muerte como parte de un “proceso discursivo de invención nacional” (López 1, mi traducción). Estos y otros trabajos académicos penetran y discrepan sobre la obra martiana. O, como dice James Pancrazio, analizan a Martí “in his time and place with his virtues and defects and still recognize him foundational in the Cuban symbolic” (9). Son libros y artículos que entran en diálogo con la crítica tradicional señalando fallas en su interpretación, la falta de vigencia de algunas de sus ideas, la manipulación de su legado, y exploran zonas invisibilizadas de su escritura. Algunas faltas no son, por supuesto, nada extraño si consideramos el tiempo que ha transcurrido entre su época y la nuestra. Son faltas, sin embargo, que el discurso oficial en Cuba se ha empeñado en ocultar al tratar de hacer a Martí un contemporáneo de la Revolución o el hombre más puro de la raza. Por eso, como reitera Jorge Luis Arcos al hablar de los ensayos de Antonio José Ponte y Rafael Rojas, estas lecturas vuelvan a Martí “menos sublime, menos Gran Relato” (47).

Además de este tipo de críticas que se enfocan y deconstruyen los textos martianos, otros ensayos se enfocan en su recepción literaria y analizan cómo escritores y cineastas de los años 80 y 90 vieron al Apóstol. Así, se ha señalado la literatura de Reinaldo Arenas, Gustavo Pérez Firmat, de la Generación del Mariel y las representaciones que hicieron del héroe cineastas republicanos y revolucionarios para demostrar las tensiones que han surgido a lo largo de la historia de Cuba en relación con el Apóstol. Estas lecturas parten de la identificación de Martí con la nación, el Martí-mito y la ideología marxista-leninista para señalar representaciones del héroe que no concuerdan con esta imagen sagrada. Tenemos entonces que, sin tratar de ser exhaustivos, Ángel Esteban Ángel, Yannelys Aparicio, Mónica Simal y Fernanda Pimpín han analizado la literatura de la Generación del Mariel y la que les sigue en diferentes ensayos publicados en fechas muy cercanas (2016, 2017, 2018). Por su parte, Juan Navarro analiza la humanización del héroe en el cine republicano en relación con el discurso más extendido que lo convierte en santo (2017). Así, en su artículo, Simal repara en el hecho de que, a pesar de que Martí se había visto como un mito, Cabrera Infante, Reinado Arenas y, sobre todo, Carlos Victoria, no lo aceptaron como tal. No lo trataron como el héroe ni el autor intelectual de la Revolución, sino como “el ser humano que padeció lejos de su patria” (Simal 83). Por eso, Simal se enfoca en *La travesía*, en el supuesto suicidio y su gusto por la ginebra para establecer una identificación entre los personajes de la novela de Carlos Victoria y el héroe cubano. Como decía Marcos Manuel, *alter ego* de Carlos Victoria, Martí en “el exilio era más conocido por pepe Ginebrita” (cit. Simal 99).

De igual modo, Ángel Esteban Ángel y Yannelys Aparicio en “José Martí en la literatura posmoderna cubana”, coinciden en establecer el momento de ruptura en los años 80, cuando empiezan a aparecer en la crítica “aspectos vergonzosos, que habían sido acallados sistemáticamente de generación en generación, como la posible paternidad de María Mantilla, el alcoholismo, la promiscuidad, o el supuesto suicidio” (198). Ambos autores relacionan este cambio con la caída de la desaparición del bloque soviético y la posmodernidad. Citan en particular unos versos de Pérez Firmat, en los que éste parodia con fina ironía una famosa frase de Martí en la cual este critica a los Estados Unidos: “Conozco al monstruo, / he vivido en sus entrañas. / Saben bien” (cit. Ángel Esteban Ángel y Yannelys 199). Entre los textos que analizan están la novela de Reinaldo Arenas, *El color del verano*, donde

aparece un diálogo ficticio entre Martí y la Avellaneda, y nuevamente la novela *Leve historia de Cuba* (2007), de Enrique del Risco y Francisco García, en la que tanto Martí como Gómez fuman hachís (207). En todas se subraya el ambiente lúdico, el tono irónico, el uso de la droga y la anacronía como formas de desmitificar al héroe. Todo esto, como sugerí antes, está presentes en la novela de Cabrera Infante, en la plástica cubana y en la forma en que el pueblo parodiaba los versos más populares del cubano.

Son lecturas y apropiaciones de Martí que, desde la perspectiva de funcionarios e intelectuales representativos del gobierno, como Eliades Acosta, Enrique Ubieta Gómez o Pedro de la Hoz, tratan de “enterrar” al autor de “Nuestra América”, lo cual es otra forma de mostrar su rechazo a los críticos que se oponen a la tradición hagiográfica, a la identificación de Martí con la ideología del gobierno cubano o las formas en que Martí se refirió a grupos marginados. Estas críticas están, por lo tanto, vinculadas a la cosa política, pero no dependen de ella. Son críticas que no todos los que han cuestionado la vigencia del pensamiento martiano comparten y, en consecuencia, han polemizado en revistas de la diáspora como *La Habana Elegante* o *Cuba encuentro*, tal como lo demuestran las reseñas cruzadas o las críticas de Rafael Rojas, Jorge Camacho, Manuel Tellechea, Francisco Morán, Thomas Anderson y Cabrera Peña. ¿Hubiera existido esta crítica desacralizadora aun si no existiera la Revolución cubana? Por supuesto, porque estas críticas preceden a la Revolución y no se trata únicamente de la identificación de Martí con la ideología revolucionaria, sino de un cambio de época, de paradigma interpretativo, y del ajuste de cuentas con normas ya caducas, que sirvieron en el siglo XIX en Hispanoamérica para normativizar los cuerpos, establecer hegemonías y construir la nación.

En cambio, en los espacios autorizados de las revistas cubanas no es posible articular otro discurso que no sea el celebratorio, el discurso del héroe de mármol en su pedestal, porque su cuestionamiento se ve como un atentado contra los “símbolos” de la nación-estado-partido. Tómense como ejemplo dos casos que ocurrieron en Cuba entre el 2018 y el 2020. El primero ocurrió con la penalización y censura del filme de Yimit Ramírez “Quiero hacer una película”. El segundo, en enero del 2020, cuando un grupo llamado Clandestinos manchó con sangre de cerdo varios bustos de José Martí en La Habana en una protesta contra el gobierno⁵. Ambos casos recibieron gran atención de la prensa nacional e internacional, por lo cual me referiré aquí solamente al primero de ellos. La película de Ramírez fue cancelada después que trascendió la noticia de que uno de los personajes decía que Martí era un “maricón”⁶. La reacción de sus críticos puso en evidencia otra vez el sexismo coercitivo, machista y homofóbico del Estado cubano, que sigue utilizando una lógica binaria para acercarse al poeta. Por esto, la cancelación del proyecto causó una protesta entre los jóvenes y amigos del realizador. Pero, como ocurre con todas las protestas en la isla, esta fue sofocada debido a que el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) y el Centro de Estudios Martianos en lugar de utilizar este incidente para discutir las interpretaciones posibles detrás de esta frase o las lecturas de género que hablan de Martí en tales términos, canceló la producción y estigmatizó al cineasta. Como consecuencia, Yimit tuvo que recurrir al financiamiento extranjero para realizar su película.

Después de que el ICAIC censurara su película, Yimit publicó un artículo donde habla de unas cartas cruzadas entre Antonio Maceo y Máximo Gómez que tratan justamente del carácter supuestamente “afeminado” del héroe de Dos Ríos y sobre cómo había surgido su proyecto cinematográfico. Las cartas las consiguió a través del crítico cubano, Rafael Almanza, en las cuales los dos guerreros justificaban la frase de marras, que se entendía mejor viniendo de ellos que tenían

5. Para más detalles sobre esta noticia véase la cobertura de *Diario de Cuba*, “Clandestinos resurge: 'Vamos a sacar a esta dictadura de Cuba', 30/1/2020.

6. Para más detalles véase el artículo de *Diario de Cuba* “El realizador cubano Yimit Ramírez se pronuncia sobre la censura del ICAIC a la película que se burla de Martí” 25/3/2018.

personalidades muy diferentes a la del poeta y que además tuvieron desavenencias con él que se hicieron patentes en la famosa reunión de La Mejorana. En su carta, Yimit utiliza las dos monedas cubanas para mostrar cómo Martí había pasado de ser un hombre de carne y hueso a una estatua de mármol, cambiando en el proceso su valor adquisitivo real. Decía el realizador:

Se me ocurrió un proyecto mirando los billetes cubanos, descubrí en ellos una metáfora perfecta de uno de los problemas que más sufro de Cuba. Como saben muchos, en Cuba existen dos monedas: el CUC y el CUP. Si se fijan bien, descubrirán que los CUC tienen dibujados a los mismos héroes que los CUP con una ligera pero (para mí) macabra diferencia: en los CUC los héroes aparecen representados como estatuas y en los CUP como hombres. // Teniendo en cuenta que los CUC tienen 25 veces más valor que los CUP, en mi cabeza floreció una imagen: ¡Las estatuas de los héroes valen 25 veces más que ellos mismos en persona!

Las palabras tan sinceras de Yimit, a través de las cuales trata de defenderse de las acusaciones de irrespetuosidad de su filme, duelen. No solo por lo terrible que supone un acto de censura como ese, sino también porque cualquier investigador que esté familiarizado con la crítica académica martiana y, sobre todo, con las lecturas de género que se han hecho de su obra, sabrá que este es un debate que no comenzó ahora sino mucho antes, con lecturas como la de Gabriela Mistral, quien decía que Martí estaba muy lejos de ser el macho latinoamericano tradicional, ya que en sus escritos parecía una mezcla de niño, hombre y “mujer” (79). Y lo mismo decía Blanca Z. de Baralt en su libro *El Martí que yo conocí*, quien era su confidente en Nueva York (44). En consecuencia, el héroe de Dos Ríos no es el sujeto que el discurso revolucionario y machista ha edificado. Sin embargo sigue atrapado en este tipo de lecturas binarias y estigmatizadoras. Léanse, si no, poemas como el que le dedicó a Rosario Acuña en México, en 1876, donde Martí le dice a Rosario: “Y tú, mujer, y yo—desventurado /Con alma de mujer varón formado” (PC II, 100). Urge entonces entender sus textos a partir de un marco general más amplio, que deslinde representación, sexualidad, performance e identidad genérica. Este tipo de discusiones, sin embargo, están prohibidas en Cuba, y quienes osen cuestionar esos límites serán penalizados especialmente ahora que el gobierno cubano ha creado nuevos instrumentos de censura para controlar el debate en Internet. Vale, por tanto, esta carta de Yimit para entender cómo las nuevas generaciones en Cuba están reinterpretando de un modo irreverente al cubano y cómo el gobierno y sus instituciones siguen oponiéndose a este tipo de acercamientos, cancelando los debates y marginalizando a sus creadores. Por supuesto, no podemos asumir que las críticas que se le han hecho a Martí por misógino, homófobo, racista, femenino o “maricón” son ciertas, o si quiera son Martí. No. Nadie puede reproducir a Martí y cuando los críticos escriben sobre él, lo único que hacen es recrear sus textos o los textos de aquellos que lo conocieron o escribieron sobre sus libros. Solo pueden reconstruir su figura a partir de su propio horizonte de experiencias y lecturas, eso que llamamos el “Apóstol”, “el Maestro”, el “autor intelectual del Moncada” o el “el hombre más puro de la raza”. Son lecturas aproximativas, limitadas, parcializadas o condicionadas por el tiempo histórico en que vivimos, que lo interpretan de formas diferentes, como es típico de los procesos de imaginar la nación, tal como decía Benedict Anderson.

Los textos de Martí, por su importancia simbólica para la nación, seguirán reinterpretándose. Siempre permanecerán allí como un “problema”, como un texto desafiante que no podemos “cerrar” (que es el fin de toda censura), porque en su interior siempre encontraremos contradicciones, perspectivas diferentes, y rastros del poder que no podemos ignorar ni eliminar, como han demostrado

teóricos como Jacques Derrida, Robert Jauss, Michel Foucault. Indagar en la obra de Martí en una forma menos prejuiciosa y no reduccionista es el mayor “homenaje” que podemos hacerle a su figura, como sugería Pedro Álvarez. En cambio, mantener controlado el debate, censurar a los investigadores y artistas e insistir en su carácter sagrado lo único que hace es cancelar su obra, aislar a los críticos y convertir sus textos en algo obsoleto, momificado e irrelevante. Atrincherarse en las “certezas”, en los discursos hagiográficos o ir al otro extremo y sacralizar la desacralización es volverlo a matar. El cuestionamiento es lo que mantiene vivo al autor. El análisis de los presupuestos que sirven a las distintas lecturas es lo que nos permite entenderlo desde diversas posiciones, tradiciones interpretativas y tendencias teóricas que, al final, como todos sabemos, son el resultado de construcciones sociales, agendas políticas, y estereotipos literarios. Ese cuestionamiento permanente es el que aparece en las obras de académicos, escritores y artistas, como Alejandro Aguilera, Pedro Álvarez, Reynier Leyva Novo, Carolina Barrero, Camila Lobón o el fotógrafo Geandy Pavón.

Para resumir, podemos decir que las interpretaciones de Martí en los últimos 30 años tanto en la academia norteamericana, en el arte y la ficción, se han caracterizado por su “giro desacralizador”. En estas representaciones e investigaciones del héroe se pone el acento en zonas oscuras, antes invisibilizadas de su obra (invisibilizadas por el poder y la crítica) como son la representación de género, las drogas, el psicoanálisis, su visión patriarcal o sus interpretaciones racistas o etnocéntricas de negros e indígenas. Son lecturas que van en contra de su imagen sagrada impuesta por la propaganda política o los mismos críticos tradicionales y que algunos consideran estigmatizadoras y, por esto, son censuradas o criticadas. En todos los casos son cuestionamientos que interpretan a Martí a contrapelo de los relatos revolucionarios, o los binarismos tradicionales, que nos hacen conscientes de la construcción de su imagen, del poder y de las normas impuestas a través de la historia. Estas interpretaciones en lugar de cerrar el texto o solidificar ese constructo, abren la obra del héroe a nuevas aproximaciones, que justamente permiten que esta sobreviva. El Estado cubano rechaza estos acercamientos y los toma como algo personal, por creer que le hacen daño a la Revolución y a sus líderes. Valga decirse, asimismo, que tampoco son lecturas populares en el exilio. Como decía Antonio Benítez Rojo, “Martí es un hombre sagrado” y suscita la misma admiración en los cubanos de ambos lados del estrecho de la Florida. Sin embargo, no importa en este momento en cuál de las orillas nos situemos para entender su obra, el hecho es que este giro desacralizador ha llegado para quedarse. No es solo un contradiscurso del poder-estado-comunista. Va más allá. Es un discurso propio de nuestra época, que ha barrido con los grandes relatos de la modernidad y nos obliga a repensar los viejos presupuestos afirmativos. Los interesados en su obra y su legado deben prestar atención a este debate porque el Martí que surja de él será muy diferente al que todos conocemos.

7. Un cortometraje de Geandy Pavón titulado “Ananké- el héroe y las Moiras”, es revelador de este tipo de lecturas. En este corto dedicado a Martí un grupo de obreros destruye su imagen en una pantalla para luego darse cuenta de que ha vuelto a aparecer detrás. ¿Acaso destruyen la imagen real o la ficticia? No lo sabemos. En la antigua religión griega anaké es lo inevitable, la necesidad y Martí parece responder a esas pulsiones de la que ningún cubano puede escapar.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Leonardo. *José Martí: el indio de nuestra América*. Centro de Estudios Martianos Casa de las Américas, 1985.
- Acosta Matos, Eliades. "La canción del cipayo". *Cubadebate* 7 de junio de 2007. <https://web.archive.org/web/20130502220234/http://www.cubarte.cult.cu/periodico/letra-con-filo/5146/5146.html>. Consultado el 5 de mayo del 2021.
- Álvarez, Pedro. "Homenaje a Martí (estudio)". *Cuba, la isla posible*. Iván de la Nuez. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1995.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Anderson, Thomas F. "Demythologizing Martí: Review of *Martí, la Justicia infinita* – by Francisco Morán". *A Contracorriente, A Journal of Social history and Literature in Latin America* vol. 13, no. 1, Fall 2015, pp. 394-403.
- Arcos, Jorge Luis. "Para (re)leer a José Martí... (Notas sobre el legado de Martí en la poesía cubana y algunas recepciones contemporáneas)". *Espacio Laical*, año 15 no. 3, 2019, pp. 45-54. <https://espaciolaical.net/wp-content/uploads/045-054-Para-releer-a-Marti.pdf>. Consultado el 5 de mayo del 2021.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Translated from the French by Annette Lavers. J. Cape [1972].
- Baralt, Blanca Z. *El Martí que yo conocí*. Editorial Trópico, 1945.
- Bejel, Emilio. *José Martí: Images of Memory and Mourning*. Palgrave Macmillan, 2012.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Ediciones del Norte, 1989.
- Camacho, Jorge. "Los límites de la transgresión: la masculinización de la mujer y la feminización del poeta en José Martí". *Revista Iberoamericana*, vol. 67, no. 194-195, 2001, pp. 59-68.
- . "Los otros "zapatitos de rosa": parodia y política en la cultura popular". *Encuentro en la red* 7 de marzo de 2001. <http://arch.cubaencuentro.com/espejo/2001/03/07/1435/1.html>. Consultado el 5 de mayo del 2021.
- . "Los herejes en el convento: la recepción de José Martí en la plástica y la crítica cubana de los 80 y 90." *Revista Espéculo*, vol. 24, 2003. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero24/herejes.html>. Consultado el 5 de mayo del 2021.

BIBLIOGRAFÍA

- . "Eros y Patria: La construcción de un sujeto genitor femenino en la narrativa cubana de los 60". *Caribe: Revista de Cultura y Literatura* 5. 2, 2002-2003, pp. 45-61.
- . "Los imaginarios de la droga: Orientalismo y sexo en el poema 'Haschisch' de José Martí." *La Habana elegante. Revista electrónica trimestral de Literatura cubana*, vol. 49 (Spring/ Summer 2011). http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2011/Invitation_Camacho.html. Consultado el 5 de mayo del 2021.
- . "Etnografía, política y poder: José Martí y los indígenas norteamericanos". *Kacike. Journal of Caribbean Amerindian History and Anthropology* 7. 1 2006, pp. 1-18. https://www.academia.edu/32728114/Etnograf%C3%ADa_pol%C3%ADtica_y_poder_Jos%C3%A9_Mart%C3%AD_y_los_ind%C3%ADgenas_norteamericanos. Consultado el 5 de mayo del 2021.
- . "Martí, el evolucionismo y los indígenas. Reiteraciones sobre un mismo punto". *La Habana Elegante* 56 Fall-Winter 2014, Consultado el 10 de mayo del 2021. http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2014/Dossier_Marti_Camacho.html
- Cámara, Madeline. "Visiones de la mujer en la poética de José Martí: discusión de su influencia". *Repensando a Martí*. Cuban Reserach Institute / Universidad Pontificia de Salamanca, 1998, pp.145-153.
- "Clandestinos resurge: 'Vamos a sacar a esta dictadura de Cuba'". *Diario de Cuba*, 30 de enero de 2020. https://diariodecuba.com/cuba/1580410696_9147.html. Consultado el 5 de mayo del 2021.
- Cabrera Arús, María. "Dirty money? The politics of representation in Cuban revolutionary banknotes". *Visual Studies* Vol. 35, 2-3, 2020, pp. 124-135.
- Cabrea Peña, Miguel. *¿Fue José Martí racista?: perspectiva sobre los negros en Cuba y Estados Unidos, una crítica a la academia norteamericana*. Betania, 2014.
- Conway, Christopher. "Ni salvajes ni sietemesinos: la restauración de la masculinidad en Nuestra América". *Perfiles del heroísmo en la literatura hispánica de entresiglos (XIX-XX)*. Eds. Luis Álvarez Castro and Denise DuPont. Editorial Verdéis, 2013, pp. 45-60.
- Cruz, Jacqueline. "Esclava vencedora": la mujer en la obra literaria de José Martí". *Hispania*, vol. 75, no. 1, 1992, pp. 30-37.

BIBLIOGRAFÍA

Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Trad. de María Cecilia Gonzalez y Dardo Scavino. Paidós, 2001.

“El realizador cubano Yimit Ramírez se pronuncia sobre la censura del ICAIC a la película que se burla de Martí”. *Diario de Cuba* 25 de marzo de 2018. https://diariodecuba.com/cultura/1521985296_38265.html. Consultado el 5 de mayo del 2021.

Esteban, Ángel y Yannelys Aparicio. “José Martí en la literatura posmoderna cubana”. *Studi Spanici*, vol. 41, 2016, pp. 197-210.

Ette, Ottmar. *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción*. Traducción española de Luis Carlos Henao de Brigard. Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Fernández, Damián. “Ficidad, el hombre cero y la nación del desplazamiento”. *Repensando a Martí*. Cuban Reserach Institute / Universidad Pontificia de Salamanca, 1998, pp. 157-163.

Fernanda Pampín, María. “El final de Mariel como punto de partida. La disputa por José Martí desde el exilio cubano”. *Caracol*, vol. 16, 2018, pp. 241-255.

Fernández Retamar, Roberto. *Calibán: apuntes sobre la cultura en nuestra América*. Editorial Diógenes, 1974.

Fallow, Ben y Brunk, Samuel. “Introduction. Heroes and their cult in Modern Latin America”. *Heroes and Hero Cults in Latin America*. Texas UP, 2006, pp. 1-20.

Guerra, Lillian. *The Myth of José Martí: Conflicting Nationalisms*. NC: U of North, 2005.

Hernández Busto, Ernesto. “Citas y martianas”. *El Caimán Barbudo* año 23, edición 266, 1990, p. 4.

Hernández Salván, Marta. *Mínima Cuba. Heretical Poetics and Power in Post-Soviet Cuba*. SUNY UP, 2015.

Hidalgo, Yomil. “De Cuba soy”. <https://www.youtube.com/watch?v=95URlrWSFic> Consultado el 9 de septiembre de 2021.

Hoz González, Pedro de la. “Esos no son cubanos”. Blog de Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 27 de agosto del 2021. [Esos no son cubanos - UNEAC](https://www.uneac.org/2021/08/27/esos-no-son-cubanos/) Consultado el 9/9/2021

BIBLIOGRAFÍA

Ichikawa, Emilio. "José Martí: el agotamiento del programa de su desmitificación", *José Martí, artículos*, [2006].

<https://josemarticuba.blogspot.com/2006/02/jos-mart-el-agotamiento-del-programa.html>. Consultado el 5 de mayo del 2021.

Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetics of Reception*. Translation Timothy Bahti. Minnesota UP, 1985.

Juan-Navarro, Santiago. "Martí en el cine: de la hagiografía a la humanización". *Iberoamericana* vol. 17, no, 66, 2017, pp.153-172.

Lecuona, Rafael. "José Martí and Fidel Castro". *International Journal on World Peace*, vol. 8, no. 1, 1991, pp. 45-61.

Llopiz-Casal, Julio. "El hombre de las dos patrias: José Martí y el encanto en las maneras de verlo". *Espacio laical*. Año 17, n. 1-2, 2021, pp. 36-40.

López, Alfred. "Myth, Martyrdom, and the Many Deaths of José Martí". *Cuban Studies*, no. 44 2016, pp. 265-282.

Marinello, Juan. "Martí y Lenin". *Repertorio americano* 30, enero 1935, pp. 57-59.

Martí, José. *Poesía completa*. Edición crítica Cintio Vitier, Fina García Marruz y Emilio de Armas. II. Letras Cubanas, 1993.

Mayor Lorán, Joel. "La guerra de los símbolos". *Granma. Órgano oficial del Comité Central del Partido Comunista de Cuba*, 11 de septiembre de 2007. <http://www.granma.cu/granmad/2007/09/11/nacional/artic01.html>. Consultado el 5 de mayo del 2021.

Mistral, Gabriela. "La lengua de Martí". *Gabriela anda la Habana...A medio caminar el olvido y la memoria*. Lom Ediciones, 1998, pp. 65-82.

Morales, Salvador. "La batalla ideológica en torno a José Martí". *Anuario Martiano* 5, 1974, pp. 1-18.

Morán, Francisco. "Estilo y haute couture: descosidos en la escritura martiana". *Ciberletras*, vol. 10, 2003.

---. *Martí, la justicia infinita: notas sobre ética y otredad en la escritura martiana (1875-1894)*. Verbum 2014.

Pancrazio, James. "Reading history, psychology, and biography: recent approaches to Jose Martí". *Caribe*, 1-2, 2005, pp.8-31.

Ponte, Antonio José. "El abrigo de aire". *La Habana Elegante*, núm. 21, 2003.

BIBLIOGRAFÍA

Portuondo, José Antonio. *Martí y el diversionismo ideológico (conferencia)*. La Habana, 1974.

Pratz, Rolando. "José Martí: la totalidad imposible". *El Caimán Barbudo* año 23, edición 266, 1990, pp. 2-3.

Ramírez, Yimit. "Me cae muy bien ese loco de Martí, el amigo, no el santo". *14ymedio*, 28 de marzo de 2018.
https://www.14ymedio.com/blogs/cajon_de_sastre/Quisiera-tiempo-hacer-carta-corta_7_2408229154.html. Consultado el 5 de mayo del 2021.

Rodríguez, Pedro Pablo. "José Martí en Fidel Castro". *Yo Soy Fidel*. Ed. por John Saxe-Fernández y Roberto Fernández Retamar. CLACSO, 2018, pp. 47-54. Consultado el 5 de mayo del 2021.

Ripoll, Carlos. "The Falsification of José Martí in Cuba". *Cuban Studies*, vol. 24, 1994, pp. 3-38.

Rojas, Rafael. *José Martí: la invención de Cuba*. Editorial Colibrí, 2000.
Santí, Enrico Mario. *Pensar a José Martí: notas para un centenario*. University of Colorado, Society of Spanish, and Spanish-American studies, 1996.

Schwarzmann, Georg. *The influence of Emerson and Whitman on the Cuban poet Jose Martí: themes of immigration, colonialism, and independence*. Edwin Mellen Press, 2010.

Simal, Mónica. "Lecturas suicidas para repensar a José Martí. Carlos Victoria y la generación del Mariel". *Literatura y cultura cubanas en tiempos de cambio*. Verbum, 2017, pp. 85-107.

Tellechea, Manuel A. "Review of Laura Lomas' "Translating Empire" *Translating Empire: José Martí, Migrant Latino Subjects, and American Modernities*. By Laura Lomas. Duke UP, 2008" José Martí blog Oct 5, 2011. Consultado el 10 de mayo del 2021.
<http://josemartiblog.blogspot.com/2011/09/review-of-laura-lomas-translating.html>

Valdivia, Aniceto. "Discurso de contestación al de ingreso del señor Néstor Carbonell, como miembro de la Sección de Literatura, por el señor Aniceto Valdivia, leído por su autor en la sesión pública y solemne celebrada por La Academia el día 2 de abril de 1918". *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*, año 3, t. 3 n. 2, abril-junio, 1918, pp. 199-209.

Valdivieso, Jaime. "El mito de Sísifo y su significado en el mundo actual. Los mitos en Latinoamérica: Bolívar, José Martí y Fidel Castro. Desdén y anemia de los mitos nacionales: Lautaro y La Araucana". *Atenea*. no. 487 Concepción, 2003, pp.135-148.
<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622003048700010>.

LA VIDA INTERIOR DE LAS IMÁGENES EN LA OBRA DE AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO: HACIA UNA ECOLOGÍA IMAGINAL

Marta del Pozo Ortea

University of Massachusetts - Dartmouth

Resumen: El panorama cultural contemporáneo nos ofrece nuevas estéticas posthumanistas que piden una reformulación de la antigua centralidad del sujeto y del lenguaje. Este ensayo atiende a la propuesta del escritor español Agustín Fernández Mallo como ejecutor de la desarticulación de tal centralidad y por ende del antropocentrismo al proponer la coexistencia de lo humano con las imágenes y los objetos con los que se establece una relación estética. Este artículo introduce la relevancia del giro pictórico y de la “ecología imaginal” como articuladoras de la poética de Agustín Fernández Mallo haciendo hincapié en lo que denominaremos la perspectiva interior de la imagen. Estas ideas se desarrollarán a través de un recorrido por las imágenes materiales y poéticas de su obra.

Palabras clave: Giro pictórico, ecología imaginal, fenomenología alienígena, postpoesía, trans subjetividad.

1. El giro pictórico

En los años noventa tuvo lugar una icónica coincidencia: mientras el crítico literario americano W.J.T. Mitchell acuñaba el concepto de “giro pictórico”¹, simultáneamente, el historiador y filósofo alemán Gottfried Boehm desarrollaba su teoría sobre el “giro icónico”. Su antología *Was ist ein Bild? (¿Qué es una imagen?)* vería la luz el mismo año. Ambos intelectuales buscaban responder a la supuesta centralidad del lenguaje anunciada años atrás por Richard Rorty con su “giro lingüístico”². Pero la idea, nos aclaraban, no era desterrar el paradigma lingüístico del panorama, sino, comprender la imagen como ‘logos’ o proceso ‘generador de significados’³ (Boehm and Mitchell 10). Por otra parte proponían demostrar la inseparabilidad de la imagen y el lenguaje:

It was inevitable that when language became the paradigmatic object of philosophy, replacing (as Rorty summarized it) “ideas” and “things”, that images would soon be on the horizon as well. We are, I think, firmly on the same ground in thinking that it is the role of images as a “significant other” to language that most often provides the master terms for a pictorial turn. (Boehm and Mitchell 22)

Como apunta Vicente Luis Mora existen otras muchas etiquetas que apuntan a esta transición

del logocentrismo, con sus implicaciones antropocéntricas (en tanto a la supuesta centralidad del lenguaje humano como herramienta epítome de la comunicación), hacia un lugar aún por definir, que podríamos denominar la Era de la Imagen, Sociedad en Red (Castells), Telépolis (Echevarría). (Mora 326)

A todas ellas cabría añadir el término “videoesfera” de Régis Debray, que se opone a la anterior época de la “logosfera” (52)⁴. Dichas formulaciones registran una necesidad de trascender el logos y la naturalización del signo lingüístico como modos imperantes de la comunicación y de aludir a la imagen, con su potencial mítico-simbólico, como herramienta comunicativa clave en la cultura visual reciente. En esta ubicuidad de la cultura tecnológica y visual opera también la mirada del nuevo escritor como captor de lo que las imágenes tienen que decir o comunicar. Sin embargo, como nos advierten Breidbach y Vercellone en su libro *Pensare per immagini*, el hecho de pensar y comunicarse vía “imaginal” no es algo nuevo. Tampoco lo es el que las imágenes puedan “pensar” o comunicar más allá de toda vía correlacionista, es decir, sin la criba del pensamiento humano⁵.

La idea de que uno podría pensar en imágenes tiene un origen muy lejano (pensemos en los jeroglíficos egipcios). En el pensamiento moderno se ve con Goethe, quien tiene como objetivo reflexionar sobre las formas de la naturaleza. Sobre esta base, tenemos la intención de [...] comenzar a interrogarnos sobre qué significa hablar hoy del giro pictórico, es decir, de una modalidad comunicativa que se remonta siempre a la imagen en virtud de su presencia cada vez mayor en nuestras vidas. Está claro que nos referimos de esta manera a los nuevos medios de comunicación, Internet y las ciencias naturales que trabajan según modelos. (5; mi traducción)

Así, del mismo modo en que Goethe tomaba como base de su pensamiento analógico las formas naturales, hoy en día se establecen “modelos” visuales comunes entre la tecnología y las ciencias. En este sentido, Felice Frankl en su ensayo “Image Science”, defiende la necesidad de desarrollar un lenguaje visual que pueda ser utilizado

1. Este aparecerá en un artículo publicado en Artforum de 1992. Más tarde, abrirá su libro *Picture Theory* de 1994.

2. Ver bibliografía.

3. Esta concepción de la imagen como logos está en relación con la idea de la “razón poética” de María Zambrano. Leemos en *El sueño creador* cómo la filósofa define el símbolo como inextricable de la razón: “el símbolo es ya razón: solo cuando una imagen cargada de significado entra en la razón adquiere la plenitud de su carácter simbólico”. (Zambrano 76)

4. Para más información sobre el estatus de la imagen contemporánea aconsejo consultar las obras de Freedberg, Elkins, Manovich y Brea.

5. Según Eduardo Viveiros de Castro, sería preciso descolonizar el conocimiento para ver que el hecho de pensar no ha de estar necesariamente circunscrito por el lenguaje, lo simbólico ni lo humano (27).

tanto por los científicos como por los artistas, “modelos visuales” analógicos que puedan resultar comunes para ambas disciplinas. El nuevo protagonismo de lo visual recupera su valor en los nuevos modos de comunicación y, por ende, para la literatura actual. Adicionalmente, dada su proliferación, los estudiosos de la imagen contemporánea comienzan a reclamar una propia ciencia y un lenguaje visual compartido por artistas y científicos.

Por otra parte, hemos de considerar que el pensamiento por imágenes no solo desplaza la antigua primacía de la herramienta lógica-lingüística como modo primario de comunicación al resaltar la omnipresente faceta comunicativa de las imágenes. En su plena radicalidad en el mundo contemporáneo, también opera en los modos de reproducción del capital (i.e. los medios de comunicación y otras diversas formas de cultura). En lo que sigue hablaremos pues de una *ecología imaginal*⁶, en el sentido de que la imagen habita *ecológicamente* (toma como ‘casa’)⁷ el mundo en todas sus facetas técnico-humanistas y es parte integrante de este sistema de relaciones globales posthumanistas en tanto que, considerada como objeto, se establece como agencia ontológicamente independiente⁸. En esta cultura en red observamos, pues,

a highly differentiated communication matrix in which images are continuously circulated, transformed and relayed at different times and across a variety of channels [...] Image flows are thus no floating signifiers, but they work as material forces by virtue of their very differentials. (Terranova 147-148)

Con dicho estatus de “fuerza material”, la imagen “fluye”, “se radica” en el mundo, como cualquier otro sistema informativo; tiene físicamente masividad, peso, y su participación en el escenario ecológico posthumanista como objeto independiente resulta indiscutible al generar modos de comunicación, ya sea esta intelectual, sensitiva, emocional o subliminal. Con todo ello, hablar de una ecología imaginal no solo supone trascender la cultura letrada como modo protagonista de comunicación, sino establecer lo imaginal como categoría ontológica en el nuevo marco de relaciones posthumanistas; observar cómo se instalan con fuerza en los presentes modos de cultura concebidos como “objetos”, los cuales constituyen, habitan y se radican el mundo en plena relación ecológica con lo humano.

En última instancia, la categoría ontológica de la imagen no solo establecería, como defiende Terranova, la diferenciación material de la imagen, sino que, además propondría una apertura a una dimensión simbólica. En otras palabras, una vez reconocido el signo gráfico de la imagen, es preciso recuperar una perspectiva subjetiva que nos lleva finalmente a rehabilitar la categoría de lo imaginal relegada al ostracismo durante el proyecto antropocéntrico de la modernidad: “Imaginal ecology refuses to limit its perspective to the material, and strives to see beyond the outer shapes of things, to recognize the essence they open to within them” (Richtscheid 150). Se trata, entonces, de observar las imágenes en tanto fuerza material, pero también simbólica. Debemos de ir más allá de la ontología objetivista que establecería la imagen como mera superficie, es decir, al entendimiento del signo que aún perdura cuando, en plena modernidad, Walter Benjamin suplanta el símbolo con el signo gráfico, oponiéndose así a todo tipo de trascendencia. Al contrario, proponemos considerar lo que estas imágenes tienen que decirnos en su potencial simbólico, desde su subjetividad. En otras palabras, y como el título de este artículo reza, en este artículo nos disponemos a aventurarnos en “la vida interior de las imágenes” en la obra de Agustín Fernández Mallo para escuchar, a través de su obra, lo que estas tienen que decirnos. Aludiremos en las siguientes páginas a la Ontología Orientada hacia el Objeto, a la fenomenología alienígena propuesta

6. Recordemos a Henri Corbin, quien se encargaría de acuñar la categoría ontológica de lo imaginal en tanto diferenciado de la categoría de lo imaginario: “The adjective ‘imaginal’ comes from the French Islamic Scholar Henri Corbin who distinguished it from the derogatory connotation of ‘imaginary.’ He proposed this term (or alternatively *mundo imaginalis*) as pointing to an order of reality that is ontologically no less real than physical reality on the one hand, and spiritual or intellectual reality on the other. (Avens 8)” Hablar del *mundo imaginalis* implica, por una parte, trascender las connotaciones negativas del adjetivo “imaginario” propias del siglo de las luces en su exaltación de la razón sobre lo imaginario, la fantasía que, como apunta Eduardo García, supone definir algo “negativamente, como carencia: ausencia de realidad” (50). Por otra parte, se trata de superar la noción platónica de mimesis a la que la imaginación habría sido relegada desde la antigüedad para aludir a su función creadora, reproductiva: poiesis. El objetivo es recuperar, como señala Corbin en otro lugar, el concepto de la “imaginación creadora” (propuesta a su vez por el místico murciano Ibn Arabi) con toda su implicación ontológica al formar esta parte un orden de realidad que no es menos real (ni razonable) que la realidad física.

7. Pensemos en la etimología de “eco”: del latín *oeco* y del griego *oikos*, significa ‘casa.’ Según Arigo, “the word ecology, fairly young in the English language, was coined by the German zoologist Ernst Haeckel as *Ökologie* from the Greek *oikos* meaning a house, a dwelling place, a habitation in 1873, almost exactly a century before the birth of a new discipline: ecocriticism, which ‘explores the ways in which we imagine and portray the relationship between humans and the environment in all areas of cultural production. (s.p.) De ahí que digamos en el paradigma de la nueva ecología imaginal, que la imagen habita (toma como casa) el mundo.

8. Esto trabaja la Ontología Orientada hacia el Objeto (OOO)

por Ian Bogost y al vitalismo material de Jane Bennet⁹. Todo ello, con el objetivo de rescatar el estatus ontológico (tanto como objetual como simbólico) de la imagen en el nuevo marco de relaciones posthumanistas propuestas por la obra de Agustín Fernández Mallo.

2. La imagen postpoética en la obra de Agustín Fernández Mallo

La obra del escritor Agustín Fernández Mallo es pionera en las letras hispanas del siglo XXI en incorporar la imagen técnica en sus textos ensayísticos, poéticos y narrativos. Al hacer esto, ejecuta una vuelta de tuerca hacia lo icónico en el que la imagen se comprende como “logos”, como proceso generador de sentido, tal como postulaban Boehm y Mitchell (10). Así, la imagen técnica penetra ecológicamente (se radica) en el modo de hacer literatura de Fernández Mallo con toda su fuerza material y simbólica.

En cuanto a la presencia física de las imágenes en el texto, la obra de Fernández Mallo incorpora fotografías, mapas conceptuales, links a videos de internet (en múltiples ocasiones creados por él mismo), fotogramas, gráficos, etc. Quizás sea su polémico libro *El hacedor (de Borges)*¹⁰, *Remake* (2011) el que más se aventure en el “papel de la imagen” (expresión que no uso al azar) y las nuevas tecnologías. El libro incluye una constelación de imágenes provenientes de Google Earth o reproducidas a través del iPhone del protagonista del relato de la serie “Mutaciones”, como es el caso de las imágenes insertadas en el texto “Un recorrido por los monumentos de la Aventura”, que hace referencia a la película *L'Avventura* de 1959 de Michelangelo Antonioni. En el film, un grupo de amigos llega de excursión a un pequeño islote. De repente, se dan cuenta de que uno de los miembros del grupo, Anna, no está entre ellos. La película narra la búsqueda de esta casi inexplicable ausencia. El cuento de Agustín Fernández Mallo relata esta búsqueda. En él se insertan los fotogramas de la película ejerciendo una suerte de continuidad narratorial por medio de la imagen. De esta manera, como se mencionaba al principio del ensayo, en el texto literario lo icónico no detiene la comprensión lógica, sino que se invita a comprender la imagen como ‘logos’ o proceso ‘generador de significados.’ Como proponían Boehm y Mitchell, lo visual se establece aquí como pareja de la palabra.



Con ayuda de una geóloga, recorren lugares que aparecen en el film, buscan piedras, accidentes geográficos, signos reconocibles e identificables con lo expuesto en la cinta original, y refilman y refotografían detalles y localizaciones, incluso a la misma hora del día en que, en la película, un personaje pasó por un determinado lugar. Encuentran restos físicos del rodaje de 1959: la cabaña de escayola y las piedras de cartón [devastadas por la acción del clima], vasijas que ya en la película eran «falsas antigüedades», «falsas ruinas». Es tal su meticulosidad que llegan a encontrar en el fondo marino el grupo electrógeno usado en el año 59, así como, entre los restos de la citada cabaña, fragmentos de sillas, cubiertos, etc. El trabajo se revela difícil y necesariamente exhaustivo debido a los cambios sufridos por la isla tras tantos años.

Fig. 1.

Texto e imagen de “Un recorrido por los monumentos de la Aventura” de la serie “Mutaciones” de *El hacedor de Borges, Remake*.

9. La OOO enfatiza así la continua alienación de los objetos respecto a lo humano, lo que Harman define como un constante “retraimiento epistemológico” de la imagen, el cual derivaría en una patente ininteligibilidad humana (nótese el léxico heideggeriano): “Al retraerse en su eficacia críptica, ‘el equipamiento’ necesariamente es, en gran medida, un misterio oculto [...] La praxis humana no puede clarificar el estatus de la herramienta, sino solo apoyarse en él u operar con él” (Harman 77). Las imágenes serían así “manipulables” (“zuhanden” en Heidegger) pero no “inteligibles”. Es decir, la OOO rescata la cualidad morfológica de las imágenes en tanto objetos, su forma.

10. La obra fue retirada de circulación por la editorial Alfaguara ante la acusación de plagio por parte de los abogados de la viuda de José Luis Borges, María Kodama. Véase Rodríguez Marcos, Javier. “Los peligros de rehacer la obra literaria de Borges”, *El País*, 30 de septiembre de 2011, https://elpais.com/cultura/2011/10/01/actualidad/1317420001_850215.html. Consultada en Julio 2, 2021

A lo largo de *Postpoesía* nos encontramos con múltiples referencias televisivas y cinematográficas para disertar sobre cuestiones estéticas. Por ejemplo, en un lugar hallamos el spot publicitario del perfume *Egoiste* de Chanel en el que un joven se pelea con su propia sombra (*Postpoesía* 79) para especular sobre las posibles fuentes de la tradición (Vasari, Plinio el Viejo) y de la cultura popular (Lucky Luke) de donde bebe el anuncio. En otro momento, observamos el célebre fotograma de la película *Blue Velvet* de David Lynch (117) en el que protagonista encuentra una oreja en medio de un descampado. Este hallazgo cataliza la disertación por parte de Fernández Mallo sobre la teoría de las formas del matemático francés René Thom, *Estabilidad estructural y morfogénesis*. Así es como el autor, mediante lo visual cataliza una operación rizomática de conexión analógica entre el cine, la estética, las matemáticas y la literatura. De esta forma, según Fernández Mallo, la postpoesía propondría un modelo interactivo de la literatura con el resto de las disciplinas al vincular

la escritura poética, en cuanto arte, a las líneas de pensamiento más dinámicas que, desde las matemáticas, la física, la filosofía y la tecnología, explican y transforman el mundo en que vivimos, en el que ninguna de estas disciplinas se desarrolla en un compartimento estanco porque, entre otras cosas, comparten el espacio digital que nos envuelve. (Bellón s.p.)

A través de este móvil ejercicio de metáforas, la literatura de Agustín Fernández Mallo devendría, pues, *expandida* al introducir, como haría el cine expandido, otros formatos visuales y digitales en la bidimensionalidad del papel y trascender de esta forma la centralidad del lenguaje y todas sus implicaciones antropocéntricas. En última instancia, su objetivo, según explica en *Postpoesía*, es aplicar dichas metáforas verosímiles al comportamiento morfológico, simbiótico y expandido de la poesía postpoética a través de la implantación estética del modelo en red, y la consecuente actualización de la literatura que supere el modelo tradicional de autoreferencialidad e intertextualidades puramente literarias operantes en el sistema ortodoxo. Con esto, busca implantar un modelo rizomático e interdisciplinario que transicione a otros formatos y conecte disciplinas.

El autor explica dicha transición en *Postpoesía* a través de la “metáfora verosímil” de la imagen de un huevo. Insertada en la primera página del ensayo esta constituye el recorrido cartográfico del libro por vía de la analogía y busca así poner en marcha el modelo rizomático de la lectura:

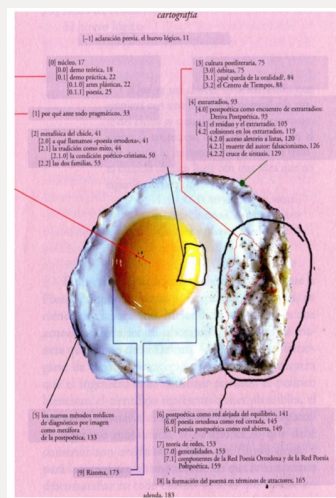


Figura 3.
Cartografía de Postpoesía

Posteriormente, el autor explica la tradición literaria española en torno a otras dos metáforas derivadas de esta metáfora proteica del texto: el modelo “Colesterol” propio de la poesía ortodoxa, como aquella “tradición que opera desde el interior de un sistema [y] siempre es perjudicial para el desarrollo del mismo” (45) y el modelo “Fotosíntesis,” como aquella “tradición que opera desde el exterior de un sistema [y] es siempre es beneficiosa” (45). Este último se identifica con el modelo postpoético, vinculado con “las líneas de pensamiento más dinámicas”. Se enfatiza aquí el carácter abierto y propiamente fotosintético de la postpoesía con respecto al resto de las disciplinas y de los formatos literarios. El objetivo conceptual final es mostrar que la postpoesía conforma una red según el modelo “libre de escala”: “unos pocos nodos muy conectados y otros muchos con pocas conexiones”. (Fernández Mallo, “Postpoesía” 159)

Si en la red *poesía ortodoxa* los nodos fuertes, muy conectados, eran los propios poetas o las instituciones o las diferentes escuelas poéticas, en la red *poesía postpoética* los nodos no son ni el poeta, ni las escuelas, ni las instituciones, sino los poemas, las obras. Es decir, la red *poesía postpoética* es una red de obras, de productos estéticos, no de sujetos sometidos a explícitas biopolíticas. (Fernández Mallo “Postpoesía” 163)

Es posible que el carácter de manifiesto de *Postpoesía* encuentre en estas líneas definitorias del carácter de la propuesta postpoética su justificación. Según el autor, los nuevos “nodos” de este propuesta estética rizomática serían los poemas o las creaciones estéticas, ecologías de carácter abierto (transdisciplinarias y expandidas), que trascenderían la antigua sinécdoque poema-sujeto autorial, o la tradición letrada centrada en el autor y, por ende, antropocéntrica, con sus consuetudinarias instituciones biopolíticas y culturales. En otras palabras, el hecho de que instituciones, generaciones literarias y el mismo capital simbólico asociado al apellido de autor, obnubilen la hermenéutica literaria. En otras palabras, seguir practicando este tipo de acercamiento literario, lo que Fernández Mallo denomina “la poesía ortodoxa” de carácter “Tribal-céntrico”, supondría someterse a lo que él mismo designa como una “catastrófica involución” (161) causada por aislamiento, rigidez, dogmatismo, desconocimiento y auténtico *absentismo estético-social* (Fernández Mallo, “Postpoesía” 162, el énfasis es mío). En otras palabras se trata de actualizar la poesía en la realidad social y científico-tecnológica del momento; se trata de convertirla en poesía de la experiencia del siglo XXI con todo lo que esto implica; o conseguir lo que él mismo ya había anunciado en el artículo germinativo de la postpoesía: que la actual poesía española entre en sintonía con otras artes plásticas cuyas propuestas estéticas son testimonio del actual discurso científico y tecnológico (el arte transgénico, el arte informático, el arte fractal, el teatro electrónico o el arte del caos)¹³.

Lejos de estar centrado en el autor, el nuevo paradigma debería ser “Opus-céntrico”: de carácter simbiótico, abierto, en red, y en sintonía con el giro icónico y con el escenario digital en donde van a confluír la mayor parte de las prácticas culturales contemporáneas actuales. Tal es la relevancia del giro icónico en la propuesta postpoética de Agustín Fernández Mallo como consustancial al paradigma posthumanista. En una obra postpoéticamente abierta se descentraliza denodadamente lo humano para poner en el centro de la ontología las nuevas redes de relaciones estéticas.

13. Publicado en España en la revista *Contrastes* (abril del 2003) y posteriormente en *Lateral* (diciembre 2004).

3. Epifanías de la imagen: una metafísica inmanente

"You must not wish to give a name to things, to everything.
Things will tell you who they are, if you listen,
surrendered to them, like a lover"
Henri Corbin

No solo se ha de tener en cuenta la dimensión física o material, la perspectiva exteriorizante de las imágenes para subrayar su pertenencia o hábitat en las coordenadas ecológicas o posthumanistas del presente panorama estético¹⁴. Lo imaginal, como se mencionó al inicio del artículo, también posee una dimensión simbólica susceptible de gozar de una ontología propia y una perspectiva interiorizante, tanto en su condición de imagen poética como en la de imagen técnico-material. Las citas que acompañan a este epígrafe hacen referencia a dos ideas alrededor de las cuales orbita la poética de Fernández Mallo y con las cuales se puede profundizar en el estudio de las imágenes poéticas en tanto a su estatus como presencias reales.

Ya en el título del primer poemario del autor *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus*, este hace referencia al *Tractatus Logico-Philosophicus*, que culmina con la idea de que de lo que no se puede hablar es mejor callar. La mística en la obra de Wittgenstein está unida a la categoría de lo inefable¹⁵. Así, la experiencia del mundo, su sola existencia, se manifestaría en este sentimiento "inefable": "No es lo místico cómo sea el mundo, sino que sea el mundo". (Wittgenstein "Tractatus" 6.44). Para Wittgenstein, dice Hadot, lo místico no es teológico ni se refiere al éxtasis, sino que es puramente sensorial, emotivo o una experiencia afectiva, "algo que no se puede expresar, porque se trata de algo ajeno a la descripción científica de los hechos, algo que se sitúa entonces en el plano existencial o ético o estético" (Hadot 23). Paralelamente, en la obra de Agustín Fernández Mallo, el poeta llega a esta denominada "mística pragmática" a través de la experiencia estética: mediante el asombro de que el mundo simplemente "sea" y a través de los objetos del mundo, de su contemplación como algo único. Así, el propio Fernández Mallo se apropia en una entrevista del concepto proveniente de la mística de la "epifanía" o la "microepifanía" para ilustrar la operación de la "mística pragmática" en su literatura:

Para mí es fundamental. Ver cómo un objeto común se revela como algo único. Eso es el acto poético en sí. De repente cogemos esta copa y alguien la mueve y la ve como nadie la ha visto hasta ahora. Como si un marciano bajase al planeta Tierra y le preguntaran qué es esto. Seguramente diría un disparate. Ver la realidad como un extraterrestre recién aterrizado. (Fernández Mallo "Entrevista" s.p.)

Por una parte, se trata de "pensar [posthumanistamente] a partir de objetos" (Fernández Mallo "Postpoesía" 72). Por otra, se trata de ver la realidad como tal extraterrestre. Es decir, compartir la experiencia de lo místico a la que se refiere Wittgenstein a partir de la sensación de extrañeza ante la mera existencia del mundo y las cosas y las imágenes que *habitan* (ecológicamente) el mundo.

Paralelamente, el crítico Ian Bogost, propone el término "fenomenología alienígena" para referirse a la misma actitud de extrañamiento que pediría la percepción de los objetos y sus imágenes en su pleno estar como presencias subjetivas en el mundo. De tintes heideggerianos sería la Ontología Orientada hacia el Objeto desarrollada por el filósofo Timothy Morton. Para este, las imágenes – desde su cualidad objetual – se retraen constantemente de nuestra aprehensión noética y, en consecuencia, permanecen ajenas a la criba de nuestro pensamiento humano y nuestra epistemología. Esta aproximación a los objetos mediante el vocabulario de la retracción de

14. Lo que Benjamin denominaría en *El origen del drama barroco alemán* como su perspectiva exteriorizante.

15. En varios lugares, asegura el autor que Wittgenstein es el gran místico contemporáneo y en el futuro, los hombres lo leerán como hoy leemos a San Juan de la Cruz. En la siguiente entrevista el autor dice "me interesa cómo llegó Witt al 'no decir,' típico de la mística, a través de la absoluta racionalidad".
<https://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2010/06/422>

los objetos tiene resonancias con el extrañamiento del que nos habla Fernández Mallo. Por otra parte, Jane Bennet en su libro *Vibrant Matter* rescata respectivamente la noción de “agencia” y “vitalismo” para poner a circular a los objetos en plena autonomía en sus respectivas propuestas ecológicas¹⁶. La obra y el gesto de Agustín Fernández Mallo se articula desde la misma voluntad de redefinir la relación entre lo Humano y lo no-humano y propone un giro posthumanista paralelo para las letras hispanas en el reconocimiento de la agencia y la subjetividad de las imágenes y los objetos al margen de la criba epistemológica y antropocéntrica.

Pero, ¿qué implica escribir desde tal sensación de extrañeza, de alienación, de retracción, de los objetos y de sus imágenes? El propio autor lo explica en la misma entrevista: “Cuando narras de cualquier cosa, como este azucarillo, tienes que estar en ese instante profundamente enamorado del azucarillo para penetrar en él, verlo, aprehenderlo” (s.p.). “Enamorarse” de estas imágenes-objetos que nos ofrece la realidad, sumergirnos en ellas, supone entrar en un juego de seducción con lo imaginal cuya condición preliminar es deshacerse del pensamiento dual: “los binomios, mente-mundo, teoría-práctica, no están separados sino que se construyen el uno al otro en un continuo rodar retroalimentado sin fin; una especie de juego de seducción” (“Creta” 128). Se trataría, aludiendo de nuevo a Henri Corbin en tanto a las operaciones dialécticas de la ecología imaginal, de rendirnos a las imágenes como amantes. Este es el mismo término que emplea Fernández Mallo, sin mediación entre las “presencias” en un sistema de relaciones transubjetivas entre el poeta y el mundo de los objetos que le rodean y con los cuales convive:

Learning to listen to things, and surrendering to them like a lover, as Corbin says, are part of this process of participating in an imaginal ecology. Doing this implies learning to see the things around us not only as material phenomena, not only as the trees and mountains that the ecologically-minded wish to defend and speak for, but also recognizing their symbolic qualities, that they represent Presences, aspects of reality beyond the material. (Richtscheid 149)

En otras palabras, no habría verdadera transición ecológica de paradigma si por ecológico uno le quita al árbol su “Presencia” simbólica más allá de su materialidad. Como tampoco, proponemos, habría transición en las letras ni en las teorías ni en las agendas posthumanistas contemporáneas si reducimos los fenómenos a su mera materialidad. Además de su perspectiva exteriorizante, la obra de Fernández Mallo nos propone rescatar la mística inmanente y el sentimiento de lo inefable.

4. La vida interior de las imágenes

“Vivida desde dentro, sin exterioridad, la existencia solo puede ser redonda”
Gaston Bachelard

Los poemarios del autor se articulan alrededor de las ideas que hemos venido tratando: la conectividad rizomática de la postpoesía, de talante transdisciplinar, y la metafísica inmanente. Ambas características contribuyen a la perspectiva posthumanista: el rizoma posiciona a objetos e imágenes en un plano ontológico heterárquico en su literatura. Por su parte, la visión de la metafísica inmanente de Fernández Mallo (propuesta que entiendo paralela a la de Morton, Bogost o Bennet en la crítica americana), activa la subjetividad de los objetos y las imágenes en tanto presencias que causan sensaciones afectivas e inefables de extrañeza. En lo que resta en este artículo daremos algunos ejemplos de cómo las imágenes consiguen este “éxtasis místico” inmanente en la obra del autor.

16. Jane Bennet en este caso se muestra como heredera del élan vital Bergsoniano. En *Vibrant Matter*, Bennett predica una toma de contacto entre los “materialistas vitales” contemporáneos con los “vitalistas” clásicos del siglo XX los cuales “[...] distinguished themselves from those ‘naive’ vitalists who posited a spiritual force or soul that was immune to any scientific or experimental inquiry. . . [and] also opposed the mechanistic model of nature assumed by the ‘materialists’ of their day. Nature was not, for Bergson and Driesch, a machine, and matter was not in principle calculable: something always escaped quantification, prediction and control. They named that something élan vital (Bergson) and entelechy (Driesch). Their efforts to remain scientific while acknowledging some incalculability to things is [...] exemplary”. (Bennett 63)

Según la declaración notarial que abre el poemario *Joan Fontaine Odisea [Mi deconstrucción]* – la cual nos presenta este “poemario-performance” y todos los elementos alrededor de los cuales el “evento de la escritura se constituye” – la proyección de la película *Rebecca* de Alfred Hitchcock conforma el paisaje de fondo durante la creación del libro. Leemos: “El objetivo perseguido por esta performance es alcanzar un estado de disipación físico y mental de resonancias místicas por causa de la constante e ininterrumpida visión del film *Rebecca* de A. Hitchcock” (11). Se podría decir que la base de este poemario es propiamente la imagen cinematográfica y la continua reproducción del filme, en forma de “pseudo-mantra”. Este es el paso, como leemos en *Postpoesía*, de una *metafísica del pincel* a una *metafísica del píxel*, de una metafísica analógica, a una metafísica digital. Si la imagen digital ya forma parte de nuestra ecología digital, entonces también es misión del *postpoeta* y de la praxis de la metafísica inmanente rozar dicho “estado de disipación físico y mental de resonancias místicas” sin abandonar la imagen materia o, como en este caso, a través de ella.

Otro poemario del autor, *Carne de Píxel*, trataría de transformar lo analógico en digital: pixelar la carnalidad o la realidad material mediante la creación de imágenes poéticas que, al igual que el píxel, contengan toda la información posible acerca de los momentos intensamente vividos por el yo poético. Sin embargo, y al mismo tiempo, ouroboricamente, el mismo yo busca que estas imágenes captadas desde la retina del yo poético se vuelvan a encarnar. La serie intimista del poemario y el mismo título, reinciden en la ya mencionada *metafísica del píxel* y en la paradoja que ésta encierra, la cual, como comenta Jara Calles, “anuncia la carnalidad del píxel, pero también, y al mismo tiempo, la profundidad del misterio de la materia: la nostalgia de esos momentos irrepetibles que, como el píxel, contuvieron toda la intensidad y emotividad posibles” (s.p.). Así, la metáfora del píxel da pie a esta lectura circular entre carnalidad y virtualidad. Javier Moreno también comenta acerca de esta dinámica:

Y es que la pregunta esencial que puede extraerse y abstraerse de la lectura de *Carne de píxel* podría enunciarse de la siguiente manera, variante de aquel enigma irresoluble del huevo y la gallina: ¿qué fue antes, la carne o el píxel? En ese territorio, en el límite que se abre entre el genitivo activo y pasivo del título, se juega la escritura de Fernández Mallo. (“píxel” s.p.).

He aquí el pixelado n7 del poemario:

Yo he ganado y perdido muchas horas mirando el ascenso vertical de las burbujas del agua con gas en un vaso. Una velocidad constante que, según cierto principio de relatividad, equivale a decir nula. Un ascender para hundirse en la atmósfera [que según San Juan de la Cruz equivale a decir tierra]. La mano sin óxido en la que me sumerjo. Y me la das sabiendo que no hay futuro en el fondo de los versos, salvo para organismos simples, unicelulares, fango que queda tras la caída del cosmos, el hueco que deja su propia trayectoria. No hay célula más simple que el beso, aunque su fuerza invalide las distancias y el espacio [o la luz [que es el espacio]], aunque todo aquello se corrompa ahora en este ascenso de burbujas vertical y nulo, en esta sombra de la luz que es decir más luz, esta semblanza del silencio, este moteado cuántico en la pantalla del cual *no se puede hablar y hay que callar* como dijo el maestro en el Punto 7 y al que llamaré [es natural] pixelado n7. (Fernández Mallo “píxel” 34)

En estas líneas apreciamos nociones de la física cuántica conjugadas con la mística de San Juan de la Cruz o Wittgenstein (el maestro aludido

en el Punto 7 de su *Tractatus*). Se trataría de un ejemplo de la ya mencionada postpoética pero también de la mística inmanente ya que la mística (y el amor) acontece catalizado por vaso lleno de burbujas conjugado por las leyes de la física. La imagen poética del ascenso de las burbujas (fórmula que corresponde paralelamente al amor, al éxtasis místico o al moteado cuántico) deja en el poema y como poso el beso o el silencio, aquello, en definitiva, que ya nos anunciaba Wittgenstein, de lo que no se puede hablar y hay que callar porque ni la ciencia ni la mística pueden explicar la realidad del amante, esa química del beso que, al fin y al cabo, conforma el mundo del poeta.

El ya citado primer poemario del autor, *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del tractatus* (2001), nos da más ejemplos dicha perspectiva interiorizante a través de la narración poética de un amor pasado que se articula en una serie de fotografías verbales. Entorno al “yo observo” (tanto como experiencia estética en tiempo presente como acto memorístico) se despliegan una serie de paisajes imaginales donde interioridad y exterioridad, pasado y presente, el mundo de los objetos y el yo, cohabitan. Leemos las siguientes líneas como recordatorio de la extrañeza de la ontología objetual en Fernández Mallo: “Ensimismados en un objeto no sabemos que es otro quien se nos ha colado en forma de objeto” (21). Incluso la relación entre el “tú que es la amada y, al mismo tiempo, el sujeto hablante” (9), como nos advierte Eduardo Moga en el prólogo, apunta a la experiencia simbiótica de la transubjetividad. También la perspectiva interior de las imágenes se evidencia: “En algún lugar nos aguardan pacientes los símbolos, me digo” (20). En otro momento leemos, testigos de la agencia (activa) del símbolo que “aguarda”. Nos hallamos pues inmersos en el marco de una ontología no-dualista, aquella ecología imaginal transubjetiva, en donde objetos y sujetos, perspectivas interiores y exteriores se funden y (ecológicamente) se funden y confunden. Ya en la segunda página del poemario se establece la intertextualidad con la filosofía de María Zambrano. “Toda belleza tiende a la esfericidad”¹⁷ (19), dice el yo poético citando a la filósofa. Efectivamente, la búsqueda que sigue (de la belleza) es un constante tiento de imágenes esféricas, coincidentes, plenas, actuales, esenciales, eternas (a todo esto apunta el círculo, según el diccionario de términos simbólicos de Cirlot (46-47)). “Bordeo el asunto. Trazo círculos. Tropiezo con los círculos. Tampoco valen las elipses, ni esa trampa en movimiento llamada espiral” (Fernández Mallo YSR 46), comenta el yo poético acerca de su búsqueda esencial. Y ya, finalmente, unos versos del poemario dicen que el hombre sabio sale del mundo de los exteriores (del tiempo y del espacio) “permaneciendo quieto y esférico como la gota de agua en la ingravidez” (Fernández Mallo YSR 40-41). La imagen poética cobra aquí la forma esférica del agua, suspensa en el espacio, ajena al mundo de tales fuerzas exteriorizantes (el tiempo, y el espacio). Pero vivir sin “exterioridad” no implica substracción del mundo sino, al contrario, un dejarse permear por él, por las relaciones interpersonales (la amada), los objetos, las imágenes, y los símbolos; acercarse a un paradigma de contacto, transubjetividad e interpenetración. Igualmente, el hombre y la gota de agua, por ser agua, son capaces de penetrarlo todo.

Otro poemario del autor, *Creta Lateral Travelling* (2004) reincide en el motivo circular. Se trata de un largo poema en prosa que estructuralmente se desarrolla en orden de fragmentos enumerados de manera decreciente y busca un regreso a unos supuestos orígenes de la cultura occidental, localizada en el libro en Creta, conjuntamente a su paralelo biológico: el “inevitable placer del retorno al vientre” (fragmento 55); y, en otro lugar, a los pezones: imágenes de circularidad, esfericidad, regreso y génesis. El penúltimo fragmento del libro (el número 1) recupera la poética del círculo como dicho espacio fenomenológico adecuado para la coincidencia esférica, la reunión arquetípica del ser (y de los objetos) con su propio origen:

17. También para Gaston Bachelard “las imágenes de la redondez absoluta nos ayudan a recogerlos sobre nosotros mismos, a darnos a nosotros mismos una primera constitución, a afirmar nuestro ser íntimamente, por dentro. Porque vivida desde dentro, sin exterioridad, la existencia solo puede ser redonda” (Bachelard 273). La redondez es para el francés la forma que cobra la experiencia del espacio cuando esta es ejercida desde tal intimidad. Vivir sin “exterioridad” no implica una substracción del mundo, sino al contrario, un dejarse permear por él, por las relaciones interpersonales (la amada), los objetos, las imágenes, y los símbolos; acercarse a un paradigma de contacto e interpenetración. En otras palabras: una ecología imaginal.

Yo siempre regreso a los pezones = islas dóciles= perpleja espiral = origen del disparo = sobados ojos primerísimos átomos = destino de la lengua= diana doble en la que cae miope el arquero = donde los círculos gravitan en más círculos = donde el Origen esconde su metro patrón = donde todo catálogo deviene ridículo = crepúsculo de lo decible = donde manda el Punto 7 [en la página en blanco dos puntos atan silencios]= a donde yo siempre vuelvo = a las islas dóciles = mi única ortografía = a los pezones = grito tu nombre = el eco: (103)

Enumeraciones o ecuaciones circulares, esféricas, de un poemario conceptual, postpoético y rizomático que se encarga de adelantar el aparato crítico de la postpoesía en sus dos ensayos finales y prepara al lector para la obra venidera del autor. Aquí se reincide de nuevo, como en *YSR*, en esa poética de los espacios circulares y en el regreso al silencio (allí donde todo - seres, objetos- coincide consigo mismo): un origen no-dual que se articula paralelo a una aventura de ovillado rizomática por el mundo de las imágenes (por la aventura ocular) y en donde, leemos, “el tiempo cuando es Tiempo nunca escoge para viajar la línea recta, pero tampoco la curva; se anuda sobre cualquier objeto – una taza, una idea, un pigmento- y permanece” (19). Este modo de visionado poético de Agustín Fernández Mallo entra en sintonía con la perspectiva imaginal que aquí hemos querido rescatar como consustancial a la desarticulación de la centralidad del lenguaje y del antropocentrismo en la propuesta posthumanista de Agustín Fernández Mallo. Una metafísica inmanente en donde penetrar el mundo de los objetos supone aceptar su subjetividad, su seducción, enamorarnos de esas imágenes que nos ofrece el mundo y penetrar en su dimensión simbólica (en lo que estas tienen que decir). Y si dicha dimensión, en ocasiones, coquetea con la felicidad, lo hace precisamente al recuperar la perspectiva de los interiores: “ [...]Mi idea de la felicidad no es en absoluto original. Una isla, una casa contemporánea, una pérgola, un pozo, y una silla mirando al suroeste, por definición el mar [pero todo hacia dentro]” (84). Es decir, hacia la vida interior de las imágenes.

Para concluir, podríamos considerar el fotograma ya mencionado de *L'Avventura* insertado en la serie “Mutaciones” y también portada de *Nocilla Lab* (el personaje de Claudia protagonizado por la actriz italiana Mónica Vitti corriendo hacia nosotros), como metáfora de lo que hemos venido denominando la perspectiva y ecología imaginal. La inexplicable desaparición de Anna en el film (y a su vez metáfora de la lógica del lenguaje) ha propiciado esta otra búsqueda, este otro encuentro, dentro del terreno de lo inefable. Lo que nos resta pues es una presencia que se abalanza hacia otra presencia, hacia otra subjetividad, nosotros, “lectoescpectadores”¹⁸ y transeúntes entre la palabra y la imagen, y nos confronta, en un encuentro alternativo al de la lógica del lenguaje. Igualmente, en la obra de Fernández Mallo los objetos del mundo y sus imágenes, nos apelan y se dirigen hacia nosotros desde la extrañeza de su propia ontología objetual. Atender a estas presencias sería practicar la ecología imaginal y modus operandi de la propuesta literaria del autor español, una que más allá de lógica del lenguaje (de nombrar las cosas) también procura el encuentro inefable con la vida interior de las imágenes.

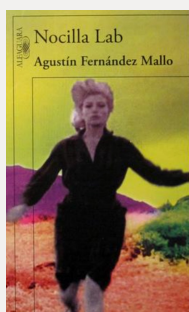


Figura 4.
Portada de *Nocilla Lab*

18. Ver bibliografía: *El lectoescpectador*, de Vicente Luis Mora

BIBLIOGRAFÍA

- Arigo, Christopher. "Notes Toward an Eco-poetics: Revising the Postmodern Sublime and Juliana Spahr's *This Connection of Everyone with Lungs*". <https://www.asu.edu/pipercenter/how2journal/vol_3_no_2/eco-poetics/essays/arigo.html>
- Avents, Roberts. *Imagination is Reality*. Spring Publication Inc, 1980.
- Bachelard, Gaston. *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. José Corti, 1976.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke UP, 2006.
- Bellón, Daniel. "Postpoesía. Una lectura despiezada". <<https://lacasatransparenteblog.tumblr.com/post/84449147600/postpoes%C3%ADa-una-lectura-despiezada-por-daniel>>
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Editorial Taurus, 1990.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke UP, 2010.
- Boehm, Gottfried. *Was ist ein Bild?* Fink, 1994.
- Boehm Gottfried and Mitchell W.J.T. "Mitchell. Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters". *The Pictorial Turn*. Routledge, c2010: 8-26.
- Bogost, Ian. *Alien Phenomenology or What It's Like to Be a Thing*. Minnesota UP, 2012.
- Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen*. Akal, 2010.
- Breidbach, Olaff e Vercellone, Federico. *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*. Bruno Mondadori, 2010.
- Cirlot, J.E. *A Dictionary of Symbols*. Routledge and Keagan, 1962.
- Corbin, Henry. *La imaginación creadora*. Ensayos Destino, 1993.
- De Castro, Viveiros. *Metafísicas caníbales*. Líneas de Antropología Postestructural. Katz, 2010.
- Debray, Régis. *El arcaísmo postmoderno. Lo religioso en la aldea global*. Manantial, 1996.

BIBLIOGRAFÍA

- Deleuze, Gilles and Guattari Felix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Continuum, 2004.
- Elkins, James. *The Domain of Images*. Cornell UP, 1999.
- Fernández Mallo, Agustín. *El hacedor (de Borges), Remake*. Alfaguara, 2011.
- . *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.
- . *Carne de Pixel*. Editorial DVD, 2007.
- . *Nocilla Dream*. Candaya, 2006.
- . *Joan Fontaine Odisea [mi deconstrucción]*. Editorial La Poesía, Señor Hidalgo, 2005.
- . *Creta Lateral Travelling*. La Bolsa de Pipas, 2004.
- . *Yo siempre regreso a los pezones y al Punto 7 del Tractatus*, Ópera Prima, 2001.
- . "Conversación con Agustín Fernández Mallo". Entrevista. *Revista de Letras*. 25 de febrero 2011. En línea:
<http://www.revistadeletras.net/conversacion-con-agustin-fernandez-mallo/>
- Freedberg, David. *The Power of the Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago UP, 1989.
- Frankl, Felice. "Image Science". *MediaArtHistories*, MIT UP, 2007.
- Hadot, Pierre. *Wittgenstein y los límites del lenguaje*. Pre-Textos, 2007.
- Harman, Graham. *Tool Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Open Court Press, 2002.
- Manovich, Lev. "Abstraction and Complexity". *MediaArtHistories*. MIT UP, 2007.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago UP, 1994.
- . "The Pictorial Turn". *The Art Forum*, 1992.
- Mora, Vicente Luis. "Letras sin imprenta. Ciberliteratura, blogs, narrativas cross-media". *España Siglo XXI. Literatura y Bellas Artes* (Volumen 5). Ed. por Francisco Rico, Jordi Gracia y Antonio Bonet. Madrid: 2009.

BIBLIOGRAFÍA

---. *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Seix Barral, 2012.

Morton, Timothy. *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. University of Michigan Library, 2013.

Richtscheid, Kevin. "Imaginal Ecology". *Sacred Web. A Journal of Tradition and Modernity* 17 (2006): 143-156.

Rorty, Richard. *The Linguistic Turn*. Chicago UP, 1967.

Terranova Tiziana. *Network Culture. Politics for the Information Age*. LondPluto Press, 2004.

Thom, René. *Estabilidad estructural y morfogénesis*. Gedisa, 1997.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. de Enrique Tierno Galván. Alianza Editorial, 1980

Zambrano, María. *El sueño creador*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1965.

ESPACIOS CONTRADICTORIOS Y ZONAS DE CONTACTO EN EL SANBORNS NARRADO

Alejandro Puga
DePauw University

Resumen: Este ensayo explora instancias novelísticas, cronísticas, y periodísticas en las que aparece el famoso gran almacén de la Ciudad de México, Sanborns. Como sitio emblemático, el Sanborns se fija en estas narrativas como un espacio monumental, pero a la medida que la narrativa urbana de México desmonumentaliza la ciudad, el lector puede observar un espacio más “representacional” que “representado”, siguiendo los términos de Henri Lefebvre. Es decir que accede a una experiencia de la ciudad más allá de exigencias institucionales, comerciales, y espectaculares. En este artículo, el pensamiento de Lefebvre en torno al espacio y la vida diaria se combina con el Michel de Certeau, cuya obra sobre estos mismos temas imagina “tácticas” locales para enfrentarse con las “estrategias” que buscan regir lo cotidiano. La narrativa posrevolucionaria de la Ciudad de México presenta el Sanborns como un núcleo discursivo para estos contrapuntos y en ejemplos tomados de novelas de “la Onda” y el ambiente pos-Tlatelolco, el Sanborns se convierte en lo que Mary-Louise Pratt denomina una “zona de contacto”, en la que las dinámicas contradictorias del espacio ciudadano coexisten y dan cabida a múltiples registros y agencias frente a una presencia monolítica.

Palabras clave: espacialidad, monumentalidad, Sanborns, vida diaria, zona de contacto

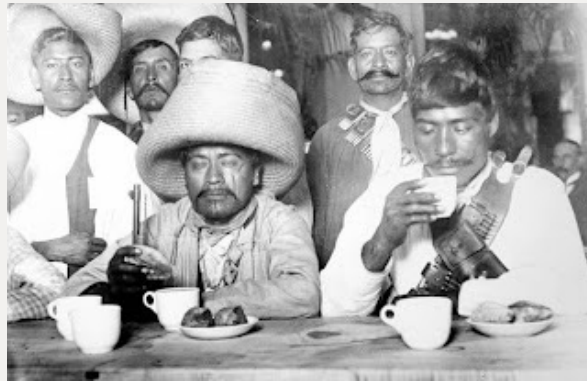


Fig. 1

Soldados zapatistas desayunando en Sanborns
Imagen incluida en "Desayuno en Sanborns", de Arturo Pérez Reverte

"Anduve por allí": La consagración de la vida diaria en el Sanborns¹

En un artículo de 1996 intitulado "Desayuno en Sanborn's", Arturo Pérez Reverte comenta una visita a la famosa cafetería y farmacia en el centro histórico de la Ciudad de México ("Méjico, DF;" tal como la denomina el autor), y la celebrada fotografía de un grupo de soldados zapatistas recién llegados a la ciudad y reunidos en el sitio icónico (fig. 1). Con fervor encomiástico, Pérez-Reverte describe la imagen de un revolucionario anónimo que

lleva puesto un ancho sombrero de paja y mantiene el cañón del máuser apoyado en el hombro, como si desconfiara todavía de esa capital federal que se les ha rendido con sus cafeterías elegantes y sus tiendas de lujo y su pan tierno, y sus burgueses de corbata que los vitorean con sospechoso entusiasmo ("Desayuno en Sanborn's").

La desconfianza compartida entre dos grupos en pleno (des)encuentro alude a una batalla por la vida diaria y sus espacios, articulada por Henri Lefebvre como "a zone of demarcation between the *uncontrolled sector* and the *controlled sector of life*" (*Critique*, "Foreword"). En una confrontación particularmente incómoda, representantes del supuesto desorden revolucionario –los de "ancho sombrero de paja"– gozan de una accesibilidad al consumo ciudadano y a la práctica de un desayuno tranquilo en un sitio consagrado por los "burgueses de corbata". El mismo autor participa en el carácter disyuntivo de la escena, pues ha llegado al Sanborns no para reclamar un espacio antes inaccesible, como lo es para los soldados que elogia, sino para ejercerla como un privilegio innato. "Hace un par de semanas anduve por allí", le relata al lector, e identifica la imagen como una de sus postales favoritas, que se halla a la venta como recuerdo de una visita al centro histórico. En vista de este posicionamiento, el lector puede preguntarse entre quiénes se colocaría Pérez Reverte en el momento contradictorio que ha inspirado esta imagen hecha a la medida para una relexión pasajera y fácil de consumir. Cabe notar que esta visita ocurre en una zona de la ciudad cuyo valor patrimonial fue consagrado en 1980 por decreto presidencial, y cuyo valor residencial se ha incrementado por un proceso de gentrificación ocurrido a lo largo de los últimos veinte años (Leal Martínez 54). En tal contexto, el elogio de Pérez Reverte reivindica la observación cronística de Carlos Monsiváis, quien había percibido en la misma fotografía "la estetización del proceso revolucionario", y "la domesticación de los impulsos radicales" ("Notas sobre la historia de la fotografía en México").

La presencia frecuente del Sanborns en la narrativa de la Ciudad de México enmarca tales momentos entre personajes que señalan las múltiples contradicciones del palimpsesto urbano. Porque estas

1. Para el presente ensayo utilizo la versión ortográfica "Sanborns", sin apóstrofe, aunque mantengo el apóstrofe en casos de cita directa.

representaciones literarias del Sanborns se detienen tanto en su proyección monolítica y elitista como en una supuesta democratización de la experiencia consumidora, e invitan consideraciones de lo que Mary-Louise Pratt ha denominado una “zona de contacto”. En su discurso plenario para el Congreso de la Asociación de Lenguas Modernas de 1991, Pratt describe las zonas de contacto como

social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today (34).

Como espacios de interacción comercial, social, y personal, los Sanborns facilitan las dinámicas de enfrentamiento intercultural que Pratt describe. Como zona de contacto, el Sanborns invita el interrogante de un comercio privado que, por su calidad de sitio de encuentro, adquiere un fuerte carácter público, es decir una tensión entre un derecho a la vida diaria, o lo que Lefebvre identifica como un continuo entre el trabajo, el ocio, y la enajenación social que produce la sectorización de éstos².



Fig. 2.
La Casa de los Azulejos en 1900
Tomada de "Cuando el Sanborns era una fuente de sodas" de Carlos Villasana
Publicado en Eluniversal.com el 14 de junio de 2017

Monumentalidad, espacialidad, vida diaria: El Sanborns como un núcleo discursivo

El proyecto de consagrar y programar la vida diaria con base en la práctica consumidora define el Sanborns desde sus años incipientes. La adquisición de la virreinal Casa de los Azulejos en 1919 (fig. 2) por Walter y Frank Sanborn es acompañada por el cierre de sus locales originales y menos grandiosos de 1903 (Grupo Sanborns, “Historia”). Con este acto, los hermanos inversionistas monumentalizan y ascienden la empresa original en el centro de una ciudad modernizante, que sigue contando con el respaldo grandioso de sus bases coloniales. Una combinación de restaurante, cafetería, farmacia, y gran almacén, instaurada a pie de la verticalidad de un majestuoso edificio colonial, da partida a la contradicción insistente entre un espacio de exclusividad social y otro de encuentros públicos, y de múltiples rangos sociales. El proceso de cierre y gran re-apertura asocia el Sanborns con los paradigmas de “lo mexicano” y logra integrar prácticas comerciales originadas en los imperios culturales de Francia y Estados Unidos en este momento de redefinición nacional. Tal como ha descrito Kevin Chrisman, la adquisición del gran edificio de Los Azulejos coincide con los años finales de la revolución, pero sigue participando en la

2. En su tesis doctoral “Meet me at Sanborn’s”, Kevin Chrisman explora de manera extensa cómo el Sanborn’s consagra la vida diaria como un acceso y participación en el consumo moderno, marcado por la emulación de patrones europeos y estadounidenses. Entre estos, el autor señala especialmente los estudios de Bunker, García Canclini, Cosío Villegas, y Bernal Sahagún.

modernización racionalista y positivista que tanto valoraba el Porfiriato. (66). El acto consagrador de instaurar el Sanborns en la Casa de los Azulejos transfiere la monumentalidad de su imponente presencia y sus resonancias de exclusividad a un nuevo proyecto de abrir al público un espacio más accesible, pero que aun exige ideales de comportamiento de la clase media alta (Chrisman 6-7). Según Lefebvre, los monumentos, en sus términos más fundamentales, operan como una forma de “poder tranquilo” (*Construction of Space*, 222) que borra los trastornos violentos de la acción revolucionaria, y sirven como emblemas de un pueblo unido con garantías de participación total. A su vez, el espacio monumental instauro una serie de prohibiciones concretas y socio-dinámicas que rigen el concurso público (*Construction of Space*, 240).

De manera muy parecida a la anécdota de Pérez Reverte, las apariencias del Sanborns comentadas en las muestras literarias que se incluyen a continuación, describen su presencia icónica pero resultan cortas y pasajeras, lo cual invita cuestionar la necesidad de explorar detenidamente la experiencia narrativa del Sanborns. La respuesta a esta preocupación requiere una teorización de la aludida “vida diaria” de la cual se ocupan, en gran parte, las obras de Lefebvre y su contemporáneo Michel De Certeau, pensadores que abarcan el tema frente a las transformaciones de la modernidad. Lefebvre busca la vida diaria en espacios que también la limitan. De Certeau, por su parte, se enfoca en las prácticas discursivas que determinan los parámetros de la vida diaria, y propone “estrategias y tácticas” para reclamarla frente a la creciente programación tecnócrata. Este diálogo entre Lefebvre y De Certeau brinda una lectura más profunda de las instancias fragmentarias del Sanborns en la narrativa de la Ciudad de México. Ambos estudiosos consideran que los sitios de encuentro, consumo, e institucionalidad sobreponen reglas para la práctica apropiada la vida diaria y, en este contexto, el Sanborns presenta un abundante caso de estudios para explorar sus problemas y construcciones. En este ensayo postulo que el concepto sociolingüístico anteriormente citado de la “zona de contacto” de Pratt abre la posibilidad de imaginar el Sanborns como un sitio que desafía la cotidianeidad institucionalizada que tanto les preocupa a Lefebvre y De Certeau. En otras palabras, el Sanborns narrado describe una trayectoria desde un espacio contradictorio hacia una plena zona de contacto. Acabaré esta exploración del Sanborns en sus manifestaciones cronísticas y novelísticas por un retorno al Sanborns de nuestra actualidad, con el fin de buscar indicios de una trayectoria semejante, o de su contradicción.

La obra de Lefebvre abarca una modernidad que rige el espacio y la vida diaria según las exigencias de la industrialización capitalista. En *The Production of Space*, el autor describe una tensión entre un espacio “representado”, es decir producto del acto institucional de contener y ordenar experiencia cotidiana (33), y un “espacio representacional”, que “embraces the loci of passion, of action, and of lived situations” (42). El espacio representacional, semejante a la zona de contacto de Pratt, se articula mediante el coloquio (Merrifield 90), y exige la participación de todos sus integrantes:

‘Human beings’ do not stand before, or amidst, social space; they do not relate to the space of society as they might to a picture, a show or a mirror. They know that they have a space and that they are in this space. They do not merely enjoy a vision, a contemplation, a spectacle—for they act and situate themselves in space as active participants. They are accordingly situated in a series of enveloping levels, each of which implies the others, and the sequence of which accounts for social practice (*Construction of Space* 294).

Como un sitio de encuentro y consumo, el Sanborns exhibe los contrapuntos de una zona de contacto, o de un espacio que oscila entre una función “representada” y otra función “representacional”. Al

considerar de nuevo la imagen que celebra Pérez Reverte en su anécdota, lo que destaca en la celebrada fotografía, más allá del nítido espectáculo, es el acto de “participar” en un desayuno, un acto “representacional” observado por una clientela más acostumbrada a frecuentar el Sanborns. Al final de cuentas, el autor celebra con nostalgia que el escenario venga “representado” en una tarjeta postal³.

Un sitio dedicado ostensiblemente al tiempo libre y la compraventa, como lo es el Sanborns, conlleva el proyecto de modelar a “la gente decente”, e implica una construcción social que, como han demostrado Bunker y Macías-González, depende de la habilidad de acceder a la cultura material de los grandes almacenes (72). Frente a la cosificación de la vida diaria y sus practicantes más establecidos, De Certeau propone aproximaciones al consumismo más allá de su capacidad de regimentar la vida diaria. Su obra fundamental sobre el tema, *The Practice of Everyday Life*, describe una tensión entre “tácticas” locales y “estrategias” amplias que difunden los “sistemas y discursos totalizantes” de “lo propio” (38). En este caso se trata de la actividad consumidora y la monumentalización de la “decencia” que facilita el Sanborns. De Certeau postula como una forma de contrapunto a la reproducción industrialista en el que un empleado, y por extensión el consumidor, reorienta su actividad sin alterar llamativamente los rasgos y las prácticas materiales de una institución (25). El Sanborns proyecta una autoridad colonial por hecho de ocupar la Casa de los Azulejos en el centro histórico, y mantiene las resonancias porfirianas y la exclusividad masculina del antiguo Jockey Club. Simultáneamente, el Sanborns pretende aceptar un amplio concurso público como sitio de compraventa y encuentros, y consecuentemente invita formas de *la perruque* entre sus integrantes, particularmente cuando éstos no cumplen con la expectativa de comprar, o cuando contradicen las normas paternalistas del sitio y la empresa. Las instancias narrativas del Sanborns, descritas a continuación, señalan momentos de *la perruque* en la interacción entre varios personajes que parecen entregarse al consumo de bienes, pero en realidad utilizan el Sanborns para imaginarse como estrellas de cine (*Arráncame la vida*), como un centro de comunicaciones (*Gazapo*) y, en un caso especialmente complejo, como un lugar de encuentro que desafía los pretextos hetero-normativos del Sanborns (*El vampiro de la colonia Roma*).

Otro modo táctico que acompaña *la perruque* se puede encontrar en la teoría de oralidad que De Certeau cultiva a lo largo de su obra. En su exploración de la vida diaria, señala el proceso de “intextuación”, es decir el regimiento e inscripción del cuerpo por medio de discursos jurídicos y propietarios (140). De Certeau postula que la oralidad es capaz de contrarrestar esta forma de institucionalización, porque “orality insinuates itself, like one of the threads of which it is composed, into the network—an endless tapestry—of a scriptural economy” (132). En el Sanborns, la intextuación está presente en sus emulaciones cosmopolitas. El modelo comercial europeo del gran almacén, y el estadounidense de la *soda shop*, se combinan con “lo mexicano” posrevolucionario mediante toques folclóricos como sus colecciones de plata, y la adaptación de la cocina mexicana a un menú afrancesado, cuyo producto más emblemático son las “enchiladas suizas”. Como señalan Bunker y Macías González, este cosmopolitismo es regido bajo un sistema de comercio que elimina el regateo, es decir la oralidad, de los mercados tradicionales y tianguis del centro. Los grandes almacenes introducen precios fijos y líneas de crédito para animar una clientela a modelar el comercio europeo y alejarse de los ambientes tradicionales de venta al aire libre (72). Sin embargo, en la trayectoria del Sanborns y su representación literaria, la oralidad reaparece entre articulaciones monológicas de una cultura diversa pero oficial, y contamina la red de gustos prescritos que se reproducen y se multiplican en sus productos y comercio. Para De Certeau, el resultado de estas tácticas es una visión del espacio como un “sitio

3. Aunque reconoce la fuerza contradictoria de la imagen, Monsiváis considera que este momento representacional resulta ser efímero, porque los soldados “acuden a una zona sagrada para incurrir en la profanación y, luego desaparecer sin remedio” (“Notas sobre la historia de la fotografía en México”).

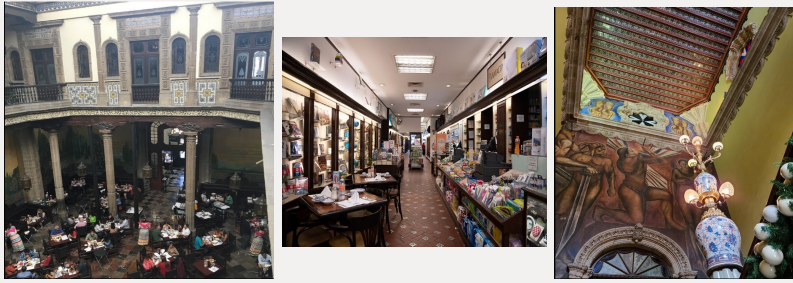
practicado" (117), en efecto, el espacio representacional articulado por Lefebvre, frente a la significación estática de un consumismo programado. En su proyecto de combinar la monumentalidad con la transparencia social, el Sanborns abre huecos inesperados de actividad, diálogo, y confrontación. Pratt observa en contextos semejantes las prácticas de la "auto-etnografía", es decir un relato personal y auto-reflexivo que toma en cuenta la percepción social hacia el sujeto (35), y la "transculturación", es decir la habilidad de un sector marginado de alterar estructuras y prácticas dominantes hacia fines no anticipados (36). Porque todas estas dinámicas se manifiestan en las instancias aparentemente obligatorias del Sanborns en la narrativa defecha, su presencia resulta todo menos una mención incidental o pasajera.

Lugar vs. espacio: llegar, encontrarse, y estar en el Sanborns

Las contradicciones espacio-sociales del Sanborns empiezan a presenciarse en la narrativa posrevolucionaria que acompaña, celebra, y, en momentos fijos, problematiza la "época dorada" asociada con el sexenio del presidente Miguel Alemán (1946-1952). Muy directamente, la crónica a mediados del siglo XX retrata la ciudad que procura emular los sitios y ambientes de los centros cosmopolitas de los Estados Unidos y la Europa de posguerra, y asimilar a éstos las huellas nostálgicas de un México colonial vigente, especialmente en su centro histórico. Salvador Novo inicia esta consagración en su *Nueva grandeza mexicana*, un texto que explora la ciudad durante el ascenso del Partido Revolucionario Institucional (PRI). En su ensayo, Novo recorre una cartografía tripartita de

iglesias, palacios porfirianos, [y] rascacielos. Esta trinidad esquemática y coexistente de nuestro yo urbano, que representa a nuestra historia arquitectónica, se halla tan viva en nuestra vida doméstica como presente en nuestras calles (Novo 129).

En su comentario subsiguiente, Novo afirma que "convivimos hoy en México gentes que añoran la Colonia, que suspiran por don Porfirio, y que se enorgullecen de alojarse en un rascacielos" (130). Roxanne Dávila señala que esta intersección de sensibilidades ilustra la figuración palimpsestica que se puede encontrar a lo largo de *Nueva grandeza mexicana*, y que la crónica de Novo busca reunir las contradicciones de una nueva urbe en una totalidad coherente (107). Esta asimilación de la modernidad a la presencia insistente del Porfirismo y la colonia indica la función dual de consagrar la vida diaria y limitar su práctica, o, en la visión de Lefebvre, rematar el "poder tranquilo" de la ciudad posrevolucionaria. Novo celebra el dinamismo urbano de su época, pero limita la experiencia a los que gozan la continuidad entre los privilegios sociales del Porfiriato y del desarrollo urbano de su actualidad. De tal forma, la ciudad se torna un espacio más "representado" que "representacional", pues la capacidad de entenderla proviene de una burguesía que se adapta fácilmente a los trastornos de la revolución. La prosa de Novo combina un registro encomiástico con un conocimiento preciso de lugares pertenecientes tanto a la modernidad pre-revolucionaria como a la "nueva grandeza" que postula, y así sostiene una crónica que, según Mary K. Long, explora la actividad consumidora como un acto de preservación histórica (117).



Figs. 3, 4 y 5⁴

Interior del Sanborns de los Azulejos: comedor central, mostradores, y el mural *Omnisciencia* de Jose Clemente Orozco

Como si fuera una obra de publicidad, el breve retrato del Sanborns que Novo incluye en *Nueva grandeza* enmarca la vida diaria en un proceso de consumo⁵. Novo propone el Sanborns de los Azulejos a su compañero imaginado como un posible sitio para comer, o, en otras palabras, participar en un rito central de la vida mexicana (fig. 3), una venerable práctica doméstica que se ha consagrado en los restaurantes icónicos del centro. Más allá de su función principal, Novo describe:

[...] ese Sanborn's frontero, en que podríamos haber comido, o comprado un dentífrico, un traje, o plata, o baratijas, o pinturas, o dulces, o purgantes, o admirado un fresco de Orozco [*Omnisciencia*], [y que] es el Palacio de los Azulejos, cuya historia puntual escribió el señor marqués de San Francisco, y antes de ser lo que es, alojó a un Jockey Club (24).

El fragmento parece estimar el acceso público mediante su enumeración pluralista de compras disponibles (fig. 4) para llevar a cabo la vida diaria, pero, tal como Lefebvre indica, “the satisfaction of contingent needs by objects which are themselves contingent and external defines one of the characteristics of [...] ‘private life’ (*Critique* cap. 1). La contradicción entre el acceso público y la privatización de la vida diaria continúa en la transición inmediata, en diferentes niveles de significación histórica. La tensión entre el mural *Omnisciencia* de José Clemente Orozco (fig. 5), emblema del muralismo posrevolucionario, y el legado porfiriano del Jockey Club, señala el dilema entre la proyección espectacular del espacio representado y la participación activa del espacio representacional. Es particularmente llamativo el caso del mural de Orozco que, de una forma que precede la anécdota de Pérez Reverte por unos 50 años, es convertido en una tarjeta postal a manera de publicidad para el restaurante (Chrisman 139) y, de esta forma, sirve como un ejemplo de cómo la monumentalidad del Sanborns fácilmente se adapta a la compraventa pasajera⁶.

El paseo que encuadra la narración de Novo y el compañero que lo está visitando ocurren en un tiempo condicional extendido. El hecho de que Novo imagine su recorrido por la ciudad señala una mirada fija al espacio representado, o lo que Lefebvre identifica como meros espectáculos, en contraste con una dinámica participación social. El proyecto de Novo es actualizar el elogio lírico escrito por Bernardo de Balbuena en 1604, y señalar las posibilidades democratizadoras que conlleva la industrialización y la urbanización. El uso del adjetivo “frontero” para describir el Sanborns es llamativo, porque señala la monumentalidad que Novo ha otorgado al sitio. Para Lefebvre, la monumentalidad consiste en un gesto simultáneo de unir y restringir al público, y al respecto menciona especialmente las propiedades espectaculares de las fachadas y entradas de edificios imponentes:

4. Las imágenes 3, 4 y 5 provienen del sitio web TripAdvisor. Pueden ser consultadas en el siguiente enlace: https://www.tripadvisor.com/Restaurant-Review-g150800-d801570-Reviews-Sanborns_de_los_Azulejos-Mexico_City_Central_Mexico_and_Gulf_Coast.html

5. En efecto, Bunker y Macías Gómez señalan que en los años incipientes de la radio, Novo “helped to craft catchy jingles between variety shows, comedies, dramas (soap operas), and talk shows” (101). Los autores también notan la influencia de Novo en adoptar un formato estadounidense de la industria televisiva con fines de lucro, en vez de un formato europeo de empresa estatal (101).

6. En su repaso de la instauración de este mural, que presenta figuras indígenas bajo el esplendor de una luz divina, Chrisman nota que Walter Sanborn rechazó una petición por el Dr. Atl de presentar la obra formalmente, aunque los motivos por encargar el mural claramente eran de legitimizar una empresa norteamericana frente a un renovado nacionalismo posrevolucionario (138-139).

“[they] are made to see and to be seen from”. Esta doble función de proyectar y contener determina niveles de privilegio social (*Production of Space* 361), pues los objetos en los mostradores están disponibles sólo al cliente que se sabe autorizado a comprarlos y a posicionarse, o en este caso imaginarse, entre sus mostradores.

Carlos Fuentes reitera los dilemas que presenta esta monumentalización de la vida diaria cuando ubica una de las escenas tempranas de *La muerte de Artemio Cruz* en el mismo Sanborns de los Azulejos. La acción ocurre cerca de 1946, el mismo año en que Novo publica *Nueva grandeza mexicana*. La escena de Fuentes se asemeja a la excursión imaginada por Novo en el hecho de incorporar, nuevamente, las dinámicas del consumo en la construcción de un público “decente” y, por ende, en la construcción de un espacio apropiado para ejercer su categoría social. Fuentes hace del Sanborns una parada de *rigueur* durante un lujoso día de compras prematrimoniales para la hija y la esposa del ex-revolucionario y tecnócrata Cruz, una figura que personifica la transición entre el valor rural revolucionario y el afán urbano durante la presidencia de Miguel Alemán. El episodio que describe el Sanborns presenta a Catalina Bernal Cruz y a su hija Teresa en busca de un reposo tras haber visitado una boutique de vestidos de novia. La imagen de madre e hija cumpliendo incómodamente con el rito de prepararse para una boda extravagante recuerda al cronista decimonónico Francisco Zarco y sus “cuadros costumbristas” sobre la vida en la ciudad. En sus propios ensayos que describen paseos imaginarios por la ciudad, Zarco se esfuerza por distinguir con fervor misógino entre una *flânerie* masculina, que abiertamente explora el espacio urbano sin límites de propósito, y un transitar femenino que el autor describe como torpe, a menos que tenga el objetivo claramente identificable de la compra personal o la prostitución. Zarco opina que para las mujeres “la calle es una región extraña, se cansan pronto, las lastima el piso, las sofoca la multitud, las molesta el bullicio, andan como aves espantadas y caen entre breñales” (167). En *La muerte de Artemio Cruz*, Catalina y Teresa entran al Sanborns, un acto que representa un paso más allá de la visita imaginada por Novo. Pero, al igual que en los demás sitios comerciales que la madre e hija visitan, el establecimiento aparece como un refugio de “las manos tendidas” de los limosneros a la entrada (Fuentes 20). De tal forma, Fuentes repite la condena de Zarco al describir las mujeres como figuras incapaces de pasear por la calle y que deberían concentrarse más en los rituales públicos que les corresponden: comprar, comer, y regresar a sus recintos domésticos. Este posicionamiento se remata por el hecho de que, tal como revela una memoria posterior a la escena, Artemio Cruz hizo su fortuna asumiendo las propiedades de Gamaliel Bernal, el padre de Catalina, y contratando el matrimonio con ella como parte de esa adquisición (Berg 164). Ante esa revelación, la escena en el Sanborns lo presenta no como un sitio de interacción dinámica sino como un espacio de confinamiento.

La prosa de Fuentes forma un paralelo con la de Novo al detenerse en una enumeración de productos disponibles en el Sanborns:

[... Catalina] apretó el brazo de su hija para introducirla de prisa en ese calor irreal, de invernadero, en ese olor de jabones y lavanda y papel couché recién impreso. Se detuvo un instante a mirar los artículos de belleza ordenados detrás del vidrio y se miró a sí misma, guiñando los ojos para ver bien los cosméticos dispuestos sobre una tira de tafeta roja. Pidió un bote de cold-cream *Theatrical* y dos tubos de labios de ese mismo color, el color de esa tafeta, y buscó los billetes en la bolsa de cuero de cocodrilo sin éxito (20).

El pasaje recuerda al de *Nueva grandeza mexicana*, pero este nuevo inventario se limita a objetos de belleza, y no abarca la selección más panorámica de “un dentífrico, un traje, o plata, o baratijas, o pinturas, o dulces, o purgantes”. Fuentes describe a Catalina posicionándose entre “artículos de belleza ordenados” que construyen la feminidad “decente”, y que articulan la transformación del consumidor en un producto (Lefebvre, *Critique* cap. 1). Como integrantes consagrados en el “milagro mexicano” de los años de Alemán, Catalina y Teresa se instauran en el comedor principal, entre los negociantes y burocráticos que a diario se reúnen para exhibir su dominio social y político. Fuentes describe a madre e hija Cruz gozando de los mismos “panes suaves” que Pérez Reverte evoca para señalar el ocio burgués, pero su presencia no causa el mismo “sospechoso entusiasmo” que se dirige a los soldados revolucionarios de la fotografía icónica. Al contrario, la imagen de Teresa mientras ensaya la pronunciación de Joan Crawford—“Jo Crawford”, le corrige, incorrectamente, la madre (20)—hace que estas figuras hablen desde las zonas altas de las jerarquías sociales identificadas por Pratt.



Fig 5.
Fachada y entrada principal, Sanborns de los Azulejos;
“Sanborns de los Azulejos”

Una semejante contradicción se puede observar décadas después en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta, cuya protagonista, Catalina, recuenta la posesividad de Andrés, su esposo, un ex-revolucionario y tecnócrata al estilo de Artemio Cruz. Durante un paseo por el centro bajo la vigilancia de un conductor, que igualmente desempeña el papel de guardaespaldas, Catalina se aposta en la puerta del Sanborns de los Azulejos y observa, “Ahí me sentía yo protegida porque las paredes son de talavera. Manías de uno” (Mastretta 115). Catalina explica que la obra de talavera evoca sus raíces poblanas, pero igualmente se posiciona entre el refugio comercial de un edificio y la inestabilidad de la calle al describir que, “Me quedé un rato en la puerta de Sanborn’s. Recargada contra la pared como una piruja, sintiéndome Andrea Palma en la mujer del puerto” (115). El escapismo cinematográfico, que igualmente se observa en la escena de madre e hija Cruz, indica que el Sanborns, a pesar de su potencial como un “espacio representacional”, en realidad asigna a sus integrantes conductas e identificaciones según las determinaciones del “espacio representado”. Catalina se figura a sí misma como una “piruja”, es decir una de las identidades binarias de consumidora o prostituta que le están disponibles en el concurso público. Aunque parece realizar una forma de *la perruque* al evocar una reina del cine, el gesto imaginario también anuncia la legitimación de “ser vista”, (*Construction* 361), de ser representada tras un filtro referencial que le ayuda a mantener su distanciamiento de las realidades de la calle.

Más tarde, Catalina, ahora acompañada por Carlos, un rival político y sentimental de Andrés, está a punto de traspasar el mismo umbral

sobre la calle Madero, y consecuentemente está a punto de cruzar los límites del paternalismo que determina su matrimonio. En ese momento, relata, su conductor-guardaespalda “nos alcanzó y me puso la pistola en el costado” (123), para regresarla al carro, a la casa, a la vida con Andrés, fuera de la “región extraña” de la calle y de la posibilidad de una interacción pública en el Sanborns. El final del episodio revela que el Sanborns funciona como un núcleo importante para desarrollar la dialéctica entre regir el espacio y vivirlo. En su paseo con Carlos, Catalina le comenta su gusto por el edificio. “¿Por qué no se lo pides a tu general?” le sugiere Carlos irónicamente. “Vete a la chingada” le contesta Catalina (123). Estos intercambios de coquetería arriesgada en el contexto de la dominación patriarcal de Andrés sugieren una transición a la “zona de contacto crudo” (Voigt 236) que, como el espacio representativo de Lefebvre, se nutre del coloquialismo suelto. Como estrategia de dominio, Andrés compra el Sanborns en nombre de Catalina, reorientando así su función como una propiedad mancomunada para contener a su esposa. “Haz con tu Sanborn’s lo que quieras,” le dice Andrés en frente de Carlos, quien, habiéndose perdido a Catalina, anuncia que “Yo no vuelvo a tomar ahí ni un café” (126). Esta afirmación final de Andrés demuestra que la cotidianeidad amena del Sanborns, representada por el acto escueto de tomar un café, o pasar una tarde de consumo ligero, conlleva una lucha por adquisiciones entre Carlos y Andrés en que fijan el Sanborns—y la misma Catalina—como propiedad. Mediante la compra del Sanborns, Andrés demuestra cómo, según el pensamiento de De Certeau, la “estrategia” de comprar el Sanborns, al contrario de las “tácticas” discursivas, de Catalina y Carlos, genera espacios “apropiados” que se distinguen de sus exteriores (xix). Por lo tanto, resulta difícil considerar a Catalina como una participante sin límites en un espacio social, aunque, como ha señalado Lisa Voigt, ejerza una voz contestataria en la zona de contacto (238-239).



Fig. 6.

El Sanborns de La Fragua, sito principal de *Gazapo* y *El complot Mongol*. Tomado de “Capital imaginada: 4 restaurantes para resolver un crimen o detener un complot” de Alejandro Rossette. Publicado en Local.mex el 28 de junio de 2017.

Zonas de contacto y espacio representacional en “los” Sanborns

Novo presenta el Sanborns como un monumento al nacionalismo económico de la posrevolución, un ideal que el autor incorpora a la fisonomía colonial y porfirista de la ciudad. Tanto *La muerte de Artemio Cruz* como *Arráncame la vida* presentan el Sanborns como un espacio de consumo y refugio para mujeres que, de acuerdo con el pensamiento de Lefebvre, experimentan una forma de enajenación en que la interacción social se cosifica entre productos disponibles (Critique, Vol I., Cap. 4). Oscilando entre el consumir y el ser consumido, Novo y su compañero anónimo, madre e hija Cruz, y Catalina se conforman a la monumentalidad de un Sanborns que, tal como ha señalado Lefebvre, ostenta “an image of membership” (Production of Space, 220). En *Gazapo* de Gustavo Sainz, podemos observar una desviación importante en esta consistente evocación del Sanborns como un espacio

representado. Las breves pero regulares estancias de los personajes en el Sanborns son acompañadas por un claro enfrentamiento lingüístico que alude a la zona de contacto y así conduce hacia la experiencia del espacio “representacional”, en que la monumentalización de la vida diaria entra en una fase de cuestionamiento, lo que Lefebvre denomina como “differential space” (*Production of Space*, 52). En esta novela incipiente de la Onda mexicana, el Sanborns es un sitio frecuentado por un grupo de adolescentes que para Sainz representa una renovación de la narrativa urbana de México. El mismo Sainz nota que antes del año de su publicación (1965), la novela de la ciudad retrata la juventud infrecuente y ornamentalmente (Paley-Francescato, 64). *Gazapo* hace del mundo de los adultos un escenario secundario y, como reflejo de este gesto anti-paternalista, abandona la Casa de los Azulejos y ubica al narrador, Menelao, y sus compañeros, en el “Sanborns de La Fragua”, ubicado en una avenida corta que hace esquina con el Paseo de la Reforma (fig. 6). Como emulación de los Champs-Élysées, esta gran avenida y sus sitios anexos extienden la monumentalidad del centro histórico mediante una concentración de estatuas que exaltan el patrimonio histórico del país. Reforma conduce al Centro Histórico, y al sitio “frontero”, como llamaba Novo al Sanborns de los Azulejos. La presencia del Sanborns de La Fragua en la novela de Sainz sirve como una reflexión sobre una nueva etapa en la historia de la empresa, en la cual la adquisición por la compañía Walgreen en 1946 incluye la estrategia de abrir nuevos Sanborns alrededor de Reforma (Chrisman 8-9). Aunque esta expansión más allá del centro histórico invita la participación de sectores más diversos de la ciudad, el Sanborns sigue reproduciendo las expectativas de consumo de los grandes almacenes del centro Porfiriano. La teoría de “lo propio,” según De Certeau, se aparenta en esta dinámica entre sede y sucursal: “[t]he ‘proper’ is a triumph of place over time. It allows one to capitalize acquired advantages, to prepare future expansions, and thus to give oneself a certain independence with respect to the variability of circumstances” (36).

Sin embargo, y en términos de transformaciones en la narrativa de la Ciudad de México, un Sanborns que no es el sitio emblemático implica contestaciones importantes. Una sucursal del Sanborns como el de La Fragua, con su construcción relativamente baja y vidrios panorámicos que dan al tráfico y a la actividad peatonal sobre Reforma, insiste más en la presencia de la calle y disminuye la función de refugio. En su análisis de *Gazapo*, Raymond W. Brown describe cómo la zona de la calle, es decir el espacio intermediario entre el departamento del joven Menelao y la casa de su padre, igualmente representa el espacio ambiguo de la experiencia adolescente (“Modelo para armar”). La actividad de los jóvenes en su Sanborns hace del gran almacén un espacio público, en donde compran lo mínimo para dedicarse al repaso de sus aventuras e intrigas. Tanto como la grabadora que comparten para contar y analizar episodios de la vida adolescente—peleas, enfrentamientos con padres y otros adultos, seducciones incómodas, chismes—utilizan el teléfono del Sanborns para relatar sus encuentros, reintegrando así la espontaneidad y el registro colectivo de la oralidad a la prosa narrativa. Donde el Sanborns de Novo sirve más como un espacio ciudadano filtrado por una sofisticada reflexión histórica y literaria, la ambientación textual de Sainz, repleta del albur, oralizaciones de la prosa, y parodias de registros cultos, empieza a sugerir la zona de contacto tal como la define Pratt: “Autoethnography, transculturation, critique, collaboration, bilingualism, mediation, parody, denunciation, imaginary dialogue, vernacular expressions: these are some of the literate arts of the contact zone” (37).

La prosa de Sainz elabora registros orales mediante la representación textual de grabaciones colectivas, llamadas telefónicas, actos de grafito y otros gestos “anti-letrados”. De esta manera, su novela se relaciona menos con las visiones grandiosas de Novo, Fuentes, y otras voces

narradoras que presentan una ciudad monumental, y más con las transformaciones en la crónica de su actualidad, especialmente la de Monsiváis, que intercala la jerga local y referencias populares del momento, y crea la sensación de vivir la ciudad en un presente inmediato (*Bencomo, Voces y voceros*, Cap. III). Puga compara las interacciones de los jóvenes en *Gazapo* con la conversación superficial entre madre e hija Cruz, y aunque reconoce que ambos escenarios comparten cierta frivolidad discursiva, subraya una distinción entre los personajes de Fuentes que se empeñan en la “hiperreferencialidad” de influencias cosmopolitas, y los jóvenes de Sainz que simplemente “comunican lo más inmediato de su contorno: la manera en que un personaje juega con un vaso, o la manera en que otro lleva un par de lentes oscuros” (Puga 98). De por sí, este *ennui* ciudadano no parece indicar una gran transformación en la *praxis* urbana, pero tiene que considerarse en el contexto del paisaje retórico de la novela, que insiste en desmitificar la experiencia de la ciudad mediante registros coloquiales y menciones pasajeras de lugares de encuentro. En su totalidad, *Gazapo* señala principios claves para De Certeau sobre la oralidad frente a la “intextuación” del sujeto. A diferencia de la monumentalidad de los autores anteriormente mencionados, la cotidianidad urbana y adolescente en *Gazapo*, a la cual el protagonista alude como “los temas de siempre”, disminuye la impresión de una serie de sitios emblemáticos, y los convierte en espacios, “composed of intersections of mobile elements” (De Certeau 117). La inquietud y movimiento constante de los jóvenes dista de las visitas singulares al Sanborns de Novo, Fuentes, y Mastretta, eventos que subrayan el acto de llegar al centro para reanudarse de forma monolítica a “lo propio”. En cambio, los jóvenes del Sanborns de La Fragua llegan y se levantan repentinamente. Se interrumpen, se alborean, se aburren en sus asientos, y exhiben todo lo contrario a la consistencia o estabilidad de “lo propio” (De Certeau 117). La degradación del sitio monumental a una sucursal, donde el coloquialismo pasajero reemplaza el gran gesto de estar en el Sanborns, alude la zona de contacto de Pratt y el espacio de participación activa ideado por Lefebvre⁷. Sin embargo, *Gazapo* persiste en una espacialidad monológica en la figura de Menelao. A pesar de su vitalidad joven y contemporánea, Menelao preside en el Sanborns al establecerse como el poseedor y emisor de las varias formas de narrar, y especialmente en una escena en que muy literalmente practica la “intextuación”, al etiquetar las diferentes partes del cuerpo de su novia con un lápiz labial. Si “lo propio” se desestabiliza en el Sanborns más allá del centro histórico, el protagonista de *Gazapo* busca reestablecerlo en su vida sentimental.



Fig. 7.⁸

El Sanborns de Hamburgo y Niza en la colonia Roma

El vampiro de la colonia Roma de Luis Zapata desarrolla el proyecto iniciado por Sainz, y presenta una realización plena de la zona de contacto en la narrativa de la ciudad. En esta instancia, el Sanborns, o más bien la disponibilidad de un Sanborns, sirve como un sitio de

7. Interesantemente, *El complot mongol* de Rafael Bernal, que se publicó cuatro años después de *Gazapo*, también utiliza el Sanborns de La Fragua como un sitio de encuentro para el protagonista, Filiberto García, un asesino a sueldo. García nota la importancia de los teléfonos públicos para su oficio, y en un momento contempla la curiosidad de pedir un café en el Sanborns sin consumirlo, así aludiendo al consumismo mínimo que se puede observar en *Gazapo*.

8. La imagen 7 proviene del blog comunicacionyteorias, publicado en wordpress.com. Puede consultarse aquí: <https://comunicacionyteorias.wordpress.com/tag/sanborns/>

encuentro que verdaderamente des-monumentaliza las resonancias del local. Como los jóvenes de *Gazapo*, Adonis García, prostituto y *flâneur* de la ciudad, cumple literalmente con la afirmación desdénosa de Andrés en *Arráncame la vida*, y “hace con su Sanborns lo que quiera” al convertirlo en un espacio transgresivo frente al paternalismo insistente que lo rodea, y que fácilmente se encuentra en las previas menciones literarias. Más allá de un sitio de encuentro imaginado, más allá de un espacio codificado para hombres de influencia y sus esposas e hijas discretas, y más allá de un lugar común en donde entretener la angustia erótica de una clase media adolescente, el Sanborns de Adonis García evoca a su manera las contradicciones inmediatamente visibles en la famosa imagen de los soldados revolucionarios desayunando en el Sanborns de su tiempo, y además cuestiona el culto a la masculinidad hetero-normativa que lo ordena todo. En su relato picaresco, Adonis recuerda el Sanborns de la calle Niza (fig. 7) en la colonia Roma como el sitio donde empieza a practicar su oficio. Semejante al Sanborns de La Fragua, esta sucursal, que actualmente está cerrada, se situaba cerca del Paseo de la Reforma, pero distaba de las proyecciones monumentales y paternalistas de la Casa de los Azulejos, por ubicarse en la Zona Rosa de la Ciudad de México, un área reconocida por su vida nocturna y su comunidad homosexual. En la novela de Zapata, la primera entre múltiples menciones de la Zona Rosa, igualmente introduce el Sanborns de Niza, el “debut”, según Adonis, de su vida como prostituto:

yo no podía entender que un tipo pudiera pagar por cogerse a un puto o sea lo que yo no entendía no sabía era que el que se cogía al puto también era homosexual ¿mentientes? pero dije "bueno, si hay gentes que paga por eso pus yo voy a ir" y al otro día estaba yo en la zona rosa ¿no? tratando de ver si ligaba algo, entons pasó un tipo en un coche y me dice [...] "ven", y yo "no", le digo "ven tú", y se baja ¿no? [...] "quihubo" le digo "vamos a tomar un café, "no", dice, "vamos a mi casa" y entons el dijo que no y se fue ¿ves? [...] pero al día siguiente recapacité y [...] ahí me tienes en la noche haciendo guardia en las puertas del Sanborn's de niza allí fue mi debut ¿ves? le debo mucho al Sanborn's de niza je. (“cinta segunda”, sección 2)

Resalta en este pasaje coloquial una transformación en las dinámicas observables en las previas figuraciones del Sanborns. En lo particular, la dicotomía de comprar o ser comprado aquí se aplica a los prostitutos y sus clientes, lo cual desafía la normatividad heterosexual y la codificación binaria de lo masculino y lo femenino en el Sanborns de Fuentes y Mastretta. Lo que se observa en Mastretta sobre una forma de *la perruque* bajo el dominio paternalista ahora adquiere un nivel de agencia que apenas indicaba *Arráncame la vida*. En la novela de Mastretta, Andrés compra el Sanborns tras una conversación incidental en la que Catalina le expresa su gusto por sus paredes de talavera, esto después de su coqueteo con Carlos y su fantasía cinemática. Sin embargo, la transacción formal de firmar los papeles y demostrarle a Carlos su poder como signatario, sostiene el dominio de Andrés. El mundo de las transacciones en *El vampiro* resulta en dinámicas marcadamente distintas porque crea un sistema paralelo de compraventa que devuelve al comercio el regateo y la inter-agencia. En su relato de su primer “contrato” con un cliente, el momento decisivo de no acompañarlo a su casa reclama el espacio ciudadano de una empresa privada y los siguientes “talones” en el Sanborns lo convierte en una zona de contacto mediante el uso de las casetas de los baños para contratar los encuentros. Según Schulenberg, los huecos y agujeros entre las casetas donde los “vampiros” y sus clientes se encuentran, ayudan a formar una parodia de la acción comercial de curiosear productos y revisar la mercancía antes de comprarla. Aunque en este caso se trata de los penes que Adonis y sus compañeros presentan por los agujeros como si fueran mostradores de belleza. Tras examinarlos, los clientes toman una decisión y, si desean realizar la transacción, pasan

un número de teléfono para sellar el trato. De tal forma y utilizando el Sanborns como punto de contacto, un sector demográfico marginado reescribe un mapa de la ciudad compuesta de monumentos patriarcalmente fálicos (Schulenberg 90-91). Porque los prostitutas pueden rechazar al cliente tanto como pueden ser rechazados, Adonis describe una adaptación de los patrones establecidos del consumo en el Sanborns que sostiene el servicio al cliente, pero que a la vez exige una entrega predeterminada. Tal como la insistencia de los jóvenes en *Gazapo* de frecuentar a su Sanborns regularmente sin comprar más que un vaso de refresco o un café, Adonis reclama un derecho a una cotidianeidad pública más allá de las normas que el espacio comercial exige.

Como señala el pasaje comentado anteriormente, el Sanborns—en realidad los Sanborns—de Adonis, da cuenta de cómo un sitio ostensiblemente monumental se transforma en una zona de contacto mediante una oralización de la prosa aun más intensa que la de Sainz. Tal como su predecesor, Zapata presenta una narración enmarcada por la transcripción de una serie de grabaciones, pero en este caso el entrevistador se mantiene anónimo. Este posicionamiento sugiere el control discursivo que tanto valora Menelao, el protagonista de *Gazapo*. No obstante, y a pesar de su posición como sujeto de un estudio sociológico, Adonis determina el curso de la narrativa al decidir cuándo parar la grabación, ya que es él quien determina la trayectoria de la entrevista mediante sus numerosas desviaciones. Tal como la monumentalidad de la ciudad es redefinida por el movimiento y la actividad de Adonis, el género narrativo colonial de la picaresca, que viene citada en diferentes epígrafes al inicio de cada “cinta”, dialoga con la voz auto-etnográfica de Adonis, formando así la “asimetría” de la zona de contacto. Las condiciones ideadas por Lefebvre y De Certeau—el espacio representativo, *la perruque*, el desafío a la intextuación—se reúnen en la figura de Adonis, cuya participación en el espacio no está garantizada por el culto a la “decencia” comercializada, sino por la “gente de ambiente”, una realidad sociocultural que el protagonista identifica desde el principio de su narración⁸. Este mundo nocturno, que reconoce sexualidades fluidas y encuentros que reúnen múltiples rangos sociales, contrasta fuertemente con los patrones que el Sanborns presume. Tal como lo hace Schulenberg en su análisis, Chrisman describe cómo los toques emblemáticos que se instauraron en el Sanborns para sostener a la “gente decente”—las cabinas telefónicas y cubículos de baño individualizados, los estantes de revistas que modelan comportamientos y estilos de vida deseables—facilitan una interacción “de ambiente” (258-265). Cada una de estas comodidades participa en una red de interacciones de movimientos más allá de lo consagrado como “lo propio”, según De Certeau. Una prosa carente de mayúsculas, incluso al nombrar el Sanborns, y dotada de ortografías fónicas, y la identificación de capítulos como “cintas”, desafían la “intextuación”. En este ambiente citadino y retórico, Zapata se rehúsa a resolver los trastornos de la juventud que exige la forma antigua de la picaresca, y así rinde una zona de contacto en forma de novela urbana.

“Sólo Sanborns”: Mencionar, citar, y frecuentar en pos de Carlos Slim

El arco de la presencia del Sanborns en estas obras describe tensiones entre los espacios representados y representacionales de Lefebvre. Tanto en su forma novelística como en su presencia concreta, el Sanborns se impone como un espacio que, a la vez, consagra y enajena al sujeto de la vida diaria. Pero, como zona de contacto, es capaz de albergar múltiples registros del espacio. El formato de una *soda shop* pretende garantizar a su público consumidor la experiencia de una cotidianeidad amena. Sin embargo, sus resonancias como una adquisición empresarial y su proyección de una continuidad patriarcal frente a las transformaciones de la posrevolución ocasionan un

8. En este sentido, Zapata puede considerarse como heredero de Novo, quien es reconocido por la transparencia de su sexualidad en una ciudad decididamente paternalista. Este paralelismo es especialmente apreciable entre *El vampiro* y la experiencia citadina que retrata Novo en *La estatua de sal* (1945), una memoria en que el autor protagoniza su homosexualismo y correlaciona su llegada a la ciudad como una realización identitaria.

enfrentamiento con un público más complejo y matizado del que Novo postula en la “trinidad esquemática” de Colonia, Porfiriato, y Modernidad. En su propia relación literaria e intelectual con el Sanborns, Monsiváis abarca este prolongado estado contradictorio. En *Días de guardar*, invoca paródicamente el Sanborns entre otras empresas que valoran el consumismo en la vida diaria del México posrevolucionario: “Venga a nos el reino de los grandes almacenes y las cadenas de restaurantes, el reino de Dennys, Sanborns, Aunt Jemima, Aurrerá, Minimax..., las tarjetas de crédito y las giras de veintiún días por el viejo continente” (citado en Bencomo, cap. III). A pesar de esta crítica de los valores de la clase media estadounidense de posguerra, la personalidad intelectual de Monsiváis se asocia regularmente con el Sanborns. Al retratar la omnipresencia del cronista en la vida cultural de la ciudad, Karam menciona su apariencia regular en el Sanborns de Coyoacán (48), y Hernández Navarro nota que “no despreciaba” reuniones intelectuales en los Sanborns de la ciudad (82). Se podría continuar señalando instancias literarias del Sanborns que incrementan su complejidad frente a su presencia monumental. Al final de cuentas, su aparición en algunas de las obras narrativas aquí citadas desempeña una función semejante a la que le otorga Pérez Reverte, es decir el escenario de una iconografía oficial que, pese a sus intenciones monumentales, abre fisuras donde la zona de contacto podría realizarse. Como una de muchas tarjetas postales disponibles, el Sanborns es capaz de reunir sus elementos más contradictorios y reducirlos en un espacio manejable y contenible. De otro lado, Sainz y Zapata, al alterar las prácticas del consumo en el Sanborns, lo convierten en una zona de contacto mediante su oralidad, y sus formas de *la perruque* que subvierten patrones de comportamiento heredadas del Porfiriato.

Las alusiones narrativas del Sanborns en este ensayo conciernen versiones literarias de la empresa en la posrevolución, específicamente tras la adquisición de la Casa de los Azulejos por los hermanos epónimos, y luego mediante su adquisición en 1946 por la Walgreen Drug Company, un evento que inicia el camino del Sanborns hacia una presencia en sucursales a lo largo de la ciudad. Estos eventos presagian la épica adquisición de la empresa por Carlos Slim Helú en 1985, y su papel financiero y simbólico en la transformación del Centro Histórico mediante adquisiciones de inmobiliarios en la zona. La intervención de Slim, en colaboración con el entonces alcalde del Distrito Federal, Juan Manuel López Obrador, rinde un espacio ostensiblemente público que pretende garantizar a una joven clase oficinista el ambiente autóctono del Centro Histórico, mas con una incrementada presencia policial y la eliminación agresiva del sector informal que se presenciaba en las calles (Leal Martínez 55-56). En otras palabras, y muy semejante a las contradicciones del mismo Sanborns, el proyecto de “rescate” del Centro Histórico (Leal Martínez 53) busca hacer del espacio “representacional” del centro un espacio nuevamente “representado”, que entrega a un sector inversionista una versión digerible de la vida diaria. Tales momentos en la trayectoria del famoso magnate son definitivos, pues conducen sustancialmente a su epíteto de “el hombre más rico del mundo”, aunque lo sea o no en un momento cualquiera. La adquisición del Sanborns de los Azulejos en la cronología en el sitio web oficial de Grupo Sanborns construye una narrativa alrededor de Slim que forma paralelos con la historia de los mismos hermanos fundadores. Donde Frank Sanborn restaura una “Casa de los Azulejos, edificio histórico que había caído en el abandono”, la inversión de Slim en la mayoría de las acciones “inicia la tarea urgente de renovación de la Casa de los Azulejos”, para el cual el magnánimo benefactor de la ciudad emplea una impresionante fuerza laboral en el centro histórico (Grupo Sanborns, “Historia”). Interesantemente, cada una de estas acotaciones centraliza la Casa de los Azulejos, tanto en la narrativa como en la imagen que acompaña la nota histórica. Esto no ha de sorprender al lector en cuanto a la adquisición de Frank Sanborn, pero el retorno a la monumentalidad del “Sanborns fronterero” en el centro

histórico es llamativo en la narrativa de 1985. De ahí, la cronología prosigue con la expansión del Sanborns más allá de su centro, a lo largo de la ciudad, el país, hasta Centroamérica, y, en su actualidad, como una entidad global digitalizada. El retorno a la iconografía de Azulejos para consagrar esta expansión remata la centralidad emanante de “lo propio”, e invita consideraciones sobre cómo este gesto afecta las posibilidades de realizar un espacio representacional y la zona de contacto en un Sanborns globalizado. A manera de conclusión, propongo considerar brevemente dos pistas en torno a la narración del Sanborns actual: su presencia en escritura turística, y las resonancias de su empresa digital.

Este ensayo se ha referido a una fotografía icónica asociada con el Sanborns que contribuye a su vasta imaginaria, pero igualmente merece atención la anécdota bloguera que la cita. En efecto, un heredero importante de las breves pero obligatorias menciones cronísticas y novelísticas del Sanborns son las apariciones en blogs y sitios periodísticos relacionados con el viaje y la vida cultural en la Ciudad de México, particularmente cuando un novelista de renombre comercial participa en este género digital. Las evocaciones de Pérez Reverte sobre una visita obligatoria al Sanborns lo conecta con un retorno a su monumentalidad, un acto consagratorio que la blogosfera reproduce frecuentemente. Por ejemplo, el periodista Eric Nusbaum eficientemente traza la historia del Sanborns, especialmente la Casa de los Azulejos, desde la pos-revolución hasta la época contemporánea, y utiliza el sitio como un nexo de sus problemáticas coloniales, poscoloniales, y modernas (“Take Me to Sanborns”). En su artículo, Nusbaum presenta el Sanborns como un escenario de contestación, especialmente al repasar la famosa incursión del boxeador Jack Johnson, al quien le niega servicio el mismo Frank Sanborn en una extensión de la política de Jim Crow. Johnson regresa con una caterva de generales revolucionarios que blanden sus valores institucionales en contra del racismo estadounidense. El recuento del episodio inicia una exploración de las injusticias y las idiosincrasias que experimentan las empleadas de Sanborns, un tema que Chrisman explora de forma más extendida en su análisis de la estructura y cultura laboral de la empresa. Resulta sorprendente, por lo tanto, que Nusbaum encuadre su ensayo en una escena de la novela de D.H. Lawrence, *The Plumed Serpent*, en la cual Kate Leslie, una turista irlandesa abrumada por la experiencia de asistir a una corrida de toros, insiste en ser llevada al Sanborns para tomarse un té apaciguador. En efecto, la expresión frustrada del personaje, “Take me to Sanborns”, intitula el artículo. Tras una exploración de las varias contradicciones sociales que alberga el sitio, incluso su propia posicionalidad como expatriado en México, Nusbaum le devuelve al Sanborns su estatus icónico al final del artículo, al describirlo como, “[t]he opposite of everything that made Mexico City special to me. And at the same time, exactly what made Mexico special, exactly what made it Mexico” (Nusbaum, “Take Me to Sanborns”).

El deseo por insistir en la monumentalidad del Sanborns impulsa la presencia en línea de “Sólo Sanborns”, un gran almacén electrónico al estilo de Amazon y Walmart, que ofrece múltiples productos y servicio al domicilio. El cliente puede consultar la “existencia en tiendas” de algún producto deseado, pero es obvio que su función es eliminar la necesidad de participar en el rito de la localidad. El juego ortográfico de reproducir los reconocidos caracteres cursivos con una arroba, “S@nborns”, remata la confianza en la versión electrónica de “sólo Sanborns”. Tal como es frecuentemente observable en el caso de Amazon, las reseñas de los clientes podrían representar la zona de contacto al abrir un espacio para la crítica de productos o servicios, pero abundan reseñas favorables que confirman la calidad de la entrega al domicilio, lo cual sugiere la supervisión y edición de comentarios negativos. En este ambiente de puro consumo, el Sanborns atiende a la transición de Slim al mundo de telecomunicaciones, y en efecto la página principal de “Sólo Sanborns”

destaca ofertas relacionadas con los planes celulares y sus productos relevantes: teléfonos, audífonos, y otros implementos para operar en el México de Slim. De tal forma, las estrategias de “lo propio” siguen presenciándose en “S@nborns”.

Lefebvre y De Certeau no atestiguaron plenamente esta fase de consumo digital, pero sus preocupaciones sobre la vida diaria, en combinación con una exploración de la zona de contacto postulada por Pratt, reclaman una lectura detenida de los lugares que pretenden servir como sitios que definen la experiencia de la ciudad, especialmente en sus representaciones literarias. En la Ciudad de México, y en su extensión multinacional y digital, el Sanborns ha pretendido brindar a su público un espacio para reproducir la práctica de la vida diaria en formatos que legitimizan al cliente, primero en la confusión de una megalópolis creciente, y ahora en las complejidades de un México globalizado. El deseo que tales espacios anclen la experiencia de la ciudad no han de sorprender al lector de las obras aquí citadas, pero la exploración de sus dinámicas ha de cuestionar una nostalgia por un sitio monumental frente a la complejidad que describe más atentamente la práctica de estar en el espacio real y literario de lo urbano.

BIBLIOGRAFÍA

Bencomo, Andadeli. *Voces y voceros de la megalópolis: La crónica periodístico-literaria en México*. Iberamericana Vervuert, 2002.

Berg, Mary G. "The Three Catalinas: Upper-Class Women As Portrayed by Fuentes, Mastretta, and Mújica." *Reflections on the Conquest of America: Five Hundred Years After*. Ed. por William Forbes, Teresa Mendez-Faith, Mary-Anne Vetterling, y Barbara H. Wing. New Hampshire UP, 1996, pp. 163-70.

Bernal, Rafael. *El complot Mongol*. Planeta, 2011.

Brown, James W. "Gazapo: Modelo para armar." *Blog de Gustavo Sainz*, 12 Sept. 2006, <http://degazapo.blogspot.com/>

Bunker, Stephen B., y Macías González, Víctor M. "Consumption and Material Culture in the Twentieth Century." *A Companion to Mexican History and Culture*. Ed. por William H. Beezley, Wiley, 2011, pp. 83-118.

Chrisman, Kevin M. *Meet Me at Sanborns: Labor, Leisure, Gender and Sexuality in Twentieth-Century Mexico*. 2018. York University. Tesis doctoral.

Dávila, Roxanne. "Mexico City as Urban Palimpsest." *Studies in the Literary Imagination*, vol. 33, no. 1, 2000, pp. 107-123.

De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Trad. por Stephen Rendall. California UP, 1988.

Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. FCE, 1962.

Grupo Sanborns. *Historia*. Grupo Sanborns, 2020, www.gsanborns.com.mx/historia.html.

Hernández Navarro, Luis. "Carlos Monsiváis, el periodista." *El cotidiano*, no. 201, 2017, pp. 75-84.

Karam, Tanius. "Recorridos, espacios, y desánimos por la Ciudad de México en Carlos Monsiváis." *Textos híbridos*, vol. 1, no. 2, 2011, pp. 44-66.

Leal Martínez, Alejandra. "Deseo de la ciudad, espacio público, y fronteras sociales en el Centro Histórico de la Ciudad de México." *Seminario Permanente Centro Histórico de la Ciudad de México. Vol 2*. UNAM, Coordinación de Humanidades, Posgrado en Urbanismo, PUEC, 2012, pp. 51-64.

BIBLIOGRAFÍA

- Lefebvre, Henri. *The Critique of Everyday Life*. Trad. por Gregory Elliot, Verso, 2014.
- . *The Production of Space*. Trad. por Donald Nicholson-Smith, Blackwell, 1991.
- Long, Mary K. "Consumer Society and National Identity In the Work of Salvador Novo and Guadalupe Loaeza". *Chasqui*, vol. 30, no. 2, 2001, pp. 116-136.
- Mastretta, Ángeles. *Arráncame la vida*. Cal y Arena, 1991.
- Merrifield, Andrew. *Metromarxism: A Marxist Tale of the City*. Routledge, 2002.
- Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la historia de la fotografía en México". *Revista de la Universidad de México*, vol. 35, no. 5-6.
- Novo, Salvador. *Nueva grandeza mexicana*. Espasa-Calpe, 1947.
- . *La estatua de sal*. FCE, 2008.
- Nusbaum, Eric. "Take Me to Sanborns: Swiss Enchiladas and Race in Mexico City". *Gawker*, 23 de junio de 2014, <https://www.gawker.com/take-me-to-sanborns-swiss-enchiladas-malinchismo-and-1594744035>.
- Paley-Francescato, Martha. "Entrevista a Gustavo Sainz." *Hispanamérica* no. 14, 1976, 63-81.
- Pérez-Reverte, Arturo. "Desayuno en Sanborn's". *Artículos de Arturo Pérez-Reverte*. 12 de mayo de 1996, <https://arturoperezreverte.blogspot.com/2009/10/desayuno-en-sanborns.html>.
- Pratt, Mary-Louise. "Arts of the Contact Zone". *Profession*, 1991, pp. 33-40.
- Puga, Alejandro. *La ciudad novelada a fines del siglo XX: Estructura, retórica, y figuración*. UAM, 2012.
- Sainz, Gustavo. *Gazapo*. Joaquín Mortiz, 1965.
- Schulenberg, Chris T. "El vampiro de la colonia Roma: Mexico City Maps and Gaps." *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, vol. 39, no. 2, 2010, pp. 85-98. *Sólo Sanborns*. Sanborns, 2021, <https://www.sanborns.com.mx/>
- Voigt, Lisa. "Espacio y lenguaje en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta." *INTI: Revista de literatura hispánica*, no. 45, 1997, pp. 235-241.

BIBLIOGRAFÍA

Zapata, Luis. *El vampiro de la colonia Roma*. Debolsillo, 2014.

Zarco, Francisco. *Escritos literarios*. Porrúa, 1968.

REVOLUCIÓN (IM)PEDIDA EN AGUA QUEMADA, DE CARLOS FUENTES, Y DUBLINERS, DE JAMES JOYCE

Adelmar Ramírez

University of California, Los Angeles

Resumen:

Este artículo explora un sentimiento de parálisis social advertido por James Joyce y Carlos Fuentes en sus respectivas obras *Dubliners* (1914) y *Agua quemada* (1981). Con base en un par de diálogos prácticamente idénticos extraídos de estas obras se lleva a cabo un recorrido a través de los contextos históricos determinantes para la supuesta inviabilidad de próximas revoluciones. Resaltamos el carácter rural y católico de la Guerra Civil irlandesa y la Revolución mexicana. Aunado a ello, enfatizamos el uso de la alegoría en la representación de las condiciones económicas y el folclor nacional. Desde un enfoque panorámico, se estudian protagonistas reacios al cambio y a concretar acciones para su interés o el de la colectividad. Buscamos reunir las interpretaciones simbólicas/psicoanalíticas y los paradigmas de teoría política hasta ahora elaborados alrededor de estas obras con el objetivo de localizar hitos en la perlesía revolucionaria, y dar cuenta de la brecha vincular en las estructuras sociales de cara al futuro.

Palabras clave: Revolución, parálisis, alegoría, historia, folclor nacional

“No social revolution, he told her, would be likely to strike Dublin for some centuries”
 (“A painful case”, *Dubliners* 72)

“No te hagas ilusiones. No volverá a haber una revolución así en México. Eso solo pasa una vez”
 (“El día de las madres”, *Agua quemada* 24)

ISSN: 1523-1720
NUMERO / NUMBER 46
Enero / January 2022

Introducción

James Joyce y Carlos Fuentes puntualizan, en *Dubliners* (1914) y *Agua quemada* (1981), la inercia política general de sus respectivos contextos históricos. Tal estatismo es denunciado, por Joyce, frente a la nula ayuda inglesa en tiempos de crisis, en especial durante la hambruna de la patata, que entre 1845 y 1849 dejó un millón de muertos y una multitud en diáspora. Fuentes reflexiona sobre otro millón de muertos a principios del siglo XX, en México, víctimas de una revolución que no modificó sustancialmente las condiciones de vida para la mayoría de la población al margen del progreso. Siguiendo a Joyce, Fuentes plasma el peso de un estancamiento tanto económico como ideológico. La ciudad de México, ideada en su relación con Estados Unidos, se asemeja al Dublín joyceano, intermediario entre la moderna Gran Bretaña y el campesinado irlandés. Aunque *Dubliners*, como vaticinio bélico, aparece años antes del Alzamiento de Pascua de 1916 y *Agua quemada* se publica décadas después del fenómeno revolucionario mexicano, a manera de una reflexión *a posteriori* de lo allí sucedido, los cuentos encadenados de ambas obras tienen en común una lucha generacional por los derechos de la tierra y la parálisis bajo el yugo colonial/capitalista. Fuentes y Joyce ponen en boca de sus personajes un diálogo casi idéntico sobre el escepticismo acerca de movimientos revolucionarios futuros, acusando implícitamente a sus conciudadanos de inobservancia libertadora. Este artículo examina, a partir del estudio de diálogos equivalentes entre estas dos obras, una actitud de parálisis general, alegórica, en *Agua quemada* y *Dubliners*.

Resumen de las obras analizadas

Dubliners es una colección de quince historias cortas que representan eventos de la vida diaria de la clase media-baja en Dublín. Joyce rastrea las rutinas, los deseos y las penurias de personajes niños, adolescentes y adultos, llevando a cabo un mapeo figurado de los habitantes de la ciudad. Este muestrario de frustraciones, soledades, familias rotas, locuras y magnos sacrificios es la antesala de un mundo que el escritor conoció. Debido a su contenido poco favorecedor y potencialmente difamatorio –pues hace referencia a bares, tiendas e iglesias reales– tuvo problemas para publicarlo. En su conjunto, *Dubliners* detalla las condiciones mezquinas de la vida urbana local, y captura una visión política del nacionalismo irlandés en conexión con la tierra, con el pasado y con el lenguaje usado para describirlo. Joyce se dispuso, lleno de un espíritu beligerante, a criticar el conformismo social y el gusto artístico prevaleciente. En este artículo nos enfocaremos en las historias “A Painful Case”, “Araby”, “Eveline”, “Counterparts” y “The Dead”.

Agua quemada, por su parte, es una colección de cuatro relatos ambientados en la Ciudad de México. No obstante su autonomía, estas historias se hallan entreveradas por temas comunes como la violencia física y psicológica, la nostalgia por un pasado posrevolucionario o el auge en decadencia. Así como el Dublín de Joyce, la CDMX que allí se representa se configura como un elemento principal en la narrativa ya que su cartografía de desigualdad resalta un mosaico de la sociedad mexicana y contribuye a la parálisis de los personajes, quienes encuentran en sus bellos palacios un pasado inalcanzable, y un presente donde la esperanza escasea. El título de la obra hace referencia a ese espacio degradado, disfórico, que acentúa la disparidad económica. En este artículo discutiremos cada una de las historias

recopiladas en el libro, “El día de las madres”, “Estos fueron los palacios”, “Las mañanitas” y “El hijo de Andrés Aparicio”.

Las revoluciones del “nosotros solos”, la alegoría como *otro nombre* de lo político

La historia suele carecer de límites claros y la Revolución mexicana no es la excepción, datándose alternativamente entre 1910-1920, o extendida hasta 1940, según los criterios analizados. Depende si se ve a la Constitución de 1917 como su corolario, o si se la data en la clausura la presidencia de Obregón, la creación de ejidos colectivos, la nacionalización de materias primas como el petróleo, el auge del anticlericalismo, u otros eventos significativos. El historiador inglés, Alan Knight, identifica cierta unidad en torno al fenómeno revolucionario hasta 1940, rastreando cambios efectivos en la urbanización, la migración y el crecimiento demográfico (*La revolución cósmica* 16).

Fuentes, al construir sus ficciones alrededor de la Revolución mexicana, parte de una reflexión crítica sobre magnos ideales de tierra, libertad y justicia social malogrados. La intención de cualquier revolución debería ser, según Fuentes, “transformar radicalmente las estructuras de un país” (Ouabbou 248). México, sin embargo, no experimentó una transformación total del modo de producción. El país ensayó, es cierto, cambios importantes, tales como la liquidación del peonaje esclavista y la formación de algunas escuelas socialistas, gratuitas y seculares. No obstante, Nacer Ouabbou describe como “vergonzosa” la transformación política manifiesta en la fachada de democracia que sostuvo un solo partido político (PRI) por más de setenta años. Hay un patrón que se repite en los textos de Fuentes: apenas se derrota a un opresor, surge otro que usurpa el poder afectando a los ideales de la Revolución. Es común encontrar la supremacía de un sistema oligárquico, o bien, substituido por otro, populista-popular, basado en organizaciones masivas. Tanto *Agua quemada* como *La región más transparente*, *Cristóbal Nonato* y *La muerte de Artemio Cruz* participan de una conversación donde intervienen preguntas irresueltas sobre los ideales revolucionarios, sus muertos anónimos, sus villanos y héroes cuestionables, así como las medidas para asumir, con sentido crítico, su fracaso.

Agua quemada se sitúa en el tiempo que sucede a la Revolución, y es posterior al periodo de relativa prosperidad de 1940 a 1970. La obra cubre un periodo extenso gracias a las generaciones que contempla e introduce una imagen general de los cambios procedentes de la Revolución en sujetos de varias clases sociales. La prosperidad posrevolucionaria, así como su mengua, moldea la vida de los personajes y parte de una comunidad fragmentada. Fuentes capta así la historia nacional como si se tratara de un mosaico, “una masa de pedazos y pedacitos, que, no obstante su gran complejidad, sí ostenta patrones coherentes cuando se observa desde cierta distancia, a través de los lentes correctos” (Knight 24). Los pedazos— las *tesserae* del mosaico—y la idea de fragmentación yace en las historias cortas, individuales pero entremetidas, que proveen una imagen general, alegórica, de la sociedad mexicana contemporánea.

Ante esta idea, el crítico literario Fredric Jameson, ha declarado que “todos los textos del tercer mundo son necesariamente alegóricos [y] deben leerse como [...] alegorías nacionales” (171). Para Jameson, este monumental corpus tiene indefectiblemente como objetivo demarcar un “nosotros”, los textos subalternos intentan acceder al canon (164), aunque “no nos va[n] a dar las mismas satisfacciones que Proust o Joyce” (164). En lugar de concebir su posible inclusión al canon, Jameson propone leerlos en su radical alteridad, como alegorías nacionales, es decir, como textos que borran la línea entre lo público y lo privado, entre lo estético y lo político. Tal generalización se sostiene con mínima

prueba textual; el crítico norteamericano basa su juicio mayormente en un solo autor, el chino Lu Xun, reclamándolo como “supremo ejemplo del proceso de alegorización” (171). Aún más, en este artículo encontramos mencionado a Joyce como ajeno a la marca tercermundista de escribir alegorías nacionales. En lo siguiente, intentaremos probar cómo, si bien la hipótesis de Jameson valdría para la obra estudiada del mexicano, entraría en un conflicto al ser aplicable también para la de Joyce.

En “Metapolítica de la alegoría: Más allá de Jameson”, Erin Graff Zivin explica que, para Jameson, los textos de Asia, África y América son fieles a los eventos que constituyen la historia de la nación o bien son una fiel representación de ellos (159). A Joyce, sin embargo, le interesa también circunscribir eventos de la historia irlandesa en sus ficciones. Pensemos, por ejemplo, en la manía excéntrica de Leopold Bloom, en el *Ulises*, de llevar siempre una papa en el bolsillo (a pesar de olvidar las llaves). La enigmática papa, descrita alternativamente como un talismán o una herencia materna, ha sido leída como un el legado de una tribulación histórica, estando en ella concentrada la hambruna de la patata irlandesa, ocurrida en 1845, cuyo resultado fue la disminución mortal de una cuarta parte poblacional, y otro tanto expatriada a Estados Unidos. Es conocida también la anécdota de que el propio Joyce sufría de reuma y andaba siempre con una papa en el bolsillo, por consejo de un tío suyo¹. Como se ve aquí, en su obra lo personal se confunde con lo político en una referencia alegórica que deja rastro de la historia nacional, y aclara que dicha exposición no es un rasgo único del Tercer Mundo.

La representación de la hambruna de la patata ocurre también en *Dubliners*, en la narración titulada “Eveline”. En ella, la indecisión de la muchacha de irse con su novio a Buenos Aires o quedarse con su familia corresponde al multitudinario dilema entre emigrar o intentar sobrevivir en la isla. En la escritura joyceana permea una expresión gaélica, el “Sinn Féin” – en inglés “we ourselves”, que podría traducirse como “nosotros mismos” en español – que cifra el deseo de auto-determinación nacional. Jameson expresa en su artículo que los textos del Tercer Mundo tienen “un interés social que no compartimos” (166), omitiendo precisar el sujeto plural. Es posible, no obstante, basándonos en una lectura atenta de “Eveline”, que Joyce retome el éxodo irlandés con un interés social, a fin de conservar la memoria de gente pobre que murió en tránsito. Estos ejemplos evidencian, entonces, que la alegoría nacional no es un rasgo literario vinculado exclusivamente a una economía o a una localización global.

Jacob Bender, en *Modern Death in Irish and Latin American Literature*, emparenta la ficcionalización de tiempos revolucionarios en la literatura de México e Irlanda. Por ejemplo, Bender traza similitudes entre *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, y *Cré na Cille*, de Máirtín Ó Cadhain. Estos dos autores representan pueblos fantasma donde los muertos continúan una querrela intestina como cuando estaban vivos (45). Joyce tiene un interés semejante por indicar la disrupción y el peligro que corre la cultura irlandesa al enfrentarse a intercambios terroristas entre Irlanda del Norte, actualmente anexada a Gran Bretaña (Inglaterra, Escocia, Gales), y la República de Irlanda. Esta tensión violenta es evocada en “Counterparts”, mediante la impotencia de Farrington y sus burlas hacia el acento característico o la feminidad de su jefe, el Sr. Alleyne –originario de Irlanda del Norte–. El ambiente descrito rebasa lo opresivo y la tensión conduce a Farrington a planear un escape donde perderá desde el orgullo hasta el reloj de mano. Tan agotada como Farrington, bajo condiciones económicas desfavorables, se encuentra la multitud que partió al éxodo americano, cuya migración ocasionó un contacto singular entre México e Irlanda. Un grupo de inmigrantes irlandeses se enlistó en el ejército mexicano durante la invasión estadounidense, desde 1846 hasta 1848. Este

1. Un análisis detallado de la compleja traducción sobre el *Ulises*, de Joyce, ha sido realizado por Cristian Vázquez en “Leer traducciones o la papa de Leopold Bloom”: (<https://letraslibres.com/cultura/leer-traducciones-o-la-papa-de-leopold-bloom>).

batallón, llamado “San Patricio”, había formado parte del ejército contrario, pero desertó tras recibir tratos inhumanos por sus creencias religiosas. Viéndose en conflicto, los soldados se unieron a las tropas mexicanas y pelearon en la Batalla de Churubusco. Aunque estuvieron en el frente vencido, se les considera héroes en México. Además de este vínculo, Bender recalca una influencia entre los escritores aquí analizados: “Fuentes [was] heavily influenced by the arch-modernist James Joyce [...] both were central to their respective nation's twentieth-century literary identities” (78). Bender repasa paralelismos en el doble tipo de trauma representado, cómo la dolencia de la comunidad general afecta la psiquis del sujeto, y su revés, cómo los traumas del sujeto doliente se imprimen en la comunidad.

La representación de los movimientos armados en México e Irlanda: Dos miradas

La mayor diferencia entre la Guerra Civil irlandesa y la Revolución mexicana parece simple a primera vista: el movimiento irlandés se manifestó tras la inconformidad popular al no conseguir su autodomínio frente a Inglaterra desde 1801. Es decir, da la impresión de que el yugo de un poder externo ocasiona la secesión, mientras que en México la lucha se desarrolló entre facciones y clases sociales internas. No obstante, esta divergencia puede considerarse menor dado que también en Irlanda ocurren tensiones domésticas entre los católicos del sur y los protestantes del norte. Así también, aunque la Revolución mexicana sobreviene a razón de transfigurar los inamovibles intereses institucionales creados durante el Porfiriato a favor de la oligarquía, las inversiones económicas de Estados Unidos jugaron un papel significativo en los agravios regionales, llegando incluso a invadir el puerto de Veracruz en 1914. Nos enfrentamos, entonces, a fenómenos socio-históricos donde se pone en juego la unidad nacional, a la vez que se enfrentan intervenciones e injerencias de factores tanto internos como externos. Fuentes y Joyce usan estos movimientos armados como materia prima en sus ficciones, con la diferencia de que el mexicano escribe luego de que los eventos revolucionarios acontecieran, mientras que Joyce se debate con una revolución por venir. Ambos, empero, insisten en el preponderante clima de inercia de sus respectivos momentos históricos.

En “Joyce, Irish Paralysis, and Cultural Nationalist Anticlericalism”, Douglas Kanter localiza dicha parálisis en intercambios epistolares, además de algunas ficciones y ensayos escritos a partir de 1904. Las primeras evocaciones en que se describe tal perlesía definen el texto aquí estudiado: “I call the series *Dubliners* to betray the soul of that hemiplegia or paralysis which many consider a city” (*Letters* 155). Joyce formula una contingencia económica en términos de padecimiento médico; la eminencia de la pequeña burguesía se presenta como un evento degenerativo. Luego, en 1907, en su charla titulada “Irlanda, Island of Saints and Sage”, Joyce ratifica el reproche sobre la parálisis ocasionada por la iglesia sobre la iniciativa individual. Como lozano artista, Joyce habría creído que a través de la experiencia personal y la expresión escrita podría contribuir a la formación de una nueva conciencia nacional capaz de unificar y libertar.

De acuerdo con Paul Delany, en “Joyce's Political Development and the Aesthetic of *Dubliners*”, la conciencia socialista y la inconformidad de Joyce es palmaria tempranamente. Puede rastreársela ya durante una estadía en Roma donde trabajó como cajero en un banco (258). Infortunado por las convenciones burguesas y viéndose en la incongruente situación de pasar miserias mientras manejaba grandes sumas de dinero como cambista, reunió a sus compañeros de trabajo para reprochar sus posiciones reaccionarias. Gracias al contacto directo con la opresión económica en su patria y a la recurrente lectura del periódico socialista *L'Avanti*, Joyce atinó con un camino para derrocar la

hegemonía de los pudientes, siendo este el boicot y la agitación extra-parlamentaria (Delany 258). Sin embargo, la radicalidad política expiraría pronto. Joyce vaciló acerca de un proceso histórico incompleto experimentado en Dublín: “He saw that the city had yet to enter the historical stage of open class-struggle nor, by 1907, did he expect that stage to commence within his own life time” (Delany 259). El vacío histórico de carácter marxista sospechado por Joyce fue de hecho originado por Inglaterra al temer una potencial competencia para la industria doméstica, asegurándose de que no hubiera una revolución industrial en el país vecino.

Asimismo, desafiado por siglos de colonialidad europea, racismo estructural, insuficiencia radical y, por ende, competencia comercial inicua frente al “Gigante del Norte”, México es descrito en *Agua quemada* como un espacio inerte, aunque teóricamente listo para un estallido social. Encontramos prueba de ello en la representación de su espacialidad. La narración de Fuentes se ubica en una tierra donde abundan los volcanes, símbolo de peligro en pausa por antonomasia. Además de la contingencia inherente, en los volcanes Iztaccíhuatl y Popocatepetl reposa una historia sobre la exacción desmedida que produjo la guerra entre Tlaxcaltecas y Aztecas. La parálisis política mexicana, en las inmediateces volcánicas, refleja un proyecto nacional aferrado a la vuelta de un pasado precolombino, a un tiempo mítico estanco. Maarten Van Delden elucida el problema de la modernidad mexicana declarando que el país es apreciado desde una perspectiva de pérdida y fragmentación: “*Agua quemada* aligns itself with the deconstructive pole in Fuentes' thinking about his country” (Carlos Fuentes, *México* 150). Así como el amor entre Popocatepetl e Iztaccíhuatl es obstruido por la guerra y la codicia, la fragmentación en *Agua quemada* está arquetípicamente simbolizada en familias de linaje trunco, impedidas de futuridad.

La primera historia de *Agua quemada*, “El día de las madres”, se ocupa de una madre ausente cuya desolación, subrayada desde el mismo título, trae consigo una atrofia cinética. En el cuento, la familia compuesta solamente por hombres se convierte en una metáfora de la historia de México. Las tres generaciones – abuelo, padre y nieto – representan el pasado (la Revolución), el presente (el desarrollo económico pos-revolucionario) y el futuro (Boling 75). Sin embargo, el futuro es precario. Caída de un pasado de riqueza, esta dimensión se halla suspendida. Tal interrupción estructural es simbolizada con el nieto que gusta de manejar en círculos: “aceleré hasta llegar al ingreso del Anillo Periférico, respiré, aceleré, pero ahora tranquilo, ya no tenía de qué preocuparme, podía dar la vuelta, una, dos, cien veces, cuantas veces quisiera, a lo largo de miles de kilómetros, con la sensación de no moverme” (*Agua quemada* 13). Si algo tiene en común con su abuelo es únicamente la incapacidad de avanzar. Fuentes describe el entorno del veterano como un espacio lleno de objetos vetustos, ya inservibles, tales como una silla de montar colgada en la pared de su recámara (*Agua quemada* 11). A excepción de esta coincidencia en su negación de progreso, los personajes son disímiles y tienden a verse lejos unos de otros. A cuestas con un proyecto heredado impróspero, la estructura familiar muestra una profunda desconexión entre diferentes entidades, alejadas cada vez más por el contacto con la frontera cultural del mundo anglosajón.

Tanto en México como en Irlanda ocurren procesos y composiciones sociales que dificultan la acción en conjunto. Van Delden elabora una radiografía de los personajes que aparecen en las cuatro historias de *Agua quemada*, acertando a señalar en ellos apenas vínculos tenues. Por ejemplo, el General Vicente Vergara, personaje principal de “El día de las madres” le paga a Manuela la renta en un edificio cuyo dueño es Federico Silva, protagonista de “Las mañanitas”. De igual forma, la familia Aparicio en “El hijo de Andrés Aparicio” solía vivir en un edificio

perteneciente a Silva, y Bernabé Aparicio formó parte del regimiento militar del General Vergara (“Carlos Fuentes” 59). Van Delden determina, a pesar de estas proximidades y tomando como referencia una lectura recelosa de *La comunidad imaginada* de Benedict Anderson, que las conexiones son tan gráciles que más bien proveen una imagen de desconexión². El inconveniente para un futuro levantamiento armado se revela justamente en tal desencuentro o ruptura social.

De manera similar, Delany hace un recorrido por la composición social que aparece en la novela-mural de Joyce y nota una clara desavenencia: “Class tensions can certainly be perceived in the world of *Dubliners*; but they are oblique, impacted, and expressed only at an individual rather than a collective level” (259). Joyce confecciona historias de carácter autónomo en una estructura que refleja la distancia entre trabajadores industriales y el sufrimiento del campo. Sin una conciencia de nacionalismo o de comunidad imaginada—para usar el concepto de Anderson—la insurrección no lograría cuajarse. La fragmentación del cuerpo social es resultado de negaciones individuales de preservar y mantener los vínculos que los atan a sus conciudadanos. A continuación, evalúo casos específicos de erosión en el ambiente comunitario tanto en *Dubliners* como en *Agua quemada*, erosiones que consuman la parálisis de proyectos sociales y revoluciones.

El personaje como sinécdoque del país: Irlanda

A gran escala, *Dubliners* expone una crítica al capitalismo. Joyce captura un paisaje industrializado donde las personas y la labor se mercantilizan por igual, un paisaje que ofrece una agencia extremadamente limitada. El único “héroe” en la obra, Michael Furey, es un fantasma en pleno asedio, quien sin pensarlo dos veces murió por Gretta cantándole bajo la lluvia en la historia titulada “The Dead”³. En cambio, Gabriel Conroy, el protagonista, sufre una parálisis espiritual; está quieto junto a su esposa, dándole vueltas a la historia de un amor trunco que pasó hace mucho tiempo. Como los otros, Gabriel está atascado en ataduras hipotéticas, conjeturas insignificantes. En vez de disfrutar a la persona a su lado, se recrimina por creerse incapaz de una inmolación romántica. Por ello, le irrita la clásica imagen del balcón y la torre junto a los nobles exánimes, Romeo y Julieta, que su tía Julia colgó junto al piano (*Dubliners* 126). La tragedia shakesperiana insinúa el deseo (frustrado) por la otredad y la acción concreta.

Dubliners está formado por historias de personaje cuyo común denominador es la inacción ante la oportunidad de mejorar sus vidas o de vivirlas intensamente. Ciertamente, Joyce subraya el estancamiento de sus personajes como un microcosmos amplificado de los dublineses, lastrados por su impotencia viril, la alienación laboral, las actitudes serviles y su obsesión con el pasado de la nación. Una de las principales preguntas que surgen respecto a los diálogos incluidos como epígrafe de este artículo, se dirige a la causa de la incredulidad acerca de las movilizaciones sociales en México e Irlanda. Es claro que en las dos situaciones hay argumentos para pensar lo contrario. *Agua quemada* y *Dubliners* muestran historias donde las desigualdades sociales generan un conflicto de orden mayor. Siendo esto así, ¿por qué dudar de una revolución, cuando las condiciones socioeconómicas serían las idóneas para dicho suceso? La clave para entender esta pregunta recae en la comprensión de los personajes como sinécdoques de sus respectivos países.

Por una parte, el señor James Duffy, protagonista de “A painful case”, es la encarnación de la pasividad. Su abulia se realza frente a un texto filosófico en su librero: *Así habló Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche. El análisis detallado de la función de esta obra en *Dubliners* escapa al

2. La sospechada desunión también puede hallarse en el título de la obra, el cual se refiere a un concepto náhuatl (atl tlachinolli) que implica la desaparición o evaporación de los signos de identidad.

3. “The Dead” guarda, asimismo, un dato histórico: la queja de Kate Morkan acerca de un edicto papal que prohibía a las mujeres, incluyendo a su hermana Julia, pertenecer al coro de la iglesia. El Papa Pío X emitió el edicto semanas antes de la cena narrada en la historia.

alcance de este trabajo pero es importante resaltar los puntos esenciales que colocan a Duffy a contraluz de la filosofía nietzscheana. *Así habló Zaratustra* incluye cinco ideas clave que son: “la muerte de Dios”, “la voluntad de poder”, el *Übermensch* (traducido generalmente como “superhombre”), el “eterno retorno de lo mismo” y la “superación del nihilismo”. Estos principios trastocan la vida de Duffy puesto que apuntan a la eminencia de un espacio vital que se conquista según lo anhelado. Empero, Duffy no anhela ni aspira a nada. Visto desde la perspectiva filosófica de Nietzsche, su conformismo trae consigo una petrificación para la voluntad de poder. Sin esta voluntad, “los hombres seguirán traicionándose a sí mismos, a la tierra, al cuerpo, a lo sensible” (Villamor Iglesias 470). Duffy se auto-traiciona al negar su cuerpo y las tentaciones de los sentidos. Falto de metas, no busca lo que quiere, ni se abandona en ningún momento a sus caprichos. En él, como en otros personajes, leemos una incapacidad de egoísmo: opuestos a la osadía, viven en un mundo de puros ideales y ataduras.

Joyce crea a Duffy como personaje de ideales petrificados. Al igual que el autor, Duffy trabaja como cajero en un banco, y esa vida de prudencia y organización meticulosa lo lleva a encumbrar las categorías del bien y del mal. Solo ocasionalmente Duffy se permite una noche fuera de casa, en una visita a la ópera o a conciertos donde se reúne oportunamente con una mujer casada. Aunque en estas citas clandestinas el tiempo se pasa exclusivamente discutiendo sobre libros, teoría política y música – dado el estatus civil de su compañera –, sus visitas le provocan un sentimiento de culpa. Incluso, en la ocasión de un mínimo contacto físico en que la señora Sinico tomó su mano y la puso en su mejilla, Duffy sintió un profundo malestar. En el marco de las enseñanzas de Zaratustra, su pecado original es alegrarse demasiado poco (Nietzsche 158). Como despreciador del cuerpo, Duffy cubre el mundo que lo rodea con un velo y guarda una idea represiva de sí mismo.

Si entendemos al personaje como sinécdoque del país de origen, es posible ver la ausencia de *poiesis*, en especial de creación libertadora. En “A Painful Case” muere su padre y el ejecutivo del banco donde trabaja. Además, como si esto fuera poco, su pseudo-amante se suicida por su culpa. No obstante este cuadro trágico, Duffy no hace nada al respecto. No llora, nunca besa a la mujer que lo ama, ni aprovecha la vacante para subir de puesto. Simbólicamente, el narrador aquilata una manzana podrida sobre el escritorio del protagonista, una manzana que “might have been left there and forgotten” (*Dubliners* 108). Su indolencia ante el entorno descompuesto puede entenderse ambiguamente como una manifestación de debilidad o como un desborde de entereza. De cualquier manera, la inclusión del Zaratustra en su librero se revela, cuando menos, irónica pues Duffy se mantiene enganchado a los valores cristianos y no muestra un ápice de subversión. Teniendo un cúmulo de razones para buscar un cambio en su vida, lo evita activamente por completo. Sin duda, en Duffy emergen los signos de cansancio y las metas diluidas en la pura desilusión, como afirmaba Nietzsche en boca del profeta persa.

Roberta Jackson analiza la parálisis de Duffy desde la inarticulación vocal y el soslayo de discurso directo del personaje, en específico, en torno a los deseos eróticos reprimidos frente a la señora Sinico, los cuales son considerados por este como una confesión arruinada. Jackson acierta a observar solo dos excepciones a este mutismo:

the occasion of Duffy's meeting Mrs. Sinico at the concert and a short exchange between a juror and a witness recorded in the newspaper account of her death; the latter account is silent—Duffy does not hear it but reads it (94).

Estas singularidades apuntan a un distanciamiento grotesco entre Duffy y su voz. Como Dr. Jekyll y Mr. Hyde, el protagonista se aleja de su presencia para no ser vulnerable ni detectado. Así lo declara el propio narrador: “He lived at a little distance from his body, regarding his own acts with doubtful side-glances” (*Dubliners* 108). Duffy duda de sus actos y evita todos los pecados cometidos por otros dublineses. Jackson entrevé en Duffy, partiendo de un enfoque psicoanalítico, atisbos de homosexualidad ratificados hasta en el tipo de cerveza que toma. Sin embargo, aunque esta perspectiva se mantiene con múltiples argumentos pulidamente desarrollados con postulados de Sigmund Freud y Carl Jung, la incertidumbre, ramificada al ambiente político general, parece proceder de una amarga soledad y de su constante reclusión. El caso de James Duffy no es excepcional; en el ambiente predomina una inercia que obstaculiza la prosperidad.

En “Araby” se presenta la historia de un amor malogrado entre un niño y la hermana de su amigo, James Clarence Mangan. La fijación del amor platónico le ocasiona tener siempre lágrimas en los ojos, aunque él no comprende el motivo de su tristeza (*Dubliners* 16). Su plan es ir al mercado a comprar un regalo para la anónima muchacha, mas su tío se demora en darle dinero, y cuando por fin lo consigue y llega a la tienda, opta por no adquirir nada. En vez de asumir su falta de valentía, inculpa a la vendedora: “The tone of her voice was not encouraging; she seemed to have spoken to me out of a sense of duty” (*Dubliners* 19). Empero, ese reclamo pierde valor instantáneamente al ambientarse en un entorno donde cualquier objeto trae reparo o desaprobación. Experimenta, por ejemplo, prédica hasta en los jarrones del pórtico: “I looked humbly at the great jars that stood like eastern guards at either side of the dark entrance” (*Dubliners* 19 énfasis añadido). “Araby” delinea una serie de excusas concatenadas y prórrogas auto-impuestas que conducen a un callejón sin salida. Si no es el dinero pendiente del tío, es el retraso del tren, el breve horario del bazar, el acogimiento hostil de los jarrones en la entrada o la desgana de la vendedora: los subterfugios abundan. No obstante, el mayor obstáculo es el hecho de no poder pronunciar el nombre de su vecina; ni siquiera se aventura a develar ese misterio⁴. La contención frente al progreso sobresale hasta en los mínimos gestos.

Desde el exótico título, en “Araby” hay una distancia planteada por la contraposición de lo beduino con lo irlandés, el desierto de Arabia y el clima oceánico de inviernos largos. “Araby” enfatiza la separación como elemento decisivo desde la primera imagen, con una casa deshabitada “detached from its neighbours in a square ground” (*Dubliners* 15). A la par de *Las mil y una noches*, el eje central de la narración joyceana vincula a lo pospuesto con el aplazamiento de la vida y de la muerte. En la casa de North Richmond Street ha fallecido un sacerdote y esa presencia sombría permanece en la sala de estar. La nebulosa del difunto es multiplicada por periódicos viejos, libros húmedos y arrugados, así como un cielo amarotado propio de los días cortos del invierno. En este espacio oscuro, el narrador aprovecha la posición de espía para prolongar una relación imaginada. Desde la prudente distancia se asume la ineventualidad de un amor no correspondido: “every morning I lay on the floor in the front parlor watching her door. The blind was down to within an inch of the sash so that I could not be seen” (*Dubliners* 16). Como otros personajes aquí aludidos, el narrador se oculta físicamente y vive en una rutina, dando vueltas en círculos sin avanzar: “this happened morning after morning. I had never spoken to her, except for a few casual words, and yet her name was like a summons to all my foolish blood” (*Dubliners* 16 énfasis añadido). Sonrojarse al pensar en la anónima enamorada representa una negación del cuerpo similar a la experimentada por Duffy en compañía de la señora Sinico. Alejados de su corporalidad y de sus deseos, estos

4. En “Naming in Dubliners”, Fritz Senn sintetiza la naturaleza y el efecto del nombre faltante en el contexto de la historia: “In ‘Araby’ the girl is no less enchanting than the associations of the geographical name [... our] attention is drawn here to the kinetic and physiological power of a mere name. Ironically, [the girl’s name] is one we are never told. It is withheld from us, the girl is introduced as a mere adjunct, ‘Mangan’s sister; she lives in the genitive case and further on leads a mere pronominal existence: ‘she, her’” (466).

personajes van conformando una sociedad indispuesta a conseguir sus metas.

A pesar de que la parálisis afecta a toda la población, esta contiene matices que patentizan grupos más excluidos, oprimidos y vulnerables. Tal yugo se emplaza con “Eveline”, la muchacha cuya historia lleva su nombre, quien tiene la posibilidad de empezar una nueva vida con Frank, su novio, en Buenos Aires. Pero cuando el día de partir llega, no concreta su plan. Aunque acude al muelle, se queda pasmada en la orilla, viendo cómo su pareja se aleja en el barco. Esto se desencadena debido a la promesa que le hizo a su madre de mantener la casa unida por tanto tiempo como fuera posible. Eveline, como el narrador de “Araby” y James Duffy, antepone los planes de otros a los de sí misma. Su felicidad la relega con tal de cumplirle la promesa a un muerto.

Wolfgang Wicht, en “‘Eveline’ and/as ‘A Painful Case’: Paralysis, Desires, Signifiers”, identifica a Eveline como el personaje más pasivo y sumiso de *Dubliners*. Delante de ella se alzan una serie de obstáculos, tales como normas patriarcales, la violencia y el adoctrinamiento ideológico, todos factores determinantes para que esta no pueda decidir sobre su propio destino (122). No obstante, Wicht resalta una diferencia radical: ella es la única que tiene una oportunidad real de escapar (122). Si bien la ocasión se desaprovecha debido a la represión, Eveline constantemente imagina fugarse y esa ensoñación resulta en un discurso indirecto libre a la usanza de los cuentos de hadas: “One time there used to be a field” (*Dubliners* 20). El escape al mundo de los sueños es sintomático de una falta, determina la representación de una ausencia. Como una princesa atrapada en el discurso de cuentos infantiles, Eveline fantasea con una realidad que no es la suya: “[a place where] people would threat her with respect” (*Dubliners* 21). Habita un mundo hipotético y, por tanto, le preocupa más lo que dirían en las tiendas si se enteraran que se ha fugado con su novio a Buenos Aires, que seguir viviendo una realidad aciaga bajo la tutela de un padre violento, quien la amenaza y explota laboralmente. Con “Eveline” se escribe un capítulo de la historia moral irlandesa. A contraluz, emerge una alternativa a los sistemas axiológicos. Su parálisis puede ser considerada una forma negativa a partir de la cual mensajes de moral positiva pueden ser deducidos; apunta a la ausencia—y a la necesidad—de lo esencialmente emancipatorio.

Asimismo, Farrington, protagonista de “Counterparts”, es un arquetipo de una sociedad abatida, sin engranajes para la movilización social. Farrington es menospreciado y sus allegados actúan como autoridades definitivas sobre su carácter. Como empleado es objetivado, humillado al límite. Su jefe lo avergüenza frente al resto: “I might as well be talking to the wall as talking to you” (*Dubliners* 56). Ante los insultos, únicamente contesta en monosílabos o con frases incompletas, interrumpidas una y otra vez por su superior. Sin un sindicato que lo defienda, Farrington está a merced del señor Alleyne. En el centro de la historia yace la manera en que el copista se ajusta psicológicamente a su impotencia económica. Su trabajo no le otorga una satisfacción compensatoria. En términos marxistas, es el típico ejemplo de trabajo alienado (Delany 261); mientras está en la oficina Farrington es reducido a un mero pronombre.

En esta lista de personajes, Farrington sobresale por su incapacidad y frustración violenta. Cuando vuelve a su escritorio se queda mirando un texto inconcluso: “He took his pen and dipped it in the ink but he continued to stare stupidly at the last words he had written” (*Dubliners* 56). Sus deplorables circunstancias son propias de una clase social descrita por John Middleton Murry como la sección más completamente desheredada del mundo moderno: la clase media-baja urbana, cuyo único objetivo es distinguirse del proletariado (Delany 260). Solo lejos de la tiranía del señor Alleyne, Farrington recupera su

nombre de pila. Es servil en cuerpo y alma en aras de mantener un trabajo que niega su individualidad. En vez de luchar contra esta sujeción directamente, se emborracha y vuelve a su casa para darle una paliza a uno de sus hijos. Delany describe a Farrington como un gigante obtuso, una especie de Sansón degenerado que malgasta su fuerza en irritables gestos que conducen solo al auto-rechazo; haciendo de este un paradigma de impotencia política (260). Tal impotencia invade todos los aspectos de su vida. Siendo un hombre casado, coquetea con las mujeres del bar y estas lo evaden: "He watched her leave the room in the hope that she would look back at him but he was disappointed" (*Dubliners* 61). También, su frustración se revela frente a sus congéneres, cuando un hombre más joven le gana múltiples veces a las vencidas, arrebatándole su fama de fortachón, y pisoteando su orgullo. Como alegoría de la sociedad, Farrington muestra una adicción a la notoriedad y deseos reprimidos (manifestados en forma de bloqueo o perversión sexual), inevitables productos de las condiciones materiales vividas y la carga de siglos de colonialidad.

Aglutinando los problemas enfrentados por los personajes de *Dubliners*, se deduce que, mayormente, todos ellos se quedan estancados en el pasado, o esperan que algún evento extraordinario resuelva su futuro. Aunque Joyce resalta lo concreto de la experiencia individual y los elementos que podrían desatar una revolución, el problema básico moral no deriva de la presentación de personajes individuales sino de la condición social de la ciudad como un todo. La acusación de Joyce se dirige a las clases responsables:

the Catholic Church, the colonial ruling class, [...] if we restrict our attention to individual symptoms of apathy or self-hatred in *Dubliners*, we deny the Irish collective experience of colonial oppression and therefor mistake the underlying moral plan of the work (Delany 257).

El centro de la obra denota una patología política determinada por la explotación colonial inglesa.

El personaje como sinécdoque del país: México

Fuentes, en un híbrido entre autobiografía y credo, comparte su opinión acerca de la revolución más importante del milenio (*En esto creo* 203). Responde, sin chistar, que el galardón se lo lleva la francesa porque el pueblo actuó espontáneamente, adelantándose a las leyes revolucionarias. El autor no pierde oportunidad para comparar este suceso con la Revolución mexicana y agregar que la línea del tiempo revolucionario local no termina sino hasta con las marchas estudiantiles de 1968, en la infame masacre de Tlatelolco. A su ver, esta fecha cierra la revolución; con ella se vuelve a un embarazoso sopor. Citando a Joyce, Fuentes concibe la revolución y la estructura novelística como dependientes de un momento epifánico. Tanto la novela como la insurrección precisan de "una súbita manifestación espiritual surgida en medio de los discursos y los gestos más ordinarios" (*En esto creo* 179). El problema es que, para llegar a la epifanía hacen falta un discurso de esperanza y fe en el progreso, condiciones ahora menguantes.

En esa misma línea, Fuentes relata una anécdota, surgida tras perderse en algún pueblo de Morelos, que representa el impacto desorientador de la revolución. Al preguntar a un anciano sobre el nombre de la localidad, este responde: "Depende. El pueblo se llama Santa María en tiempos de paz. Se llama Zapata en tiempos de guerra" (*En esto creo* 237). Para este personaje no existe un solo cronotopo. El paradójico enredo de yuxtaposiciones se extiende a *Agua quemada*, cuyo subtítulo reza "cuarteto narrativo". Como agrupación musical con

varios intérpretes, de sonidos individuales pero enmarañados, el pasado armoniza al presente y al futuro en un México donde interactúan diferentes realidades adosadas por la guerra. La estructura provista por Fuentes en los cuentos que integran la obra deja ver una unidad espacio-temporal férrea aunque, a todas luces, heterogénea. *Agua quemada* muestra una revolución que no modifica sustancialmente las estructuras sociales. De acuerdo con Marina Gálvez Acero, “el cambio ha sido profundo y a la vez superficial; profundo en cuanto al individuo o grupo familiar, superficial en cuanto a la sociedad en su conjunto” (154). Aunque la insurrección fue concebida con un espíritu de colectividad, sus fines auténticos fueron olvidados o traicionados. En consecuencia, los hábitos y las costumbres han absorbido modelos foráneos, dando lugar a una ruptura social y a una pérdida de identidad. De ahí que, en *Agua quemada* el General Vergara rete a su hijo a hacer lo mismo que él hizo “ahora que ya no se puede” (41). El razonamiento detrás de este desafío parece estar conectado a la estructura de la obra; los fragmentos narrativos revelan el funcionamiento de una sociedad hecha pedazos, desarticulada entre diversos estratos sociales sin un destino común.

Además de la desarticulación económica, hay un claro ostracismo de género que excluye a las mujeres de la historia. Así lo afirma Van Delden: “The violent past makes but also cripples the present, while the idealization of womanhood is merely the gentler way of excluding actual women from the national community” (“Carlos Fuentes” 154). En “El día de las madres”, el licenciado Agustín, como papá y como personificación del tiempo presente, recalca una actitud machista, un deseo reprimido de superioridad o altiveza: “qué batallas vamos a ganar, *qué mujeres vamos a domar*, qué soldados vamos a castrar, veme diciendo” (*Agua quemada* 41 énfasis añadido). Ha sido inculcado en estructuras patriarcales que pretende replicar en vano. Se sabe constructo compulsivo y mimético, perteneciente a un escenario edípico enmarcado por la revolución contra Porfirio Díaz, el “gran patriarca” que gobernó por más de tres décadas.

De igual manera, su hijo, Plutarco, es impedido de progreso debido a un estilo de vida estancado en el pasado y marcado por la misoginia. Su odisea es recrear una ilusoria revolución que culmina con el asimiento y la humillación de una prostituta, su botín de guerra, a la cual asocia con su madre. Plutarco, cuyo nombre en latín contiene las palabras “tesoro” (*ploytos*) y “principio” (*arkhé*)⁵, idolatra la riqueza de la Revolución, el origen de la clase media y la institucionalización del comercio entre Estados Unidos y México, sin tener conciencia de los estragos ocasionados. Fuentes, en *En esto creo*, define a la revolución como “la fidelidad a lo imposible” (210). En términos de fidelidad ciega, Plutarco en verdad es parte de una revolución, aunque él se sienta desleal a raíz de la alienación inherente a la estructura patriarcal que lo aloja.

Enajenado, Plutarco maneja en círculos por la ciudad; es un viaje simbólico: “a journey to find his mother, Evangelina” (Boling 77). Busca a “Evangelina” en tanto “buenas nuevas”, no a su madre, ya que Plutarco se entera de un crimen de violencia de género y prefiere callarse la alevosía junto a su padre y abuelo: “el parte médico dijo que tu mamá había muerto atragantada por un pedazo de carne” (*Agua quemada* 42). El elemento reprimido en el drama familiar es la voz de la víctima femenina. Pese al crimen revelado, no hay una reacción de por medio. Llegado el día de las madres, los tres hombres acuden al panteón a dejar flores en la cripta de las Vergara. Descarado, en vez de pensar en las difuntas, a Plutarco le concierne una sola cosa: su porvenir. Sinvergüenza, frente a la tumba, incluso cavila: “esta vez fuimos al cementerio sin mariachis. Me hubiera gustado un poco de música” (*Agua quemada* 42). ¿Cómo sería posible una revolución con alguien que no lucha ni por la justicia de su progenitora? Según el General, se ha perdido la masilla del folclor mexicano, el amor a la Virgen y “el odio

5. Jacques Derrida profundiza sobre este concepto: “Arkhé, we recall, names at once the commencement and the commandment. This name apparently names two principles in one: the principle according to the nature of history, there where things commence—physical, historical, or ontological principle—but also de principle according to the law, there where men and gods command, there where authority, social order are exercised [...]” (9 énfasis original).

a los gringos" (*Agua quemada* 16). Esta ausencia de la Virgen simboliza, por encima del ideal femenino imposible, la anunciación de una raza mestiza forjada en la unidad (ahora faltante).

La inclusión de la Virgen puede ser recontextualizada en una cita de María Zambrano, cuando Fuentes afirma que "la Revolución es Anunciación" (*En esto creo* 211). Cabe señalar que el papel mariano asoma en el epígrafe de "Éstos fueron los palacios" que dice: "A Luise Rainer que supo ver" (*Agua quemada* 43). Doña Manuelita estelariza el papel de pregonera social, empujando la silla de ruedas del niño Luisito "hacia los lugares feos, los terrenos baldíos del Canal del Norte, a la derecha de la glorieta de Peralvillo" (*Agua quemada* 49). Doña Manuelita, híbrido de reina y bruja, es especialista en anunciar una verdad. Quiere abrirle los ojos al niño para que vea esa otra ciudad dentro de la Ciudad de México, gobernada por la clase baja, donde se tiene que tomar porque pedir es insuficiente. La lección proactiva que le enseña a Luisito durante esos paseos es que debe comportarse como un perro, y reclamar un espacio que es suyo.

Retomando la entrevista mencionada inicialmente, Fuentes inquiriere sobre el hecho de que los gobiernos emanados de la revolución le dan al pueblo educación, trabajo, y estabilidad, pero fallan al no darles democracia (*En esto creo* 209). El comportamiento gubernamental es reflejado por Doña Manuelita en su forma de crianza y sus faenas, como el estar encargada de encapuchar a los pájaros para suspender su vuelo. Otra vez aparece aquí el tema de la parálisis, que se acentúa mediante el testimonio que la inculpa de hacerle creer a su hija haber sufrido un accidente y estar lisiada. Queda sembrada la duda respecto a su egoísmo, que la habría llevado a mantener a su hija atada a una silla de ruedas, con el fin de tenerla a su lado (*Agua quemada* 59). Idéntica táctica utilizaría el gobierno mexicano para la parálisis social, ofreciéndole "pan y circo" al pueblo, pero sin abrir ninguna posibilidad de desarrollo y crecimiento. Se trata, de esta forma, de una "democracia dirigida" (Vázquez 708) que ocasiona descontento, mientras sostiene una ocupación militar y asegura una constante desviación de recursos.

Para Fuentes, la realidad está llena de símbolos, un segundo nivel detrás de lo aparente cuyo significado se explora por medio de la literatura (Sauter de Maihold 226). En "En estos fueron los palacios" encontramos como símbolos preponderantes la jaula de pájaros y la silla de ruedas. Por medio de estos elementos simbólicos, Luisito se convierte en reflejo vivo y animado del pueblo. A pesar de entender la posición de reemplazo que ocupa en la vida de Doña Manuelita, quien lo pone en lugar de su hija Lupita, este experimenta una sensación de alegría por saberse necesitado: "siempre lo he sabido, aunque solo ahora encuentre las palabras para decirlo. Qué bueno es saberse necesitado, que bueno saber que si no fuera por uno, otra persona estaría muy sola" (*Agua quemada* 60). Luisito acepta su inmovilidad de buena gana, mientras dura, a pesar de que, para el final de la historia, este se levanta y camina.

Lo interesante de "Estos fueron los palacios" es, precisamente, el giro inesperado y el cambio de roles entre los personajes principales. En un principio, Manuelita, como anunciadora, era portadora del conocimiento e intuía, en la forma de socializar de los perros (*dixit*, de la clase baja), una chispa revolucionaria: "si los perros recordaran [...] pero también nosotros nos olvidamos de los demás" (*Agua quemada* 50). Esa chispa da lugar a un cambio de papeles, a una movilidad efectiva: "Todo fue tan natural. No tenía por qué ser de otra manera. El Niño Luis se levantó de la silla y le ofreció el banco a Doña Manuela. El muchacho se tambaleó un poco, la vieja era fuerte, le prestó todo su apoyo. Él era más alto de lo que ella o él suponían [...]" (*Agua quemada* 64-5). Tal transformación súbita es producida por varios factores.

Por una parte, Luisito es víctima de acoso escolar, lo cual lo obliga quedarse en casa y educarse en la calle. Cuando ve a los perros callejeros siendo golpeados por vándalos se alegra porque, sin ellos, él sería el amedrentado. Con este doble sacrificio, se realiza la permuta de roles, haciendo que el enroque entre Luisito y Doña Manuela sea natural. Su motor es el atestiguamiento de las injusticias ocurridas en las zonas donde reina la carencia. Rosa María Sauter de Maihold atisba en “Estos fueron los palacios” un deterioro físico ostensible, un deterioro combatido por la imaginación de Luisito, quien revivifica el pasado espacio portentoso y palaciego (242). Asimismo, el estilo aristocrático en desgracia surge en el cuento “Las mañanitas”, cuyo linajado protagonista, Federico Silva, muere a manos de una banda de jóvenes en la anárquica Ciudad de México. Sin haber nunca hecho nada por ganárselo, Silva disfruta de todo tipo de riquezas materiales. Su fortuna proviene del arrendamiento de edificios que no conoce. A pesar de eso, tiene deseos que se encuentran más allá de su alcance. Como otros personajes con frustraciones sexuales aquí analizados, está enamorado desde los quince años de María de los Ángeles Negrete, su vieja amiga. Sin embargo, esta relación no tiene ninguna posibilidad de realizarse. Ella le recomienda secamente: “contentémonos con lo que somos” (*Agua quemada* 75). Silva, entonces, es parte de ese México deteriorado con demandas incumplibles. Vive en la calle Córdoba porque no sabe vivir en otra parte y es oprimido por los edificios cada vez más altos que lo rodean. Al mismo tiempo, se enfasca en sus recuerdos, agudizados por la sinfonía inconclusa de Schubert que constantemente resuena al fondo.

Silva se encuentra confundido en una encrucijada de tiempos cambiantes; apenas se da cuenta de un volcamiento de clases sociales: “los de arriba cayeron y los de abajo lograron subir” (Sauter de Maihold 243). Siendo ya adulto, todavía depende de su madre. Se halla a la espera de que ésta muera para que le deje la herencia y le permita, a su vez, morir en paz. Curiosamente, cuando ella fallece, él empieza a recordar: “Es más: se dio cuenta de que solo gracias a esa desaparición le regresaba una memoria minuciosa que fue soterrada por el formidable peso de doña Felicitas” (*Agua quemada* 76). Podemos interpretar a Silva como un remedo del desganado niño de “Araby”, similar a Eveline y a las promesas que la sellan a su lugar de origen, o como espejo del papá de Plutarco, quien depende del abuelo para luchar sus batallas, etc. Es por esta dependencia, por su incompreensión de otras clases – evidente al llamar “salvajes” a los ladrones en su casa – que termina muerto. Silva, como alegoría del país, apoca a la clase pobre: “miren muchachos y no se queden ciegos” (*Agua quemada* 88). Lo absurdo de este diálogo es que él es el que no está viendo la situación en la que se encuentra. Pelea por las cosas de su madre, su herencia, en lugar de plantarse en el presente y tratar de convencerlos que no lo maten. Clara imagen del México porfirista, malinchista hasta el último momento de su existencia, se enorgullece de sus logros materiales, ufano por una cultura teñida por corrientes europeas, desconoce la causa del malestar social que lo rodea.

Por último, cabe señalar que en la historia de “El hijo de Andrés Aparicio” es crucial resaltar la importancia de la paternidad en el título, pues es justamente la figura del padre, como modelo de formación o aleccionamiento, la que será repudiada. El padre fue un revolucionario meramente teórico, sin acción concreta⁶: “quiso reclamar, dizque iba a poner en marcha a la autoridad central y a la suprema corte, lo que no dijo, lo que no prometió, lo que no intentó” (*Agua quemada* 99). Esa maniobra parcial es inservible ante la realidad del pueblo: “Ellos estaban aliados por viejas historias de rencillas, rivalidades, y muertes pesadas. Las generaciones se irían encargando de ir equilibrando las cosas” (*Agua quemada* 100). Andrés Aparicio manifiesta ideas sin la intuición de cómo acercarse a los problemas más apremiantes. Su hijo, Bernabé, crece en el cinturón de la miseria y construye su camino hacia

6. Stephen Boldy caracteriza la situación del hombre mexicano en *Agua quemada* y la coherencia de la sociedad, como un remedo de la forma narrativa: inconclusa. Boldy enfatiza los retazos de recuerdos de traídos a la mente de Bernabé Aparicio, acusado de asesinato, en la Penitenciaría: “tuvo un sueño en el que se iba rodando en silencio, muriéndose, rodando como un pedacito de hombre ¿qué? ¿de hombre qué?” (211).

los bienes materiales que anhela formando parte de un grupo de choque, haciéndose pasar por estudiante universitario para ocasionar disturbios. En un barrio sin nombre, intercambiable por cualquier otro, se dibuja un mapa sociológico de México donde la violencia impune es la herencia más genuina de la Revolución.

Conclusiones

Los cuentos de *Agua quemada* y *Dubliners* se presentan aquí mediante una lectura interconectada, y se resalta la red de paralelos que ahondan en la parálisis social de sus contextos históricos. Aunque estos cuentos pueden leerse de manera autónoma, construyen una especie de mosaico que visibiliza signos de cansancio, desilusión, y menguada fe en el progreso. Joyce y Fuentes parten de contextos socio-históricos nacionales con ciertas similitudes; escriben desde países donde el catolicismo ha sido parte inherente a los proyectos políticos; escriben desde y sobre países rezagados en la revolución industrial, que han sido mantenidos bajo el yugo de siglos de colonialidad y despojos territoriales. Por medio de dos diálogos prácticamente idénticos extraídos de estas obras, hemos examinado las maneras en que se tejen una serie de simetrías y ecos en boca de personajes alegóricos, aletargados e indispuestos a la acción concreta. En su vastedad, la parálisis figurada se debe a causas socioeconómicas relativas al surgimiento de la pequeña burguesía y la falta de unidad nacional. En algunas ocasiones, dicha parálisis es representada por medio de símbolos u objetos, como la silla de ruedas o los pájaros encapuchados; en otras, esta se expresa mediante señales físicas reprimidas, como el sonrojo frente a un amor no correspondido o la irritación frente a un cuadro de Romeo y Julieta, interpretado como un acto heroico imposible de emular.

En *Agua quemada* y *Dubliners* son evidentes las estructuras sociales debilitadas. En el ambiente se percibe un recelo al modernismo extranjerizante y sobresalen los personajes alienados por su trabajo, los que sufren violencia impune de género, institucional, o de clase. Sin apoyo, provenientes de familias con padres y madres ausentes, aturridos por condiciones de vida infrahumanas, los personajes aquí enlistados son ejemplos de injusticias estructurales que destruyen todo proyecto de comunidad. La revolución es impedida por esta ruptura social. Empero, se incluyen historias que, con sus huecos, piden un nuevo ser libre de ataduras.

Entrando en una conversación teórica-política hemos llegado a la conclusión de que las alegorías nacionales no son un rasgo propio de la literatura del Tercer Mundo. Este tropo facilita, independientemente de la localización global o el desarrollo económico, la reflexión sobre las relaciones entre estética y política, y permite cuestionar la narración histórica de la nación, desencadenando sentidos disruptivos y heterogéneos. En el caso particular de Joyce y Fuentes, la alegoría nacional importa pues en sus textos se entiende que la Revolución, como acontecimiento (im)pedido, no puede ser reducida a una sola significación. La memoria política y social llevada a la ficción dista de ser una tabla de correspondencias exactas, unidimensional. En la cruda materialidad de los objetos y en la división marcada por historias cortas que comparten un ambiente, estos autores trabajan con el fragmento y el ensamblaje, técnicas visuales que nos adentran a una postura personal sobre la historia y folclor nacional.

BIBLIOGRAFÍA

- Bender, Jacob. *Modern Death in Irish and Latin American Literature*. Palgrave Macmillan, 2020.
- Boldy, Steven. "Agua quemada de Carlos Fuentes: cuento y cuarteto." *América Cashiers du Criccal*, vol. 18, no. 1, 1997, pp. 203-211.
- Boling, Becky. "Parricide and the Revolution: Fuentes's 'El día de las madres' and 'Gringo viejo'." *Hispanófila*, no. 95, 1989, pp. 73-81.
- Delany, Paul. "Joyce Political Development and the Aesthetic of *Dubliners*." *College English*, vol. 34, no. 2, 1972, pp. 256-266.
- Derrida, Jacques, and Eric Prenowitz. "Archive Fever: A Freudian Impression." *Diacritics*, vol. 25, no. 2, Johns Hopkins UP, 1995, pp. 9-63.
- Ellmann Richard. *Letters of James Joyce, Volume I*. The Viking P, 1966.
- Fuentes, Carlos. *Agua quemada*. FCE, 1994.
- . Cristóbal Nonato. FCE, 1987.
- . *En esto creo*. Biblioteca breve, 2002.
- . *La muerte de Artemio Cruz*. FCE, 1962.
- . *La región más transparente*. FCE, 1958.
- Gálvez-Acero, Marina. "Agua quemada: imagen de la desintegración actual de la estructura lógica del proceso histórico-cultural mexicano." *Anales de literatura hispanoamericana*, no. 13, Universidad Complutense, 1984, pp. 153-63.
- Graff Zivin, Erin. "Beyond Jameson: The Metapolitics of Allegory." *The Yearbook of Comparative Literature*, vol. 61, 2015, pp. 156-173.
- Jackson, Roberta. "The Open Closet in *Dubliners*: James Duffy's Painful Case." *James Joyce Quarterly*, vol. 37, no. 1/2, 1999, pp. 83-97.
- Jameson, Fredric. "La literatura del Tercer Mundo en la era del capitalismo multinacional" (trad. Ignacio Álvarez). *Revista de humanidades*, no. 23, 2011, pp. 163-193.
- Joyce, James. *Dubliners*. Dover, 1991.
- Kanter, Douglas. "Joyce, Irish Paralysis, and Cultural Nationalist Anticlericalism." *James Joyce Quarterly*, vol. 41, no. 3, 2004, pp. 381-396.

BIBLIOGRAFÍA

Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza, 2014.

Ouabbou, Nacer. "La paradoja de la revolución en Carlos Fuentes". *Revista de Estudios*, no. 17, 2003, pp. 247-256.

Sauter de Maihold, Rosa María. "México a través del realismo simbólico de Carlos Fuentes". *Ibero-amerikanisches Archiv*, vol. 16, no. 9, 1990, pp. 223-248.

Senn, Fritz. "Naming in Dubliners." *James Joyce Quarterly*, vol. 24, no. 4, 1987, pp. 466.

Van Delden, Maarten. "Carlos Fuentes' *Agua Quemada*: The Nation as Unimaginable Community." *Latin American Literary Review*, vol. 21, no. 42, 1993, pp. 57-69.

---. *Carlos Fuentes, Mexico and Modernity*. Vanderbilt UP, 1999.

Vázquez, Josefina Zoraida. "Antes y después de la Revolución Mexicana". *Revista Iberoamericana*, vol. 55, 1989, pp. 693-713.

Villamor-Iglesias, Alejandro. "Nietzsche y *Así habló Zaratustra*". *Análisis*, vol. 51, no. 95, 2019, pp. 465-88.

Wicht, Wolfgang. "'Eveline' and/as 'A Painful Case': Paralysis, Desire, Signifiers". *European Joyce Studies*, vol. 7, 1997, pp. 115-42.

LA DIGESTIÓN TESTIMONIAL EN *HASTA NO VERTE JESÚS MÍO* Y *CHILD OF THE DARK*

Jafte Dilean Robles Lomelí

Universidad de Sonora

Resumen:

A través del análisis de las costumbres digestivas de los personajes testimoniales de *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska y *Child of the Dark* de Carolina María de Jesús, se traza una comparación con la actuación mediadora y mediática del intelectual que entrevista, registra y edita la voz de personas reales que luchan a diario contra la hambruna en sus respectivos países. El objetivo de este artículo es analizar la labor de testimonialista tanto de Elena Poniatowska como de Audalio Dantas, ambos pertenecientes a la academia letrada: la primera como escritora reconocida y el segundo como periodista. Aunque ambos intentan mantenerse al margen de la voz primigenia del testigo y ser tan objetivos como lo demanda el género testimonial, los dos terminan lucrando las ventajas económicas y publicitarias de dicha transacción, mientras que sus sujetos subalternos continúan en medio de la pobreza y la desolación. El asunto medular será cuestionar el verdadero (o fallido) poder del género testimonial para transformar el *statu quo* del testigo. Se han elegido estos dos textos porque ambos contienen personajes femeninos que persisten en su lucha contra la pobreza y cuya meta vivencial es buscar alimento para sus allegados. Se juega con la analogía de lo que implica un proceso digestivo que inicia por la boca –el habla– y sigue con el consumo y el desecho fecal o el olvido de los testigos marginales.

Palabras clave: Testimonio, mediación, digestión, compromiso, hambre

Introducción: El género testimonial

Un ventrílocuo es reconocido por imitar voces y sonidos de otros sin necesidad de abrir la boca. Casi de forma esquizofrénica, un ventrílocuo nos permite escuchar la voz de un objeto sin vida —el *dummie*— ocultándose detrás de una boca inerte que manipula un cuerpo para hacerlo lucir real. Tal como señala Helen Davies: “La autoría ventrílocua es considerada derivativa, imitativa y condenada a la repetición en oposición a la originalidad” (17). Elzbieta Sklodowska (1993), concedora del testimonio, asume que lo mismo sucede con los textos de Rigoberta Menchú y Esteban Montejo. En este artículo, no me opongo completamente a esta propuesta, pero sí planteo un nuevo proceder testimonial que se apega a la teorización de la digestión antropofágica de Oswald de Andrade, que propone una: “Absorción del enemigo sacro. Para transformarlo en tótem” (5). La relación entre la comida y el testimonio ha sido poco abordada en el ámbito académico, con la excepción, quizás, de la mención que hace Oscar Lewis sobre las tortillas y los frijoles como emblema de la pobreza en las cinco familias que estudia en *Antropología de la pobreza* (1961). La intención de este artículo es la de explorar, por medio de la antropofagia brasileña, cómo llegaron los frijoles negros de Carolina María de Jesús a su texto *Child of the Dark* y cómo los “tacos con microbios” de Josefina Bórquez se presentan en *Hasta no verte Jesús mío*. En las páginas siguientes analizaré las elecciones alimenticias de ambos personajes como medios de representación, y el proceso mediante el cual los elementos de ficción ayudan a describir la mediación testimonial como proceso digestivo.

A partir de la década de los cincuenta tanto en México como en Brasil se emprenden campañas nacionales para armonizar la diferencia racial, étnica y social. Tras la Revolución mexicana, los discursos de José Vasconcelos establecen el ensamblaje de una nueva nación homogénea y “cósmica” que pondría fin a los disturbios agrarios y a los dilemas económicos de las clases bajas. Los consiguientes programas gubernamentales sopesan enormes sumas monetarias en la recreación y expansión de una imagen mestiza digna de la trayectoria histórica de su población. El énfasis de dichos intentos se centra en la eliminación de todo rasgo indígena que pudiera delatar un pasado vergonzoso y se desarrolla, entonces, una “desindianización”:

Un proceso histórico a través del cual una población que originalmente poseía una identidad particular y distintiva, basada en su propia cultura, se vio forzada a renunciar a dicha identidad, con todos los cambios consecuentes en su organización social y su cultura (Bonfil 17, la traducción es mía).

El nuevo mexicano se ve constreñido a ocultar su pasado indígena en aras de la movilización social; pasa de ser un indio para integrarse a la cultura de la pobreza, ahora cobijado por la membresía mestiza que lo dota de uso político. Se representa, entonces, como un sujeto en la periferia, una víctima indefensa a la que recurren los promotores políticos durante el período de elecciones.

En Brasil la situación no es tan distinta: alrededor de las mismas décadas el país viene cargando a costas con una solución de “blanqueamiento” para el problema negro (Oliveira 20). Así como en México, se opta por la bandera del mestizaje y se sugiere el mulato como vehículo para la armonía racial: “El mulato llega a percibirse como la única solución viable al dilema de identidad nacional en un país que ya había experimentado etapas avanzadas de mezcla racial” (Oliveira 21, la traducción es mía). Sin embargo, a pesar de que los discursos intelectuales de la época se abocan a la exploración y explotación del mulato como insignia nacional, estos esfuerzos no denotan diferencia

alguna en el tratamiento que reciben las clases marginadas de la sociedad, los afrobrasileños y los blancos pobres. Nuevamente, tal como sucede con los indígenas en México, los afrobrasileños se convierten en marionetas de los aspirantes al gobierno y pasan de la periferia biológica a la periferia económica. La imagen del mestizo y el mulato fracasan, entonces, en sus empresas y sólo terminan por acentuar la segregación social.

De acuerdo con los señalamientos de Eva Bueno (1996) y Robert M. Levine (1994), la estrategia testimonial le viene bien a Carolina María de Jesús para iluminar las extremas condiciones bajo las cuales habitan los integrantes de una comunidad marginal en Brasil, la favela: “Su relato, aunque no formalmente un testimonio, sí da cuenta de una vida de lucha por la supervivencia y la preservación de la dignidad humana” (Bueno 27, la traducción es mía). Asimismo, en la contraportada de la edición de 1979 de *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska se lee lo siguiente: “Obra que recoge la voz de una mujer del pueblo, que vive y pasa a través de la reciente historia mexicana, *Hasta no verte Jesús mío* es a la vez testimonio y creación, en la que el relato fluye enérgica y suavemente, dando una rugosa, intensa impresión de vida” (citado en Lagos-Pope 244). Curiosamente, el rigor testimonial es puesto en tela de juicio en ambos textos: en el primero por tratarse de un diario escrito por la propia Carolina de Jesús, sin intermediarios ni analfabetismo; en el segundo porque la narración se acerca más a la invención literaria que al carácter estrictamente objetivo que exige el género. Lo interesante es que, a pesar de que se debate su pertenencia genérica, no se discute que en ambos hay una manipulación testimonial estratégica, en gran parte como producto del proceso digestivo de consumo que planteo aquí.

El imperio del testimonio –en su versión más simplista– descansa en la alianza entre un intelectual comprometido y un testigo silenciado por una esfera dominante, sea esta última de carácter social, político, económico o histórico (Robles “La historia doble” 3). De acuerdo con John Beverly, uno de sus primeros defensores,

el testimonio da voz, en la literatura, a un sujeto popular-democrático colectivo, anteriormente anónimo y desprovisto de voz: ‘el pueblo’, pero de manera tal que el intelectual o profesionalista [...] es interpelado como parte de ‘el pueblo’ y como dependiente de éste, sin al mismo tiempo perder su identidad como intelectual (“El margen al centro...” 28).

La generosidad –o el compromiso– intelectual reside en la exposición impresa de dicha voz dentro de los márgenes de la literatura, o bien, en la integración del sujeto subalterno a la esfera dominante para causar con ello el impacto debido. Desde el comienzo de los estudios testimoniales se establece que son las luchas sociales del sujeto subalterno o periférico las que dan pie a la enunciación de una problemática colectiva con la intención de subvertir el *statu quo*. Lo anterior sugiere que el género testimonial surge como consecuencia de una urgencia transformativa por parte de todos los involucrados.

Tiempo después de esta publicación de John Beverly, la misma Elzbieta Sklodowska ahonda en el texto de Elizabeth Burgos, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), para advertir que “lo que está implícito en los discursos originales [de los testigos] puede formularse solamente por medio de una exégesis escolar y ordenación discursiva profesional” (“Testimonio mediatizado” 83). De esta forma, el testimonio se imbrica como una narrativa que, en realidad, termina dotando de voz al intelectual y oscureciendo las luchas sociales y el contexto de urgencia de las cuales supuestamente parte. Es el intelectual quien manipula y orienta políticamente la información que recupera de un contexto abatido por la marginalidad.

En la mayoría de los casos, el testigo subalterno permanece en las mismas condiciones en las que se encontraba previo a la exposición de sus vivencias.

La trayectoria de los estudios testimoniales desde los continuos debates entre Beverley (1989, 1994, 1996) y Sklodowska (1992, 1993) a principios de los noventa hasta el día de hoy podría considerarse un reflejo de lo que Boaventura De Sousa Santos denomina “epistemicidio” (81). El conocimiento ajeno y alternativo a la ciencia moderna y la cultura dominante es descartado por no estar a la altura, es decir, por no ser útil a los intereses sociopolíticos de la hegemonía. El género testimonial, tal cual lo anuncian sus máximos representantes (Miguel Barnet; Hugo Achugar; Margaret Randall, entre otros) no consigue subvertir el *statu quo*, no renueva los códigos de representación literaria, ni desplaza al intelectual de su estatus de privilegio y elitismo:

In particular, becoming a writer, producing a literary text, reading and discussing that text in a classroom cannot be in themselves the solution demanded by what René Jara calls the “situation of urgency” that generates the testimonio, whether or not these things actually happen. (Beverley “Writing in reverse” 283)

El conocimiento generado a partir de la mediación o triangulación testimonial es atravesado por filtros académicos que cercenan su poder transformativo sumiendo al sujeto subalterno aún más en una situación degradada por el propio sistema. El intelectual asume –y estudia– la situación de opresión del sujeto subalterno, pero el compromiso no abandona las aulas de clase.

Hans M. Fernández Benítez en su artículo “‘The momento of testimonio is over’: Problemas teóricos y perspectivas de los estudios testimoniales” publicado en el 2010, plantea una potencial solución a esta problemática del compromiso intelectual. Sugiere la creación de una nueva episteme testimonial que “sirva de base para explorar otro tipo de experiencias testimoniadas y que se funde en un nuevo marco teórico anticolonial/anticapitalista garante de un reordenamiento del poder en las alienantes relaciones sociales del mundo contemporáneo” (68). Es decir, el crítico prioriza un tipo de inmersión e interacción con el contexto social de donde emerjan vivencias testimoniales que el intelectual no manipule, construya o “represente” de forma independiente y unívoca. Un ambiente de convivencia tal que permita una transformación orgánica de todos los involucrados en la generación de conocimiento colectivo y práctico. En otras palabras, que el testimonio sea un medio colaborativo y no un fin que se proporciona de forma impresa o acústica. El compromiso que adquiriría el intelectual en este caso sería con la verdadera transformación del entorno que explora y no ya con la mera edición textual de la voz del testigo.

Analogía del proceso digestivo

La analogía del proceso digestivo se emplea a continuación para ejemplificar de qué manera en ambos textos abordados aquí, el intelectual consume la voz de sus testigos y obtiene los beneficios nutrimentales de aquello que devora. A diferencia de un Esteban Montejo o una Rigoberta Menchú, que se han colocado en los peldaños del canon internacional como constructos políticos e intelectuales de representación subalterna, Carolina de Jesús y Josefina Bórquez nacen en la pobreza, transitan en la pobreza y mueren en ella. Ambas disponen de unos cuantos minutos de fama en su respectiva nación de origen y, cuando bien les va, la mención de sus nombres en los salones de clase americanos. Lo anterior se debe a que Carolina de Jesús y Josefina Bórquez han sido devoradas por el intelectual, quien obtiene

las ganancias monetarias y el reconocimiento político que anhelaba. A manera de un proceso digestivo, es el intelectual quien, como devorador, tras la incorporación de estos nutrientes al cuerpo, desecha los cascarones de las víctimas que, como heces fecales, se descartan al olvido.

El texto de Elena Poniatowska y el trabajo editorial de Audalio Dantas en los diarios de Carolina de Jesús, demuestran de qué manera tanto en México como en Brasil, el discurso testimonial protagoniza campañas políticas que promueven la diferencia como única vía hacia la homogeneización o la democracia racial. Aunque en principio pudiera parecer paradójico, el fracaso de las imágenes mestizas y mulatas intenta solventarse por medio de la promoción de personajes que deben su pobreza no a su marca étnica o racial, sino a su escasa disposición para asimilar y asimilarse a la sociedad capitalista incipiente. La culpa, entonces, de vivir en la extrema pobreza se transfiere de las altas esferas políticas hacia los sujetos que se auto inhabilitan para integrarse a una sociedad moderna en ciernes.

Carolina de Jesús y Josefina Bórquez se estructuran como agentes contestatarios que obstaculizan el progreso de la nación. En sus textos hay una negación del efecto metonímico testimonial (yo = nosotros), ya que cada una habla por sí misma y no como albacea de la comunidad a la que (no) pertenece. La proyección política de los mediadores testimoniales aquí no es hacia la transformación del statu quo (como proponen Beverley y los demás para el género), sino hacia el rechazo encarnado de la rebeldía social que causa que un individuo se hunda en la pobreza. Por lo tanto, de tratarse de una ventriloquía, aun con todas sus implicaciones esquizoides, tanto Carolina de Jesús como Josefina Bórquez hubieran disfrutado de mayor fortuna. Sin embargo, lejos de la manipulación realista de un *dummie*, ambos personajes sucumben a una deglución testimonial, o lo que Héctor Díaz-Polanco acuña como etnofagia. La etnofagia, según apunta el crítico:

Expresa entonces el proceso global mediante el cual la cultura de la dominación busca engullir o devorar a las múltiples culturas populares, principalmente en virtud de la fuerza de gravitación que los patrones 'nacionales' ejercen sobre las comunidades étnicas. No se busca la destrucción mediante la negación absoluta o el ataque violento de las otras identidades, sino su disolución gradual mediante la atracción, la seducción y la transformación. (104)

Los sujetos intelectuales aquí, como cultura dominante, buscan devorar a las minorías, no para desaparecerlas sino para absorberlas mediante la disolución de sus identidades por acción de los ácidos y las enzimas digestivas que rompen las cadenas poliméricas y liberan beneficios nutricionales para el cuerpo del devorador. El acto de devorar al otro sólo repercute positivamente en aquel que goza del privilegio de poner en su boca un alimento. De forma inversa, quienes carecen de la misma oportunidad son gobernados por el hambre que determina su existencia marginal. El pobre no podrá saciar su hambre porque no ostenta el poder de engullir al otro; no es, pues, parte de una cultura dominante con capacidad digestiva. Tanto en *Hasta no verte Jesús mío* como en *Child of the Dark*, los personajes develan un hambre insaciable y perpetua; su hambre se vuelve móvil y obstáculo a la vez. En ambos textos, la comida, como acto y elección (cómo comer y qué comer), desempeña un rol trascendente en la configuración individual, mientras que su contrapartida, el hambre, articula políticamente a estos sujetos periféricos.

En la literatura brasileña es común toparnos con escenas antropofágicas, ya sea porque Brasil lleva imbricada en sus venas

nacionales la sangre autóctona, o bien porque como explica Luis Madureira, la antropofagia anticipa un posmodernismo alternativo a la narrativa de emancipación occidental (99). Lo cierto es que, como metáfora de la absorción intestinal, me interesa rescatar algunas de estas escenas para sentar en diálogo las dos obras en cuestión y trazar los alcances del proceso de deglución testimonial.

Del Congo Central a la favela de Canindé

En el cuento “La mujer más pequeña del mundo” de Clarice Lispector, el explorador francés, Marcel Pretre, se enfrenta con una tribu de pigmeos caracterizada por la pequeñez de sus cuerpos, en específico con “una mujer de cuarenta y cinco centímetros, madura, negra, callada” (22) que lo conmueve terriblemente. La raza a la que pertenece esta diminuta mujer está en riesgo de desaparecer puesto que los salvajes Bantús se dedican a pescarlos con redes y comerlos. Tras el encuentro entre Pretre y la mujer africana, ésta no puede sino alegrarse de no haber sido devorada por el explorador: “No ser devorado es el sentimiento más perfecto. No ser devorado es el objetivo secreto de toda una vida” (25). La Pequeña Flor, nombre que le brinda el francés, nace con el miedo de ser devorada por los salvajes. La permanencia de su raza en el Congo Central depende del refugio en las profundidades y espesuras de los árboles.

Ante la posible presencia de una nueva amenaza, Pequeña Flor sufre el mismo miedo de ser devorada pues no conoce otras posibilidades fuera de este destino. Si durante toda su vida la mujer observa que una raza diferente a la suya se empeña en devorarla, asume naturalmente que el explorador tiene pretensiones similares. Al no ser devorada, la mujer queda libre para seguir siendo una en sí misma y mantenerse ajena al explorador. De haber sufrido una suerte contraria, la mujer estaría ya dentro del vientre del explorador y perdería todas sus facultades individuales, ya que el deglutir al otro implica ingresarlo a nuestro sistema, hacerlo parte de nuestro cuerpo, despojarlo de su existencia y así impedirle que siga viviendo por cuenta propia. En el cuento, Pequeña Flor continúa habitando en las cuencas de los árboles y Marcel Pretre se contenta con tomar notas acerca de la tribu. No hay, pues, una disolución de la identidad africana a través de las papilas gustativas del francés.

Otra es, no obstante, la suerte que corre Carolina de Jesús, quien no se salva de la deglución discursiva de Audalio Dantas. De acuerdo con David St. Clair, traductor al inglés de esta obra de Carolina de Jesús (*Quarto de despejo*, en portugués; la traducción al español sería “basurero”), es en abril de 1958 cuando Audalio Dantas, un joven periodista, conoce a Carolina en la inauguración de un parque infantil cerca de la favela de Canindé: “When the politicians had made their speeches and gone away, the grown men of the favela began fighting with the children for a place on the teeter-totters and swings. Carolina, standing in the crowd, shouted furiously: ‘If you continue mistreating these children, I’m going to put all your names in my book!’” (citado en de Jesús “Preface”, 13). Esta actitud reacia de Carolina enciende el interés de Dantas por acercarse al libro que la mujer menciona. Al día siguiente, tras haberla convencido de mostrarle sus cuadernos, trozos de su diario se publican en el periódico *Folha de São Paulo* y la información que allí aparece atrapa la atención de sus lectores:

Even my cynical newspaper cronies were interested,’ says Dantas, ‘and felt it should be cleaned up a bit, as there were some rough remarks and unkind political comments, but others thought all it needed was editing’ (13).

Después de la sensación causada por los diarios de Carolina de Jesús en el periódico, Audalio Dantas obtiene un puesto como jefe de la revista

O Cruzeiro en São Paulo. Es aquí donde comienza el proceso antropofágico.

Los diarios de Carolina de Jesús que aparecen en *Child of the Dark* son el resultado de la edición digestiva de Audalio Dantas. Aunque me ocuparé de este punto más adelante, por el momento me interesa concentrar la atención en la dicotomía que caracteriza a este proceso testimonial: comida/hambre. Desde la primera entrada del diario de 1955, Carolina de Jesús esclarece su condición de extrema pobreza dentro del ambiente de la favela brasileña: “Actually we are slaves to the cost of living” (de Jesús 19). En reiteradas ocasiones, la favelada relata sus experiencias de hambruna y la carencia de zapatos para sus hijos. La exacerbación de características negativas de los vecinos que le circundan también es una constante en su narración. En su mayoría, los vecinos no hacen más que tomar pinga, tener sexo y pelearse unos con otros. Como el título del texto en portugués lo indica, la vida en la favela para Carolina era comparable a vivir en un “basurero”, rodeada de desperdicios humanos. No obstante, ella no se identifica con los miembros de la favela y es mediante el vehículo de la escritura que busca demarcar la diferencia entre ella y el resto de los adultos de la comunidad. El diario le sirve a Carolina para anotar todo lo que come y de qué manera consigue dinero para comprar esa comida. En las distintas entradas de su diario, el comer y la escritura van de la mano. Es más, esta última aparece como su única arma para deslindarse de la vida como favelada.

Según narra la propia Carolina, lo que hace diferentes a sus hijos de los de las otras mujeres en la favela, es que ella dedica tiempo para estar con ellos, no tiene vicios como el alcohol y, a pesar de que padece de hambre perpetua, busca siempre la manera de llevar comida a la boca de sus criaturas: “But I’m not going to drink. I don’t want that curse. I have responsibilities. My children! And the money that I spend on beer takes away from the essentials we need” (28). La venta de papel y fierro viejo le permite a Carolina obtener el dinero para comprar lo esencial para configurar su existencia y garantizar su supervivencia y la de sus hijos. Su trabajo como pepenadora no la identifica necesariamente con el resto de favelados. Si cumple con este oficio es porque sus hijos necesitan comida y ella se sacrifica en aras de conseguirla.

Al principio de *Child of the Dark*, Carolina asegura que ella no es de las mujeres que busca comida en la basura, pues aquello es más bajo incluso que pedir limosna. Empero, cuando la situación lo amerita y ella saca un par de verduras de la basura, la única vía de expiación para distanciarse de la conducta indigna de los favelados es el considerar que hace esto por el hambre de sus hijos: “I found a sweet potato and a carrot in the garbage. When I got back to the favela my boys were gnawing on a piece of hard bread. I thought: for them to eat this bread, they need electric teeth” (48). Carolina recoge las verduras antes de saber que sus hijos mordían un pan duro en casa, pero en el diario ella coloca esta información de manera ulterior, para justificar sus acciones: si ella recoge verduras de la basura no es porque es favelada; es porque es buena madre. Unas cuantas líneas después de esta aseveración, Carolina concluye la entrada diciendo:

The favelados are the few who are convinced that in order to live, they must imitate the vultures. I don’t see any help from the Social Service regarding the favelados. Tomorrow I’m not going to have bread. I’m going to cook a sweet potato (49).

Mediante la escritura, Carolina transforma la deshonra de recoger alimentos de la basura en una distinción de independencia. A diferencia de los favelados que no saben más que pedir y quitarle al otro, ella tiene la fuerza necesaria para buscar aun en los desperdicios

lo que sus hijos necesitan para vivir. Carolina no sólo evidencia su perseverancia, sino también su responsabilidad en la futura alimentación de sus hijos. Además de ser un medio para diferenciarse de los favelados, la comida también le sirve a Carolina para distinguirse de los nordestinos y de las otras personas que no habitan dentro de las favelas. En varias entradas, Carolina menciona que ella visita regularmente la fábrica de enlatados y que toma las latas de verduras que se desechan a diario. Aunque esto no fuera bien visto por los empleados de las fábricas, para ella constituye otra forma de proveer alimento para sus hijos. En una ocasión, Carolina indica:

When I went over to the factory I saw many tomatoes. I was going to pick them up when the manager came out. I didn't go near because he doesn't like people to pick them up. When they unload the trucks, the tomatoes fall on the ground, and when the trucks pull out, they squash them. But human beings are like that. They prefer to see things spoil than let other get some use of them. (85)

El hecho de que los dueños de las fábricas elijan destruir el alimento en lugar de compartirlo, muestra de qué manera las distintas clases sociales de Brasil siguen rechazando la existencia de las favelas, como si éstas fueran un parasito para la nación. Al colocar esta escena en su libro, Carolina se constituye a sí misma como una persona distinta, más ética, que atiende las necesidades básicas de otros. Otras entradas del mismo año prueban que Carolina alimenta a los niños de las otras familias faveladas cuando tiene la posibilidad de hacerlo, doliéndose del hambre del otro. El alimentar al prójimo le ofrece a Carolina la oportunidad de ostentar una decencia social y humana que los productores capitalistas de las fábricas no poseen. La favelada afrobrasileña alimenta a la infancia de su país, mientras que el capitalismo en desarrollo destruye todo alimento viable. Asimismo, su crítica alimenticia no se detiene en los productores de las fábricas, sino que se expande hacia los candidatos políticos cuyas promesas nunca llegan a consumarse: "Once every four years the politicians change without solving the problem of hunger that has its headquarters in the favela and its branch offices in the workers' homes" (48). Carolina llega, incluso, a comparar a los políticos brasileños con un caballo de Troya, que falsamente brinda esperanza a la gente pero que no trae más que destrucción.

La dicotomía comida/hambre está tan imbuida en la vida de Carolina que se trasluce en las descripciones de su propia persona y las de sus hijos: "Hard is the bread that we eat. Hard is the bed on which we sleep. Hard is the life of the favelado" (49). Como si su existencia mimetizara las pobres características de la comida, ella comenta: "He ate and didn't mention the black color of the beans. Because black is our life. Everything is black around us" (51). Lo que alcanzan a comer diariamente define su identidad en la sociedad: cuando se sirven frijoles negros el ambiente es denso y oscuro; cuando, en cambio, se sirve arroz y carne, Carolina lo llama un día de fiesta y permanece feliz y sana durante la jornada. Sus estados anímicos y su salud dependen en gran medida del tipo de alimento que consigue durante el día: "When I cook four dishes I think that I'm really someone. When I see my children eating rice and beans, food that is not in reach of the favelado, I smile stupidly. As if I was watching a dazzling display" (57). De tal manera, el tipo de platillo que se coloca en la mesa de cada persona delimita las fronteras de su identidad y las diferencias de clase: las succulentas carnes del rico y los frijoles paupérrimos del favelado.

Ahora bien, aunque Carolina de Jesús se moldea aquí como la proveedora de alimentos, Audalio Dantas la toma como el alimento mismo. A diferencia del personaje Marcel Pretre en el cuento de Lispector, Audalio Dantas elige, simbólicamente, comerse a su víctima.

En el prefacio de David St. Clair se detalla el proceder de Dantas en la edición de los diarios de Carolina. Según el traductor: "Dantas cut savagely until he got the diary down to its present size 'But I did not rewrite,' he insists. 'The words and ideas are Carolina's. All I did was edit'" (citado en de Jesús "Preface" 14)¹. Hay una escena en el diario de Carolina de Jesús que sirve para estrechar lazos de semejanza entre el devenir del periodista y las acciones de un carnicero común:

I stopped at the butcher to buy a half kilo of beef. The prices were 24 and 28. I was confused about the differences in prices. The butcher explained to me that filet was more expensive. I thought of the bad luck of the cow, the slave of man. Those that live in the woods eat vegetation, they like salt, but man doesn't give it because it's too expensive. After death they are divided, weighed, and selected. And they die when man wants them to. In life they give money to man. Their death enriches the man. Actually, the world is the way the whites want it. (78)

Después de destajar el diario de Carolina y editarlo a su antojo y conveniencia, Audalio Dantas lo publica en forma de libro en Brasil en 1960. Como nos recuerda su traductor, "Never had a book such an impact on Brazil" (citado en de Jesús "Preface" 15). Al poco tiempo de su publicación, Carolina logra salir de la favela y se traslada a una casa de concreto, tal como siempre lo había soñado. Durante los meses posteriores a la aparición del libro, Carolina y Audalio se dedican a su promoción en giras y exhibiciones alrededor del país. Ella pasa de alimentarse de la basura a atender el llamado de los políticos brasileños que desean fotografiarse a su lado y congraciarse: "Carolina posed willingly alongside politicians and permitted herself to be used, in essence, to further their career" (Levine y Meihy 58). Por supuesto, la presencia de Carolina no sólo lustra la imagen de los políticos sino que, al mismo tiempo, acrecienta los bolsillos de Audalio Dantas.

El período de fama de Carolina de Jesús dura muy poco, así como el dinero que gana de las regalías y presentaciones. De acuerdo con el propio Dantas: "She went and ate in the finest restaurants. Total confusion allowed. All of this in the head of a simple person, a common person; it was an exaggeration" (citado en Levine y Meihy 58). Carolina María de Jesús no sabe asimilar la cultura del nuevo peldaño social que acaba de escalar, gasta su dinero en exuberancias innecesarias y se confía de la perdurabilidad de su fama. Con el tiempo, los críticos comienzan a demeritar su obra y asumen que se trata de un plagio, que Audalio Dantas ha sido el creador. Las tensiones entre ambos los obligan a romper relaciones y algunos años después Carolina de Jesús regresa a su vida en las favelas, donde muere de asma y enfisema pulmonar en 1977.

Décadas más tarde, en 1996, Robert M. Levine y José Carlos Sebe Bom Meihy reciben de manos de la hija de Carolina, Vera Eunice, los diarios inéditos de su madre. Dichos cuadernos permiten a ambos críticos analizar los cambios que lleva a cabo Dantas en su labor editorial. La lectura de sus originales arroja como resultado una nueva Carolina: "Her unedited diary entries revealed several things about Carolina's character that had been erased through Dantas's editing, such as her feisty and reckless attitude that came out when she did publicity for the book" (Kurzen 36, énfasis mío). Con su edición, Dantas modela a la Carolina que necesita dar a conocer, elimina la actitud sediciosa y retoca a la favelada como víctima del sistema económico.

Sin embargo, cuando Carolina sale de las páginas del libro e intenta integrarse a la clase media de la sociedad brasileña, esta actitud difuminada por Dantas cobra vida ante el ambiente hostil que la recibe: "He cut out portions that showed her strong political beliefs and made

1. Para la redacción de este artículo no se tuvo acceso a los diarios originales publicados por Audalio Dantas en el periódico Folha de São Paulo. Tampoco pudo accederse a los diarios inéditos heredados por la hija de Carolina de Jesús, Vera Eunice. Sustento mi análisis en la interpretación del libro Child of the Dark (traducción de David St. Clair) y los comentarios circundantes al proceder editorial del periodista, planteados por St. Clair y Robert M. Levine y José Carlos Sebe Bom Meihy –los dos académicos que reciben los diarios inéditos en 1996.

her into a docile figure, poor and helpless fighting against to survive in the favela” (Kurzen 36). La Carolina maquillada por Dantas es vista en Brasil, durante un tiempo determinado e incluso en la actualidad, como una heroína que logra escapar a su situación opresiva. La Carolina real, redescubierta por Levine y Meihy, nunca deja de ser una favelada, probablemente como consecuencia de su actitud contestataria. Con su manipulación testimonial el propio Dantas impide que Carolina de Jesús se integre a su sociedad originaria y, a la vez, la aliena del mundo academicista. Carolina de Jesús se torna un doble sujeto subalterno al no lograr ubicarse salvo como un *dummie* que requiere del efecto ventrílocuo para existir: “El destino del *dummie* finalmente se determina desde arriba, aunque sus gestos parezcan indicar un libre albedrío” (Schwartz citado en Davies 17, la traducción es mía). El intelectual se compromete con el simulacro, que es, a su vez, una forma de violencia simbólica dedicada a adornar las cualidades del testigo.

Daniela Birman, por su parte, coincide con el señalamiento del “destajamiento violento” (363) que acomete Audalio Dantas contra la postura política de Carolina de Jesús:

Se eliminaron extractos que indican la opinión política de la autora y su tono agresivo, contribuyendo a la visión de una Carolina pasiva ante las injusticias y los sufrimientos vividos; [...] eliminaciones o reemplazos que buscan dibujar una imagen positiva de la autora. (364, la traducción es mía)

Esta manipulación estratégica de Dantas obedece a los intereses políticos de la época: la docilidad que le adhiere como cualidad trascendente a la personalidad de Carolina se acomoda a sus objetivos de exponer la debilidad del sistema económico brasileño. Carolina de Jesús, gracias a la edición gástrica de Audalio Dantas se sumerge también en las aguas canónicas de la literatura testimonial (Birman 369) pero no hay una verdadera transformación o subversión de las relaciones de poder que la mantienen sometida, maquillada y subyugada. He ahí el carácter esquizoide del compromiso intelectual, pues Carolina de Jesús, de carne y hueso, se desdobra como un constructo literario conveniente y existente sólo en las páginas de un libro.

La subyugación de Carolina de Jesús o su permanencia estática en una situación de opresión social es evidente también en la labor digestiva de Levine y Meihy, quienes al redescubrir sus diarios los pasan de nuevo por el filtro de la edición. Su vida, otra vez, es puesta al servicio del intelectual. En ambos casos las ganancias o el prestigio se consigna en los académicos, mientras que Carolina se marchita con el asma. Incluso, cabe mencionar que, Luciana Paiva Coronel, en su estudio acerca de la obra de Carolina de Jesús, refiere ciertas versiones editadas de *Child of the Dark* que resucitan y enfatizan específicamente el tono de miseria que caracteriza a la vida en la favela, reorientando con ello la recepción de sus diarios (276). El intelectual testimonial se aprovecha así del mercado de los hechos reales para reactualizar la imagen de Carolina y proyectar sobre ella sus agendas sociopolíticas. Los intelectuales visitados hasta aquí comen el cuerpo de Carolina de Jesús y lo digieren para obtener los jugos nutritivos de su experiencia.

De la favela de Canindé al Palacio Negro de Lecumberri

Hasta no verte Jesús mío surge de una serie de entrevistas que realiza la escritora franco-mexicana Elena Poniatowska a una mujer de la ciudad de México, Josefina Bórquez, a quien tiene la oportunidad de escuchar por primera vez en una de sus acostumbradas visitas a la penitenciaría del Palacio Negro de Lecumberri. Con el tiempo y los azares, la autora llega al barrio de Bórquez y la vuelve a escuchar, esta vez discutiendo con una de sus compañeras lavanderas sobre la azotea del edificio donde trabaja. Si bien Bórquez no amenaza a su compañera lavandera

con colocarla en un libro, como Carolina de Jesús, es de notar que en ambos casos el interés del intelectual que recoge y edita sus historias nace del carácter fuerte y subversivo que observa en las mujeres. A partir de ese momento, todos los miércoles de cuatro a seis de la tarde Poniatowska visita a Bórquez en su casa para entrevistarla acerca de su vida. Una vez recolectada la información –primero en cintas magnetofónicas, luego en notas en un cuaderno– y después de redactar varios borradores con las anécdotas y aventuras de Josefina Bórquez, Poniatowska decide publicar su libro en 1969. Al igual que en *Child of the Dark*, la comida en la novela de Poniatowska revela un elemento clave mediante el cual Jesusa Palancares (nombre ficticio de Josefina, de lo cual me ocuparé más adelante) se representa a sí misma y a las personas que le rodean. A diferencia de Carolina de Jesús, que sólo escribe durante 1955, 1958 y 1959, Palancares relata su vida desde la infancia hasta su punto de encuentro con la escritora que la interroga.

En una de sus primeras evocaciones, Palancares enaltece la figura de su padre a través de su experticia culinaria: “Otras veces, mi papá los guisaba [pescados]; embrollo, decía él. Ponía una olla con jitomate, ajo, cebolla y ya que estaba todo bien sazonado nos batía un montón de huevos de tortuga en la olla hirviendo. O nos daba de comer pescado” (Poniatowska *Hasta no verte* 25). La gente que ve al padre cocinar se acerca para recibir una probada de las delicias que prepara. Para la niña Palancares, la remembranza de su padre está estrechamente conectada con la comida, ya que la cocción del pescado es la conclusión de haber gastado todo un día con ella en la playa. Cuando crece y se enfrenta a la pobreza familiar, Jesusa se ve obligada a trabajar en la prisión al lado de su madrastra. Juntas preparan la comida para los prisioneros: “La familia era muy numerosa, había mucho ir y venir, mucho por quien trabajar. Molía yo harto chile, harto maíz tostado, canastas pizcadoras grandes, una de chiles y una de jitomates” (35), las enseñanzas culinarias de la madrastra le brindan a Jesusa las herramientas para valerse por sí misma en un futuro. La comida es lo único que las une. Pero, aunque la madrastra no es muy amable con ella, se toma su tiempo para mostrarle el arte de los alimentos, desde el cultivo hasta la mezcla de los ingredientes. El aprendizaje que Jesusa obtiene le va abriendo puertas en su vida, tanto como soldadera durante la Revolución mexicana y como en su trabajo en las casas de los acaudalados mexicanos.

En una de las escenas en las que el diálogo entre Jesusa y Poniatowska es más evidente, aquella se dirige a la escritora para hablarle de una receta que le enseña una gringa mientras trabajaba para ella como sirvienta: “Hoy como no tengo horno no me animo a hacerlos [panques], pero bien que me acuerdo de la receta. Cuando quiera se la doy, nomás se fija en las tazas. Me gustó más cocinar que cuidar atascados” (60). La comida es el detonante de las memorias de Jesusa Palancares y la mayor parte de sus anécdotas inician con alguna experiencia culinaria. Pero, la comida no es para ella solamente un vehículo de la memoria sino también el elemento gestor de sus vivencias. Para preparar la comida, debe ir al mercado, y es allí donde conoce gente y observa la vida de las personas. Una vez que llega a la casa donde trabaja, se sientan todos los familiares a la hora del almuerzo y ella escucha las vivencias de sus jefes. La comida es su arma epistemológica. Gracias a ella y a todos los procesos que involucra su adquisición, su preparación y su deglución, Jesusa se permite conocer y comprender el mundo que le rodea. Posteriormente, cuando esta se interna en los avatares de la Revolución mexicana, los procesos alimenticios la configuran como una mujer fuerte e independiente que apoya a los soldados en sus movimientos armados. Gracias a la comida, Palancares logra lo más importante para los propósitos revolucionarios, mantener vivos a los combatientes: “Por lo regular las mujeres no estábamos pendientes del combate. Íbamos pensando en qué hacerles de comer” (67). La comida vigoriza a los soldados y los anima a seguir en la batalla, por otro lado, los trastos donde las mujeres preparan la comida se utilizan también para la curación de las heridas o para distraer al enemigo.

Hacia el final de su historia, cuando Palancares se aboca al recuento de su vida después de la Revolución, la comida sirve como cincel para moldear las nuevas clases sociales que surgen de la insurrección. Los sindicatos, como institución postrevolucionaria, prometen a los trabajadores alimentación, salud y protección contra las grandes maquilas capitalistas. No obstante, Palancares es enfática en denunciar las promesas falseadas del gobierno mexicano. La desigualdad permanece, o incluso, empeora tras el derrocamiento de Porfirio Díaz:

Antiguamente dando la una de la tarde salía uno a comer a su casa; se tomaba su sopa aguada, su arrozito, su guisado, hasta donde le alcanzaran las fuerzas. Ahora ya no, ya no se usa eso; con eso de los pinches sindicatos lo han arruinado a uno para todo. Si acaso salen los empleados, van a la carrera a comer tacos llenos de microbios, por allí a media calle entre la polvareda, en un montón de taquerías puercas. (235)

La modificación de hábitos alimenticios ilustra de qué manera se posiciona Palancares ante las recientes prácticas del gobierno mexicano. Como pertenecientes a los barrios más pobres de la ciudad de México, los trabajadores deben conformarse con los tacos antihigiénicos de la calle. El dinero ya no es suficiente para comer un almuerzo nutritivo y completo, así como tampoco es suficiente el tiempo que tienen los empleados para comer, ya que las jornadas aumentan su cantidad de horas laborables. Por otra parte, la calle en la que se encuentran taquerías insalubres yace sin pavimentar; el pavimento que, en tiempos de promesas electorales, simboliza el progreso, no llega aún a los barrios pobres.

Tal como sucede en *Child of the Dark*, en la novela de Poniatowska, Palancares también se hace cargo de un niño que a pesar de no ser su hijo, ocupa todo su cuidado. La carga simbólica de la protección materna aquí tiene los mismos matices que en los diarios de Carolina. Ante las promesas incumplidas del gobierno y la distribución injusta de riquezas, son las madres de la patria quienes tienen que encargarse de la manutención de los infantes. El futuro de ambas naciones depende de los sacrificios de las mujeres. Pero, en ambos libros, las instituciones e intereses capitalistas aparecen para aplastar los tomates que recogen y cerrarles las puertas en las narices. A través de la ofrenda alimenticia, Carolina y Jesusa se contraponen a las dinámicas del capitalismo moderno; sus acciones se enfrentan y rechazan los designios de los nuevos gobiernos con pretensiones democráticas. El dar alimento al otro es una señal de rebeldía contra las disposiciones capitalistas de la sociedad mexicana y brasileña. Lo anterior resulta curioso puesto que esta actitud combativa de la mujer frente al sistema dominante debería enfatizarse por parte de los mediadores testimoniales que supuestamente desean una subversión del statu quo. Sin embargo, dicha cualidad femenina se oscurece una vez el testimonio es promocionado y publicitado.

Otra similitud entre los discursos de Carolina y Jesusa es su repulsión hacia el lugar donde habitan. En el caso de Carolina, la búsqueda de alimentos la distancia del resto de los favelados; en el caso de Palancares, es su actitud de “macho” mexicano lo que la diferencia de las otras mujeres pobres. Esta última tampoco se siente parte de su comunidad y siempre busca la manera de alejarse de la misma: “En el Defe no hay cañerías ni vertederos. Todo huele, todo se pudre, puras calles jediondas, puras mujeres jediondas. Todo es un mismo pantano. Y esto es porque el mundo material ha desoído al Señor” (303). Si Carolina de Jesús evita la ingesta de bebidas alcohólicas y con ello endurece su carácter, Palancares recurre a la bebida para ratificar que es tan macho como los mismos hombres, tan capaz y pudiente. La abstinencia alcohólica en Carolina de Jesús demarca su identidad independiente y sin vicios, tanto como la borrachera representa para Jesusa el

distanciamiento de la sumisión femenina y la dependencia material. En términos de género, tanto Carolina de Jesús como Jesusa Palancares adoptan actitudes masculinas que las convierten en sujetos excepcionales y verdaderas líderes en sus respectivas naciones. No obstante, este factor pasa desapercibido y ambas son únicamente dibujadas como mujeres sobrevivientes, madres obstinadas y pobres con falsas esperanzas.

En algunas de sus declaraciones, Poniatowska confiesa al respecto del relato de Josefina Bórquez:

Utilicé las anécdotas, las ideas y muchos de los modismos de Jesusa Palancares pero no podría afirmar que el relato es una transcripción directa de su vida porque ella misma lo rechazaría. Maté a los personajes que me sobraban, eliminé cuanta sesión espiritualista pude, elaboré donde me pareció necesario, podé, cosí, remendé, inventé. (Poniatowska *Hasta no verte* 10)

La edición de Poniatowska, como la de Dantas, obedece a otros instintos que se alejan del compromiso ético que caracteriza al género testimonial clásico. En primer lugar, Poniatowska resuelve cambiarle el nombre a su personaje: la Josefina Bórquez es devorada por la escritora, quien la digiere y la transforma en un compuesto ficticio con el nombre de Jesusa Palancares. Nombre que, por cierto, no describe en absoluto la personalidad de Bórquez, sino las alianzas sociales de la autora:

Lo de Jesusa porque me gustó, me pareció muy mexicano. [...] Y Palancares lo escogí porque había un director del Departamento de la Reforma Agraria, Norberto Aguirre Palancares, por quien sentí mucha simpatía. Estaba muy ligado a los campesinos; con él fui a una gira a Juchitán, gracias a él conocí Juchitán. Entonces pensé, 'Ah, Jesusa Palancares se oye muy bonito.' (Poniatowska citada por Steele 93)

El proceso digestivo sigue con la corrupción de la información otorgada por Bórquez. Poniatowska, profunda defensora de los movimientos estudiantiles de 1968, desaprueba los comentarios antipáticos de Bórquez al respecto: "Odiaba a los estudiantes, decía que el pueblo de México les pagaba sus estudios y que ellos pagaban muy mal. En fin no coincidíamos" (Poniatowska citada por Steel 94). Por esta razón, la autora se toma la libertad de rebanar las anécdotas de Bórquez y reconstruir sus vivencias para apegarlas más a sus propias opiniones acerca de la historia de México. Asimismo, el lenguaje de Bórquez es maquillado con el afán de hacerlo lucir más "auténtico", tal como lo señala Kimberle López: "Thus, in the attempt to appear more authentic, Poniatowska has been less than faithful to her informant's actual language, and ultimately the linguistic style of *Hasta no verte* do not represent any real Mexican's speech" (33). Así, pues, continuando con la metáfora digestiva, podría decirse que Poniatowska no sólo devora a Bórquez sino que se atraganta con ella.

Gracias al montaje estratégico de Elena Poniatowska, Jesusa Palancares podría llegar a ubicarse, incluso, como emblema mítico de la Revolución mexicana de 1910. Y no sólo como participante directo –soldadera– sino como relatora de memorias reales acerca de los más importantes caudillos revolucionarios (Villa, Zapata, Madero, etc.). En estas experiencias revolucionarias de Josefina, Poniatowska ve una excelente oportunidad para delinear históricamente su testimonio y ubicarlo a la altura de grandes escritores: "Her overall impression of the Revolution can be compared to that of writers of the standing of Mariano Azuela and Carlos Fuentes, despite an obvious difference in register" (Shaw 195). Elena Poniatowska aprovecha los comentarios ofensivos de Bórquez para inmiscuir su propia crítica contra el sistema mexicano postrevolucionario, amalgamando ambas voces en una sola en la que resulta imposible de distinguir rasgos individuales.

Sólo por citar un caso más de esta deglución testimonial, Elena Poniatowska recurre también a las vivencias de Josefina Bórquez para ubicar al personaje de Jesusa Palancares en los escritores mexicanos de la Onda:

¿Por qué uno a Jesusa Palancares a los escritores mal llamados de la Onda? Porque más que ninguna otra generación, los de la Onda compartieron su vida con el lumpen [...] sin embargo no es ésta la razón principal, sino la siguiente: todos, de una manera u otra han tratado de rescatar un lenguaje coloquial popular, y todos, consciente o inconscientemente, se han dado cuenta de que la extracción de este lenguaje es lumpen, el que emplean las capas más rechazadas de la sociedad. (Poniatowska citada por Lagos-Pope 248).

Con esta afirmación, Poniatowska vuelve a dar un giro – y otra utilidad– a las experiencias de Josefina Bórquez, difuminando cada vez más a su interlocutora. Podría afirmarse, entonces, que la trascendencia de Jesusa Palancares no se debe al discurso original de Josefina Bórquez sino al proceder digestivo de la intelectual que consume, digiere y expele sus palabras.

Luego de devanar y tergiversar el discurso de Bórquez, por supuesto, Poniatowska –como Dantas–, cobra las ganancias de su publicación mientras que la persona real se hunde en las soledades de su existencia. Carolina de Jesús vuelve a las favelas sin un *cruzeiro*, de la misma forma que Josefina Bórquez nunca abandona la pobreza. En uno de los textos que publica Poniatowska a propósito de la vida de Josefina, “Vida y muerte de Jesusa” en 1994, la escritora reconoce lo siguiente:

Para Oscar Lewis, los Sánchez se convirtieron en espléndidos protagonistas de la llamada antropología de la pobreza. Para mí Jesusa fue un personaje, el mejor de todos. Jesusa tenía razón. Yo a ella le saqué raja, como Lewis se las sacó a los Sánchez. La vida de los Sánchez no cambió para nada; no les fue ni mejor ni peor. Lewis y yo ganamos dinero con nuestros libros sobre los mexicanos que viven en vecindades. Lewis siguió llevando su aséptica vida de antropólogo norteamericano envuelto en desinfectantes y agua purificada y ni mi vida actual ni la pasada tienen que ver con la Jesusa. Seguí siendo, ante todo, una mujer frente a una máquina de escribir. En las tardes de los miércoles iba yo a ver a la Jesusa y en la noche, al llegar a la casa, acompañaba a mi mamá a algún coctel en alguna embajada. Siempre pretendí mantener el equilibrio entre la extremada pobreza que compartía en la vecindad de la Jesusa, con el lucerío, el fasto de las recepciones. Mi socialismo era de dientes para afuera. (Poniatowska “Vida y muerte” 51)

La Jesusa habita ahora en el vientre de Poniatowska, quien a cada lugar al que va, regurgita a su personaje acuniándole nuevas significaciones. Como Dantas, Levine y Meihy, la escritora franco-mexicana tritura la imagen real de Josefina Bórquez para probar con ello que la permanencia en la pobreza no depende de las condiciones políticas de la época, ni de los malos manejos monetarios, sino de la actitud antipatriótica de los seres que transitan por ella.

Conclusiones

El sujeto subalterno de ambos textos revisados aquí se torna un constructo filtrado que desemboca en una imagen conveniente –y convincente– tanto para el académico como para el sistema que no consigue siquiera inmutarse. De acuerdo con Nathaniel Gardner, “muchos de los subalternos representados en textos testimoniales clave de la literatura latinoamericana no son subalternos típicos, sino que han sido seleccionados por ser ‘subalternos excepcionales’: al poseer las

cualidades que los hacen sobresalir ante los escritores profesionales que después facilitan la publicación de su historia” (38, la traducción es mía). Sin embargo, sostengo que esa excepcionalidad no es una característica *a priori* a la selección sino una manipulación ficcional y estratégica que de fondo encubre un supuesto compromiso ético con las circunstancias sociopolíticas del testigo.

Al igual que Carolina de Jesús, Josefina Bórquez tampoco puede integrarse a una clase social ascendente porque no es capaz de asimilar la cultura mexicana dominante. El mensaje es diáfano y evidente en el discurso de la supuesta Josefina:

Al fin de cuentas, yo no tengo patria. Soy como los húngaros: de ninguna parte. No me siento mexicana ni reconozco a los mexicanos. Aquí no existe más que pura conveniencia y puro interés. Si yo tuviera dinero y bienes, sería mexicana, pero como soy peor que la basura, pues no soy nada. Soy basura a la que el perro echa una miada y sigue adelante (Poniatowska *Hasta no verte* 218).

Sólo puede ser mexicano, o brasileño, aquel que tenga los medios económicos para comprar su membresía nacional. La deglución testimonial, en lugar de liberar y transformar las circunstancias del testigo, lo revictimiza y esclaviza a un constructo literario sin mayor solvencia socioeconómica.

Los sujetos marginales en ambas obras son únicamente necesarios para que el lector pueda distinguir lo que debe y lo que no debe de hacer si desea formar parte de su patria. La sociedad rechaza a las personas que se atreven a rechazar sus condiciones de vida. Ni Carolina de Jesús ni Jesusa Palancares están conformes con la situación de hambruna, física y espiritual, que padecen, pero la exposición sediciosa de su parecer no hace que el statu quo se transforme inmediata y mágicamente. El fracaso del mestizo y el mulato se resuelve a través de la creación de imágenes que denotan lo que puede anticipar quien se salga del molde político dominante. Todo aquel que no esté dentro de los planes de la sociedad capitalista en ciernes, ingresa al plato festivo de los intelectuales que saborean con antelación su presa. Asimismo, la mediación de Dantas y Poniatowska se aleja de la propuesta integracionista de Fernández Benítez. No hay conocimiento colaborativo que se geste en la interacción consciente entre las partes involucradas. Por el contrario, hay un vaciado y filtrado de información que persigue un fin ajeno a la transformación.

Después de todo, la Pequeña Flor del cuento de Lispector fue bastante afortunada. Aunque, claro, aún puede suceder que llegue alguien sin misericordia y la degluta salvajemente. Muy al principio, en tierras brasileñas, el padre António Vieira lo conmemoraba, vivimos en tierra de salvajes, y todos somos, de alguna forma u otra, antropófagos buscando qué devorar: “The first thing that distresses me about you, fish, is that you eat each other. That is a great scandal, but the circumstances make it even greater. Not only do you eat each other, but the large eat the small” (32). Aunque si fuera lo contrario, enuncia Vieira, no habría conflicto, o no sería tan grave, pues un solo pez grande alcanzaría para varios pequeños. Quizás sea momento de que las Carolina de Jesús y las Josefina Bórquez empiecen a roer los pies de sus gestores, de poco a poco, uña por uña... ¡Buen provecho!

WORKS CITED

Achugar, Hugo. "Historias paralelas/historias ejemplares: La historia y la voz del otro". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 36, 1992, pp. 49-71

Barnet, Miguel. *La fuente viva*. Editorial Letras Cubanas, 1983.

Beverley, John. "El margen al centro: sobre el testimonio (1989)". *Testimonio: sobre la política de la verdad*. Trad. Irene Fenoglio y Rodrigo Mier. Bonilla Artigas Editores, 2010, pp. 21-40.

---. "Writing in Reverse: on the Project of the Latin American Subaltern Studies Group". *Dispositio*, vol. 19, núm. 46, 1994, pp. 271-288.

---. "Lo real (The Real Thing) (1996)". *Testimonio: sobre la política de la verdad*. Trad. Irene Fenoglio y Rodrigo Mier. Bonilla Artigas Editores, 2010, pp. 63-84.

Birman, Daniela. "A centralidade das margens literárias: Carolina Maria de Jesus e Paulo Lins". *Romance Notes*, vol. 57, núm. 3, 2017, pp. 361-375.

Bonfil, Batalla G. *México Profundo: Reclaiming a Civilization*. Trad. Philip A. Dennis. Texas UP, 1996.

Bueno, Eva. "Carolina María de Jesús: A testimonial voice in the wilderness". *Latin American Literatures and Cultures: Self and Society*, 1996, pp. 14-32.

Coronel, Luciana Paiva. "A censura ao direito de sonhar em Quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, vol. 44, 2014, pp. 271-88.

Davies, Helen. "Voices from the Past: Rethinking the Ventriloquial Metaphor". *Gender and Ventriloquism in Victorian and Neo-Victorian Fiction*. Palgrave Macmillan, 2012, pp. 17-37.

De Andrade, Oswald. "Manifiesto antropófago". *Revista de Antropofagia*, vol.1, núm.1, 1928, pp. 1-6.

De Jesus, Carolina M. *Child of the Dark: The Diary of Carolina Maria De Jesus*. Trad. David St. Clair. Dutton, 1962.

De Sousa Santos, Boaventura. *Una epistemología del sur*. Siglo XXI, 2009.

Díaz-Polanco, Héctor. "Identidad, globalización y etnofagia". *Boletín de Antropología Americana*, vol. 38, 2002, pp. 97-117.

Fernández, Benítez Hans. "'The moment of testimonio is over': problemas teóricos y perspectivas de los estudios testimoniales". *Íkala. Revista de lenguaje y cultura*, vol.15, núm. 24, 2010, pp. 47-71.

WORKS CITED

Gardner, Nathaniel. "The Extraordinary Subaltern: Testimonio Latinoamericano and Representation". *Hipertexto*, vol. 4, 2006, pp. 36-49

Kurzen, Crystal Marie. *Collaboration, Collectivity, and Trans/nationality: Intersectional Affiliation in Child Of The Dark by Carolina Maria De Jesus, Dreaming in Cuban by Cristina Garcia, and Imaginary Parents by Sheila Ortiz Taylor and Sandra Ortiz*. 2004. The Ohio State University, tesis doctoral.

Lagos-Pope, María. "El testimonio creativo de Hasta no verte Jesús mío". *Revista Iberoamericana*, vol. 56, núm.150, 1990, pp. 243-253.

Levine, Robert M. "The Cautionary tale of Carolina Maria de Jesús". *Latin American Research Review*, vol. 29, núm.1, 1994, pp. 55-83.

---, y José C. Meihy. *The Life and Death of Carolina Maria De Jesus*. Albuquerque, New Mexico UP, 1995.

Lewis, Oscar. *Antropología de la pobreza: cinco familias*. FCE, 1961.

Lispector, Clarice. "La mujer más pequeña del mundo". *Relatos*. Editorial Palabras, 2015.

López, Kimberle S. "Internal colonialism in the testimonial process: Elena Poniatowska's *Hasta no verte Jesús mío*". *Symposium*, 1998, pp. 21-39.

Madureira, Luís. "A Cannibal Recipe to Turn a Dessert Country into the Main Course: Brazilian 'Antropofagia' and the Dilemma of Development". *Luso-Brazilian Review*, vol. 41, núm. 2, 2005, pp. 96-125.

Oliveira, Emanuelle. *Writing Identity: The Politics of Contemporary Afro-Brazilian Literature*. Purdue UP, 2008.

Poniatowska, Elena. *Hasta no verte Jesús mío*. Era, 2007.

---. "Hasta no verte Jesús mío". *Vuelta*, vol. 24, 1978, pp. 5-11.

---. "Vida y muerte de Jesusa". *Luz y luna, las lunitas*. Era, 2007.

Randall, Margaret. "¿Qué es, y cómo se hace un testimonio?". *Revista de crítica literaria Latinoamericana*, vol. 36, 1992, pp. 23-47

Robles Lomelí, Jafte Dilean. "Dos modalidades del testimonio hispanoamericano: *Operación masacre* y *Hasta no verte Jesús mío*". 2011. Universidad de Sonora, tesis de maestría.

---. "La historia doble del testimonio en la costa colombiana. Aproximaciones a una episteme alternativa". 2019. Georgetown University, tesis doctoral.

WORKS CITED

Shaw, Deborah. "Jesusa Palancares as individual subject in Elena Poniatowska's *Hasta no verte Jesús mío*". *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 73, 1996, pp. 191-204

Skłodowska, Elzbieta. "Testimonio Mediatizado: ¿ventriloquia o heteroglosia? (Barnet/Montejo; Burgos/Menchu)". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 19, núm. 38, 1993, pp. 81-90.

---. *Testimonio hispanoamericano: Historia, Teoría, Poética*. Peter Lang, 1992.

Steele, Cynthia. "Elena Poniatowska" *Hispanamérica*, vol. 53-54, 1989, pp. 89-105.

Vieira, António. *The Sermon of Saint Anthony to the Fish and Other Texts*. University of Massachusetts Dartmouth, 2009.

DEVOURING SONS AND SINNERS: EKPHRASIS AND INTERTEXTUALITY IN ÁLVARO BISAMA'S *MÚSICA MARCIANA*

Eunice Rojas
Furman University

Art in its many different manifestations plays a key role in Álvaro Bisama's *Música marciana*, a novel concerned with the narrator's troubled family legacy and Chilean identity. Francisco de Goya's famous painting of Saturn Devouring his Son appears early in the novel to guide the narrator's ekphrastic examination of the art created by his famous surrealist artist father and fourteen half-siblings. This article explores the how ekphrasis, the literary depiction of visual artwork, and multiple intertextual references to Dante's *Divine Comedy* function in the novel to complicate notions of time, space, and the role of art in the narrator's exploration his own identity as well as his nation's.

Keywords: Ekphrasis, mythology, Goya, Dante, Álvaro Bisama, Hispanoamerican novel

Álvaro Bisama's *Música marciana* (2008) is a novel in which art is hauntingly ever-present. The elderly narrator uses his recollection of artistic works of many sorts to tell the story of his family as he sits at home in Reñaca, a Chilean coastal town, awaiting both an impending apocalyptic hurricane and his approaching death. The only surviving son of a prolific, promiscuous, and world-famous Chilean surrealist painter who spent most of his career in Europe, this unnamed narrator recounts the deaths of his fourteen half siblings and their attempts to grapple with their own identity and their world through a variety of different artistic media. Representing diverse cultural fields such as photography, filmmaking, fashion design, tattoo artistry, and literature, the narrator's deceased siblings are each assigned a chapter of the novel, labeled by the location of their death, in which the stories of their lives, their creations, and their unusual and mostly violent deaths are told. The artworks produced by these siblings are presented to the reader ekphrastically through the narrator's detailed verbal descriptions as he either looks over or recollects descriptions of his siblings' creations and as he recalls and writes about them. Nevertheless, the guiding ekphrasis of the novel and the one that frames all of the others is not based on a work of art produced by any one of the narrator's family members, but instead is Francisco de Goya's famous painting, *Saturno devorando a su hijo* [Saturn devouring his son]. Focused in this way, the narrator creates a fragmented and abstract vision of himself, his deceased family, as well as of Chile and all of Latin America through this ekphrastic rendering of his father's, his siblings' and Goya's art. In this article I examine how ekphrasis, the literary depiction of visual artwork, and multiple references to Dante's *Divine Comedy* function in *Música marciana* to complicate notions of time, space, and the role of art in the narrator's exploration of his own identity.

Música marciana, Bisama's second novel, consolidated the author's inclusion in the Chilean literary movement known as Freak Power, which originally comprised a group of four young authors who challenged traditional literary formulations by modeling their texts on popular culture references from rock music, film, and comics rather than on canonical literary works (Jara). Freak Power authors "suggested visions of reality [in Chile] as odd, as invested with the kinds of strangeness and peculiarity usually associated with science fiction and horror" (Brown 347). Furthermore, Bisama's novel follows a tradition of Latin American apocalyptic narratives published since the 1970s. According to Geneviève Fabry and Ilse Logie, the apocalyptic imaginary presents itself so frequently in Latin American fiction after that time because it is the only type of literature able to do justice to dictatorship and post-dictatorship horror without renouncing the idea of a novel future in the New World (Fabry, et al. 16). After publishing *Música marciana*, Bisama's subsequent work departed from the tenets of Freak Power (Anabalón 92). The focus in his later novels on the memories of coming of age under dictatorship establish him as part of the literary generation that María Angélica Franken Osorio describes as "la literatura de los hijos" [the literature of the children] (15). Similarly, Alejandra Bottinelli includes Bisama as part of what she calls the "Post", a generation of authors who narrate from and about post-dictatorship Chile (9). While *Música marciana* does not deal with the perspective of a young or adolescent child, it is nonetheless concerned with children, parents, and the legacy of Chile's dictatorship.

While Bisama's first novel, *Caja negra* (2006) and his later novels such as *Estrellas muertas* (2010), *Ruido* (2012), *Taxidermia* (2014), and *El brujo* (2016), have received a fair amount of scholarly attention, critics have largely ignored *Música marciana*. Little has been written about the novel aside from Patricio Jara's article on the Freak Power movement, a few mentions in passing, and a scathing review by Patricia Espinosa. Known as one of Chile's harshest literary critics

(Cabello and García 48), Espinosa condemns *Música marciana* as a maudlin shitstorm of cliché and predictability (Espinosa). Nevertheless, an analysis of the novel through the lens of ekphrasis and intertextual allusions allows the reader to perceive layers of complexity that are not readily apparent.

Understanding Ekphrasis

The word ekphrasis, which comes from a Greek term meaning “description,” has been used since classical times to refer to a rhetorical device involving a vivid description of a scene or a work of art in a literary text. Ekphrasis, in this way, links together art from different media, as the literary work mediates the visual one. Murray Krieger, in *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, distinguishes the visual from the literary in terms of space and time. Visual art, he explains, is static, existing only in space, while literature, like all language, is temporal (205). The narrator of *Música marciana* clearly understands the power of spatial art to halt time, as he notes that his brother Pascal’s photographs of the Vietnam War “suspenden el tiempo, obligándolo a cancelar su progresión” (Bisama 28). Despite the suspension of time inherent in the photographs that document the still aftermath of bombings, the narrator, with the help of an anonymous letter informing him of his brother’s life and death, concludes that Pascal perceived behind his photos an allegorical serpent in constant movement. According to Pascal, “la serpiente era en realidad un alfabeto” (Bisama 29). In this way, the narrator’s brother suggests that a moving language was slithering behind the still images. Pascal, the first sibling whose life and death are narrated in the novel, discovers the secret code of language hidden in the still images of his photographs of bombing victims. However, he is murdered with a shot to the back of the head when he uncharacteristically attempts to photograph a scene of beauty rather than one of horror.

Necessarily composed of language, literature is constantly forced out of stasis by the passage of time, as it inevitably passes from the beginning of a word to its end and more so from the first word of a text to its last. George Erdman, in discussing how a poem by Lope de Vega creates a metaphorical picture, explains that “literature, though it may imitate an arrangement of objects in space, is perceived as a series of referents in time. Its component elements are ordered in a sequence through which the reader must proceed in time” (244). As visual art belongs to the domain of space and literature to that of time, ekphrasis is, for Krieger, “the imitation in literature of a work of plastic art” that seeks to unite space and time (265). This act of imitation thrusts the two works of art—the plastic and the literary—into an eternal tension as “the spatial work freezes the temporal work even as the latter seeks to free it from space” (Krieger 265). Spatial art seeks to arrest time, freezing a fleeting moment into stasis; ekphrasis attempts to translate that frozen moment into temporal language. The result is both an unmooring of the spatial art piece, as it is thrust by language back into temporal movement, and a partial suspension of time in the literary work as it hovers over the visual one.

In Bisama’s novel, for example, the narration is frequently slowed down with descriptions of visual art pieces. Amongst them, we find Goya’s *Saturn*; Pascal’s Vietnam war photography; and an account of all fifty polaroids of the images that tattoo artist Tamara imprinted on her own body, the last of which is a reproduction of one of their father’s famous paintings (Bisama 55-6). Nevertheless, the temporality of the narration continually pulls those visual artworks out of stasis, even as it kills off each of the artists, one by one. The small polaroid of Tamara’s fiftieth tattoo depicts her father’s giant surrealist painting of a universe contracting, situated next to floating human faces that also contract “por el horror o el asombro” (Bisama 56). As the universe is in constant

expansion, a hypothetical contraction implies either a reversal of time or a space collapsing upon itself. Yet, the visual image described freezes both the time and space of the universe depicted. This frozen moment of an unfathomable contraction of space and time is inscribed on the equally incomprehensible canvas of Tamara's skin as the text describes the tattoo as "dibujado sobre una piel imposible o irreal" (Bisama 56).

Krieger's interest in ekphrasis as an area of critical inquiry arises from understanding it to be the fullest possible "visual and spatial potential of the literary medium" (6). Nonetheless, despite the tempting world of possibility seemingly offered by ekphrasis, Krieger acknowledges that ekphrastic depictions are still illusionary, as the spatial is ultimately unrepresentable in the temporal realm (xv). According to Krieger, ekphrasis depicts both a miracle and a mirage. "[It is] a miracle because a sequence of actions filled with before and afters such as language alone can trace seems frozen into an instant's vision, but a mirage because only the illusion of such an impossible picture can be suggested by the poem's words" (xvii). Ekphrasis, then, represents for Krieger, "our unattainable dream of a total verbal form, a tangible verbal space" (xvii). It is a way to attempt to render verbally the utopic unity of time and space through art, even when that attempt is doomed to fail, just as all of the artistic efforts of the siblings of Bisama's narrator result in violent and untimely deaths of the artists themselves. The narrator's autistic sister, Sarah, for example, fills a notebook full of writings and drawings in which her father perceives "la posibilidad de un laberinto perfecto [...] una suerte de utopia, un universo en expansión" (Bisama 79). But Sarah dies by jumping out of a burning building in Paris.

As the subtitle of Krieger's work suggests, the mirage of ekphrasis exists not only due to the shortcomings of language but because of the illusory nature of natural signs even in visual art. "Art," he writes, "in general is seen as a mnemonic device meant to reproduce an absent reality, and [...] poetry is art at yet a further remove" (Krieger 14). Nevertheless, Krieger points out that the verbal artist—the writer, the poet—privileges the complex intelligibility of language over the simplistic one-to-one nature of the natural sign. Acknowledging that, compared to the visual arts, writing is less able to achieve the status of natural sign, the verbal artist seeks instead to move beyond the natural sign. Ekphrasis, then, for Krieger, also involves literature's "coming to terms with itself" as it negotiates what it is able and not able to do (263).

The narrator's sister, Zia, a videographer in New York, grapples with the idea of literature's ability to represent reality. The future of the novel, according to her, lies in the video clip genre because "las palabras mienten [...] la pintura engaña y falla [...] y el cine es un mito" (Bisama 124). The videoclip, on the other hand, constitutes for Zia "una novela que nunca termina" and, as such, is "el único arte que controla lo real" (125). As film editor for her masterpiece, Zia envisions employing a software that could repeat all her recorded work in infinite different variations, and she believes that those images "eran un esbozo de alfabeto, las letras con las que la novela se escribiría" (127). While Zia herself disintegrates into nothingness when one of her documentary subjects blows up her apartment, the narrator believes that Zia lives on and will continue to do so even after the apocalypse (129). In a nod to the machine that reproduces reality into perpetuity in Adolfo Bioy Casares's *La invención de Morel*, or the similar storytelling machine in Ricardo Piglia's *La ciudad ausente*, the narrator states that Zia will remain "porque la máquina escribe y reescribe la novela y la lanza al éter" (129). Zia's project offers her immortality precisely because it escapes the ekphrastic tension between space and time; it is conceived as a temporal written language made of visual images that spreads into eternity.

Within the first lines of *Música marciana*, the first-person narrator offers a view of his identity that begins and ends with the task of telling his own story by recounting that of his father and his father's art. Like ekphrastic literature, he is also coming to terms with himself. "Soy lo que soy," he says, "en este orden: un narrador, un anciano, un ex drogadicto, un hombre con su genealogía auestas. Antes que nada y entre medio de todo, un hijo" (13). He is a narrator of his family's art and, in narrating their plastic art, he is also creating his own artistic literary text. According to Dianne Chaffee, "authors can create literature which is ekphrastic if they metaphorically transform their work into the object it is describing [...] By arresting time in space through composite descriptions of plastic art, writers produce visual art" (318). It is in this way that the narrator of *Música marciana* transforms his siblings' art and all of his father's creations—both artistic and human—into his own art. Similarly, Jeffrey Bruner explains that "the end result of Krieger's ekphrastic principle is this: as a verbal work (literature) attempts to represent a plastic object (such as a painting) in time, it will itself be transformed—metaphorically speaking— into spatial form" (103). This is, precisely, the intention of *Música marciana*: as the narrator ultimately transforms himself and his narration into his own art, he recognizes that he is also merely a product or element of his father's visual works.

Goya's Saturn as *Música marciana's* Defining Ekphrasis

The first ekphrasis in Bisama's novel is not a description of an artwork produced by the narrator, his father or any one of his siblings. Instead, it focuses on one of Francisco de Goya's Black Paintings, which were originally created in the early 1820s as murals painted directly onto the interior walls of La Quinta del Sordo, the elderly artist's home. As their name suggests, Goya's Black Paintings appear to be dark reflections of the feelings of social and political alienation experienced in near isolation during the final years of his life. According to art historian Fred Licht, Goya's solitude, his lack of any effort to publicly show the Black Paintings, albeit informally, and the contents of the works themselves make them "the most extreme manifestation of the growing misunderstanding and estrangement between modern society and the artist" (159). The narrator of *Música marciana* confesses that his family inevitably reminds him of Goya's most famous Black Painting, that in which the Roman god Saturn devours his child out of fear that his offspring will overthrow him, as had been prophesied. The narrator notes regarding his siblings, "cuando pienso en ellos, cuando pienso en mí, no puedo olvidar aquel cuadro donde un dios devora a uno de sus retoños" (16). The narrator's father enviously despised Goya for what he described as his demoniacal abilities with light. But, in the narrator's opinion, his father also admired him because the artist saw Goya's Saturn as a reflection of himself (16). The narrator describes his own father—as reflected in the father painted by Goya—as, "la imagen de un dios encorvado con los ojos abiertos que se come a su estirpe mientras la convierte en una metáfora del tiempo, en un despojo del espacio" (17).

Bisama's narrator, as the offspring of the savagely prolific and voracious father—who is both an artist in his own right and Goya's metaphorical subject—describes himself ekphrastically here as a metaphor for time and a waste product of space by dint of his father's artistic actions. By fusing his identity into a by-product of both time and space, the narrator acknowledges that, as the son of Goya's symbolic Saturn whose artwork he invokes in his own narration, he is trapped in the ekphrastic tension between static space and unstoppable time.

In her work on ekphrasis in literature and film, Laura Sager Eidt proposes a system of four categories that reflect increasing degrees of complexity with regard to the incorporation of the plastic artwork into verbal or filmic work (44-5). While attributive ekphrasis implies a mere

verbal allusion without extensive discussion, depictive ekphrasis incorporates both discussion of the artwork and the impression it may have on the viewer. Interpretive ekphrasis, the third category, requires reflections that transcend what is directly depicted in the original artwork. Sager Eidt's final and most complex type of ekphrasis is the dramatic, in which the images of the visual art are brought to life and theatricalized (56). In the category of interpretive ekphrasis, while the textual depiction of the work of art does not reach the point of dramatizing it, "the verbalization of the image may add further nuances to it. Often, then, the image may function as springboard for reflections that go beyond its depicted theme" (51). Bisama's reference to Goya's Saturn exemplifies Sager Eidt's category of interpretive ekphrasis as the narrator explicitly puts himself—and the rest of his siblings as well—directly into the mouth of the murderous father, noting that, "todos vivimos dentro de la boca de ese dios que puede ser Saturno [...] En la boca de ese dios oscuro está mi familia" (17). Moreover, Bisama's narrator indicates in this first chapter that Goya's Saturn serves as a guide to his entire narration of the family. He quickly adds that, "sentado pensando en el cuadro, mirando el mar muerto y esperando el huracán, la recompongo como las anotaciones de un testamento que no es tal" (17). In the subsequent fourteen chapters, the narrator effectively recomposes his devoured family, sibling by sibling and chapter by chapter, after describing them as "cuerpos como signos apilándose unos contra otros, dejando ver tras de sí solo pedazos" (18). Goya's depiction of Saturn devouring his son therefore allows him to make sense of the fragmented pile of dead children that his father left behind.

Furthermore, by inserting himself and the rest of his family into Saturn's mouth, the narrator alters Goya's painting, rendering its meaning both more personal and more universal. We are, he implies, all in the process of being devoured by our artist fathers, our creators. Moreover, in this depiction of the two fathers fused together into one, Bisama's narrator not only alludes to the space/time tension that for Krieger is inherent in all ekphrases, but he also establishes both the murderous Saturn depicted by Goya and his own father as timeless. They are one and the same, separated by hundreds or thousands of years, depending on whether we consider Saturn's time to be the moment Goya painted him, when the Romans revered him, or when he came to exist at all, since gods are, in theory, timeless. The two reflective fathers are, therefore, without time and yet are paradoxically time itself, since Saturn is, of course, the Latin version of the Greek god Chronos (or Cronus/Kronos), and Chronos is, in turn, both the father of the Greek god Zeus and the personification of time¹.

Roberto Matta as the Surrealist Father

If we have reflecting each other in our mirror a Chilean surrealist artist and the God of time, we have little choice but to bring Roberto Matta, Chile's most famous surrealist artist, into the conversation as the model for the narrator's famous father. Just like Bisama's fictional surrealist painter, Matta studied architecture before turning to painting. With his degree in hand, Matta left Chile for Paris in 1933 to work with Swiss-French architect Le Corbusier but was soon influenced by surrealist artists such as André Breton and Marcel Duchamp and began to use his background in architecture "to apply surrealist ideas to physical space" (Dawson 5). Together with his fellow surrealist, Gordon Onslow-Ford, Matta explored the possibilities of discovering an inner world by responding to "Surrealism's Freudian orientation as well as to 'the fourth dimension' in both its mystical and scientific forms" (Henderson 208). Although many contemporary physicists reject the notion, the fourth dimension has often been understood to add the concept of time to an understanding of space. According to Latin Americanist Sarah Beckjord, "as a Surrealist, Matta sought to transcend traditional notions of time,

1. While some mythographers insist on distinguishing the titan Cronus/Kronos from the deity Chronos, David Auerbach explains that the confusion dates back to ancient times. "It is easy to confuse the Greek god of time, Chronos (Χρόνος), with Zeus' Titan father, Kronos (Κρόνος). So easy, in fact, that the conflation has been made for over two thousand years. The Greeks conflated them regularly, at least according to Plutarch. The Romans then coopted Kronos into the form of Saturn, who later became known as Father Time."

place, and space; his early work largely eschewed figurative representations in favor of landscapes of inner worlds” (9). Much like ekphrasis, Matta’s art sought to achieve transcendence over the traditional bonds of time and space.

Just like the narrator’s surrealist father in *Música marciana*, Matta himself lived much of his life outside of Chile and never returned after the 1973 coup. Since 2001, though, an enormous painting by Matta has hung in the Blue Room of the Moneda Palace in Santiago, the very chamber where each sitting Chilean President greets visiting heads of state. The last of a set of paintings known as the Blue Series, this painting is entitled *El espejo de Cronos*. In this painting—whose title implies it is a mirror of time—semi-transparent and mostly monochrome anthropomorphic and animalesque figures appear to melt together and combine with abstract elements, and all seem to float at different depths in a background of blue. According to presidential Chilean art historian Kaliuska Santibañez, the painting’s location in the presidential palace causes it to act as something akin to a trademark of the Moneda and to serve as an artistic “carta de presentación” from the Chilean state to the rest of the world (4).

While Matta’s *Mirror of Cronos* appears nowhere explicitly within the pages of *Música marciana*, the notion of it still looms large in the novel. Goya’s Saturn reflects the narrator’s father, himself a representation of Chile’s most famous surrealist, Roberto Matta, whose *Mirror of Cronos* is, in turn, a reflection of Chile. Matta’s Cronos is, of course, the Greek version of the Roman god Saturn, which brings us right back to Goya’s depiction of the father consuming the son or the inevitable ravages of Father Time. Bisama’s narrator, as the son of a reflection of Goya’s Saturn, can therefore be understood to be devoured by his father, by Chile, and by time itself, as can be visualized in the following image.

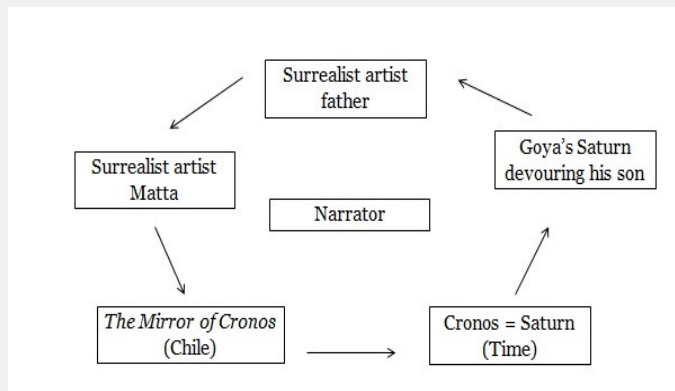


Fig 1.
Graphic representation of the narrator consumed by his father, Chile, and time.

The Artistic Revenge of the Devoured Son

In the mythological tradition, Saturn/Chronos devours all of his children except one. Jupiter/Zeus is saved, replaced by his mother with a stone wrapped in swaddling clothes to deceive the murderous father who unknowingly swallows the stone rather than the child. Jupiter/Zeus ultimately grows up to overthrow his father and, in some versions of the story, even to castrate him (Graves & Patai 122). The narrator of *Música marciana*, as the one surviving son of a god-like artist — therefore placed in the position of Zeus combating his voracious father — resists his destructive influence through ekphrasis. He attempts to halt time by creating his own literary text from his family’s visual art, which is in turn his own metaphorical visual artwork, all while ever-ravenous time, symbolized by the impending hurricane, devours his body, his life, and his world.

Interestingly, Goya's own son may have similarly attempted to resist being consumed by his famous father's artistic legacy. In 2003, Spanish art historian Juan José Junquera published a book espousing the theory that Francisco de Goya could not have been responsible for the Black Paintings, as one of the floors on which the artwork was later found does not appear on property deeds until after renovations that took place subsequent to the artist's death (Junquera). Instead, Junquera proposes that Goya's son Javier painted the series on the walls of the home and that Javier's son Mariano knowingly passed off the works as his grandfather's rather than his father's in order to fetch a significantly higher price (Lubow). Although Junquera's theory has been discredited by many Goya scholars as well as by the Prado Museum in Madrid that houses the Black Paintings, the debate has sparked numerous articles on the subject in the years since Junquera published his theory.² Within the context of the ekphrastic depiction of Goya's most famous Black Painting within *Música marciana*, the idea that the son of the celebrated artist—rather than the elderly painter himself—may have painted Saturn madly devouring his child would radically alter the psychological suppositions that surround the work of art.

According to Junquera, Javier Goya would have painted over the images his father had already added to the walls of his home, which would imply an erasing of his father's art in order to replace it with his own. By analyzing photographs of the Black Paintings before they were transferred off the walls of La Quinta del Sordo, Carlos Foradada concludes that Goya's dark Black Paintings were painted over bright landscapes (Foradada 327). According to Robert Hughes, underneath *Saturn Devouring his Son*, Goya had originally painted "a standing figure, doing what seems to be a dance step, against a mountainous landscape; this may even have been an image of life's joy" (383). Most Goya scholars agree that this shift from vivid joyful landscapes to the bleak Black Paintings was due to a turn toward his inner demons due to his age, isolation, and deafness, as well as to the complicated political situation in Spain and his own personal and professional situation under the autocratic rule of King Fernando VII. Jay Scott describes the inception of the Black Paintings as Goya suddenly unleashing his art, "covering over the colorful landscapes, refusing himself the bland pleasures of the merely picturesque, recognizing in every surface a new opportunity, until the Quinta mirrors his internal world, the meanings personal, all sense of decoration dismissed. Only truth remains" (42). If this internal world and this truth were that of the son and not the father, it would be difficult not to read *Saturn Devouring his Son* as a harsh personal indictment of Goya as a father. Javier Goya's painting of Saturn would therefore be very similar to the artistic text created by the narrator of *Música marciana* in that both could be seen as critiques of the artist father through the art of the son.

Virgil as Guide to the Family's Art

Ekphrasis involves mediating visual art within a literary text. Much of the artwork in *Música marciana* is actually doubly mediated through the narrator's descriptions of what he hears over the phone from his brother, Virgilio, the last sibling to die or disappear and the only one to ever live with the patriarch of the scattered family. The portrayals of the visual art that Virgilio offers the narrator are also mediated, though, because we learn near the end of the novel that he suffers a congenital disease that caused him blindness from a young age. Virgilio's descriptions of the art are, therefore, based on the father's oral depictions to Virgilio that are then recounted by telephone across the Atlantic to the narrator back in Chile. As mediator between estranged father and son, Virgilio, described early in the novel as "el memorialista de nuestros secretos familiares," is the narrator's blind guide to his family's and his father's art (Bisama 36). Virgilio's name is, of course, a nod to Virgil, who is, in turn, both the author of the *Aeneid*—an epic

2. See Arthur Lubow, "The Secret of the Black Paintings," *The New York Times Magazine*, 27 July, 2003; and Matt Davis, "The horror and mystery behind 'the Black Paintings'" *Big Think*, 6 December, 2018.

poem about the founding of Rome—and a character who serves as Dante’s guide through Hell and Purgatory in *The Divine Comedy*. As such, Virgilio’s role in *Música marciana*, combined with the unstated presence of Matta’s *Mirror of Cronos* in the Moneda palace, suggest that the novel is also concerned with the hellishness inherent in the foundations of Chile. In a subversion of the 19th century family romance novels that Doris Sommer argues function as foundational fictions (Sommer 140), in *Música marciana* the narrator’s dysfunctional and dispersed family stands in symbolically for an infernal vision of Chile. The correspondence between Chile and Hell becomes more explicit near the end of the novel when the narrator and Virgilio appear to take parallel journeys: Virgilio prepares to abandon their deceased father’s home in Brussels, and the narrator makes his way back to Chile after having secluded himself for a number of years in a Mennonite village in Alabama. His intention in hiding away had been to save himself from the fate of his siblings and negate his father’s legacy, or as he writes, “evitar ser el hijo de quien soy” (165). In a phone call from the desert at the border between Peru and Chile, the narrator reveals that he has met someone who believes that Satan himself would help him enter Chile. “Tengo un celular nuevo,” the narrator tells his brother, “me lo ha vendido un sujeto que dice creer en Satán, que Satán lo va a ayudar a cruzar a Chile” (178). A week later, when the narrator has settled in Santiago, he receives word that on the very night of that final phone call Virgilio boarded a train bound for Paris and then proceeded to disappear, never to be heard from again.

During his phone call to the desert, Virgilio reveals to the narrator his theory that all of the siblings are nothing more than artistic creations dreamt up and vomited out by their father. Recounting their father’s voyage out of Chile in the 1930s, Virgilio states, “yo creo que papá nos soñó en ese viaje [...] Ahí imaginó su obra completa. La soñó como un vómito [...] Fue ahí cuando pensó en una obra múltiple, hecha de óleo, pigmentos y tela pero también de carne” (180). Surrealist artists draw on the imagery of dreams—the creative impulses of the unconscious mind—and their art is often understood to be the product of those dreams. According to Virgilio, the narrator and all of his siblings are also the products of their father’s dreams; they are living, breathing, and ultimately dying works of art. They are chronological and bound by time, as are literary texts, and metaphorically they are also spatial visual art. The narrator himself, in this way, frozen in his own narration as a spatial product of his father’s feverish dreams, is the embodiment of ekphrasis. He is, albeit only metaphorically, Krieger’s tangible verbal space. Despite seeming to achieve Krieger’s miracle, though, there is no miraculous result for the narrator, as his text only traps him more securely Saturn’s mouth.

Virgilio explains to the narrator that their father’s artistic work involved remembering places in order to prevent them from falling into a space of primordial oblivion. He tells the narrator that their father’s art “tiene que ver con Chile [...] Tiene que ver con nosotros también, de cómo hemos ingresado a esos cuadros como sombras, de cómo nos hemos convertido en obras” (177-8). With this statement, Virgilio places himself, the narrator, and all of their siblings into their father’s paintings as artistic shadows, transforming them—to use Jeffrey Bruner’s expression—into spatial form. Like the narrator’s idea of himself and his siblings in the bloody mouth of Goya’s *Saturn*, Virgilio inserts all the brothers and sisters into their father’s art, effecting another interpretive ekphrasis. A moment later, Virgilio expounds upon this idea, explaining that these shadowy lines and forms in their father’s art are sketches of their future selves. As such, they are destined to search in that art for their past selves, as the ruins of an entire lost continent.

Somos bocetos, las primeras líneas de algo que está predicho pero que apenas comprenderemos. Ese es nuestro destino, nuestro legado. Buscarnos, aunque no lo queramos, en esas líneas y manchas. Recordarnos a nosotros mismos como los vestigios de un continente perdido, de un planeta muerto. (177-8)

The spatial here is the key to the temporal—and that is the miracle of ekphrasis—as the art stretches into the future to freeze in on the past. The ekphrasis in which the narrator engages requires him to use language in order to examine the visual images that hold the key to the past.

If Virgilio's role in *Música marciana* points to the novel as a foundational text for Chile, the rest of Latin America must be involved as well, as the foundation of the Chilean nation is, of course, intertwined with that of the other former colonies on the continent. The narrator's reference to himself and his siblings as vestiges of a lost continent and a dead planet allude to a troubled past for all of Latin America, a continent ravaged by colonialism and imperialism. The enigmatic planetary reference here and in the novel's title is somewhat clarified in the final chapter. Entitled "Marte," this final chapter helps explain the title of *Música marciana*, and its fantastic elements seal the novel's place within the Chilean Freak Power literary movement. The chapter is dedicated to Virgilio, and the narrator reveals that near the end of his life his brother became obsessed with an abandoned and fictional planet Mars populated with Martians who had somehow survived the devastation of the planet:

Virgilio me contaba la vida de esos marcianos, de cómo todos estaban a la deriva en una comarca despoblada mientras entonaban canciones que recordaban el esplendor de sus ciudades ahora polvorientas. Música marciana que les servía para venerar la muerte... Ellos se sentían indignos y sucios de haber quedado vivos. (174)

Virgil's *Aeneid* and Dante's *Divine Comedy* may shed some light on some of the reasons why Mars is singled out as the dead planet representing the lost continent of which the narrator and his siblings are vestiges. In an analysis of the figure of Aeneas in Virgil's epic, Adam Parry hones in on a passage describing a landscape that will mourn Umbro, an obscure Latin leader destined to fall to Aeneas' Trojan forces. According to Parry, "the place-names invoked by Virgil [...] are from the Marsian country, a hill country to the east of Rome" (68). For Parry, the Marsi, while not Martians, appear to represent the indigenous people unsuccessfully attempting to defend their land against invaders.

To Virgil, this people represented the original Italian stock. His feeling for them had something in common with what Americans have felt for the American Indian. They were somehow more Italian than the Romans themselves. Proud, independent, with local traditions hallowed by the names they had given to the countryside, they succumbed inevitably to the expansion of Roman power (68).

Most of the original indigenous inhabitants of Latin America similarly succumbed, not to Roman power per se but to the European forces that colonized the continent. Despite the independence gained over the course of the 19th century, Virgilio's depiction of Latin America as a lost continent and a dead planet suggests that the former colonies never recovered from their occupation by the Europeans or the subsequent imperialist interference by the United States.

In a third journey parallel to that of the narrator's return to Chile and his last surviving brother's disappearance from Brussels, Virgilio discusses in that last phone call their father's original journey, his escape from Chile and from all of Latin America in order to reach Europe. "Sabemos que quería huir de Chile como quien huye de la peste," Virgilio tells his brother, and adds, "no había nada en ese país para él. Que se había dado cuenta de que en Latinoamérica no había futuro para nadie [...] Que en Chile estaba obligado, por razones de clase, a repetir un destino escrito desde antes" (179). According to Virgilio, the narrator and all of their siblings – himself included – are merely the product of their father's feverish dreams provoked by the turbulent waters of his voyage from a country he wanted to forget in order to reach the continent of its colonizers.

Furthermore, Virgilio's idea that all of the artist's children have entered their father's paintings and are destined to seek themselves within his brushstrokes reflects the narrator's notion that he and all fourteen of his dead brothers and sisters reside within the bloody mouth of Goya's Saturn. Robert Hughes proposes that "Goya's Saturn may be meant to direct our gaze back to the values of Fernando VII and his loyalists, an incarnation of a revolution that ended by eating its children" (383). Similarly, the narrator's ekphrastic depiction of his Saturn-father, the Chilean who abandoned Chile and whose many children died violently or disappeared, suggests at least a good glance back at the Pinochet dictatorship.

A Confession to William Blake's Engraved Satan

The novel's penultimate chapter, entitled "Chiloé," recounts the life and death of Guillermo, the artist's oldest child who ultimately dies as a victim of the dictatorship. The narrator's father relays this story to Virgilio, "como si se confesara nerviosamente," while contemplating a William Blake engraving supposedly signed in red by the devil himself (Bisama 146). Notably, Blake is one of few major artistic figures who was able to bridge the gap between visual and literary arts, as he is now considered a renowned poet but was famous during his lifetime for his paintings, prints, and engravings. The narrator does not specify to precisely which engraving his father whispers the secret of his first-born son, but it is presumably one created from his commissioned series of illustrations of Dante's *Divine Comedy*. This unspecified artwork—described solely by its demonic signature and the name of its creator—stands as an example of a somewhat complex ekphrasis. It is a reverse ekphrasis in that it is a work of visual art commenting upon a poetic text, but it is invoked ekphrastically in yet a new literary text. While the engraving is not described vividly in the text as per the traditional understanding of ekphrasis, the frequent reminder of the presence of the visual text within the narrative one during the father's story whispered to the engraving creates a tension between the staticity of the artwork and the movement of time in the narration. In addition, like Virgilio's guiding presence for the narrator, Blake's engraving serves to link *Música marciana* once again to Dante's work.

While Blake was only able to create engravings of seven of his Dante illustrations before his death, one watercolor drawing stands out as a probable candidate for the image allegedly signed by the devil that hangs on the walls of the surrealist artist's Brussels home in Bisama's novel. Entitled *Hell, Canto 34: Lucifer*, Blake's drawing depicts a moment in which a three-headed Satan—frozen in the very center of hell by the icy breeze produced by his own wings—devours Judas, Brutus, and Cassius. According to Dante scholar, Dino Cervigni, "the three mouths' mangling of the three sinners [...] perverts Christ's offer of himself to his disciples, for Lucifer feeds himself on his followers" (45-6). The narrator's father, who sees his own reflection in Goya's Saturn devouring his son, likely also perceives himself in Blake's

depiction of Dante's Lucifer consuming the three sinners. The father seems to realize that, just like Goya's Saturn, he is both his children's creator and their devourer; he is both god and devil. According to Lino Pertile's analysis of Dante's *Inferno*, in this scene Lucifer represents an insatiable appetite for knowledge, power or even happiness, and "his three mouths chewing forever without ever satisfying his hunger [... make him] an emblem of monstrous desire, colossal impotence, gigantic frustration" (Pertile 88).

In the artist's confession to Blake's devil that Virgilio later recounts to the narrator, their father reveals that a fifteen-year-old domestic worker employed in his family's home bore his son. She had been quickly fired after being discovered tiptoeing out of the future artist's room at night, and he had remained unaware of her pregnancy or the existence of his true first-born son until he returned to his home country for a brief visit to Salvador Allende's Chile in 1972. Invited by Allende himself in order to lend support to his besieged government, the narrator's father comments that "en Chile todo se había vuelto surrealista, delirante, incomprensible" (Bisama 147). He predicts the violent coup to come based on the idea that Chile could not have possibly changed so much since he had left it some decades earlier. The new leaders, he imagines, would surely be toppled. "Este es un espejismo," he concludes, "una ilusión, un país que no existe" (Bisama 147). Chile is a mirage, according to the surrealist, just as ekphrasis is for Krieger.

The story that the narrator's father confesses to Virgilio while fixated on the engraving signed by Satan involves a long journey from Santiago to a secluded village on the island of Chiloé. The artist's guide on this trip is a leftist revolutionary who tells him Chilote legends about the devil to pass the time. In the first story, "el diablo embarazaba a una joven que moría al dar a luz a un macho cabrío, el que salía corriendo hasta la playa y entraba nadando en el mar, que se teñía de sangre" (Bisama 153). As the father's confession to the devil continues, it becomes clear that the legendary bloody billy goat that disappears into the sea represents the artist's first-born and lost son, Guillermo.

Despite having been summoned by Guillermo himself to Chiloé, when the father finally meets his son after a night of restless dreams and wandering—in Dantesque fashion—lost in the fog, Guillermo takes one look at him, declares that they look nothing alike, and closes the door in his face. The son's reaction is, however, the polar opposite of the father's. "Mi padre," the narrator recounts, "lo miró y fue verse en una versión de un universo alternativo, una especie de doble perdido en el tiempo" (Bisama 159). Faced here with his own double in the form of one of his artistic creations in the flesh, time temporarily halts or at least complicates for the father. Rejected by his son, the artist leaves Chile once again and never hears another word of Guillermo until nearly forty years later when he sees a black and white image of a face just like his own held up by protesters in an anti-Pinochet demonstration in Madrid. "El pasado, le dijo a Virgilio (pero quizás también le hablaba al Diablo) volvía por él" (Bisama 161). Armed with this clue about his oldest brother's fate, Virgilio investigates and is able to ascertain that during the early years of the dictatorship, Pinochet's forces had detained Guillermo as a communist and taken him to a concentration camp. From there, like so many others, he disappeared. Guillermo, like all the other black and white photographed faces at the demonstration, is one of Pinochet's detained-disappeared. His father's whispered confession to Satan, combined with the Chilote legend of the devil impregnating a girl whose bloody billy goat son is lost in the sea, indicate the profound sense of guilt the artist feels over his son's fate at the hands of the dictatorship. The son that looked just like him—the first one that he had produced through a lifetime of unbridled promiscuity—was devoured by the Chile that he had so eagerly abandoned. The story whispered to Blake's engraving of the devil, the narrator tells us, ends as "una confesión que carece de absolución" (Bisama 162).

Chile as Martian Heaven and Hell

The novel itself ends shortly after the narrator recounts the mysterious disappearance of his final surviving brother, Virgilio. The narrator visualizes that his own death will occur in the next few minutes and chronicles his prediction in the same notebook in which he has just written about his siblings. He will go down to the beach, he foretells, and he will hear the titular Martian music, which will then disappear. “Ya no habrá canción porque yo mismo seré la canción” (Bisama 183). Notably, the music in which the narrator transforms in the final line of the novel is said to once again be Martian. In Roman mythology, Mars is the son of Jupiter who is, in turn, the son of Saturn. If the narrator’s father is, as we saw earlier, a reflection of Saturn, and the narrator is the surviving undevoured son, Jupiter, then Mars is his son. The Martian music that Virgilio’s fictional Martians listened to “para venerar la muerte” (174) and that the narrator predicts he will hear and become at the moment of his death is actually part of his family heritage.

In addition, this Martian music constitutes yet another probable reference to Dante, since Teodolinda Barolini explains that in Dante’s *Paradiso* “the heaven of Mars is the heaven of the bloodline: of the lineage, of ancestry, of the family” (Barolini, par. 4). When Dante reaches the heaven of Mars in Canto 14 of *Paradiso*, he is entranced by a beautiful song though he is unable to fully comprehend its lyrics (Ciabattino 128). According to Francesco Ciabattino, the poet’s inability to decipher the words of this Martian song “opens a new way for Dante to speak the ineffable: music is the language that, par excellence, exalts the signifier over the signified, and represents a resource to circumvent the limits of logical language” (129). Literature’s limitations in representing the natural sign are, in Ciabattino’s view, resolved in music. Similarly, the narrator of *Música marciana*, after having struggled through the entire novel to understand his family and its art through ekphrasis, eventually eschews all reason and language as he succumbs to—and then simply becomes—the mysterious Martian music. Nevertheless, while the Mars of Dante is one of nine circles of heaven, the final sentence of the novel indicates that the narrator’s destination is, in fact, not heaven but hell. Immediately following his prediction that he will become the Martian song, the narrator forecasts a “brisa helada” that will caress his face. This icy breeze harks back to Canto 34 of Dante’s *Inferno* in which the frigid air from Lucifer’s bat wings freezes him into the Lake of Cocytus.

Furthermore, since all roads lead back to Rome, Mars is also the mythological father of Romulus and Remus, the brothers who provide a second foundational story for Rome. With Virgil as his guide, the narrator of *Música marciana*, as father to Mars and grandfather to Romulus and Remus, as incarnation of the Martian song at the moment of his death, and as embodiment of his own narration, represents, once again, the ekphrastic founding of the Roman hellscape that is Chile and the entire Latin American continent. Through the ekphrastic depiction of Goya’s Saturn, Blake’s Satan, and the photographs of his father’s and his sibling’s works of visual art, the narrator recomposes his fragmented family by means of his own narration. With the help of Dante’s Virgil, as represented by his brother Virgilio and intertextual references to *The Divine Comedy*, the narrator finds that his surrealist father and his scattered and dead siblings embody a hellish conception of Chile. The novel suggests that in the form of Goya’s Saturn devouring his son, Chile stands for the ravages of time. Ultimately unable to detain time through the literary depictions of his family’s works of art, the narrator anticipates his surrender to an apocalyptic storm, which he enters head-on after transcending both visual and literary art by transforming himself—in Freak Power style—into Martian music.

WORKS CITED

Anabalón, Natalia Alejandra. "Escribir después del desastre: recuerdo y testimonio en *Estrellas Muertas* de Álvaro Bisama" *Catedral Tomada*. Vol. 4, Nº 6. pp. 91-103.

Auerbach, David. "Father Time: Chronos and Kronos." *Waggish.Org*, 13 Feb. 2013. <https://www.waggish.org/2013/father-time-chronos-and-kronos/>.

Barolini, Teodolinda. "Paradiso 15: Family Ties." *Commento Baroliniano, Digital Dante*. Columbia University Libraries, 2014. <https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/paradiso/paradiso-15/>.

Beckjord, Sarah H. "Totems and Taboos Revisited: Roberto Matta and the New World Tradition." *Matta : Making the Invisible Visible*, Ed. by Elizabeth T. Goizueta, Chicago UP, 2004, pp. 9–14.

Bisama, Álvaro. *Música Marciana*. Sudaquia Editores, 2016.

Bottinelli, Alejandra. "Narrar (En) La 'Post': La Escritura de Alvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra." *Revista Chilena de Literatura*, vol. 92, 2016, pp. 7–31.

Brown, J. Andrew. "Weirder Soundscapes in Contemporary Chilean Narrative." Frederick Luis Aldama (Ed.) *The Routledge Companion to Gender, Sex and Latin American Culture*. Routledge, 2018.

Bruner, Jeffrey. "'Illustrated' Fiction : Ekphrasis in Carlos Rojas's El Jardín de Las Hespérides." *Modern Language Studies*, vol. 22, no. 2, 1992, pp. 102–10.

Cabello, Catalina and Javier García. "¿Sigue siendo Patricia Espinosa la crítica literaria más temida de Chile?" *La Segunda*, 6 Nov., 2015, 48.

Cervigni, Dino S. "The Muted Self-Referentiality of Dante's Lucifer." *Dante Studies*, vol. 107, 1989, pp. 45–74.

Ciabattoni, Francesco. "Dante's Song of Joy in Paradiso 10-14." *Five Points: A Journal of Literature and Art*, vol. 9, no. 2, 2019, pp. 122–32.

Chaffee, Diane. "Visual Art in Literature : The Role of Time and Space in Ekphrastic Creation." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 8, no. 3, 1984, pp. 311–20.

Dawson, Jessica. "Roberto Malta , Draftsman of Dreams : How an Architect Turned Painter Built a Bridge for Surrealism." *Washington Post*, 26 Feb. 2004, p. C5.

WORKS CITED

Erdman, E. George. "The Source and Structure of Lope de Vega's *Al Triunfo de Judit*." *Hispanic Review*, vol. 36, no. 3, 1968, pp. 236–48.

Espinosa, Patricia. "Una tormenta empalagosa." *Las últimas noticias*, 2008, reprinted at *Crítica de Patricia Espinosa*, 8 December, 2012. <https://criticadepatriciaespinosa.tumblr.com/post/37495726234/cr%C3%A1tica-de-m%C3%BAsica-marciana>.

Fabry, Geneviève and Ilse Logie. "Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea (s. XX-XXI): Una introducción." *Los imaginarios en la literatura hispanoamericana*, Ed. by Geneviève Fabry et al. Peter Lang, 2010, 11-33.

Foradada Baldellou, Carlos. "Los Contenidos Originales de Las Pinturas Negras de Goya En Las Fotografías de Laurent. Las Conclusiones de Un Largo Proceso." *Goya*, no. 333, 2010, pp. 320–39.

Franken Osorio, María Angélica. "Memorias e Imaginarios de Formación de Los Hijos En La Narrativa Chilena Reciente." *Revista Chilena de Literatura*, no. 96, 2017, pp. 187–208.

Glendinning, Nigel. "Las Pinturas Negras de Goya y La Quinta Del Sordo. Precisiones Sobre Las Teorías de Juan José Junquera." *Archivo Español de Arte*, vol. 77, no. 307, 2004, pp. 233–45.

Graves, Robert, and Raphael Patai. *Hebrew Myths: The Book of Genesis*. Ed. by Robert A. Davis, 2005.

Henderson, Linda Dalrymple. "The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art." *Leonardo*, vol. 17, no. 3, 1984, pp. 205–10.

Hughes, Robert. *Goya*. Knopf, 2003.

Junquera, Juan José. *Black Paintings of Goya*. Scala Arts Publishers, 2006.

Krieger, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Johns Hopkins UP, 1992.

Licht, Fred. *Goya: The Origins of the Modern Temper in Art*. Harper & Row Publishers, 1979.

Lubow, Arthur. "The Secret of the Black Paintings." *The New York Times*, 27 July 2003, <https://www.nytimes.com/2003/07/27/magazine/the-secret-of-the-black-paintings.html>.

Parry, Adam. "The Two Voices of Virgil's 'Aeneid.'" *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 2, no. 4, 1963, pp. 66–80.

WORKS CITED

Pertile, Lino. "Introduction to Inferno." *The Cambridge Companion to Dante*, edited by Rachel Jacoff, Cambridge UP, 2007, pp. 67–90.

Santibañez, Kaliuska. "Matta: Tolomiro - Todomiro y Espejo de Cronos." Archivo nacional de la Administración Michele Bachelet Jeria, Archivos Presidenciales, 31 Dec. 2015.

http://archivospresidenciales.archivonacional.cl/uploads/r/archivo-presidencia-de-la-republica/2/b/5/2b585c4f19b3574179767e680f7496c2bba619c8c5887915f5f8db10b7f415d3/Marca_Pa_s_l.pdf.

Scott, Jay. "The Mystery of Goya's 'Saturn.'" *New England Review*, vol. 22, no. 3, 2001, pp. 39–43.

Sommer, Doris. "Foundational Fictions: When History Was Romance in Latin America." *Salmagundi*, vol. 83, no. No. 82/83, 1989, pp. 111–41.

***NOCTURNOS* (EDGARDO COZARINSKY, 2011): CINÉMA INDIRECT, CINE POÉTICO, CINE MODERNO**

Cynthia Tompkins
Arizona State University

Resumen:

El presente artículo explora la noción de intervalo en el film *Nocturnos*, de Edgardo Cozarinsky, a partir de diversas aproximaciones tales como el fenómeno de la intermedialidad, la noción de *cinéma indirect* que acuña el cineasta argentino, la definición de cine poético presentada por Pier Paolo Pasolini y las características del cine moderno propuestas por Gilles Deleuze. Además, explora el impacto de las imágenes temporales—"peaks of the present" y "sheets of the past"—sobre la noción del intervalo y las conecta con la noción del espectro, propugnada por Jacques Derrida, que permite insistir en la pervivencia de las deudas del pasado. Las múltiples apariciones de la noción del intervalo permiten postular que la cinta se inscribe en una estética poética, aleatoria, enfocada en el tiempo, el pasado y la memoria, en la que priman la indeterminación y el intervalo.

Palabras clave: Cozarinsky, Pasolini, Deleuze, Derrida, sheets of the past, peaks of the present, spectrality studies

El artículo analiza la constante interacción de la literatura y el cine en la obra de Cozarinsky comenzando con una contextualización biográfica que incluye su relación con Borges, sus actividades como crítico de cine y su pertenencia al grupo *underground* porteño de las décadas de los 60 y 70. A su vez, se sitúa el grupo *underground* en el panorama latinoamericano contemporáneo, tanto en términos del tercer cine, como del cine experimental. A continuación, se repasan las características de su primera película, *Puntos suspensivos* (1971), y su relación con la producción posterior, comenzando por las obras de cine ensayo que lo hicieron famoso en Francia. El análisis de *Nocturnos* inicia con una Introducción, que ofrece un resumen del argumento. A continuación se presentan varios apartados: Intermedialidad, Cinéma Indirect (Cozarinsky), Cine Poético (Passolini), Cine Moderno (Deleuze). En este último se exploran las imágenes temporales (“peaks of the present”, “sheets of the past”) y su influencia sobre la noción del intervalo en el filme. El análisis incluye una aproximación desde el campo interdisciplinario de la espectralidad, iniciado por Jacques Derrida, el cual resalta el impacto de la crítica social en *Nocturnos* y cierra con una Conclusión.

Introducción

La obra de Edgardo Cozarinsky (1939), considerado un autor y director de cine de culto tanto en la Argentina como en Francia, países en los que reside, se caracteriza por la constante influencia mutua entre la literatura y el cine. Consecuentemente, a lo largo de los años la recepción crítica ha enfatizado lo difícil que resulta situar su producción “dentro de una tendencia definida del cine y de la literatura latinoamericanos [porque durante las últimas tres décadas, el trabajo de Cozarinsky ha desestabilizado los discursos e identidades nacionales cuestionando las fronteras entre centro y periferia, y ha explorado cruces culturales y trayectorias nómadas” (López-Vicuña 1). Además, tanto al tratar las obras literarias como las cinematográficas, la crítica ha señalado una serie de temas relacionados tales como el exilio, la identidad nómada, las poéticas del desplazamiento y las cuestiones identitarias de lo transnacional, lo judaico y el homoerotismo¹. Para contextualizar el filme *Nocturnos* (Cozarinsky, 2011), este artículo provee una introducción sobre la sostenida interrelación entre literatura y cine en la obra de Cozarinsky, así como del contexto general de su recepción crítica como cineasta. Postula que su obra se ubica junto a la de otros directores, dedicados tanto a la producción de documentales como a la de películas de ficción, que incluyen una estética sutilmente experimental tal como es el caso de ciertas producciones del cineasta cubano Fernando Pérez Valdez (*Suite Habana*, 2003; Madrigal, 2006), del peruano Josué Méndez (*Días de Santiago*, 2004), de la obra del director mexicano Carlos Reygadas, del cineasta argentino Gustavo Fontán, de la documentalista paraguaya Paz Encina, y de la salvadoreña-mexicana Tatiana Huezo².

Cozarinsky surge del contexto cosmopolita de la cinefilia, marcado por la lectura de revistas especializadas, la asistencia a cines y cine-clubs, y el ejercicio de la tarea de crítico de cine antes de convertirse en realizador (De Pinho García 448). Efectivamente, en su tesis inédita Ana Broitman señala que Cozarinsky, “estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires. Frecuentó al grupo de escritores de la revista Sur y trabajó como secretario de Jorge Luis Borges en el Instituto de Literatura. Sus colaboraciones periodísticas en *Primera Plana* y *Panorama* lo acercaron al universo del cine” (318). En 1959, Cozarinsky “fundó junto con el crítico Alberto Tabbia la revista *Flashback*, que publicaba estudios monográficos sobre la obra de distintos directores” (Broitman 318). Entre 1960 y 1961 participó activamente en *Tiempo de Cine* donde escribió sobre cine sueco (Broitman 318).

Cozarinsky se inicia como cineasta durante el período de experimentación de los años 60 y 70. Recordemos que este era un

1. Sobre lo transnacional en los documentales de Cozarinsky, ver Piedras y Orecchia Havas

2. Para un análisis detallado de algunos de estos cineastas ver Tompkins, *Experimental Latin American Cinema*.

período de ebullición política que se expandió a los medios partiendo del ejemplo de la revolución cubana y la inmediata fundación del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) en 1959. Además, este es el momento de los manifiestos contra el cine industrial (Primer cine, cine de Hollywood) de Estados Unidos. Entre los manifiestos que convocan a la representación de las respectivas identidades nacionales como proyecto político y descolonizador se cuentan: la “Estética del hambre” del cineasta brasileño Glauber Rocha (Génova, 1965), los textos de Fernando Birri sobre su experiencia en la Escuela Documental de Santa Fe (Argentina, 1964), y la *Dialéctica del espectador* del director cubano Tomás Gutiérrez Alea (Cuba, 1968).

En 1969, Osvaldo Getino y Fernando Solanas, definen al cine de autor como segundo cine. Efectivamente, en “Hacia un tercer cine. Manifiesto del grupo Cine Liberación – Tricontinental, Octubre 1969” señalan que este segundo cine reivindica:

la libertad [...] para expresarse de manera no estandarizada, en tanto apertura o intento de descolonización cultural [y genera] sus propias estructuras: formas de distribución y canales propios de exhibición (en su mayoría cineclubes o cines de arte, etc.), como también ideólogos, críticos y revistas especializadas (6).

Sin embargo, Getino y Solanas mantienen que el auteur ha sido cooptado por el sistema, para “decorar de ‘amplitud democrática’ sus manifestaciones culturales” (6). Y optan en vez por un Tercer Cine, un cine guerrilla, un cine-acto, “alineado con las clases populares en la lucha contra el imperialismo y la oligarquía nativa” en su llamado a la lucha contra el neocolonialismo (9). Posteriormente, el intelectual cubano Julio García Espinosa hace una autocrítica de la especialización cinematográfica del ICAIC en “Por un cine imperfecto” y el documentalista boliviano Jorge Sanjinés hace lo propio sobre la manera occidental de hacer cine en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*.

Además de ser un momento de gran agitación política, la década del 60 inició un período de experimentación en el ámbito cinematográfico latinoamericano, debido a “la introducción del formato Super 8 de Eastman Kodak en 1965” (Lerner y Piazza 13). La relativa facilidad del revelado del Super 8 permitió una amplia gama de usos, desde su incorporación por las clases medias altas para marcar hitos de la vida diaria: vacaciones, aniversarios, etc., al empoderamiento de comunidades marginadas—interpeladas por Alfonso Gumucio Dagron en *El cine de los trabajadores*—bajo los auspicios de la revolución sandinista. El medio permitió la experimentación de fotógrafos y artistas plásticos. Algunos se nuclearon en pequeñas comunidades, tales como el taller de cine La Red en Puerto Rico. Otros trabajaron aislados a lo largo de las Américas : Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México, Puerto Rico, Uruguay, Venezuela. Pese a la distancia, la experimentación fue apoyada por la creación de festivales, tales como el del Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos (SODRE) realizado en Uruguay desde 1954 y múltiples concursos de cine independiente (Lerner y Piazza 3-24).

Volviendo a Cozarinsky, tal como lo señala Paula Wolkowicz en “Escenas de under porteño”, en el Buenos Aires de las décadas de los 60 y 70 había dos grandes grupos:

por un lado, el cine experimental de Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Marie-Louise Alemann, Horacio Vallereggi y Silvestre Byrón, entre otros [...] y por el otro, el cine provocador e irreverente de Alberto Fischerman, Julio Ludueña, Miguel Bejo, Bebe Kamin, Edgardo Kleinman y Edgardo Cozarinsky. (45-46)

Mientras que al primer grupo se lo conoció como cine experimental, al segundo se lo denominó “cine contestario” ya que se caracterizó por la unión entre la experimentación con el lenguaje cinematográfico y la referencia a la coyuntura política y social del momento” (Wolkowicz 46). No obstante, ambas vertientes fueron catalogadas como “*underground*” debido al carácter de oposición frente al *establishment*, la libertad creativa, la utilización de formatos reducidos y los bajos costos de producción que los emparentaban directamente con la corriente del cine *underground* norteamericano” (Wolkowicz 46).

En términos de la estética de Cozarinsky, la primacía del montaje, tanto en su literatura como en su cine, se vinculan con un comentario de Jorge Luis Borges, quien admira en “ese ‘aspecto plástico de la literatura’, entendido como la imagen, tejida por los hilos de un relato, que ilustra una escena capital de la narración y perdurará imborrable en el lector” (González, “Montaje” 227). La influencia de la literatura es evidente en *Puntos suspensivos* (1971), el primer film de Cozarinsky. Tal como lo señala David Oubiña:

la sintaxis narrativa de [*Puntos suspensivos*] no es la del cine industrial sino la que acuñó cierta literatura moderna, de Joyce a Dos Passos o Burroughs o Beckett, y que luego heredaron los nuevos cines de los años sesenta. Recorte, fragmento, elipsis. No el montaje en el sentido cinematográfico convencional, sino tal como ha sido procesado por la literatura: Cozarinsky rehace, por su cuenta, el viaje del cine moderno. (*Silencio* 219-20)³.

Al describir *Puntos suspensivos* Oubiña nota que el film consta de tres secuencias centrales, tres (des)encuentros que transcurren alrededor de “la vida marcial”, “la vida burguesa” y “la vida eclesiástica”. No obstante:

el filme parece menos preocupado por narrar que por desmontar los mecanismos narrativos. [...] La circulación del personaje por diferentes espacios no abre pasajes ni supone transformaciones: se trata de [...] espacios que exhiben su anquilosamiento y su inmutabilidad bajo la apariencia de la modernización [...] Al cineasta no le interesa el personaje en tanto singularidad sino [...] como catalizador de un estado de cosas: no es presentado como una víctima y su marginación no apunta a suscitar ninguna empatía. (Oubiña, *Silencio* 205-06)

La importancia de *Puntos suspensivos* radica en su diferencia de la obra cinematográfica posterior, ya que “tiende al estallido y a la desagregación de sus materiales, [mientras que] las demás películas operan sobre las conexiones posibles entre materiales heteróclitos” (Oubiña, *Silencio* 202).

En 1974 Cozarinsky publicó el libro *Borges y el cine*, editado por *Sur* y comenzó su exilio en París. Sin embargo, el exilio no sería la utopía de Julio Cortázar, o Alejandra Pizarnik. En “El escritor argentino y la tradición”, Cozarinsky nota que París:

nos permitía, inmigrantes sin el sello (hasta no hace mucho rentable) del exilio político, encontrar un hueco donde trabajar tranquilos, Rolando [Paiva] en la pintura y la fotografía, yo en la escritura y el cinematógrafo, sin angustia por alcanzar la aprobación de una sociedad cuya forma de funcionamiento refleja la calculada caducidad de la moda. (75, citado en Link 173)

El impacto del montaje en la obra cinematográfica de Cozarinsky sería aún más evidente en las películas de ensayo, que entremezclan documental y comentario, producidas durante su estancia en Francia. Una de las que más trascendió fue *La Guerre d'un seul homme* (1981),

3. Citado en González Roux, “Rostros” (17)

basada en los diarios de Ernst Jünger, oficial alemán enviado a París durante la ocupación nazi, y “las imágenes de época provenientes de los informativos cinematográficos semanales *Actualités mondiales* (1940-1942) y *France Actualités* (1942-1944)”. El crítico francés Pascal Bonitzer acogió el filme con gran entusiasmo al comentar que el desfasaje entre la imagen y la voz no sólo rompe la pretendida unidad del documental sino que testimoniar dialógica, polifónica y carnavalescamente la realidad francesa durante la ocupación nazi:

Cozarinsky a donc inversé, je n'hésite pas à dire, génialement, le principe du documentaire: ici, ce sont les images qui composent le commentaire de la voix. Non qu'elles la dénoncent, j'ai dit que le film était plus subtil. Elles la font résonner ironiquement, elles soulignent la méconnaissance dont elle témoigne, elles l'encadrent, comme l'encadrent les voix vulgaires, odieuses, pompeuses, criardes, des actualités vichystes. (Bonitzer 14)

[Cozarinsky invirtió, no dudo en decirlo, genialmente, el principio del documental: aquí, son las imágenes las que componen el comentario de la voz. No se trata de que estas la denuncien, ya he dicho que el film es muy sutil. Estas la hacen resonar irónicamente, estas subrayan el desconocimiento que ella atestigua, lo encuadran, como encuadran las voces vulgares, odiosas, pomposas, gritonas, de las noticias vichistas]

Asimismo, el contrapunto “permitió problematiza[r] la supuesta ‘verdad objetiva’ del discurso histórico” (González Roux, “Rostros” 17)⁴. Por otro lado, el crítico alemán Thomas Elsaesser remarcó la disrupción temporal—típico recurso Borgeano—con el que Cozarinsky desestabiliza la noción temporal de la ocupación de Francia al hacer un comentario sobre el futuro, “let’s try and remember what it was like in the third part of the twentieth century” (19). Los comentarios de Bonitzer y Elsaesser reflejan el reconocimiento de Cozarinsky como cineasta en Francia. Asimismo, Maya González Roux recuerda que participó en diversos festivales de cine documental, entre ellos, *Cinéma du Réel*, organizado por el Centre Pompidou⁵.

Otros documentales ensayo que exploran la temática identitaria son *Fantasmas de Tanger* (1977), viaje al pasado para descubrir la identidad de la ciudad (González Roux, “Rostros” 18) y *Citizen Langlois* (1994), que explora el motivo por el cual el protagonista se dedica a coleccionar películas del cine silente, recuperarlas y finalmente, “enseñar a la gente a mirar” mediante la creación de la cinemateca francesa (González Roux, “Rostros” 20).

En 1985 Cozarinsky publicó *Vudú urbano*, novela que interrelaciona ficción y ensayo, Buenos Aires y París. Cuatro años más tarde filma *Guerreros y cautivas* (1989) en la Patagonia argentina, aludiendo metafóricamente a la participación civil en el terrorismo de estado (1976-1983), mediante un guión sobre el rol de la burguesía en el genocidio y la usurpación de las tierras de los pueblos originarios de la así llamada Campaña del desierto 1879. En la década de los 90, diagnosticado con cáncer, Cozarinsky publica numerosas novelas.

A Cozarinsky se le encomendó la factura del documental *Le cinéma de Cahiers* (2000)

sobre los cincuenta años de la revista francesa fundada por André Bazin, clave en la conformación de la cultura cinematográfica de la segunda mitad del siglo XX, a la que presenta en sus virajes estéticos e ideológicos como una suerte de reflejo de la vida intelectual francesa en ese lapso (Broitman 319).

4. Para un análisis de las otras películas de ensayo realizadas por Cozarinsky en Francia, ver “Montajes” de González.

5. Maya González Roux nota que la obra literaria de Cozarinsky fue publicada por Actes Sud, una editorial de gran reputación. Mensaje personal, diciembre 14, 2021.

Este encargo demuestra el reconocimiento alcanzando por Cozarinsky en Francia. En total, Cozarinsky ha creado una veintena de películas, con variables niveles de realismo y cuestionamiento político (como *Guerreros y cautivas*, 1989), e incorporación de fantasía (como *Ronda nocturna*, 2005)⁶. A principios del siglo XXI Cozarinsky sigue dirigiendo cine en París y en Buenos Aires, aunque en la actualidad pase más tiempo en la metrópolis argentina, en donde se ambienta *Nocturnos*⁷.

Nocturnos

El siguiente resumen del argumento se presenta para facilitar la comprensión de la cronología de las secuencias a analizar en este trabajo. *Nocturnos* inicia con un atardecer sobre el Río de la Plata, yuxtapuesto a una voz en *off* que ancla la historia en la experiencia de un hombre que se ha quedado dormido en la playa. Al despertar escucha el sonido de música y comienza a percibir “una ciudad extraña [...] que le parece reconocer como la ciudad de su infancia y juventud” (00:02:00). Inmediatamente después de los créditos de apertura surge la imagen de un joven sentado frente a la cámara, reflejada en un espejo. Una interpretación realista conjugaría las escenas en las que aparece este joven como la narración de un *amour fou* que se inicia con una carta de despedida, incluye vanas esperanzas, o bien un intento de reconciliación que se torna violento enfrentamiento físico, o el recuerdo de una intensa pelea y la intención de sobreponerse a la pérdida que lo conduce aleatoriamente por distintas partes de la ciudad. El protagonista registra la presencia de adolescentes en *skateboards*, personas en situación de calle y un rechazo que se hace eco del suyo cuando percibe a una joven que sufre en el hall de un edificio cuando no contestan su llamado. Como *flâneur* se acerca a un bar en el que un bandoneonista toca “Adiós Nonino”⁸, e ingresa a tomar un trago en otro local donde es interpelado por una mujer que lo reconoce como noctámbulo. Sin embargo, la cinta incluye secuencias autónomas como las de una joven que roba un libro de Alejandra Pizarnik, la de un cliente que ingresa en un prostíbulo y la de un muchacho que aparentemente opta por no suicidarse. Después de un cameo de Diana Bellessi en una secuencia sobre la memoria, la diégesis cierra con una cita de J. L. Godard, “el pasado no ha muerto. Ni siquiera ha pasado.”

Intermedialidad

Nocturnos se caracteriza por la incorporación de citas literarias, fotografías, y secuencias de películas. Efectivamente, los parlamentos de los personajes de *Nocturnos* incluyen textos poéticos de diversos autores y períodos que se identifican—sin especificar los títulos—al final de la cinta como pertenecientes a Charles Baudelaire, Gottfried Benn, Jorge Luis Borges, Bertolt Brecht, Robert Frost, Friedrich Hölderlin, Konstantinos Kavafis, Moreno, Novalis, Alfredo Le Pera, Alejandra Pizarnik y Xavier Villaurrutia. Ben Bollig señala que, además de la inclusión literal de poesía, la noción de “poetic film” abarca:

films that are quirky, ambiguous, or subtle; [...] films that do not favor narrative or plot; [films that] indicate a preference for the long take over frequent cutting or various forms of montage – ‘slow’ or ‘contemplative’ cinema; [films] seen as [...] simply creative [...] in [their] attitude to plot, narrative, and montage (17).

Ciertamente, todas estas categorías están presentes en *Nocturnos*.

Mientras que los créditos incluyen la prosa de Cozarinsky, el monólogo que se atribuye a los pensamientos del protagonista al principio de la diégesis es una cita el tango “Soledad” de Carlos Gardel-Alfredo Le Pera (1934)⁹:

6. *Guerreros y cautivas* ofrece otro final a “Historia del guerrero y la cautiva” de Jorge Luis Borges. En la versión de Cozarinsky, “la esposa del General Garay se equivoca al creer que se puede recuperar en la cautiva los restos de la civilización y esa equivocación desencadenará los trágicos sucesos del film” (Oubiña, “Impropios” 37). Para un análisis del film ver Tompkins, *Affectual* 139-50.

7. *Ronda nocturna* (2005), *Nocturnos* (2011) y *Diario a un padre* (2013), configuran una trilogía que Cozarinsky considera films de cámara, mensaje personal, 22 de julio, 2017.

8. Astor Piazzolla compuso “Adiós Nonino” en Nueva York, en octubre de 1959, ante el fallecimiento de su padre Vicente “Nonino” Piazzolla.

9. La única variación que se registra entre el tango y la cinta es el pasaje de “su” a “mi” cuarto

En la doliente sombra de su cuarto, al esperar
Sus pasos que quizás no volverán
A veces me parece que ellos detienen su andar
Sin atreverse luego a entrar

Pero no hay nadie y ella no viene
Es un fantasma que crea mi ilusión
Y que al desvanecerse va dejando su visión
Cenizas en mi corazón (00:04:40-00:06:12)

Este proceso de incorporación se denomina intermedialidad y demanda la participación activa del espectador ya que el proceso de captar las citas depende tanto de su percepción (perspicacia) como de su capital cultural. El proceso es doble en el sentido de que el espectador es consciente de que la mujer madura recita poemas, aunque no los pueda identificar, y surgen dudas acerca del origen de los enunciados en *off* del protagonista. Si el espectador detecta el origen de los enunciados, el efecto intermedial se expande. Si se siente frustrado porque no reconoce el origen de los parlamentos y los percibe como una distracción, se produce la deconstrucción de la esperada unidad entre discurso e imagen. La intermedialidad puede llevar a una aporía ya que, al notar el proceso intermedial, el espectador podría reaccionar pensando en la ambigüedad o la contradicción insoluble entre imagen y discurso¹⁰.

Ágnes Pethó pasa revista a las distintas aproximaciones a la intermedialidad, desde la narratología a los análisis comparados de influencias entre los medios, pasando por la arqueología de los medios y la retórica inermial. Esta última categoría, a su vez, comprende otras tales como la formación de redes de interrelaciones, la autorreflexividad, la performatividad, la heterotopía, y una cartografía de figuras que a su vez incluye *tableaux vivants*, metalepsis, ékfrasis, entre otras¹¹. Por otra parte, en un texto posterior, Pethó cartografía la intermedialidad de acuerdo a tres paradigmas fundamentales. En la primera categoría, “media borders”: “media are fused, combined, integrated to form a complex multimedia or hybrid entity” pero este paradigma comprende además los “transmedia” studies, que dan por sentado el colapso de los bordes en una era post-media (“Approaches” 166-67). En la segunda categoría, “in-betweenness”: “media (forms, characteristics, products) are represented, referenced by other media” (“Approaches” 166-67). Y en la última categoría, “connecting the real and the intermedial”: “characteristics (which are either specific to one medium or not) are transposed, trans-mediated, trans-semiotised [...], transformed or re-mediated” (“Approaches” 166-67).

Desde una aproximación postestructuralista, la categoría del “in-betweenness” comprende lo figural, lo heterotópico, y la profunda imbricación de los medios: “it connects the discursive with the non-discursive, universally recognizable structures with whatever cannot be fitted into categories” (Pethó, “Approaches” 169). Finalmente, en “connecting the real and the intermedial” se llega a la heterogeneidad innata del cine y sus relaciones con la literatura, la política y otras manifestaciones del arte y se enfatiza la noción de performatividad (Pethó, “Approaches” 170).

La intermedialidad aparece como un acto performativo, incorporando cine y literatura en la secuencia de la joven que roba un libro de los anaqueles de una librería. La cámara sigue a la joven y se desplaza hacia el texto: *Los trabajos y las noches* de Alejandra Pizarnik [Fig. 1]. Además de citar a la autora, otra figura de culto, esta escena redobla la acción intermedial cuando el libro se abre en la página en que se encuentra una tarjeta roja con una imagen dibujada por la poeta en “Bella Vista, 1970”. Entonces la cámara registra tanto el poema titulado “El corazón de lo que existe”—especie de haiku—“no me entregues/ trístisima medianoche /al impuro mediodía blanco”, como el dibujo de Pizarnik

10. Recordemos que Derrida menciona tres tipos de aporías: “in one case the nonpassage resembles an impermeability: it would stem from the opaque distance of an uncrossable border [...] (exemplarily during war). In another case, the nonpassage, the impasse of the aporia [...] stems from the fact that there is no limit...[or] the limit is too porous [...] There is no longer a home [...] and a not-home [...] Finally, the third type of aporia, the impossible, the antinomy, or the contradiction is a nonpassage.” (*Aporia* 20-21).

11. Pethó hace las siguientes observaciones respecto a la intermedialidad: “intermediality described as a system or a network of interrelations [...], a system of media convergence and transformation”; “theorizing the perception of intermediality in film: as a reflexive experience, a trace, difference, a ‘parasitic third,’ oscillation, an interim form”; “intermediality described as a performative act, an ‘action’”; “intermediality described in spatial terms, as a transitory or impossible ‘place’ (heterotopia)”; “mapping intermedial figurations, and intermediality as part of the domain of the ‘figural’ (clusters, *tableau vivant*, metalepsis, ekphrasis)” (“Intermediality” 38-48).

[Fig. 2] (15:06), creando una especie de metáfora, de “in-betweeness” (Pethó, “Approaches” 168).

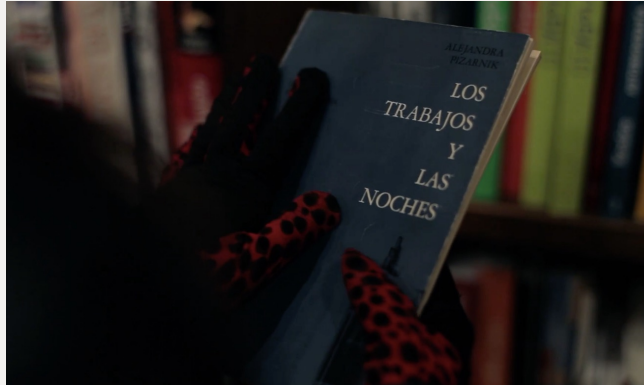


Fig. 1.
Los trabajos y las noches.



Fig. 2.
Poema y dibujo de Pizarnik.

Además, Cozarinsky genera intermedialidad al incluir citas de otras películas. La superposición de imágenes del cine silente permite interpretar una violenta escena que involucra a una mujer arrancada del hogar por hombre rubio mientras que otro intenta defenderla, el forcejeo entre los hombres por obtener un hacha, el brutal asesinato de la mujer y la mirada horrorizada de que quien intenta defenderla, lo cual sugiere que esta última va a correr la misma suerte. La yuxtaposición de estas imágenes aisladas sobre el exterior de los edificios, vistos/imaginados por el protagonista mientras circula por la ciudad crea un efecto de intermedialidad porque, de acuerdo con las categorías de Pethó, “media are fused, combined, integrated to form a complex multimedia or hybrid identity” (“Approaches” 166). Por otra parte, según Bolter y Grussin el principio básico de la intermedialidad radica en la inmediatez, es decir que el medio posterior efectúa la remediación al intentar absorber completamente al anterior a fin de minimizar la discontinuidad. Sin embargo, el mero acto de la remediación asegura que el medio anterior no pueda ser borrado completamente” (Bolter y Grussin 4; 21-28; 46-47). Las imágenes cinematográficas proyectadas en los exteriores de los edificios incluyen una alternancia cuasi-rítmica entre el enfoque en la pared, la tenue yuxtaposición, la claridad de la imagen y el leve desenfoque de la diégesis del cine silente para volver a realzar la imagen del exterior de los edificios. Esta relación intermedial se asemeja retóricamente a la autorreflexividad en la medida en que el movimiento entre uno y otro filme se asemejan a la oscilación entre figura y fondo en la teoría Gestalt de la psicología visual (Pethó, “Intermediality” 40).

Esta misma relación intermedial se daría en la superposición de imágenes de *Stachka* (1925) (Traducida en español como *Huelga*), la primera película de Eisenstein, sobre una tapia con pintadas políticas. Las imágenes aluden a la feroz represión zarista mediante siete cañones de agua que convergen rítmicamente sobre hombres y mujeres a ambos lados de la calle, así como mediante la subsecuente persecución de la caballería. Estas escenas enfatizan la indefensión de la turba que huye, los obstáculos a su paso, los vanos intentos por frenar la caballería y la aparente salvación provista por las escaleras de la fábrica (00:30:45-00:34:05). En términos de intermedialidad, conviene recordar que, además de originarse en distintas tecnologías – el cine de Eisenstein es analógico mientras el de Cozarinsky es digital (DCP) – la yuxtaposición de las imágenes del cine silente contra las tomas de las tapias sigue un ciclo en el que se alternan las especificidades de la película superpuesta y de las pintadas políticas en el paredón. Es decir que el proceso de intermedialidad ofrece distintos niveles de “in-betweenness”. Asimismo, estos medios son diferentes en cuanto a su aspecto performativo, ya que la tecnología afecta a los espectadores de maneras específicas y propone, además, ciertas posiciones de sujeto (Howuen 13) lo cual permite argüir que la propuesta de Eisenstein era explícitamente concientizar al espectador.

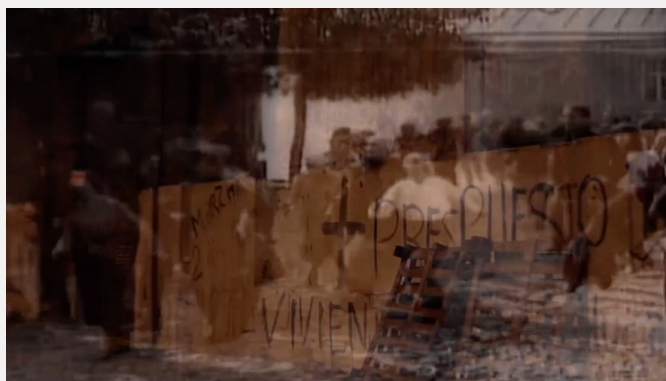


Fig. 3.

Imagen superpuesta de Eisenstein sobre pared con pintadas políticas.



Fig. 4.

Se acentúa la represión estatal en la cinta de Eisenstein.

Cozarinsky refuerza el procedimiento intermedial mediante la paradoja (sonora) ofrecida como flujo de conciencia, enunciado por la voz en *off*: “todo lo que la sombra hace oír en el duro golpe de su silencio” (00:18:41). Así entonces, el intervalo se revela como parte integral de la estética de Cozarinsky y surge del “sistema de desplazamientos y pasajes (entre cine y literatura, entre autobiografía y ensayo, entre documental y ficción, cuyo resultado es una producción estética desterritorializada” (Oubiña, “Impropios” 1). Por ejemplo, una toma similar a la quema de la carta en *Nocturnos* (00:47:09-00:47:38; 00:51:04-00:51:34) reaparece dos años más tarde en la película *Carta a un padre* (Cozarinsky, 2013), cuya

trama a su vez se traslada hacia el futuro al publicarse como el cuento “Rastros”, en el libro *Niño enterrado* (2016).

Cinéma Indirect

Cozarinsky llega a Francia en medio del furor del *Cinéma vérité*, el cual se desmarca del estilo hegemónico del documental, basado estrictamente en un guión, provisto de comentarios sagaces y masivas dosis de información. En su lugar, “deriving its inspiration from the work of Dziga Vertov and Flaherty, it relied upon bare filmed records of factual situations and events; it stressed fluidity, alertness to the unexpected, and to the subtle details of human behavior” (Issari 14-15). Tal como se desprende de su comentario a Elsaesser respecto a *La Guerre d'un seul homme*, Cozarinsky rechaza el *cinéma vérité*: “I connected the emotional agitation I felt with my distrust of documentary and the ideology of *cinéma vérité* or direct cinema (I am only interested in ‘cinéma indirect,’ if it exists)” (20). Sin embargo, habría cierta convergencia entre la autorreflexividad del *cinéma vérité* de Jean Rouche, quien percibió la importancia de documentar el encuentro “between the camera, the cameraman, and the individuals being filmed” (Dilorio 61) y el gesto deconstructivo de Cozarinsky, cuya obra inicial en Francia se caracteriza por la mezcla de ficción y comentario. Sin embargo, la sutileza define el *cinéma indirect* de Cozarinsky, definido por el continuo deslizamiento entre

the deliberately artificial and unstable spaces created between Paris and Buenos Aires [...] between fiction and non-fiction, between literature and cinema, between ‘postcards’ and quotations, between native tongue and exile tongue, and ultimately between politics and art (Rosebaum 38).

Ese deslizamiento abre la noción de intervalo, que también surge, tal como lo señalara Bonitzer, del desfasaje entre voz e imagen que rompe la pretendida unión del documental (14).

En *Nocturnos* el intervalo surge en primer lugar, del deslizamiento producido por la intermedialidad. Justamente, según Jonathan Rosenbaum, el intervalo caracteriza el *cinéma indirect* de Cozarinsky, el cual “is quite literally founded on a theoretically impossible space—a realm of intervals, of in-betweenness, paradoxically defined by its own conscious marginality, and lack of definition” (38). Tal como lo veremos en los apartados siguientes, la noción de intervalo surge además de las coincidencias con el cine poético de Pasolini, así como de las características que *Nocturnos* comparte con el cine moderno tal como lo define Gilles Deleuze.

Cine Poético

El término “cine poético” fue propuesto por Pier Paolo Pasolini en el Primer Festival de Nuevo Cine organizado en Pesaro, Italia, en 1965. La categoría incluía el estilo indirecto libre, es decir “la compenetración del autor en el espíritu del personaje del cual adopta no solo la psicología sino también el lenguaje” (5). Esta caracterización es compleja en *Nocturnos*, porque la noción misma del protagonista se fractura y se duplica, ya que al comienzo de la cinta el narrador—la voz en off de Cozarinsky—se pregunta, “¿está soñado acaso? No halla respuestas para sus preguntas y termina por dejar que los fantasmas vengán a su encuentro” (00:03:11-00:03:45). Estas palabras refuerzan la ficcionalidad de los personajes al sugerir que el argumento posiblemente trate sobre recuerdos personales que, a la vez, pueden definirse como arquetipos o topos literarios, tales como el ciclo del amor y el desamor, y que justamente debido a su naturaleza permiten tanto la identificación como el distanciamiento al convertirse en clichés. En efecto, tal como en *Puntos suspensivos*, los personajes no propician la identificación, son arquetipos. La disrupción de la identificación se

acentúa al romper el vínculo voz/imagen mediante de voz en *off* del protagonista que enuncia referencias impersonales sin aclarar si se trata de recuerdos, pensamientos, o citas. Por ejemplo: "Soy un conocido de la noche. He caminado bajo la lluvia. Fui más allá de las últimas luces de la ciudad" (00:10:56-00:11:03) y "lejos de aquí, en otra parte. Demasiado tarde. Jamás. Tal vez. Porque no sé adónde huyes y no sabes adónde voy. Yo hubiese podido amarte y lo sabías" (00:46:36-00:46:54). Y, principalmente, al superponer la voz a la imagen de sus labios cerrados, lo cual desancla la consabida creación del realismo mediante el *lip-sync*.

Este extrañamiento se acentúa mediante el comentario "no cierres este libro amigo" que subvierte la naturaleza ontológica de la película (00:29:57). Asimismo, el monólogo de la noctámbula: "La noche es misteriosa, inasible, sagrada. Las distancias de la memoria, los deseos de la juventud, los sueños de la infancia, las alegrías breves y vanas esperanzas de una vida larga aparecen como fantasmas en la bruma vespertina que sigue al crepúsculo" (00:12:37-00:13:05), cierra el círculo abierto por las referencias a los recuerdos, a la ciudad de la infancia y de la juventud que funcionan como un marco al inicio de la cinta. Por otra parte, estos elementos concuerdan con la definición del cine poético de Pasolini, quien consideraba que

Cinema is fundamentally oniric by reason of the elementary character of its archetypes [...] (habitual and consequently unconscious observation of environment gestures, memory, dreams) and of the fundamental pre-eminence of the pre-grammatical character of objects as symbols of the visual language (3).

Además, al enfocarse en el contexto urbano, también surgen las imágenes arquetípicas de Buenos Aires: el tango, los prostíbulos, la indigencia (gente en situación de calle), las luchas obreras y la religiosidad popular invocada por la devoción hacia el Gauchito Gil.

La estructura paratáctica de las secuencias de *Nocturnos* se inscribe en las características del estilo del cine indirecto, que Pasolini describe de la siguiente manera: "One feels the camera [...], the continual counterpoints fallaciously left to chance [...] the exasperated tracking-shots, the breaking of continuity for expressive reasons, the irritating linkages, the shots that remain interminably on the same image" (10). Efectivamente, los intervalos surgen de las interrupciones de continuidad y por ende las secuencias se suceden aparentemente al azar. Asimismo, la cámara se vuelve autorreflexiva en las citas de otras películas, especialmente en la aparente circularidad de los extendidos tracking-shots sobre los paredones sobre los que se proyectan las imágenes de la cinta de Eisenstein.

Cine Moderno

En sus tratados sobre el cine, Deleuze establece la diferencia entre las características relacionadas con la estructura del cine clásico de Hollywood y el cine moderno, que emerge del neorealismo italiano y de la *nouvelle vague*. Así, en *Cinema I: The Movement Image*, Deleuze se refiere a la imagen acción, caracterizada por argumentos lineales, impulsados por estricta causalidad, tal como lo evidencian las películas de Hitchcock. Y en *Cinema II: The Time Image*, el filósofo francés se refiere al impacto de una serie de crisis, tales como la (segunda) Guerra (mundial), los vaivenes del "American Dream" y la nueva conciencia de las minorías, en el cine. Pero, además, incluye la primacía de las imágenes tanto en el mundo exterior como en la mente de los individuos, la influencia del cine sobre los nuevos modos literarios y la crisis de Hollywood y sus géneros (*Cinema I* 206). Entre las características del cine moderno, Deleuze menciona el rol del protagonista como testigo, lo cual permite destacar el viaje, la situación

dispersiva, los vínculos deliberadamente débiles, el uso premeditado de clichés y la condena del argumento (*Cinema I* 210). Estas características del cine moderno se despliegan en *Nocturnos*, ya que el protagonista emprende un viaje al deambular por la ciudad, en el cual cumple la función de testigo *flâneur*. El movimiento aleatorio lleva a la situación dispersiva y los encuentros casuales enfatizan la condena del argumento. Finalmente, las referencias al tango, a los prostíbulos, a la avenida 9 de julio, al Río de la Plata, y hoy en día a Puerto Madero, se han convertido en clichés.

Una de las diferencias fundamentales del cine moderno es el cambio entre la relación entre pensamiento y cine. En el cine clásico de Hollywood esta interrelación es triple ya que incluye: “*the relationship with a whole which can only be thought in a higher awareness, the relationship with a whole which can only be shaped in the subconscious unfolding of images, the sensory-motor relationship between world and man, nature and thought*” (Itálicas en el original, Deleuze *Cinema II*, 163). No obstante, el nuevo cine se destaca por “the break in the sensory-motor link (action image), and more profoundly in the link between man and the world (great organic composition)” (*Cinema II* 173). Dicho rompimiento se percibe en la noción de intervalo. Tal como lo hemos mencionado, al conducir aleatoriamente por la ciudad, la diégesis permite asociar una serie de secuencias aisladas alrededor del protagonista como testigo. Por ejemplo, las imágenes de los muchachos en *skateboard*, gente que duerme a la intemperie, una joven en el hall de un edificio y la interpelación de la mujer madura en el bar.

Efectivamente, en el cine moderno el orden de las secuencias es aleatorio ya que la ruptura del vínculo sensorio-motor reemplaza la noción de causalidad por la del intervalo, “the method of BETWEEN, ‘between two images’ [...] is the method of AND ‘this and then that’, which does away with all the cinema of Being = is” (mayúsculas en el original, *Cinema II*, 180). En resumidas cuentas, al desfasar la estructura causal, la estructura se vuelve paratáctica y se visibiliza el intervalo, “Between two actions, between two affections, between two perceptions, between two visual images, between two sound images, between the sound and the visual” (*Cinema II*, 180). En *Nocturnos* la presencia del intervalo, a veces en una toma en negro, refuerza lo aleatorio de las secuencias cuyos vínculos son deliberadamente débiles tales como la de la joven que roba el libro, la del prostíbulo y la del muchacho quien presuntamente decide no suicidarse. Además, la noción de intervalo aparece al explorar la expresión de la temporalidad en *Nocturnos*.

Deleuze debe su tratado de la temporalidad a las tesis de Bergson, “the past is constituted not after the present that it was but at the same time, time has to split [...] the present in two heterogeneous directions, one of which is launched towards the future while the other falls into the past. Time consists of this split, and it this, it is time, that we see in the crystal” (*Cinema II* 79). La imagen cristal (crystal image) surge del siguiente proceso:

perception and recollection, the real and the imaginary, the physical and the mental, or rather their images, continually followed each other, running behind each other and referring back to each other around a point of indiscernibility [which] is precisely constructed as the smallest circle, that is, the coalescence of the actual image and the virtual image, the image with two sides, actual and virtual at the same time. (*Cinema II* 69)

Tal como lo vemos en la secuencia inicial de la imagen reflejada del protagonista [Fig. 5], la instancia más completa de la imagen cristal es la del espejo, ya que “the actual image and its virtual image thus constitute the smallest internal circuit, ultimately a peak or a point [...]”

Distinct, but indiscernible, [...] in continual exchange" (*Cinema II* 70). Es así que la toma de la ciudad reflejada en las aguas como si emergiera de ellas, es una imagen cristal en tanto y en cuanto es el punto donde convergen presente y pasado. Asimismo, tal como en la toma del protagonista sentado frente a la cámara con la imagen reflejada en un espejo lateral, la alternancia entre la imagen actual y la virtual, conlleva "a vertigo, an oscillation" (*Cinema II* 84).



Fig. 5.
Imagen reflejada del protagonista.

En términos de la imagen en sí, el filósofo francés señala, "We gave the name *opsign* (and *sonsign*) to the actual image cut off from its motor extension, it then formed large circuits, and entered into dream-images and world-images" (*Cinema II* 69). Cabe recordar que además de las imágenes referidas a lo óptico y a lo aural, hay otros tipos de imágenes que se interrelacionan con la percepción, los sueños y la memoria. El proceso radica en que el cine "does not just present images, it surrounds them with a world. This is why, very early on, it looked for bigger and bigger circuits which would unite an actual image with recollection images, dream images, and world-images" (*Cinema II* 69). Como hemos visto, la imagen-cristal surge cuando "the *opsign* crystallizes with its own virtual image, on the small internal circuit" (*Cinema II* 69).

Al contrario, las imágenes temporales, "peaks of the present" y "sheets of the past," surgen del devenir temporal. Deleuze se refiere así al pasaje del tiempo:

between the past as pre-existence in general and the present as infinitely contracted past there are, therefore, all the circles of the past constituting so many stretched or shrunk regions, strata, and sheets: each region with its own characteristics, its 'tones', its 'aspects', its 'singularities', its 'shinning points' and its 'dominant themes.'" (*Cinema II* 99)

De acuerdo con las teorías de Bergson, tanto el pasado como el presente son paradójicos. Mientras el primero contiene "the pre-existence of a past in general; the coexistence of all the sheets of the past; and the existence of a most contracted degree" (*Cinema II* 99), el presente es "actually distinguishable from the future and the past, [...] because it is the presence of something, which precisely stops being present when it is replaced by *something else*" (*Cinema II* 99). Por eso, al enfocarse en el recuerdo del acontecimiento, surge "a present of the future, a present of the present and a present of the past" (*Cinema II* 99), lo cual a su vez nos permite llegar a la noción de la simultaneidad de los "peaks of the present". En resumen, hay dos tipos de *chronosigns*, "the first are *aspects* (regions, layers), the second accents ("peaks of view")" (*Cinema II* 101, itálicas en el original).

Es así que las repetidas alusiones al rompimiento de la relación: la carta, la espera, el intento de reconciliación, apuntan a "peaks of the present" no

sólo porque acentúan los momentos más puntuales de lo que podría considerarse un ciclo, sino que se reviven mediante el recuerdo, reforzándose como un *staccato* de acontecimientos no necesariamente lineales—a despecho del orden cronológico de la cinta— reflejados por (o haciendo eco de) acontecimientos similares vividos por otros protagonistas. Podríamos decir que, tal como la secuencia de la carta, la de la pelea, constituye también un “peak of the present” porque se alude a ella repetidamente en la diégesis.

La toma del libro *Lo bello y lo triste* de Yasunari Kawabata, en el asiento del automóvil, intertextualmente refuerza el tema del desamor, del erotismo y de la perversidad¹² y crea un vínculo intermedial con la arquetípica secuencia del prostíbulo, eco de tantos tangos, que se podría conectar con el tema general del amor, el desamor, la sexualidad y, ciertamente, con la imagen de “sheets of time” debido a larga sombra proyectada por la trata de blancas en la Buenos Aires de principios de siglo—tema tratado por Cozarinsky en *El Ruffián Moldavo*¹³. Se alude a la transacción mediante la entrega de una imagen de un ícono ortodoxo a la madame del burdel, quien lee en un corredor. Al ingresar al cuarto la presunta prostituta parece dormida y el cliente aparentemente se contenta con mirarla. Sin embargo, después de cierto tiempo ella lo reconoce y le sonríe, lo cual siembra dudas respecto al tiempo transcurrido. No obstante, lo notable de esta secuencia es la superposición de las imágenes (00:41:16-00:45:20), que alude a “peaks of the present,” como un presente del pasado, un presente del presente, de los momentos transcurridos en esa misma noche [Fig. 6].



Fig. 6.
Peaks of the present.

Por otra parte, al ambientarse en una época, toda película se constituye en “sheets of the past.” Al citar imágenes del cine silente sobre un femicidio originado por celos (00:17:36-00:18:26), Cozarinsky crea un eco entre los sentimientos del protagonista y el pasado, sugiriendo la recurrencia de las emociones a través del tiempo. Asimismo, la superposición de las imágenes de *Stachka* sobre una tapia con pintadas políticas, remite a distintas capas del pasado, asemejadas en términos de luchas obreras—incluyendo la semana trágica de 1919 y los fusilamientos de la Patagonia de 1920—que, a pesar de su distancia temporal y espacial coinciden en la temática de los trabajadores masacrados¹⁴. Asimismo, considerando que la secuencia remite al método dialéctico de Eisenstein, de acuerdo al cual “a new concept would arise from the juxtaposition of two film pieces of any kind” (4), la aparente circularidad de la secuencia del paredón como fondo sugiere que se sigue perdiendo la lucha.

Estas dos secuencias permiten una aproximación desde los estudios multidisciplinares de la espectralidad, originados por la publicación

12. *Lo bello y lo triste* narra las consecuencias de una relación entre una joven de 16 años y un hombre casado. Mientras ella quedó encinta, tuvo un aborto espontáneo, e intentó suicidarse antes de convertirse en una artista reconocida, él escribió una novela que lo llevó a la fama. El deseo de ver a su amante después de un par de décadas desencadena la venganza de la alumna de la artista, quien seduce tanto al escritor como a su hijo, quien además pierde la vida en un dudoso accidente.

13. Sobre la trata de blancas, ver Guy. *La mosca en la ceniza* (Gabriela David, 2010) se enfoca en la pervivencia de la trata de personas en Buenos Aires.

14. Sobre el movimiento obrero en la Argentina ver Robles 20-21.

de *Specters of Marx* de Jacques Derrida en 1994, porque “la noción de espectralidad invoca ‘an etymological link to visibility and vision, to that which is *looked* at (as fascinating spectale) and *looking* (in the sense of examining), suggesting [its] suitability for exploring and illuminating phenomena’ (Blanco y Perea 2, itálicas en el original). Por ende, la imagen espectral de la mujer asesinada por celos remite al problema candente de los femicidios en la Argentina¹⁵. De igual modo, la imagen espectral de los trabajadores rusos oprimidos, que se rebelan y son masacrados, se yuxtapone a las pintadas políticas sugiriendo que la opresión continúa, tal como lo sugieren las imágenes del acampe aborigen (00:06:45-00:06:48), las tomas de los cartoneros (00:06:50-00:06:53) y las de gente en situación de calle, que incluyen siete personas durmiendo en veredas y plazas, además de una mujer rodeada de hijos pequeños (00:29:03-00:29:58)¹⁶.

La perduración de la inequidad a través del tiempo y de la geografía, se acentúa con la historia intercalada de un hombre situado en una esquina de Manhattan que ruega a los transeúntes que brinden cobijo a alguien, para que por una noche no esté a la intemperie. El *voice-over* del protagonista nota “no es algo que vaya a cambiar el mundo, ni mejore las relaciones de los hombres, ni hará más corta la era de la explotación. Pero unos pocos hombres tendrán una cama esa noche” (00:29:13-00:29:45).

La mujer madura que interpela al protagonista en el bar es el único personaje cuyo derrotero incluye otras escenas. En una de ellas se encuentra con una joven, herida en la mejilla, que presuntamente huye del lugar de un crimen tal como lo sugiere el ruido de un balazo seguido por el ulular de sirenas policiales. Al ver a la noctámbula la joven se detiene, restregándose la mano en la herida del rostro. Entonces la golpea, manchando la mejilla de la mujer mayor con sangre. En esta secuencia el tema del delito se vincula con el de la inocencia mediante la imagen de altar al gauchito Gil, ante quien la mujer mayor deja el pañuelo ensangrentado. El incidente se conecta con “sheets of time”, tanto en los términos históricos de la injusticia, como en la omnipresencia de los precarios santuarios dedicados a esta figura intercesora de la religiosidad popular (00:36:18-00:37:00 y 00:38:02-00:39:00)¹⁷. Asimismo, remite a la función del espectro, quien recuerda las deudas sociales: “The specter *appears* to present itself during a visitation. One represents it oneself, but it is not present, itself, in flesh and blood. This non-presence of the specter demands that one take its times and its history into consideration” (Derrida, *Specters* 101, itálicas en el original).

Las citas de las escenas de *Guerreros y cautivas* (1989) se asocian a la creencia sobre la luz mala. Sin embargo, la imagen remite al momento en que la viuda del General Garay opta por quedarse en la Argentina para dar luz a su descendencia [Fig. 12]. Asimismo, las tomas de los músicos en la misma película remiten a una fiesta destinada a engañar a los soldados para que vendan las parcelas de tierra que les ha entregado el gobierno a precio ruín, convencidos por los representantes de los latifundistas, que el aislamiento de la zona no les permitirá prosperar. Es decir que ambas imágenes se conectan con “sheets of time” de la historia nacional, estando específicamente relacionadas tanto con el genocidio de los pueblos originarios, la esclavitud de los prisioneros, incluyendo mujeres y niños, a raíz de la así llamada Campaña del desierto (1879), así como con la persecución del gaucho, forzado a enlistarse en el ejército, para evitar la ley de vagancia documentada por el *Martín Fierro*, lo cual a su vez refuerza el *loop* de “sheets of time” que incluye al Gauchito Gil en términos geográficos y a las clases populares que, acosados por la precarización acuden a él hoy en día, tal como se demuestra en la cinta misma. Nuevamente, todas estas imágenes remiten espectralmente a las víctimas. Nos recuerdan las deudas de la nación hacia los pueblos originarios y las clases populares, especialmente hoy en día.

15. Sobre la cifra de femicidios ver Infobae.

16. Sobre los siete meses del acampe aborigen del 2010 y la negativa de la presidenta Cristina Kirchner a recibir a sus líderes, ver Aranda.

17. Sobre la injusta muerte del Gauchito Gil, sus rasgos martinfierrcosos y federalistas, ver Salvador

La última referencia a “sheets of time” surge del cuasi-monólogo de Diana Bellesi. Dirigiéndose a un interlocutor quien dice alegrarse por el juego inocente de los niños en la plaza, la poeta expresa: “viven en el presente, todavía no tienen memoria. O más bien, se les está formando la memoria, pero no la sienten, no les pesa”. Irónicamente se produce un extrañamiento ya que la secuencia de los personajes sentados en el banco de la plaza parece haber sido rodada por la tarde y las tomas de los niños jugando en una plaza suceden de noche (00:52:53-00:53:31 y 00:53:47-00:53:51). Bellesi se destaca al añadir “yo cargo con el recuerdo de tantas cosas que no viví, que vivieron mis padres, mis abuelos. La memoria, también se hereda” (00:52:00-00:54:35). En ese momento la secuencia no solo trata de la memoria sino de la posmemoria, es decir del impacto de una experiencia traumática en la generación siguiente, que no la ha vivido. Marianne Hirsch la define como: “the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right” (103). En *Nocturnos* la posmemoria se ilustra mediante imágenes cinematográficas del impacto de los bombardeos durante la guerra civil española (00:54:35-00:57:15). En este caso la intermedialidad surge de incorporar imágenes de archivo en blanco y negro. El cameo de Bellesi vuelve a centrar el tema de la cinta en las capas de la memoria, “sheets of the past”, y sus efectos espectrales sobre la Argentina contemporánea, no solo en términos de la inmigración española a consecuencia de la guerra, sino a la recurrencia del conflicto político —ya sea entre la derecha y la izquierda en su re-encarnación en la guerrilla, como hacia el pasado entre peronistas y antiperonistas, unitarios y federales— lo cual se resalta con la cita final de J. L. Godard, “el pasado no ha muerto. Ni siquiera ha pasado.”

La noción de intervalo no sólo se sugiere mediante la estructura paratáctica del montaje de tomas y escenas superpuestas, sino que se refuerza mediante el uso del negro en la edición, como se evidencia al principio entre las tomas del atardecer en el Río de la Plata y las imágenes de la ciudad que emergen desde Puerto Madero (00:01:20-00:01:28) y hacia el final de la cinta con la unión de las imágenes violáceas de Buenos Aires al amanecer/atardecer con las del hombre sentado en un banco en la plaza en la secuencia final (00:52:29-00:52:36). En efecto, Deleuze nota:

‘The absence of image’ the dark screen or the white screen have a decisive importance in contemporary cinema. For [...] they no longer have a simple function of punctuation, as if they marked a change, but enter into a dialectical relation between the image and its absence, and assume a properly structural value (Cinema II 200).

Además, el intervalo afecta la manera en que el espectador reacciona ante la película. Recordemos que el cine clásico opera sobre dos ejes, “integration and differentiation” y “association, through contiguity or similarity” que se entrecruzan a fin de “achieve the identity of image and concept” (Cinema II 210). Sin embargo, en el cine moderno solo hay “relinkage on the literal image [...] one image plus another [...] each shot is deframed in relation to the framing of the following shot [...] it is a whole new sense of rhythm, and a serial or atonal cinema, a new conception of montage” (Cinema II 214). Es decir que el intersticio “between two series of images no longer forms part of either of the two series: it is the equivalent of an irrational cut, which determines the non-commensurable relations between images” (Cinema II 213). En resumidas cuentas, de momento que el intersticio reemplaza la asociación del cine clásico “[the] time-image puts thought into contact with the unthought, the unsummonable, the inexplicable, the undecidable, the incommensurable” (Cinema II 214) y esa es, justamente, la función de la estructura paratáctica de *Nocturnos*.

Conclusión

Cozarinsky arremetió contra las convenciones narrativas del cine desde sus inicios como cineasta. La antipatía hacia el *cinéma vérité* dio lugar al sistema de desplazamientos geográficos (entre París and Buenos Aires), genéricos (entre ficción y no ficción), intermediales (entre literatura y cine), etc., denominado *cinéma indirect* (Rosembaum 38). En *Nocturnos* el intervalo emerge de los procesos de intermedialidad, así como de la estructura paratáctica, que refuerza tanto las características oníricas de la cinta como la autorreflexividad de la cámara, típicos del cine poético de Pasolini. Entre los atributos del cine moderno deleuziano presentes en *Nocturnos*, el intervalo surge de los vínculos deliberadamente débiles y de la situación dispersiva. Sin embargo, las imágenes temporales contribuyen tanto a la onda expansiva de las memorias como a la disgregación de la narrativa lineal, enfatizando el in-betweenness del intervalo. En resumidas cuentas, la recurrencia del intervalo prueba que en *Nocturnos* Cozarinsky hace gala de una poética aleatoria, enfocada en el tiempo, el pasado y la memoria, en la que prima la indeterminación.

BIBLIOGRAFÍA

Aranda, Darío. "Acampe indígena y derechos humanos selectivos." *Periódico Vas*. <https://www.periodicovas.com/acampe-indigena-y-derechos-humanos-selectivos/>. Acceso mar.21, 2021.

Blanco María del Pilar Blanco and Esther Peeren. *The Spectralities Reader*. Bloomsbury, 2013.

Birri, Fernando, Manuel Horacio Giménez. *La escuela documental de Santa Fe*. Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la U.N.L., 1964.

Bollig, Ben. *Moving Verses: Poetry on Screen in Argentine Cinema*. Liverpool UP, 2021.

Bolter, Jay David y Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. MIT UP, 2000.

Bonitzer, Pascal. "Description d'un combat." *Cahiers du cinéma*, vol. 333, 1982, pp. 12-14.

Broitman, Ana Isabel. "La cinefilia en la Argentina. Cineclubes, crítica y revistas de cine en las décadas de 1950 y 1960." Tesis Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Buenos Aires, 2020.

Cozarinsky, Edgardo. *Borges y el cine*. Editorial Sur, 1974.

---. *Rediscovering French Film*. "Foreign Filmmakers in France." 1983, pp. 136-40.

---. *La Guerre d'un seul homme*. Perf. Niels Arestrup. Francia, 1981.

---. *Guerreros y cautivos*. Perf. Dominique Sanda, Federico Luppi, Leslie Caron. Argentina, 1989.

---. *Nocturnos*. Perf. Esteban Lamothe, Marta Lubos, Leticia Mazur, Argentina 2011.

---. *Ronda Nocturna*. Perf. Gonzalo Heredia, Mariana Anghileri, Rafael Ferro. Argentina, 2005.

---. *Rufián Moldavo*, el. Editorial Emecé, 2004.

---. *Niño enterrado*. Editorial Entropía, 2016.

---. *Vudú urbano*. Editorial Anagrama, 1985.

David, Gabriela. *La mosca en la ceniza*. Perf. Luis Machín, Luciano Cáceres, Cecilia Rossetto, 2010.

BIBLIOGRAFÍA

Deleuze, Gilles. *Cinema I: The Movement Image*. Trad. Hugh Tomlison y Bárbara Habberjam. Minnesota UP, 1986.

---. *Cinema II: The Time Image*. Trad. Hugh Tomlison y Robert Galet. Minnesota UP, 1989.

Derrida, Jacques. *Aporias*. Trad. Thomas Dutoit. Stanford UP, 1993.

---. *Specters of Marx*. Trad. Peggy Kamuf, trad. Routledge, 1994.

Dilorio, Sam. "Border Crossing." *Film Comment*, vol. 41, no.3, mayo-junio 2005, pp. 58-62.

Eisenstein, Sergei. *Stachka* [Huelga]. Rusia, 1925.

---. "Word and Image." *The Film Sense*. Jay Leyda, tra. Harcourt, Brace and World, 1947.

Elsaesser, Thomas. "An Interview with Edgardo Cozarinsky." *Framework: The Journal of Film and Media*, vol. 21, verano 1983, pp. 19-23.

Getino, Osvaldo y Fernando Solanas "Hacia un tercer cine. Manifiesto del grupo Cine Liberación" *Tricontinental*, Cuba, Octubre 1969.

García Espinosa, Julio. "Por un cine imperfecto." *En La doble moral del cine*. Santafé de Bogotá. Voluntad, 1995. 11-30.

González Roux Maya, "Rostros, simulacros y autorretratos: Sobre algunos ensayos cinematográficos de Edgardo Cozarinsky." *Hispanamérica*, vol. 42., no 124, abril 2013, pp. 15-22.

Gutiérrez Alea, Tomás. *Dialéctica del espectador* (1968). Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.

Guy, Donna. *Sex and Danger in Buenos Aires: Prostitution, Family and Nation in Argentina*. Nebraska UP, 1990.

Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today*, vol. 29, no. 1, primavera 2008, pp. 103-28.

Houwen, Janna. *Film and Video Intermediality*. Bloomsbury, 2017.

Infobae, "Femicidios en Argentina: en 2021 mataron a una mujer cada 32 horas".
<https://www.infobae.com/sociedad/policiales/2021/11/01/femicidios-en-argentina-en-2021-mataron-a-una-mujer-cada-32-horas/>. Acceso en 1, 2022.

BIBLIOGRAFÍA

Issari, Mohammad Ali y Doris A. Paul. *What is Cinéma Verité?* Metuchen, 1979.

Kawabata, Yasunari. *Beauty and Sadness*. Trad. Howard Hibbett. Knopf, 1975.

Lerner, Jesse and Luciano Piazza. *Ism, ism, ism. Experimental Cinema in Latin America*. U of California P, 2017.

Link, Daniel. "Argentinos de París: razones de la aflicción y del desorden". *Cuadernos de literatura*, vol 16, no. 42, julio-diciembre 2017, pp. 161-78.

López-Vicuña, Ignacio. "La perspectiva excéntrica de Cozarinsky: cosmopolitismo y globalización en Tres fronteras". *Revista Hispánica Moderna*, vol 66, no. 1, junio 2013, pp. 1-11.

Oubiña, David. "Impropios laberintos de un rostro (construcción de una identidad nómada en la literatura y el cine de Edgardo Cozarinsky)". *Filología*, vol. 31, nos. 1-2, 1998, pp. 35-42.

---. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Fondo de Cultura Económica, 2011.

Orecchia Havas, Teresa. "Edgardo Cozarinsky: escritor y cineasta. Una poética del desplazamiento." En Civil, Pierre y Françoise Crémoux, eds. *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Iberoamericana Editorial Vervuert, 2010.

Pasolini, Pier Paolo. "The Cinema of Poetry." Trad. Marianne de Vettimo y Jacques Bontemps. *Movies and Methods*. Bill Nichols, ed. Vol 1. U of California P, 1976. 542-58.

Pethó, Ágnes. "Approaches to Studying Intermediality in Contemporary Cinema." *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, vol 15, 2018, pp. 165-87.

---. "Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies." *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Cambridge Scholars Publisher, 2011, pp.19-48.

Piedras, Pablo. "Lo transnacional como expresión de cuestionamientos identitarios en los documentales de Edgardo Cozarinsky y Alberto Yaccelini." Lefere, Robin y Nadia Lie, eds. *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Brill/Rodopi, 2016, pp. 104-18.

BIBLIOGRAFÍA

Pinho Garcia, Estevão de. "Rogério sganzerla e edgardo cozarinsky: confluências e sintonias entre a atividade crítica e a realização cinematográfica." *Contemporanea/ Comunicação e Cultura*, vol. 17, no. 3, sept-dic 2019, pp. 447-69.

Robles, José Alberto. *Historia del movimiento obrero y del sindicalismo en Argentina*. Confederación de Educadores Argentinos, 2009.

Rocha, Glauber, "Eztetyka da fome" (1965). *En Revolução do Cinema Novo*. Alhambra, 1981, pp. 63-67.

Rosenbaum, Jonathan. "Ambiguous Evidence. Cozarinsky's 'Cine Indirect.'" *Film Comment*, vol 31, no. 5, sept-oct. 1995, pp. 36-39; 42-44.

Salvador, Mauro Daniel. "Gauchito Gil, entre la adoración y la justicia divina. Un acercamiento al mito religioso popular desde la comunicación." *Questión*, vol 1, no. 50, abril-junio 2016, pp. 428-40.

Sanjinés, Jorge y Grupo Ukumau. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Siglo XXI, 1979.

Tompkins, Cynthia M. "Bewichted Mirror Images in Edgardo Cozarinsky's *Guerrieres et Captives* (Warriors and Captives, 1989)." *Affectual Erasure: Representations of Indigenous peoples in Argentine Cinema*. State U of New York P, 2018, pp. 139-50.

---. *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics*. U of Texas P, 2013.

Wolkowicz, Paula. "Escenas del under porteño. Experimentación y vanguardia en el cine argentino de los años 60 y 70." *Poéticas del movimiento. Aproximaciones al cine y video experimental argentino*. Alejandra Torres y Clara Garavelli, eds. Librería, 2015, pp. 45-54.



Untitled 3 / Sin título 3
Oriana Mejías Martínez

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 46
January / Enero 2022

CIBERLETRAS

Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture

INTERVIEWS / ENTREVISTAS

CIVIC HUMANITIES AFTER THE DEMISE OF THE HUMANITIES: A CONVERSATION WITH DORIS SOMMER

FERNANDO GÓMEZ HERRERO

University of Manchester



NEW YORK CITY BEGINNINGS

FERNANDO GOMEZ HERRERO: What are some of the salient features of your personal life that you would like to share? (native New Yorker, you speak of “[your] refusenik adolescence, Yiddish speaker at home and Puerto Rican partners at play (*Bilingual Aesthetics*, 15), also of “my double consciousness of would-be American and European has been.”

DORIS SOMMER: I think I shared it and you perceived it very well. I would like to say as a footnote that growing up in New York meant that I grew up as a cosmopolitan. There is no typical New Yorker. There never was. There are many cosmopolitan cities today but even in my childhood it was impossible to think of one type that was a New Yorker. We would have competitions about identifying languages on the street. We could not possibly understand them all, but we were used to difference. We enjoyed the challenge, its taste for difference that I think is civic in its nature and I am dedicated to promote it.

FGH: Translating New York to the rest of the U.S. is not automatic or a given, would you agree with that?

DS: Of course I would. In fact one of the jokes that we told as kids was a riddle, “what is the best thing about New York? It is so close to the United States!” Now, people say that joke in Miami, Los Angeles, but at that time it was very much New York.

FGH: Are you still into Woody Allen? Is *Zelig* still your favourite film?

DS: I have seen more films since then but *Zelig* is the film that captures this experience of New York, always trying to fit in to a community that was not yours, and you were never sure who your community was, and that kind of flexibility, of feeling like an impostor, but not feeling that that was a liability, a way of being.

FGH: Do you still feel that way, Doris, because everyone looking at you will say, “well, you are establishment now”?

DS: I do feel like an impostor and that’s fun. I feel like I am inserting myself in a situation where I am not anticipated. I feel that way often and I enjoy that feeling. It’s edgy. It’s like being an artist, you wonder what you are doing here and what you are going to do with the situation.

PUBLIC-SCHOOL PRODUCT AND INSPIRATION

FGH: Your professional trajectory starting from the Ph.D. Rutgers 1977. There is a previous connection with Jerusalem and Hispanic and English literature in the 1970s... What’s that about?

DS: I am a public-school product. I enjoy saying that. There aren’t many colleagues at Harvard who graduated from state universities, so Rutgers is a badge of honour for me and I am dedicated to public-school education. I don’t know if so much of my personal trajectory is that interesting, Fernando.

FGH: The follow-up question is how does the personal intersect with the professional if at all?

DS: I have already said something about my cosmopolitan New York background being a model for civics. So, I think it has everything to do with my professional background and the fact that I did not understand enough about higher education in the United States to know that graduate school was something one would apply to for grants. So I decided I would go to graduate school in a public university where it did

not cost a lot of money, but now I am very grateful that I went to a public university because I have great confidence in public education. I think we have to recover that productive space. State universities in the United States are no longer free. They are no longer supported by public funds, but by donations and private funds and higher and higher tuitions. So, one of the challenges we have is really to democratize education again. There is even something close to a political movement to abolish the student debt that most young people have in this country. Young people put themselves into personal mortgages before they graduate. Just imagine, in a medium-priced university, a college-education costs 200,000 dollars.

GOOD THINGS HAPPENING AT HARVARD

FGH: You have been at Harvard since 1991, 20 years, what good things have happened in your environment since Octavio Paz's work on Sor Juana Inés de la Cruz in the late 1980s?

DS: The Department of African and African-American Studies has grown substantially. Henry Louis Gates came into Harvard the same year I did. He made a real difference. I am proud to be in that department as well because my area, as you know, starts with Caribbean Spanish literature. I am an African-Americanist. That is a healthy development. I am not sure if I know about all of the developments in the University to tell you more. There is a great future in the concept of "one Harvard," that Drew [Gilpin] Faust, our former President, coined, because the professional schools and the faculty of Arts and Sciences, can be and should be more integrated. In fact, that is the line that I am trying to develop. This past semester for example I have taught a course in the School of Engineering with a very brilliant physicist and engineer. His name is Fawwaz Habbal. We taught a course on "aesthetics and smart design," subtitled, "Janus faces the future." Arts and Science, looking in different directions perhaps, but joining. His thing, and I think it is very important, is that engineers can build anything they put their minds to now. The question is, "what to make?" And that reflection, through imagination, speculation, social environment, ethics, is a responsibility for us humanists.

FGH: Is it fair to say that you put together humanist, humanitarian and humanities together, which in my experience those notions get jumbled up in the U.S., [and] people [tend to] mistake one for the other? You want to maintain those three [units in something like] an overlap, no?

DS: There is an overlap. You are right to say that the words are different and they allow us to operate in different verbal and practical regimes, but there is certainly an overlap. Look, this is part of my academic work, the humanities begin in the Renaissance when scholars leave the cloister to do practical things. And this is right after the bubonic plague. The doctors were already out of the cloisters because many of the doctors were Jews in Europe. People came out of the cloisters to be political leaders, architects, lawyers, doctors and businessmen, so the humanitarian approach of improving peoples' lives and stress [was already there.] The humanist is now a term for scholars who defend their freedom to ask academic questions, and not expand beyond the academy, this is really a misuse of the word "humanist" for me.

FGH: You already gave me the title of the interview, "Doris Sommer, Renaissance woman and proud [of it]."

DS: (Laughter). Thank you. It is a very generous title because Renaissance means that one can do more than one thing. And I can't really. But I do like to think of the humanities as people who have dedicated themselves to more than one thing, perhaps one more thing per person. One humanist may turn out to be an architect and another

a politician and another a businessman. But the humanities as such, when we talk about human-centred scholarship in the Renaissance, was about engagement in practical activity. That's what we need to regain.

FGH: Is it fair to say that you have moved, perhaps a long time ago, ten years or longer that that, from narrow-textualism to something else? You continue reading books. I can see books in the bookshelves behind you in this Zoom session, but it is as though this was no longer enough. It is not enough to read a book well, do different interpretations of the text, to go back and forth with it and at it... I do not know what to call it...

DS: Worth reading. You are right. It is not enough. It is necessary but it is not enough. And I say it is necessary because without submitting words to interpretation we don't generate conversations and debates, we don't speculate, we don't use our imagination, so I believe still sincerely and passionately in literary criticism but I believe in it for all the reasons that I have said. That it is fun and engaging enough to pursue and in the pursuit we make contact with one another and exercise our imagination.

AVATARS OF CARIBBEAN AND LATIN AMERICAN STUDIES

FGH: Is *Foundational Fictions* the breakthrough of Doris Sommer in 1991?

DS: I wrote a book before then called *One Master for Another* about Dominican national novels and no one paid any attention to it. I wrote it in the late 1980s. Very little had been written about Dominican literature outside the Dominican Republic, even literary criticism inside the Dominican Republic was not all that active and since I was a Caribbeanist, and most of the criticism on Caribbean literature was about Cuba, a little bit about Puerto Rico, nothing on the Dominican Republic, I decided I could make a contribution and fill in a blind spot but since no one was interested in the Dominican literature, nobody paid any attention. So, that's when I wrote *Foundational Fictions*. No one is going to ignore this theme about novels creating nations if I write about Argentina, Mexico and countries that have some visibility in the academy. So, my dedication to the theme of narrative-making nations is long-standing, even longer than 1991.

FGH: The choice of the Dominican Republic must be New York City proximity, let us call it "minor nation" without meaning any disrespect, visible as a community in New York City, but less so in the greater expanse of the U.S. Is that why you went there in the first place, because it was somewhat close to you?

DS: As I said, it was the missing piece in the Spanish Caribbean. Everyone knows Cuba. Who does not know Cuban literature? If you read Spanish, you know Cuban literature. If you read some criticism, you read Carpentier's novels and his essays. You know Nancy Morejón, [Nicolás] Guillén. You know people. Puerto Rico was much more part of New York than even Cuba or the Dominican Republic. So people knew people who were involved in Puerto Rican studies, who knew about Puerto Rican literature, which was a field by then. No one was writing about Dominican literature. So, what are the interesting overlaps, the differences, the experience, the notion of self, what race means in the Dominican Republic... These are fascinating questions that complete the picture of the area in its differences and similarities. That's why I wrote about the Dominican Republic. It was a blind spot.

FGH: Hispanic cultures in the U.S. in 2021, what about them?

DS: It is a very general question, Fernando (laughter).

FGH: (Laughter). Imagine that you go to some of your colleagues at Harvard and other environments and they see you teaching in a department called "Romance Languages and Literatures," and around that they see labels such as "African and African-American Studies." In trying to make sense of those labels, how do we do it?

DS: Actually, thank you very much for this question because I can say a recent course I taught just last semester was about Afro-American literature in general. So, I called it "Libertades literarias: Afro-Latinoamérica escribe" because the idea that studies of Afro-descendants in Latin America has been much more social-scientific than literary inspired and required me to offer another contribution a blind spot because very often the Afro-descendant subject is understood as a victim of history or a subject of struggle, and some-times as a great artist, mostly visual art. But I wanted to underline the liberating capacity of good writing, writing is always contestatory. because paradigms are always the object of artists, [the idea of] of the breaking of paradigms come to me, so the idea of liberty being generated as a capability or a possibility through good writing, that is the spirit of this course. And it is a series of public interviews with great writers as well as conversations internally with students. And now I will be happy to send you the link to that series.

FGH: Your department runs a "Hispanic cultures" track in the Mahindra Center for the Humanities. So, I am wondering if this is the inevitable language to use in contemporary U.S.A. because it is an official nomenclature, it may be a misnomer, it may already be outdated. I am wondering how you feel about the generic label that one has to use institutionally.

DS: "Hispanic" sounds more like the flavor of the West Coast and "Latino" sounds more like the flavor of the East Coast. But, you see, it is an arbitrary name. They are both linked to a language. The Latino camp disengages itself from Spanish because it means Latin. So, there are both misnomers in a way because they take many different peoples into one category and Spain had a long-lasting campaign to celebrate the Hispanic, which was a way of reconquering half the world through the language that has just lost politically. So, some people do not like the word "Hispanic." Other people do not like the word "Latino." But they do the same damage. I just heard from an Argentinian friend that when he called the language "castellano," because that is what he learned in Argentina. His Guatemalan friends, they were offended by "castellano," and they wanted to call it "español." You know, pick your oppressor. It is the same oppressor, it has different labels.

ONE, TWO, THREE: THE CONCERN WITH THE HUMANITIES

FGH: What are the main themes, issues, problems, etc. that still motivate you, provoke your thinking, curiosity or imagination? If you were to say one, two, three.

DS: One, two, three: humanities, humanities, humanities. Those are my three themes. And I tell you how they go today. We are in a terrible crisis in the United States and many other countries. Some European countries are not yet in this crisis of decimating the field, taking 90% of the support for the people in the humanities. The humanities used to be the center piece of modern universities. Modern universities started in 1810 with the Humboldt brothers in Berlin and language and literature were the center of universities because modern enlightened citizen leaders needed to know their own culture and other people's culture. They needed to read broadly so language and literature were the center pieces. Science and math were handmaids. Today whole

countries are cutting down the humanities from higher education. You have seen that. In the United States, humanist professors with tenure are losing their jobs.

In Harvard University there are departments in the humanities that have no admission of doctoral students, cut down from ten to zero, from fifteen to two and it will not go back. People do not know what the humanities are good for. And if you ask humanists, they just get offended. Try it.

FGH: Do they get offended by the question?

DS: Have you tried to ask a humanist?

FGH: (Laughter) If I should tell you, they simply do not [respond to emails].

DS: Because anyone who asks that question is a philistine and [the attitude is one that] "you don't need to talk to me." So, there are no answers and the sceptics continue to think that there is no reason to have the humanities. So, I am inviting people, I am inviting you and whoever read us, to think of good answers. And I will try one out here. The humanities develop a taste for doubt. There is no other field that enjoys doubt. We use doubt to make research and find an answer in any other field. That's logical. But tell me if you want an answer in the humanities. If you read something, you have an interpretation, do you want just stop there or hear somebody else's interpretation?

FGH: It is never one singular answer about anything...

DS: So, if you have that taste for more than one singular answer, you have a chance to be a democratic citizen. You have a position and you are interested in somebody else's position. And maybe you'll talk to them. And maybe there will be a third or a tenth position. But there will be a conversation. And there will be deliberation, exploration and social contact because the talk is interesting and it is pleasant even when it is hard. Tell me another field that does that role. It is preparatory for citizenship and democracy. So, losing our taste for the humanities, losing investments in the humanities, is part of our crisis in democracy.

MINORITY, PARTICULARISM OR THE WEDGE INTO THE BIG PICTURE

FGH: You have worked on minority writing, bilingualism, rhetoric of particularism or regionalism...

DS: No, particularism, no regionalism.

FGH: O.k. I suppose the insertion of the Caribbean, whether we like it or not, in Area Studies. You don't like that?

DS: Maybe, but the ignition there is probably less the region than the cultural, racial and linguistic difference.

FGH: Is it fair to say that you do not like big themes or big mountains and that you would go for something smaller? So, no big theories, no big universals, big multitudes... You like more, as you put it in one of your books, close contact, complicity among "small people," and we can add "non-white people..."

DS: Yes. I think that's fair. That's when the particularism comes. The particularism is a wedge into the big picture. You cannot see the big picture if you do not have a perspective. That's why a minority view is always more interesting than a majority view. A woman's writing is very often more interesting than a man's writing because she is irritated in new ways.

But I do deal with big themes, for example, the construction of nationalism [and] the nature of multilingualism. But the angle is always particular, that's why I still respect close reading. I haven't abandoned literary studies. If I were in another field, I might enter a question through a theme. I don't enter questions through themes. I enter them through a kind of disjointed grammar (chuckle), [or through] a metaphor that does not seem to fit, [or] through some literary liberty. It is the patience for close reading that will allow us to talk to one another. If I come in with a theme, I already set an agenda and I am not asking a question, but if I come in with a close reading and I say, "why is this grammar tense here when I would have expected another one?"

FGH: In relation to what you just said, and I think I have read it somewhere in your writings, is it fair to say, not in any trivial fashion, that your claim to a close reading would defend a neo-formalist approach?

DS: Yes. Formalism is good.

DEFENDING FORMALISM NEAR SHKLOVSKY

FGH: Why?

DS: Because it makes you attend to the operations of language. My favorite is still Viktor Shklovsky, Russian formalist. He wrote many things, but his little essay on "Art as Technique" or "Art as Artifice," in Spanish that is how it gets translated, it is a brilliant little essay and basically says that art is not about themes. If art were about themes, everything would be boring because you only have ten themes maximum, maybe six. You don't love Shakespeare because he deals in universal themes. The fact that is universal means that we all deal with them (chuckle). So, why is my conversation about love not the same as Shakespeare's? Because he can surprise with metaphors, a turn of phrase, some surprising reference to a classic text. It is in the technique, the formal difference, that we have art. And because of that surprising formal effect, that I notice it, because otherwise I think I know it. Anything that I think I know is boring.

THE WORK OF ART IN THE POLITICAL SCENE: KANTIAN INSPIRATION

FGH: You write that "Aesthetics is a significant political player precisely because it side-steps the politics of vested interests. It accomplishes free thinking, through judgments that override predetermined conclusions about values and concepts, personal gain, party lines, or moral argument." (*Work of Art*, p. 88): please explain. Art as some kind of suspension of my narrow interests...

DS: We are in agreement.

FGH: But how so?

DS: I was channeling Kant in my own language. Kant says, and there are two moments, one is getting the effect and the impact of art, which is just a surprise, I am quoting Shklovsky here, "I did not expect that, oh, I noticed it for the first time as if I had never seen or felt [such a thing] because art twisted something, put a different light on," so this is the first moment, the impact, and the other moment, the moment that follows, is when I think about that effect and I want to see if it worked, if that sentence was really beautiful, because I am in doubt, as I say, I enjoy doubt, as a humanist. I ask you what you think, we have a conversation, it's that moment of doubt, conversation and reflection that is the aesthetic moment.

For Kant, aesthetics is not the first impact, it is the reflective moment. And there we do not have any anchors of pre-existing interests. We are

talking about something that won't make us rich or famous, moral or smart. We are talking about an effect of art or beauty. And what is the political importance of that conversation? It has nothing to do with anything important. The important effect of that conversation is that you and I look at each other, we are interested in each other's opinion, we recognize each other as sentient human beings, and when we get into a real argument, about politics, about budgets, or whatever, we won't want to kill each other. I recognize you, you recognize me. We are going to have a real argument and we are not going to eliminate one another. So, aesthetics is important, the humanities in general is important, to prepare the social fabric for real debate.

FGH: Why art or aesthetics and not something else, say religion?

DS: Kant was less interested in art. He did write a little bit on it and I appreciate very much his reflections on art. But mostly he wrote about beauty in nature. So, he was less interested in art than in nature. But he was interested in beauty. Now, why not religion? As Kant was saying, as I was repeating him, these conversations have no anchors. I do not know where I want to fall. I do not know whether I want to agree with my opinion, yours, I am free. That does not happen with religion. If I am a believer, I know where I want to fall. If I have a doubt, I want to resolve the doubt in a predictable way. I am interested. I have investments. Investment is a good word for religion. Investiture: you are brought in and you are glued there. You are not going to shake yourself from beliefs. When we talk about beauty, what's at stake? That's why talking about beauty is the exercise for thinking freely. You cannot think about anything else freely. If you try to think about religion, you have an investment. You try to think about economics, intellectual advance, you [also] have an investment. Only about beauty, you can be really free because it does not make any difference. But it exercises your mind to identify that space where you are really available to listen and to speculate. It is very beautiful.

FGH: What would you say if I mentioned that Doris Sommer has worked on particular-ism and cultural differences and here she has been in this interview, and in other lectures in which I have seen you, going the Kantian-Schillerian-Habermasian road? Isn't this a bit of an incongruity or contradiction and perhaps you will say, "look, I am fine with that."

DS: I think it is a very good point. I think you are a good close-reader. Here is where I come in. I think that Shklovsky in the way he understands formalism is a bridge. He is a Kantian in the way many of us are. You need to be surprised to see the obvious. This is the point in the short essay I have mentioned ("Art as Technique"). If you know what is happening on the street, that a war is going on, that men are privileged over women, whites over blacks, you get used to it and you don't notice it. How can you continue to notice it if you see the war on the tv screen every night, you can't be as pained the tenth night as you were the first? So, what is it that wakes you up to the pain again? Maybe an interview with a survivor. Maybe the picture of a burnout building. Some detail or some quote that you did not expect. It gives color to the scene. So, you need the difference to see the big picture. You need the wedge to see the pie. That's why particularism is the key. It is not tribalism. It is not communitarianism. It is irritation. Niklas Luhmann wrote about systems theory. He has a book about art and systems. And he says very clearly that art is the irritant that allows thinking. So, particularism is a necessary irritant. You don't want to get rid of it. I once spoke at a big conference to a public of Latin Americans and North-American Latinos, as I was writing a book on bilingualism, and said "o.k. every-body knows that it is difficult to be Latino, bilingual, who wants to wake up normal to-morrow? Do you want to wake up normal, monolingual, blonde and blue-eyed?" Most people thought it was boring.

FGH (Laughter): That's nice. What did they say?

DS: Everyone laughed the way you did. Isn't it wonderful? Everyone was beating their breast and crying and complaining, "we were oppressed and we need to be liberated..." o.k. Who wants to wake up normal? Ask a group of women, do you want to wake up being man? Few will say yes. But most of them will be ironic and will say "psst" and pull a face. They [men] are too simple. When you are on the outside, you have to be layered. You know who has a great line on this, is Sander Gilman, he has a book on Jewish Self-Hatred, which I quote I think in *Foundational Fictions*, "I am writing about Jewish self-hatred, I could have written about African-American self-hatred, or female self-hatred, I happen to be Jewish so I am writing about Jewish self-hatred, but the minority subject occupies simultaneously and this is structural at least two positions, otherwise he/she will not be a minority subject." If you are a minority, it means that you are living inside a majority culture, otherwise you will just be a small culture. If you are living inside a majority culture, you have also imbibed and absorbed the majority culture. So, if you are a woman, you are sexist. If you are Black, you are also racist. If you are Jewish, you are also anti-semitic. There is no other way. But, the Jewish part of you resents the anti-Semites, the Black part of you, the racists, the female part of you, the sexists. So, you are always against yourself and that is complicated. But do you want to wake up "cured"?

SEDUCED BY SCHILLER AND AGAINST SIMPLE ACADEMIC POLITICS

FGH: Some will say yes, but I see your point. It is very well taken. You have been seduced by Schiller. You fell for him. It is not immediately obvious coming from a cultural-differentialist Latin-American-Caribbeanist to go to Enlightenment-transcendentalist-universalist, crassly speaking, dead White European males from Germany. I suppose what you like about Schiller is that freedom you talked about as some kind of suspension or that formal or formalist appreciation of an irritant detail that may open up something else...

DS: O.K. Good. There you are. If we are going to be serious, we are not going to discard the cultures that we have inherited. We are the product of the cultures that we have inherited. Like when people want to decolonize themselves in Spanish, English or French, it is a joke. We are part of those cultures. Now, how are we going to use those cultures against themselves? Kant was using his culture against the assumptions of reason. He was finding a tension in the moment and pulling in a new direction. So, what am I going to do? Get rid of Kant because he was white and male? That's irresponsible. That kind of politics is too simple and unproductive.

FGH: I think that's an excellent point. So, it is not a matter of getting rid of, or even distancing oneself from, but it is rather, if such [thinking] appeals to you, you try to do something with it.

DS: I am not trying to do anything different from Schiller. Look at the people I have mentioned, they have all identified a productive tension in the moment and in the culture they inhabit. They are not cheerleaders for what exists. And if we don't take their lead, we lose some of that productive tension. Kant was trying to push away from compact thinking, thinking in religious and rational-economic terms, so he brought us to aesthetics. He was not interested in aesthetics but that's where he found freedom. Schiller found a tension between reason and passion. He said, "you know what? you have another "pulsión" [in Spanish in the original, pull]. Everybody is creative. Go there." Shklovsky is saying "you know a lot of things, but it is all grey, find the break." So, all of these guys are excellent leads and teachers in finding productive tensions. When people discard old, white men, they are assuming their culture is compact. It is never compact.

PROUD FEMINISM, THE WORK OF ART IN THE WORLD AND RIGOBERTA MENCHÚ

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 46
January / Enero 2022

FGH: I am sure you will say you are a proud feminist, you declare so in the *Work of Art in the World*, I think, on a dance floor in a salsa situation. Is it true to say that in such book you are not really having dialogues with women? In fact, you are the only woman in there. Would that be a problem?

DS: You know, I think it is a very good point, Fernando. But the book that I did before that, *Proceed with Caution*, in literary criticism, I showed women leading me. This book is about to read against the grain. And Rigoberta Menchú is my mentor. She shows me how teasing the reader, telling the reader that she keeps secrets, is a way to show that people are not transparent and they control what information they want to give and not to give. Tony Morrison in *Beloved* teaches the same lesson by offering and withholding. They interrupt the relationship of ethnographer and informant and so I think they fuel in many ways the work of art in the new world, because you have to make decisions about what and when to intervene. But I think in general you are right that I am not engaging women there.

FGH: Isn't there, I say this tactfully and respectfully, also in the final essay that you sent me a bit of an anxiety of citation in your writing? You seem to be leaning a little bit too much on those Enlightenment figures.

DS: I want to revive them. I want to make them useful again. I don't want to justify myself with them. I want to make them tools. To talk about women, where I start in that essay on "Democracy and the Humanities," is in the salons. If it were not for women who were clever enough to hear promising and dangerous moments in a conversation, who were charming enough to invite heterogeneous groups of people to their salons, all of the clever ideas in the Enlightenment would not have made their product that they made. So, there is something about the intimate and the diminished space that women occupied in the Eighteenth Century that clever women knew how to take advantage of. I don't feel it is an anxiety of justification but a refreshing of a tool kit.

FGH: You are moving away from textuality, as was mentioned before, to "a range of cultures." Your quote: "those who have rejected the constraints of text-based interpretation to venture into the multifarious practices that make up culture, the range of cultures" (*Work of Art*, 89). Is "culture" in the plural form the unavoidable language (the cultural differences, the minority cultures). [This is] where we have been at least for the last two decades certainly in the Anglo world in the West. It is the "thing" to invoke, and not civilisations, religions. The humanist has to talk about "cultures" (laughter).

DS: I think it is unavoidable. What do you think?

ABOUT RAYMOND WILLIAMS' TWO DIFFERENT NOTIONS OF CULTURE

FGH: Why that inevitability in the linguistic repertoire? There we are all circling around trying to bring dynamism to "that thing" in a moment that is truly dramatic as you mentioned.

DS: Here I want to refresh another dead white man, Raymond Williams, who made a very important distinction that can serve us today. He made the distinction between two different and in fact opposing definitions of culture. Very clever. He said, after he came back from World War II, he spent four years in the British Air Force, he was a hero, came back from the war and here he is, a professor of English at Oxford, not a minor user of the English language and said "I do not understand English. Either the language has changed so much or I have

been away for so long that I see there are words I just don't understand." And he started to generate a book that was published in the early 1970s called "Keywords." You may know this work. If you re-read the introduction, he will say a little anecdote about the word he least understood, was "culture." And so, he thought about it, he talked to different people, he read more, and he decided he did not understand the word because it means two different things. If you are a social scientist, including anthropologists, including sociologist, economist, historian, what does culture mean?, it means a set of practices and beliefs and things. That's your culture. Somebody did something because of their culture. That's the way you use it. Now, go to the other side of the definition. If you are a humanist, certainly if you are an artist, what is culture? Culture is an attack on all those paradigms. You are not an artist if you are not throwing some bomb on some practice, a belief or a thing. You are re-signifying, reorganising, you are saying "yeah, but it does not really work, or let me show you." So, look at these two very different definitions and in that tension we have an opportunity to work because artists and humanists can imagine different definitions, practices, relationships, but if they don't land in shared practices you have not made a difference. And social scientists can understand that they have a compact world, but if they know it isn't working they are looking for artists and humanists to say how do we refresh this thing? But we are not talking together yet. That is the project that I am dedicated to. We have not talked about the initiative called "Cultural Agents," but that's the framework that my objective works through. "Cultural Agents" is my platform.

DEMOCRACY AND LANGUAGES AND STANDARD MONOLINGUALISM IN AMERICAN SOCIETY

FGH: Bilingualism, is the U.S. buying?

DS: No. This country continues to think that it is normal to speak one language per person.

FGH: There you are in a department of "Romance Languages" fighting for that space. If you look at documents produced by the American Academy, at this level, the landscape is not heartening. It is true, and I have that personal experience with Puerto Rican communities in New York City, that the language at a close distance with code switching can be playful, alive, mocking, obscene, incongruous, and there is life there.

DS: Ironic with the monolinguals.

FGH: At a close personal contact with friends, relatives, yes. But when you look at the different generations, the institutions, mass-media... The musical domain will be different. It is not happening. I suppose one has to recognize that difficulty, not to give up, not to retreat, no matter what.

DS: This is part of my general concern about the demise of the humanities because if the humanities were more resilient and better funded and better respected more people would be learning more languages. As I said, the Humboldt brothers were very clear, that the first move of the modern citizen was to learn languages and we are not doing that now.

FGH: You do not appear to be inspired by cinema, music that much or painting. Without faulting you, what domains in arts and aesthetics inspire you the most?

DS: I want to ask you a question, Fernando. What art form is least likely to occupy young people today? In other words, where do we need to shore up their curiosity and skills?

FGH: I would say literature is pretty low. Theatre also.

DS: Anything that is language-based.

FGH: Yes.

DS: That is my answer to your question. It is not a matter of personal preference. This is an interesting question because your very question assumes that an academic pursues his or her personal interests. And my response to you is that I pursue a public interest. That's the segue into "Cultural Agents." I have a responsibility as a teacher of literature to teach literature and not to go off and teach things that people like anyway. I think that is a cheap trick. Cultural Studies has become a way to avoid language arts and we still de-pend on language arts for communication, persuasion, real research. Let's be responsible as humanists, not just entertain ourselves.

CULTURAL AGENTS, RENAISSANCE NOW

FGH: Do you want to tell me more about the initiative called "Cultural Agents," which you have directed since 2002?

DS: I want to say that on June 24th we are launching an initiative that you will get.

FGH: What are you launching? A big project with a big donor? (chuckles).

DS: I wish for a big donor. It is a project called "Renaissance Now" (<http://renaissancenow-cai.org/>). You can tell by the title that it is very much we are talk-ing about: the humanities, being the spirit that we need to regain as humanists, of going into the world and getting our fingers dirty. "Renaissance Now" is launching with a conference called: "Culture is the game changer for policy makers." [Those] who register will see the provisional schedule. It has mayors, an engineer, a business school, a teacher, a lawyer, and artists talking to each other about a whole tool kit for policy that has been ignored, not through any evil intention, but because social scientists who become policy makers understand culture as a compact inheritance and not as a field for change. Culture [for these social scientists] has not been an important item in policy and we want to change that. So, I think the best way to understand "Cultural Agents" (<https://www.culturalagents.org/>) is now through this kind of conference. It is a platform for community, academics, leaders, policy makers, artists to collaborate.

FGH: What happens with the "Darker Sides of the Renaissance"? (laughter).

DS: Well, you know, here's why we started "Cultural Agents," Fernando. I am glad you asked me. Twenty years ago, I said to myself, and to several colleagues, "the university has become a factory for pessimism." Do you remember being in class and hear very smart people say, "The world is terrible and there is nothing to be done about it!" Yes or no?

FGH: Yes, of course. That's fine (laughter).

DS: And we all sounded so smart! What's smarter than the *hoi polloi* outside the University!

FGH: I don't know about that but I take your point.

DS: Come on! We have become a factory for pessimism. How responsible is that? If you are a pessimist, what do you have to do?

FGH: [Perhaps] continue reading? (more laughter).

DS: But nothing more because if you do anything more you will just make things worse. We are all reading Foucault, Adorno. If you do anything, you'll make things worse. So, just keep reading. That was the culture of the universities. Still is. Except now we have these liberation pockets that are more or less organised around ethnic studies that are communitarian-based but not philosophically based around democracy in general. It is something. But it is limited. So, that's when "Cultural Agents" begins, when we said, but the humanities began with an exit from the cloister, not [with] a lockdown. So, here we are exiting. We are making a bridge to people who get their hands dirty, make mistakes, who try to do something.

CULTURAL AGENTS, REFORMISM, HABERMAS OVER ADORNO

FGH: It is very American though not to despair in public, to be optimistic, to be enterprising, to be civic oriented, to be utilitarian, or to make claims of doing those things. You will agree with me that there is a certain degree of an artistic enjoyment and or production in giving voice to despair and anguish, "dark passions" or heavy feelings or emotions. Your is not a punk gesture of radical protest or threat of total transformation. I am not disre-garding what you saying now, but you know, it is not [earth shattering, [w]e are [possibly] dealing with gradual transformation.

DS: First of all, "Cultural Agents" is not radical, it is reformist because we are working with people who are already on the ground. We are not saying "disappear so that we can do things right." That would be Adorno. I am more Habermasian than Adornian. My beef with Habermas is that he does not know how to have any fun in the present...

FGH: (Laughter).

DS: But still he is a reformist. But you tell me, we have already said this, does the American University share that mission of optimism in the humanities and the social sciences?

FGH: I don't think it does.

DS: O.k. then. And my point is that optimism is an ethical choice and an ethical responsibility. It is not an emotional state. I have to be an optimist to do anything in the world, otherwise there is no point in it. Otherwise I am just feeling good about myself because I just did something [for myself alone].

FGH: What you mentioned to colleagues, was it because you already sensed a sense of despair 20 years ago, pessimism, a sense of end of a road and you took a different fork in the road, the civic or public humanities?

DS: In the humanities it is very clear that it was not my sense, it is anybody's sense and you and I have not been talking until now, and you know the humanities were the cesspool of pessimism. I say "Renaissance," and you are already "On the Dark Side of the Renaissance"!

That looks familiar. I am not making it up. We were bred on this. We feel smart because we can critique the Enlightenment. Adorno was our introduction to the Enlightenment. We come to the Enlightenment by dismissing it before we read it. That's Habermas's cri-tique. We are beyond that. But we have not taken it on.

“NOTHING TO BE DONE, TIME TO BRING OUT THE CLOWNS”

FGH: Point very well taken. So, the social sciences, foreign affairs and international relations want to become [state] policy and the humanities in your ideal world appeal to move hearts and minds towards civic society and the public domain to do what, to improve society ideally or not necessarily?

DS: Yes. I am saying it is reformist. I do not want to get rid of the democratic experiment. I want to develop it. That is why I said I am Habermasian.

FGH: Social democrat.

DS: I am not embarrassed. So, you want optimism and civility, irreverence, when there is “nothing to be done, time to bring out the clowns,” and you quote [Antanas] Mockus. I was at Harvard when you were working with him, I got to see him, clearly an exceptional individual, but again, is it fair to say that the emotional tonality is not that of the [recent film of] *The Joker*. It is not grotesque, excessive, I do not want to call it revolutionary gesture per se, you engage with symbolic production but not in a way that you want to blow it up to smithereens. You want to repair. You want to stitch things up.

DS: Of course. But the word that is missing in your list is enjoyment. That’s when Habermas falls short. If you don’t enjoy talking to people, you won’t do it. And the clown entertain people while they are being critical of public comportment. And they were not there to tear down traffic lights or erase the cross walks. They were there to make you notice them. There’s the reformist, gentle appeal of that comedy. They were not tearing anything down.

SAMURAI INSPIRATION IN TOKYO, JAPAN

FGH: You like the notion of “cultural acupuncture.” You invoke indirection, playfulness. You are hopping, like a happy chapulina, from one timespace to another not committed to any one timespace in particular. The very figure of the mime, there is something archaic gentleness about him. When were they active, nineteenth century, early twentieth century? You appeal to, even in your own delivery, to a kind of Cinema Paradise charm. You want the humanities to provoke that.

DS: Yes. So, I want to show you something. Are you ready for this? Tokyo Japan, Samurai roaming the streets of Tokyo fighting for a global issue: (https://www.youtube.com/watch?v=sRuHr_O6RyQ); (<https://www.youtube.com/watch?v=EX49eS6aA74>). Isn’t this the most charming thing?

FGH: Yes. It is nice. It is like mime, pastiche, taking into account samurai meanings and [street performance around the theme of “garbage”].

DS: And every culture figures out its own resources, resonances. These are performance artists. These are dancers in the traditional arts. They don’t dress as samurai. They are dancers who decide to [do so to get a better audience] for a public mission (chuckles).

ARTISTIC SURPRISE IN THE SERVICE OF CIVICS

FGH: There are many references in the *Work of Art*, the book that has grabbed me the most. There are incoherent worlds and many, many references. You put Antanas Mockus, Augusto Boal, Pedro Reyes and “Sarita” the *Cartonera*, side by side Hitler, Spanish conquerors, Catholicism, anti-fascistic Red Army, (p. 29). You bring the big German thinkers and the theoretical French (Schiller, Kant, Lyotard). FDR’s Art

Programmes, Larry Kramer's "Act up" in the Aids crisis... It is a bit like the Marx Brothers' famous Cabin Scene in Duck Soup in the sense that you are all over the place, Doris.

DS: O.K., but if you are looking for a theme or a history, I am not where to look. I am offering you a form. You see the difference?

FGH: And the form will be that of a multitude?

DS: Artistic surprise in the service of civics. That's it. But I am not pushing a theme. I am not pushing garbage picking. I am not pushing traffic jams. I am not pushing anything in particular. I am pushing what art can do when nothing else works. That's why I quote Mockus. What would an artist do? And he had this problem, and maybe somebody else had that problem. And the whole purpose of the book is to say "think outside of the box," because inside the box we are all stuck. So, that is why I say I am a formalist. Victor Shklovsky is one of my heroes. And he is a disciple of Kant. Anyone who knows anything about aesthetics is a disciple of Kant.

FGH: You are not proselytizing, though, because it seems to me that your gesture is one of "do-it-yourself."

DS: I am proselytizing. I am saying "do-it-yourself."

FGH: So, the civic gesture is, "I am presenting suggestions, inspirations, multiple references, many localities..."

DS: Yes. Invent something.

FGH: Whatever tickles you, do it yourself.

DS: Have I invented the samurai? Have I said that is your solution? Did I invent the *Cartoneras*? People know what their research is and what their needs are, and when they think like artists, something good happens.

FGH: So, tell me more [about the facilitation] when you said to me that you do not see yourself as a performer, in relation to a critique of Stanley Fish, but as a facilitator, I suppose, of others' performances?

DS: Yes, that's right.

FGH: So, what does it mean to be a facilitator? You are conduit, vehicle, mixer of the cock-tail, someone who brings multiple references...?

DS: Yes. I am bringing a challenge to them. I am not bringing you a solution. I am saying, "this is a challenge. What have you got?" That's to be a facilitator. It is to pull something out of you. It is to be midwife.

STUDENTS IMAGINE CRAZY, WONDERFUL THINGS

FGH: Does that build up to something else? Is the collective achieving something? It appears to be very individualistic, very subjectivist, no?

DS: I think it is dynamic. If we lived in that first [type of] social-science culture where people were agile, where people could think about solutions with the resources that they had, where people could imagine collaborations, solutions, refreshed systems, we would be better off. So, I am a teacher and I teach you how to think creatively. That's what I do. I am telling you what you should be thinking in particular. I have students who imagine crazy, wonderful things. Just imagine the garbage-collecting idea, making wired sculptures of famous statues with one opening, and you could see the sculpture if you folded it with

garbage. Instead of people throwing garbage in the bin, make the bin look like Rodin's *Thinker* or the *Venus of Milo*. Students imagine these things. We had pop-up art galleries in abandoned buildings in Detroit. People know what their situation is, they know who they know, what they can put together and they create some civic dynamic that did not exist before. If I give you a broad range of these examples, that's why I like the Samurais, I would have never thought of that, you would say, "oh, that's clever, what can I think of?"

FGH: So, what do your students have to do to get a good grade in your class? Present a project?

DS: Yes. They learn these other examples. They learn some theory. They learn some aesthetics and some formalist developments of aesthetics and then I say, "o.k. come up with something!" And we have art-to-the-rescue fairs. The final project is presented to each other in a kind of hall in which we can meet each other and we have different stations and one by one people present their projects and everybody circles around that station and then we go to another station and people present to each other. And it's fun.

FGH: What do you do with the ones who fail? Do you make them repeat the course?

DS: No. They don't fail. They did not come up with something clever but they got the theory. They know how to appreciate somebody else's good idea. And if they become mayor of the a city they won't come up with a good idea, but they will recognize one.

FGH: What would you say to a rigorous, pessimistic colleague who says, "that's lax culture, Doris! That's not serious!"?

DS: I would say, and you can't quote me, "f-you"!

THE THIRD-WORLD DIFFERENCE THAT ALLOWS TO SEE THE BIG PICTURE

FGH: (Laughter). O.K. a serious question, how does the Third-World (or the Global South, or the minority dimensions) move or circulate about the First-World localities (or Global North, and we can perhaps still use this Cold War language that you use (*Work of Art*, p. 37). Here you are, bringing Colombia to an American audience, to an MIT audience (<https://www.youtube.com/watch?v=AJANn193KDD>), talking about Rigoberta Menchú with whom you build solidarity. Do we need a "theory" of how that works? Perhaps you are going to tell me you do not need one to bring these examples, I do not need a coherent frame, I go whenever, wherever I please, I rescue whatever tickles me, I present it to the audience and "good luck to you"!

DS: If I understand the question, I would go back to an earlier response, and it is the irritation, the wedge, the difference, the particularity, that allows us to see the big picture. So, Rigoberta [Menchú] is interesting not because she is going to be absorbed or entertained by the audience, but because she says something they do not expect, it makes people reflect on her and our position, on the expectation that she should be an informant. My favorite moment was when she said to the audience, somebody said, "Can you please translate your first words to this conference?," and she said, "no." She greeted everybody at length in Maya-Quiche and her first response was "no." There are expressions there that we use and you won't use, and then, after she gave us that little slap in the face, then she told us what those comments were about. But the first gesture of saying "I am not your informant, I don't live in your world, you don't live in mine," that was the message. As I say, I am a formalist, that little break was magic, so I would have more salons, more interaction, more room for art, and much more reflection

about art because art is not going to die, what is going to die is the humanist reflection about art, the difficult conversations about the things that look simple.

BEEF WITH DERRIDA AND CLOSER TO HABERMAS WHO KNOWS NO FUN

FGH: About your article, "Doubt: On Sparring and Sociability," what's the beef with Derrida? Is it because he is melancholy? Is it because he is a bit too self-legitimising? Is that what you accuse him of?

DS: No. I invite you to read that again. I accuse him of imagining that he is being original, that he is not part of a long line of debaters. And that's when Habermas gets in too. [Habermas] says, "look, I am not annoyed with you because you are pessimistic and irresponsible like Nietzsche, I could go after Nietzsche, but you [Derrida] don't even mention all the other thinkers who are in this line, so the irresponsibility there is not just twisting language, which in any way he wants, it is in thinking that he is the center of the stage." When you asked me what my role is, what did I say?, I am a facilitator, I am a midwife, I want you to be creative, I want to admire you. That's why I am a teacher. I don't want to be the peacock. Derrida wants to be the peacock. That's why Habermas went after him.

FGH: So, more humility?

DS: A little more humility, please, yes. Don't you think that would be a good advise for everyone?

FGH: I suppose (laughter).

DS: I see those samurais, those twenty-year-old kids from Tokyo, and I say, "Oh, my God, they are spectacular!" I admire them. I don't say to them, "if I were you, I would do it this way" (chuckle).

FGH: The end of the said article, "Doubt: On Sparring and Sociability," what is not clear to me is when you lay out the tool kit options, suggestions or provocations, images or irritants, how do we walk that line all the way to the notion of democracy that you invoke but it is no longer clear what democracy stands for in this truly dramatic moment for the U.S.?

DS: I say it in that essay that has not been published yet, it may change by the time anyone sees it. At the beginning and at the end, what I am promoting and defending are the humanities as preparation for democratic process, not in place of democratic process. There has to be an enjoyment of human contact and conversation. There has to be sociability for us to even imagine democratic process. So, I cannot speak for political theorists. But where political theorists have a blind spot, and that is why I picked Habermas as my example, is that they don't take pleasure seriously as preparation for process and pleasure in difficulty, and interpretation, understanding, research, sparring, is what we do as humanists. We develop difficult pleasures and then we appreciate one another.

CONVERSATIONS WITH A FEW GOOD MEN BUT HUIZINGA WOULD NOT DO

FGH: You appear to be conveying that we engage in language games and history in a series of conversation pieces...

DS: I think history develops around a platform of conversation pieces. As I say, these [language games that I am talking about] are contact sports. You don't want to eliminate people from the other team.

But you want to tackle them and then have them get up so that you can tackle them all over again.

FGH: I was surprised to read, I think it is at the end of *Work of Art*, that you follow the Habermasian critique of De Man against Schiller and against Huizinga. Your logical conclusion, the way I see it, would be to affirm Huizinga's *homo ludens* or *mulier ludens*, but this ludic, playful element, and your invocation of pleasure, that can go in many, strange directions. If you do psychoanalytic theory, if I smash something, I may get tremendous pleasure. And you know better than me, because you live closer than me, in the Trumpian moment, there is pleasure in the "Big Lie," the destruction of conviviality, the oppositionality.

DS: Yes, but look, my couple of paragraphs on D.D. Winnicott should shortcut that danger because if you develop through engaging the world in play, not in destruction, you have symbolic destruction to a play, that's what artists call "symbolic violence," and I don't prefer [Johan] Huizinga over Gregory Bateson, who is a much better theorist of play, because Huizinga does not bring the play into any productive developmental direction. It is [for him] more like wasting time and he gives Schiller very short shrift. Everybody knows Schiller and he is impatient with Schiller. It is like Schiller is his competition. And [Huizinga] uses [Schiller] as a strawman, one-paragraph dismissal. So, Huizinga is a like a cheap shot for me. Schiller's importance is in dealing with the raw political situation. Bateson is important. He understands how evolution goes, if you don't change, you don't survive. But Winnicott is about the development of the human condition. If you don't feel like you are in control, you will destroy things, you will be resentful to the world, but somebody who knows how to play is in control without destroying things.

That's why you have to be an artist to be a normal, happy and civic human being. You know you are an artist every time you decide, "I am going to wear this or that shirt, should I use this or that adjective?" The human condition is creative. There is no way you are not creative. And if you are not, if you are stuck in one shirt and one adjective, you are crazy.

THE REDUNDANCY OF ART THERAPY

FGH: Without going all the way down to the contemplation of symbolic destruction, it seems to me that at the end there is always something therapeutic about your presentation of aesthetics.

DS: I think so. And that is why lately I have been saying that the term "art therapy" is redundant because when you are an artist, when you do something quotidian, like getting dressed or writing a sentence, when you are normally an artist, you know you are making decisions, and when you recognize that you are making decisions, you know that you are an agent, you are not stuck, you are not in a box, but you have to reflect on that, that everything simple that I do, shows that I am doing something, so, yes, I am that aesthetics is about not only therapy but is about formation.

FGH: Do you find that you need to have what we might call a "philosophical anthropology" to give ground to your assertions? [I am saying this] because you are talking about "the human condition," so anyone who may have read you from the beginning and seen your trajectory, might say, "how could you talk about culture difference and at the same time invoke the human condition, Doris?" Do you feel you need a coherent anthropology of "what it means to be human," [if we are to use this type of language]?

DS: I think I do need it because I am an academic and people are

skeptical and I need to defend my position. But, think of any parent in a traditional setting. I don't know if you know anybody who still lives in villages. How do they teach their children anything? Through modelling, play, imagination, getting together, their cousins, etc. So much of what I say is so obvious and we did not talk about "Pre-Text" which is the project that I do. Where does Pre-Text come from? From popular practices. Anybody who is normal and happy understands this anthropology, that people learn by playing, that everything can be interpreted, because you want to talk to people, that your cousins are different so listen to this one and that one, and get along. There is nothing complicated to what I am saying but because I live in the academy I have to give it academic names. And there are friendly names, aesthetics is talking about beautiful things that don't matter. Spieltrieb is about play when nothing else works. Mockus: think like an artist. What am I saying that is complicated?

(ALMOST) LIKE CHILDREN LEARNING THINGS

FGH: So, you do not want to put things on a pedestal. You want to bring them close to everyone. Do it yourself. Do not get too complicated with this or that text. Do something with it.

DS: And if somebody asks me a hostile question with academic language, I know how to answer because I live in the academy but if I am just talking to normal people it is unnecessary. And this is where we started the conversation by saying that I feel fortunate to be a product of public schools. If we don't think like this, Fernando, does democracy have a chance? If we don't think that normal people can be normally sophisticated because we are human beings, and we are all creative and reflexive, does democracy have a chance? We just have to practice these skills. We teach children that if nothing works, "come up with a good idea. Talk to each other." If we don't teach children like this, we don't have a chance. But it does not have to have fancy names. It just have to have a protocol. That's what "Pre-Text" is. Ask questions. Make things up. Reflect on them. We just have to practice these skills. We teach children that if nothing works, "come up with a good idea. Talk to each other." If we don't teach children like this, we don't have a chance. But it does not have to have fancy names. It just have to have a protocol. That's what "Pre-Text" is. Ask questions. Make things up. Reflect on them.

FGH: I promise I am taking you as seriously and as literally as possible. Those children will become grown-ups and as you can see in the U.S. right now it is an unbelievably hostile and violent society, so it seems to me that you are advocating therapeutic gardens of creativity...

DS: A corrective, not even therapeutic. Here's a link: our culture today wants quick answers. You are on social media and you have thumbs up or down. You have your mind made up. You have your preferences and that is how you make your friends. That's a big error. There is no room for conversation. That is why I am promoting salons again. So, the corrective to the quick answer is the humanities because you do not want answers.

FGH: Because society is particularly impatient with that. If you do not deliver, they are not going to wait for five minutes not knowing.

DS: That's exactly right.

WILL THE MINORITIES SAVE US?

FGH: Will the minorities save "us"?

DS: The minorities are a good reminder that the general system is not working, but to just assume that the answers already exist is again jumping to an easy position. I think the minorities are super-important because it is only from the outside that you can see the errors. Black Lives Matter is a very interesting phenomenon because it is non-hierarchical. It started by a

women collective. I think there are very interesting leads in minority politics right now. The anti-prison movement is very interesting. I don't want to say that the answers already exist just because it takes a shortcut but there are interesting and important leads.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 46
January / Enero 2022

CONVERSATORIO CON CRISTINA RIVERA GARZA FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO DE NUEVA YORK – FILNY 2021

Marco Ramírez Rojas & Cristina Rivera Garza



Marco Ramírez Rojas: Primero, Cristina, es un gusto poder charlar contigo. He venido anticipando esta conversación por las últimas semanas. He venido releendo tus libros, así que de cierta manera ya he estado conversando contigo por dos semanas. Me da mucho gusto estar aquí contigo. Lo primero que quería decirte era no solamente gracias por aceptar esta invitación sino también gracias por tus libros. Son siempre un diálogo magnífico, así que es para mí un honor poder tenerte aquí. Esta conversación es el evento inaugural de la Feria Internacional del Libro de la Ciudad de Nueva York, organizada por el Instituto de Estudios Mexicanos en CUNY. La obra de Cristina ha recorrido no solamente el mundo hispanohablante sino que ha cruzado hacia otras lenguas también. Ha cruzado fronteras, ha cruzado países, y sigue multiplicándose en sus lectores. Cristina ganó una Macarthur Fellowship el año pasado. Ha recibido también distinciones muy importantes en las letras mexicanas, como el premio Sor Juana Inés de la Cruz, que ha recibido dos veces. Sus novelas y sus obras de no ficción también han recibido una muy buena bienvenida por parte de la crítica. Para mencionar algunos de sus trabajos mayores, tenemos las novelas *Nadie me verá llorar*, *La cresta de Ilión*, *El mal de la Taiga*. Y algunos de sus libros de no ficción, que son igualmente fascinantes: *Dolerse*, *Los muertos indóciles*, y uno de sus más recientes que es *Autobiografía del algodón*. El año pasado salió publicado un último libro, *El invencible verano de Liliana*. Como he venido leyéndote y releéndote, tengo muchas cosas de las que quisiera hablar contigo. Solo tenemos cuarenta y cinco minutos, pero nos podríamos quedar toda la tarde conversando. Una de las preguntas que me ha venido rondando es la siguiente. Conozco a Cristina como escritora, pero ¿cómo es Cristina como lectora? Cuéntanos un poco ¿cómo es tu relación con los libros? ¿Tienes una escena inicial de infancia donde te descubriste convirtiéndote en lectora? ¿Qué le pides tú a los libros?

Cristina Rivera Garza: Bueno, antes que nada muchas gracias por la invitación. También para mí es un gusto estar aquí con todos ustedes. Gracias por la presentación, por la introducción y por la charla que estoy segura que va a ser interesante. De lectora... creo que me convertí en escritora precisamente gracias a la lectura de libros. Para mí leer es un acto creativo. Menos una actividad pasiva de recepción de información, y más la posibilidad de crear una complicidad que, como lo he visto a lo largo de los años, puede desafiar el tiempo mismo. De muy chica yo, como algunos de ustedes, a lo mejor, yo era miope, y mis padres no lo sabían. Entonces, viví algunos años con esta especie de timidez que da el no ver bien de lejos. Y de inseguridad, a veces, para hacer cosas más físicas como a los niños les gusta. Y entonces busqué mucho refugio en actividades que requerían estar viendo de cerca, como leer. Por fortuna, en casa había libros. No muchos porque mi papá es científico. En casa había libros de ciencia, libros de medicina, de botánica y de biología. Y yo creo que por eso uno de los primeros recuerdos que tengo de lectura tiene que ver con la historia de la medicina. *Los cazadores de microbios* de Paul de Krouff. Sigue siendo para mí un libro muy querido. Donde se habla de las aventuras de los que inventaron vacunas. Por ejemplo, la de la tuberculosis, y todo ese tipo de cosas que siempre me han fascinado. Hace poco me di cuenta leyendo la biografía de Humboldt, *The making of nature* de Andrea Wolf, de que una de mis primeras lecturas había sido, de hecho, alguna versión reducida, diluida, del trabajo de Von Humboldt en Latinoamérica. Entonces, creo que mucho de mi interés por leer tiene ese primer impulso. Como muchas niñas lectoras, leí el diario de Anna Frank. Yo no sé si otro libro haya producido más escritoras en general que el diario de Anna Frank. Por una parte porque simplemente el que un niña pudiera crear un mundo tan complejo, o recrear un mundo tan complejo a partir de la escritura, hacía pensar, a mí me hacía pensar que escribir era del todo posible. Una actividad cercana, no algo lejano que solo algunos hacían, sino una práctica en la que alguien de mi edad

podía inmiscuirse, y en la que podía hacer algo. Uno siempre es optimista a esas edades. Soy una lectora muy voraz y muy desordenada. Yo nunca quise estudiar literatura como una carrera profesional. Estudié sociología, estudié historia en *undergraduate*. Y como estudios graduados estudié historia. Tenía mucho rechazo a estudiar literatura porque pensaba que, como quiera, los libros literarios los iba a seguir leyendo. Y no quería que hubiera un programa, unas reglas, que me establecieran qué leer y qué no leer en términos literarios. Quería conservar una libertad que para mí ha sido muy importante. Leo mucha poesía. Me parece que todos los que escribimos narrativa, todos los que escribimos cualquier cosa, debemos estar muy al tanto del trabajo de los poetas. Como decía la poeta norteamericana Lyn Hejinian - lo dicen muchas, pero me gusta como lo dice ella - "La poesía es el lenguaje con el que investigamos el lenguaje". Me parece que si nos interesa escribir siempre es una buena idea tomarle el pulso a esa investigación del lenguaje que es la poesía. Y leo mucha teoría. Sé que a veces los libros de teoría tienen una mala reputación como libros oscuros, rígidos. Pero yo creo que eso depende de lo queelijamos para leer. Estoy leyendo un libro fabuloso de Didi-Huberman, llamado *Lo que nos levanta (Desear desobedecer: Lo que nos levanta)*. Es un libro profundo, es un libro de ideas. Es un libro digamos teórico, algunos lo describirían así. Es un libro magníficamente escrito, con una capacidad de producir conexiones, que es lo que más me interesa de los libros teóricos. Voy a los libros de teoría como voy a los de poesía, para ponerme otros lentes y ver el mundo que me rodea de maneras más complejas, más densas, más enteras. A veces me aburren mucho las novelas, especialmente las más tradicionales. Aunque últimamente he estado leyendo novelas buenísimas. Me interesa sobre todo el trabajo en el que la anécdota no es el componente principal. Donde hay un posicionamiento de la autora o el autor, respecto al lenguaje, donde el libro como tal nos invita a tener una experiencia, donde nuestro cuerpo es invitado a tener una experiencia, en lugar de solo estar atento a oír o a darse cuenta de a una historia. Hace poco leí un libro fabuloso de Sara Mesa, *Un amor*, que me parece que en ese sentido me mantuvo pegada todo el tiempo. Acabo de terminar un libro de poesía que ya se publicó hace tiempo de Yolanda Segura, *Persona*. Pero, así las cosas, tengo la sensación de que los libros llegan a uno cuando uno los necesita. Hay libros que he tenido guardado en este librero por mucho tiempo, algunos que no he leído, y de repente pasa algo que dirige mi atención a ellos y es justo lo que necesitaba leer en ese momento. No hay libro desperdiciado en un librero. Eventualmente llegará a su punto. Abrir un libro es abrir un mundo, pasar por él, estar en otro lado, habitar una promesa con alguien más, eso es lo que me interesa de la lectura.

MRR. Qué bella respuesta, Cristina. En muchas de las cosas que tú nos contabas acerca de cómo te acercas tú a los libros, yo encontraba resonancias en lo que veía mientras te venía leyendo. Cuando pasaba de tus novelas a tus ensayos o a tu poesía, yo pensaba un poco que lo que tú habitabas eran espacios de tránsito. Más que estar en un espacio e identificarte en él, siempre estás jugando un poco con las fronteras, que es uno de los grandes temas de tu obra. Y no solamente el cruzar fronteras entre países, lenguas, naciones, sino también fronteras entre géneros literarios, usos del lenguaje, los límites entre ficción e historia, la invención de la memoria y el juego con el archivo. Esto último es lo que más me fascinó sobre *La autobiografía del algodón*. Pero también trata sobre la frontera entre la vida y la muerte, el estar constantemente en ese vaivén, hablando con aquellos otros que nos precedieron y que no están. Esta es una de las cuestiones que más disfruté leyendo tu obra; que la veía como un espacio constante de tránsito. No sé si tú concibes tu obra de la misma forma, o esta es una imposición por parte de mi lectura.

CRG. Me gusta esa palabra; me gusta la palabra “tránsito.” Mi único pero es que con el tránsito nos referimos más a máquinas, ¿no? Algo que transita... más que a cuerpos como tal. Aunque a lo mejor estoy equivocada en eso... La palabra está bien, en todo caso. Y, ciertamente, yo soy producto genuino de la frontera entre México y Estados Unidos. Vengo de generaciones enteras de personas que han venido cruzando la frontera, ya sea huyendo de situaciones precarias en México, en el centro de México, o siendo forzosamente devueltos a México como deportados de Estados Unidos. Mis abuelos encontraron una manera de rehacer sus vidas justo en la frontera entre Tamaulipas y Tejas. Y no creo que sea casualidad que me he pasado la vida muy cerquita de las fronteras. Viví casi veinte años entre San Diego y Tijuana, y aunque ahora estoy en Houston creo que mucho de mi trabajo y de mis deslizamientos, tienen este imán que es la frontera. Y, fíjate que sí, creo que parte de esa experiencia personal se ve replicada en una especie de renuencia a los compartimientos, a recibir sin chistar definiciones aceptadas. Por ejemplo, definiciones de género literario. O cualquier otro tipo de límite que nos pongan, o que nos impongan. Me interesa mucho esa investigación. Creo que cuando nos ponen muros para impedir nuestro paso ya sea de manera física, intelectual, o espiritual incluso, lo que urge hacer ahí es investigar todos los medios posibles para traspasar. Ya sea por abajo, por un lado, por oposición, en negociación, acomodándose, etc. Son múltiples las estrategias que históricamente han llevado a cabo comunidades enteras para interrogar y, de ser posible, destruir este tipo de límites. Entonces, intelectualmente –y escribir es una actividad intelectual, entre otras cosas–, me interesa mucho ese tipo de trabajo. Y me interesa menos por una cuestión principista de ponerme yo frente al texto diciendo “voy a destruir todos los bordes que existen aquí” y más en el sentido de poner una atención muy cercana, muy abierta a los materiales con los que trabajo. Yo he insistido mucho [en] que mi trabajo, que incluso yo he llamado algunas veces experimental, lo es menos por una cuestión principista y más por una cuestión de honrar los materiales con los que trabajo. Es decir, es menos una cuestión de desobediencia y más una de obediencia. Nada más que no es obediencia al poder, sino obediencia a las historias que estoy habitando, que estoy tratando de compartir, y a los materiales a los que debo de ponerles mucha atención. Tienes también mucha razón en que para mí el trabajo de archivo es algo que aprendí a hacer en mi entrenamiento como historiadora y que ha estado muy de cerca en gran parte de lo que escribo. En *Autobiografía del algodón* está muy presente la investigación de archivo. He estado leyendo documentos respecto al algodón y respecto a las políticas de los 30s y 40s en Tamaulipas y en Tejas. En *Nadie me verá llorar* también lo está, en los expedientes de los internos de un manicomio muy infame, o famoso –siempre digo, el adjetivo depende de si estabas adentro o afuera del manicomio–. Pero creo que, como metodología, el trabajar con los archivos, ya sean acabados o no, institucionales o no, siempre está en la base de lo que hago. Incluso en los libros que son, como algunas personas dicen, más de ficción, de imaginación. Yo creo que todos los libros son de imaginación, pero esa ya es otra discusión... Incluso cuando no está visiblemente presente, el trabajo de archivo siempre está allí. Creo que siempre hay un trabajo, en todo caso, de investigación. Y una investigación entendida en el sentido más amplio de la palabra. Puede ser en documentos, pero puede ser en entrevistas, puede ser a través de la meditación, puede haber no sé ... trabajo psíquico, en fin. Creo que la lectura de otros, otras novelas, etc. todo eso hace parte de mi responsabilidad como escritora. Es el trabajo de cuidado respecto a lo que me interesa, lo que estoy explorando en distintos proyectos. Entonces, estoy convencida de que es más el poner atención y el estar dispuesta a seguir las instrucciones o las invitaciones de mis materiales, lo que me lleva a cuestionar muchas de estas ideas dadas. Ideas, entre otras, de género, pero otras muchas más también. Contar las historias que me interesa contar, o reconstruirlas porque no son historias que

confirman el estado de las cosas, requiere usualmente hacer un trabajo subversivo con el lenguaje. Porque no son historias desde el poder; son historias que se cuentan y se estructuran desde otros posicionamientos sociales y culturales. Entonces, el darle la vuelta, el subvertir verdades recibidas como tales es fundamental para poder explorar no solo otro mundo que existe, sino otro mundo posible también.

MRR. Cuando mencionabas la atención que tú le prestas al lenguaje, yo volvía a pensar que esto es evidente en la mayor parte de tus obras. A mí me gusta mucho cuando leo tu obra y veo, por ejemplo, qué tanta atención le prestas tú a los adverbios, hasta el punto de volver de volver a definirlos en el texto, que es un trabajo que tú haces muy constantemente en tus libros... Y es evidente también que eres una lectora de poesía. Y, como tú decías, la poesía es un lenguaje que investiga el lenguaje. Es un metalenguaje que está preguntándose siempre a sí mismo si está en relación con la realidad, o cuál es su relación con la realidad. Una línea que encuentro en uno de tus libros – creo que lo pones en *El invencible verano de Liliana*– dice que “el lenguaje crea realidad”. Y, entonces, la tarea de todo escritor es poder nombrar, el poder decir algo que antes no se podía decir. Y creo que, en esa medida, el trabajo del escritor es todavía un trabajo de incidir en lo real. ¿Lo concibes tú así?

CRG. Definitivamente. Yo he sido muy crítica de esas nociones muy estereotípicas de los escritores encerrados en su torre de marfil desde la cual observan de una manera, digamos, poderosa pero lejana el mundo. Me parece que siempre que estoy escribiendo estoy muy de cerca trabajando con la energía, trabajando con el lenguaje en sí. Y el lenguaje no es algo que yo posea; ni es de mi propiedad ni es de mi uso privado. Voy hacia él o viene hacia mí. Y viene cargado de historia y, luego entonces, cargado de conflicto. Y, entonces, me parece que tener esa noción de entrada para mí ha sido fundamental porque de otra manera seguiríamos pensando algo que a mí me parece inconcebible, ¿no? Por ejemplo esas ideas de lo que antes se decía “el arte por el arte” o la idea misma de la autonomía de la literatura como un campo separado. Creo que, si algo nos ha enseñado esta vuelta de siglo, lo decía muy bien Josefina Ludmer, es que estamos en una etapa de las literaturas “postautónomas”. Estamos en una etapa en que toda noción de género literario ha entrado en crisis ... si es que han estado alguna vez fuera de la crisis. Yo lo dudo. Pero creo que estamos tomando al toro por los cuernos; lo estamos tomando como una verdad no tan solo estética sino también ética y, luego entonces, política. Lo he dicho y lo creo: los escritores siempre estamos trabajando con materiales ajenos. Incluso cuando contamos las cosas más íntimas; una vez que [lo que contamos] está por escrito, estamos creando puentes de conexiones con otros. Ese paso que va de la experiencia al lenguaje escrito, ese salto, está lleno de sutilezas éticas. Ahí están todas las preguntas que nos van a volver escritores, o no. Porque hay que recordar que todos contamos historias. Eso es lo que hacemos para ser sociales. Eso no es único de los escritores. Pero la diferencia de los escritores es la de tener muy en cuenta, pensar críticamente en este salto que va de la experiencia al lenguaje escrito. Eso es lo que nos distinguiría, en todo caso, como practicantes de este oficio. Esas preguntas son profundamente éticas. Incluyen cuestiones que ahorita estamos discutiendo tanto: cuestiones de apropiación cultural, cuestiones de quién dice qué. Incluyen cuestiones de investigación como parte de esta relación hospitalaria con nuestros documentos, incluyen la pregunta de qué tanto puede la escritura, como práctica, producir comunidad y, luego entonces, para producir un mundo que no es necesariamente una reproducción de este en el que estamos. Yo creo en el poder profundo de la palabra escrita y, a lo mejor, mi evidencia es muy sesgada. Lo digo porque a mí los libros me han cambiado profundamente. Me han abierto los ojos; me han permitido ver alternativas donde parecía que solo había muro. Y esa posibilidad, si la

vemos repetida, una y otra vez, pues puede contribuir a producir realidad. Es decir, hay una realidad textual, que es fundamental, pero también hay una serie de preguntas que tienen que ver con nuestro lugar en el mundo y con cómo nos relacionamos con los otros en ese mundo, que son preguntas fundamentalmente políticas también. Decía Gertrude Stein, una autora norteamericana que he leído con cuidado y que me gusta mucho, que finalmente la única responsabilidad del escritor era ser contemporáneo de sus contemporáneos. No en el sentido de estar a la moda, sino en el sentido de explorar y entender su presente. A veces es más sencillo ver hacia el pasado y es mucho más sencillo ver hacia el futuro. Pero entender el presente, o tratar de ser uno con el presente –lo saben muy bien los que meditan–, es mucho más complicado; es un reto enorme. Y yo creo que hay allí algo que siempre está latiendo, que siempre es importante en el momento de escribir.

MRR. Bueno, hablando de tus prácticas de escritura, de tus prácticas de experimentación y de la responsabilidad que tenemos no solo como autores sino como usuarios del lenguaje también, a mí me llama mucho la atención que tú te hayas embarcado en este tipo de laboratorios de escritura en *Twitter* o en tus propios talleres literarios. Y que hayas optado por esta suerte de apertura a una escritura comunitaria, a una escritura en común, utilizando las redes sociales, utilizando tus conexiones de internet, y demás. Ya llevas tú bastante tiempo haciendo esto. Quería preguntarte cómo, a lo largo de estos años, has visto que este proceso se ha modificado, ha cambiado. ¿Qué te ha permitido hacer, qué le ha permitido a otros hacer contigo?. Porque ya es casi una década que tú llevas en esta tarea...

CRG. Sabes que el modelo que heredamos muchas veces del escritor – y usualmente es “El Escritor”, así, hegemónico – es esta idea de la gran individualidad. Es el individuo genio que trabaja en contra del mundo hasta que consigue una obra excepcional. Y yo, por supuesto, no siendo un hombre, no siendo un hombre blanco de un gran capital cultural, sino una mujer que creció en las fronteras entre México y Estados Unidos, pues [veía que] ese tipo de modelos no me permitía crecer, no me permitía imaginar que yo también podía escribir. Entonces era perentorio hacer una crítica constante de ese modelo, de ese estereotipo. Y, analizando cómo estaba escribiendo, las maneras cómo me estaba ligando yo a la escritura, [vi que] ese preciso modelo nunca fue real. No era algo que yo me viera haciendo a mí misma, ni que yo viera a mis colegas haciendo. Y lo que estábamos haciendo, lo que a mí me interesaba, en todo caso ... Te voy a hablar de dos cosas que están unidas, pero que tienen su lugar. Por una parte, en mi propia producción y en los libros que estaba leyendo –y que estoy leyendo– me interesan mucho aquellos que en lugar de “ocultar las costuras”, como dicen, en lugar de “fingir” que detrás de esta obra hay un genio solitario que lo produce, me interesan mucho más las obras, los trabajos, en los que la colaboración y la conexión quedan en claro, son parte de una exploración no solamente ética sino también estética. A eso le he llamado “escrituras desapropiadas”. Por ahí hay un libro llamado *Los muertos indóciles*, en el que estoy tratando de investigar esto. Para poderlo pensar, me sirvieron mucho muchos autores digamos más convencionales de la filosofía occidental, pero también algunos pensadores de la región Míxe de México que ciertamente no estaban tratando de aclararse cuestiones de escritura creativa, pero sí de cómo existían y cómo se reproducían sus pueblos. En la obra, por ejemplo, de Floriberto Díaz, un antropólogo míxe, que fue quien acuñó, o exploró con mucha paciencia el término de “comunalidad”, había toda una reflexión sobre la relación entre el trabajo y el pueblo, sobre cómo esta relación no pasaba por elementos de propiedad sino de procuración y de mutua asociación. Estas cuestiones a mí me parecía que yo podía proyectar[las] a mi trabajo como escritora. Eso me interesa. Me interesan libros en los que esta participación de otras experiencias y otras voces es central, es estructurante. Y no solo

como el policía que exige que me den cuenta de todas y cada una de las fuentes que utilizaron sino como el creador, el escritor, que está trabajando de manera creativa con una claridad o una exploración estética también en mente.

MRR. Creo que tú utilizas el término “coleccionista”, en algún momento... ¿O el “recolector”?

CRG. Ya, más bien el de “recolector”. La lectora, recolectora de experiencias, también, de estrategias. Muchos de los libros en los que he trabajado últimamente tienen que ver con diseñar patrones de yuxtaposición, de ir viendo cómo las voces, los textos, con los que estoy trabajando pueden formar contextos en los que otra experiencia puede ser compartida entre lectores y escritores. Usualmente estos libros me interesan. Me gustaría pensar que este es el tipo de libros que estoy produciendo. Pero creo, por otra parte, [lo siguiente, que] va junto con lo hablado, pero tiene su propio lugar. A veces muchos autores se quejan de las otras cosas que tienen que hacer en lugar de estar escribiendo ocho horas al día, ¿no? Yo he sido profesora casi toda mi vida y, recientemente, he tenido el privilegio de participar en la creación de un doctorado en escritura creativa en español, en Estados Unidos. Empezamos justo en 2017 cuando empezó esta terrible etapa racista, anti-migrante. Me daba a mí mucho gusto a mí pensar que justo cuando el español estaba siendo borrado de las páginas de la Casa Blanca, nosotros en la Universidad de Houston estábamos empezando un doctorado de escritura creativa en español. Entonces, creo que allí hay para mí un componente de activismo que es fundamental para lo que hago. No creo que me quite el tiempo. Por el contrario, me ahorra mucho tiempo. Porque hay allí una serie de retos, de estar pensando conexiones, pensando alternativas que eventualmente tienen su reflejo, encuentran también su lugar en mi trabajo creativo, entendido este de manera más estricta. Entonces creo que pensar esa escritura en común, desde lo común y hacia lo común pasa por estas cosas ¿no? Mi pequeña trinchera personal del trabajo dentro del campus universitario, pero también forzando el campus universitario a mantener una visión hacia afuera, [es] que para mí es muy importante. Estoy muy consciente, por otra parte, [de] que soy una de los cincuenta o sesenta millones de hispanohablantes en este país; una de los once o doce millones de bilingües [que se mueve] entre el español y el inglés, que vivimos aquí. Entonces, me parece fundamental –lo acabamos de ver en el censo, vamos a ser más, esto no tiene manera de regresarse– me parece importante que los futuros escritores, mujeres y hombres que estén pensando ahora en una vida cercana con la escritura, que piensen en la posibilidad de hacerlo también desde el español, en este país, que es el segundo país más grande de habla hispana en el mundo, sólo después de México. Y me da gusto pensar que el trabajo que estamos haciendo en esta universidad, pero también en otras, le puede aligerar la vida, abrir espacios de apoyo institucional a estos futuros escritores. Para mí eso es también importante.

MRR. Cristina, [lo que dices] casa un poco con algo que tenía pensado preguntarte. Luego de haber leído el libro que tú escribiste sobre Juan Rulfo, que se titula ... ¿cómo se titula? Humo o niebla...

CRG. *Había mucha neblina o humo o no sé que.* (Risas)

MRR. ¡Exactamente! (Risas) Que a mí me parecía una larga carta de amor a Rulfo ... no sé si me equivoco... Había allí, digamos, una carta de amor tanto en el cuestionarlo, en el admirarlo, en el quererlo y en el preguntarle cosas... Allí tú le ponías especial atención –lo mencionas explícitamente – a sus condiciones materiales de escritura. ¿Verdad? Y quería preguntarte, justamente, por las tuyas. ¿Cómo ves tú tus condiciones materiales de escritura? En parte ya lo has mencionado en

tu respuesta anterior, en lo que me contabas ahora sobre cómo tú te relacionas con tus alumnos, tus clases, tus interacciones con otros. No sé si quieres comentar algo más sobre ello. ¿Cómo escribes tú, Cristina?

CRG. Yo creo que esa es una pregunta bien importante. Y es una pregunta que muchas veces nos saltamos. Al saltarnos esa pregunta lo que hacemos es contribuir al estereotipo del escritor como alguien que está más allá de sus circunstancias. Yo no creo eso. Yo creo que todos los escritores tenemos cuerpos, y nuestros cuerpos tienen distintas maneras de vivir en un mundo en el que hay con frecuencia jerarquías muy estrictas, que son de género, de clase, de raza, etc. Entonces me parece siempre muy importante, muy inevitable – si creemos que somos cuerpo, y tripas y espíritu y más, pero que estamos *embodied*, que estamos acuerpados en este mundo – pues yo creo que siempre es importante detenernos a investigar y a cuestionar las condiciones de nuestra producción. Porque no es por casualidad que, hasta el momento, por ejemplo en Estados Unidos –hace poco leía un artículo [sobre este tema] que salió en *La Nación*– siguen publicándose una mayoría inaudita de escritores blancos, hombres, de clase media, y sigue habiendo un interés muy limitado por escritoras y escritoras con otro tipo de experiencia y otro tipo de cuerpos. Entonces, yo creo que por eso es bien importante hacerse esa pregunta. En mi caso, yo, como no vengo de una familia de recursos ilimitados; yo siempre he tenido que trabajar para producir mi vida. Por fortuna, creo, he logrado hacerlo dentro de la estructura universitaria. Y tengo mis críticas, por supuesto, ante a la academia. Todos los que vivimos en la academia, por supuesto, generamos una serie de críticas acerca de lo que pasa [ahí]. Pero en sus aspectos más nobles, en los más ricos, está ese contacto constante en el salón de clase con los estudiantes. Y yo creo que hay allí algo que para mí ha sido fundamental. Yo doy clases sobre las cosas que más me interesan. Y pensar en el salón de clase, producir conocimiento, producir experiencia con mis alumnos acerca de las cuestiones que estoy pensando, pues yo lo veo como ... no como una pérdida de tiempo, como te decía hace rato ... sino como una manera de ahorrarme tiempo. Estamos leyendo, criticando, cuestionando, platicando, produciendo trabajo, a ese respecto. Por otra parte, déjame decirte algo que, a lo mejor, no es muy popular. A veces se cree que la consagración de los autores ocurre cuando viven de sus libros. Y no tengo nada en contra de eso. Está muy bien, si ocurre. Especialmente, si hay más énfasis en la publicación de autores *POC* (*people of color* por sus siglas en inglés): autores de nuestras comunidades latinas, *latinx* en los Estados Unidos; pues me parece genial. Pero yo también creo que hay una especie de libertad importante, grande, cuando este producir la vida de uno no depende, no está necesariamente ligado a los libros que uno está escribiendo. Es decir, hay la posibilidad, incluso, de cuestionar nuestras propias expectativas, ¿no? Había un articulito muy bonito de Virginia Woolf sobre los autores inéditos, donde ella decía que es una etapa maravillosa porque nadie, ni tú mismo, todavía tiene expectativas de tu trabajo futuro. Una vez que publicas un primer libro pues no solo otros tienen expectativas sobre tu segundo y más libros... si no también tú mismo, o tu misma. Y la cuestión [es que] cuando hay una relación tan cercana entre el libro y la sobrevivencia se corre un riesgo. Tener otros medios para hacer la vida, como en mi caso la universidad – [aunque] no creo que sea siempre el caso – [hace posible] arreglar la situación de tal manera que puedo continuar con mis exploraciones literarias de escritura creativa a donde quiera que me lleven, incluso para libros que no necesariamente van a funcionar en términos de ventas masivas. Allí hay una relación que ha sido importante en mi actividad, en mi práctica como escritora. Y a lo mejor tiene que ver con el hecho de que yo no puedo escribir ocho horas diarias. Me aburriría demasiado. Creo que dos o tres horas es cuando doy mi mejor energía, en las mañanas, y ya después tengo que hacer otras cosas. Tengo mucha curiosidad por

muchas cosas y no [puedo] concentrarme solo en una. Conozco escritores muy buenos que lo hacen; los envidio profundamente. Pero yo sí necesito este otro tipo de estímulos constantes, que vienen desde distintos campos del saber, pero también de distintos campos de la experiencia.

MRR. Eso me recordaba una entrevista que escuché hace poco, donde otra escritora, Marie Ndiaye, mencionaba algo parecido. Ella decía: yo no me puedo concentrar ocho horas, yo tengo que hacer otras cosas y experimentar el mundo y luego volver a mi escritura. Es una cuestión de intensidad más que de práctica extensa. Muy interesante como lo mencionas tú porque cuando te leía veía que también hay una cuestión de la intensidad del fragmento en tu escritura. Más que esos largos pasajes de una escritura tal vez anterior o tal vez de otro estilo, en tu caso yo leía el fragmento como un experimento de intensidad. Y no sé si tú te lo planteas así...

CRG. En algunos libros sí. No en todos. Pero creo [que sí en] algunos... Bueno, finalmente creo que [para] cada proyecto el proceso es tardado; es de intentar y fallar y volver a intentar, y tiene que ver con ese momento en el que el contenido encuentra su forma. Para cada proyecto debe ser distinto. De otra manera estaríamos hablando de producción en serie y pues ahí ya entramos en otro tipo de discusión. Para algunos de mis libros ha sido muy importante el fragmento. En *La muerte me da*, por ejemplo, —que es un libro de ficción alrededor de la violencia, de la violencia sobre el cuerpo, en este caso del cuerpo masculino como una reflexión en espejo de la violencia sobre el cuerpo femenino— la idea del tajo, la idea del corte, era fundamental, incluso como parte de la anécdota del libro. Entonces, [debía] trabajar con oraciones en tajo; el corte fue importantísimo en ese libro. No solamente como un regodeo, digamos, formal, sino como una manera de encarnar las mismas posibilidades anecdóticas del libro como tal. Entonces, yo creo que va variando. Nunca he hecho muchos ejercicios con oraciones largas, por ejemplo. Son pocos los libros que yo he escrito con largas oraciones, o con párrafos enteros. Creo que el ritmo y el tempo de cada uno de los libros también depende mucho de nuestra respiración, de la manera en cómo nuestros cuerpos están acoplándose, adquiriendo un ritmo respecto al ritmo del mundo. Y eso, por fortuna, no es algo que podamos controlar de antemano. Es algo que se va creando justo en el proceso de escribir el libro. Es lo que hace interesante escribir el libro, que nos pone en esa posición de descubrir cosas sobre el mundo, sobre nosotros mismos también.

MRR. Quiero cambiar un poco el tema y hacerte una pregunta que no quiero dejar pasar. Quería contarte que mientras leía *Dolerse, textos desde un país herido*, pensaba: sí, efectivamente, es un texto que tú le dedicas a la realidad mexicana, es un texto en el cual tú interrogas la violencia que ha venido sufriendo tu país. Pero yo no podía dejar de pensar también que, en cierta medida, era también un libro sobre Colombia, era un libro que a mí me permitía pensar en lo que había sucedido en mi país, en lo que está sucediendo justamente [ahora]: la dinámica entre el gobierno y el individuo, el estado que ya no se preocupa, esas nuevas dinámicas de comprender la agresión por desatención, la agresión misma, ¿verdad? [Pero] no solamente [pienso que es un texto sobre] Colombia, es un texto que me permite pensar en todos esos otros [países] “condenados de la tierra”. ¿Tú te lo pensaste así en algún momento?

CRG. Me parece interesante, de hecho, que lo menciones, porque estaba leyendo autores colombianos que han escrito también extensamente sobre la violencia. Pues hay por ahí un proceso de retroalimentación que es importante. El concepto de “comunidades emocionales”, por ejemplo, viene de una antropóloga colombiana cuyo nombre, por supuesto, ahora se me olvida ... Mireya ... se me

olvida el apellido... Creo que como las condiciones de extracción y de devastación por las que atravesamos no son nacionales, no obedecen a criterios nacionales sino que son estructurales al mundo en que vivimos pues, aún cuando las instancias específicas de violencia están localizadas en territorios específicos, también están estas otras conexiones igualmente estructurales. Y, de la misma manera en que las fuentes del dolor son amplias, atraviesan regiones enteras, pues las maneras [que] distintas comunidades han encontrado no solo de reaccionar sino de tener iniciativas en contra de, o formas de interrogar esa situación, creo que también [se] comparten. Hay una serie de continuidades que me parecen siempre interesantes. Aunque, claro, como novelista, como autora, suelo poner atención en las discontinuidades, en lo que es específico para lugares y cuerpos específicos. En todo caso, la reflexión está muy ligada a aspectos muy personales de mi vida y creo que he estado pensando, rondado, ideas de la violencia, especialmente de la violencia de género, porque he intentado por años escribir un libro que finalmente publiqué este año, *El invencible verano de Liliana*, en el que finalmente pude escribir sobre el feminicidio del que fue víctima mi hermana cuando tenía veinte años, Liliana Rivera Garza, en la Ciudad de México. Entonces, creo que [era necesario] ir pensando en maneras de escribir en contra de la violencia sin que se convirtiera en una cuestión de porno-violencia, de revictimizar víctimas, de volver a la violencia algo glamuroso y ligero. Es decir [se trataba de] investigar maneras [para] podía subvertir el lenguaje patriarcal, para poder contar estas otras historias, de otra manera, sin que eso fuera la agenda ni el proyecto. Creo que esto estaba presente en *Dolerse* y en otros de mis libros, [que fueron necesarios] para poder llegar al que finalmente publiqué este año.

MRR. Tenemos espacio para una pregunta más, y tenía una que está justamente conectada con *Dolerse*. En el prólogo al libro, tú comienzas diciendo: "Me gustaría que este libro no existiera", ¿verdad? ¿Qué libro te gustaría que existiera?

CRG. ¡Ay, qué bonita pregunta! ¡Qué cosas! Fíjate qué bonito cuando una pregunta te agarra y te sorprende y no tienes una respuesta inmediata... Pero te voy a decir algo, el libro este de Didi-Huberman que estaba leyendo me está llamando mucho la atención. Habla de los levantamientos. Habla de lo que nos levanta: de las energías, de las tradiciones, que nos levantan en términos de comunidad, pero también que nos alcanzan o nos obligan o nos invitan a levantar la voz. Hay un montón de cosas que utilizamos como parte de este levantamiento. Y creo que me gustaría ver esos libros sobre nuestros levantamientos, sobre lo que nos levanta. Desde el sentido de qué te levanta en la mañana – no por qué te levantas y te despiertas– hasta el sentido de qué te hace unirse en la calle con otros y tomar el espacio público; qué te hace alzar la voz y levantar la voz con otros, desde lo personal a lo social. Creo que esos libros de los levantamientos son algo en lo que me gustaría participar y que me gustaría leer.

MRR. A mí también me encantaría leer un libro tuyo que se titulara Los levantamientos.

CRG A lo mejor hay que ponerse a trabajar en eso... (Risas).

MRR. Mil gracias, Cristina, ha sido un gran placer hablar contigo. Ojalá tuviéramos muchísimo más tiempo para seguir charlando, aprendiendo, escuchando, haciendo comunidad, haciendo tertulia. Invito, pues, a las personas que han visto este conversatorio a que se animen a charlar con Cristina mediante sus libros... Y, no quería dejar pasar una última cosa. Mientras leía tus libros, me acordaba muchísimo de unos versos de Quevedo, y quisiera cerrar con ellos, si te parece:

Vivo en conversación con los difuntos,
Y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
O enmiendan, o fecundan mis asuntos

Me volvían a la cabeza una y otra vez estos versos cada vez que veía tus conversaciones con tus muertos, Cristina. Y, nuevamente, por esos hermosos libros, por tu palabra, por tu presencia. Y espero tener la oportunidad de charlar contigo otra vez, ojalá en persona.

CRG. Qué fabulosa manera de terminar esta conversación, con esos versos. Te lo agradezco muchísimo. Y, claro, ya estamos conectados ahora. La conversación continuará. Muchas gracias a todos.*

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 46
January / Enero 2022

* El conversatorio con Cristina Rivera Garza fue organizado y patrocinado por el Instituto de Estudios Mexicanos de CUNY. Esta fue la charla inaugural de la Feria Internacional del Libro de Nueva York de 2021.

La conversación se encuentra disponible en el siguiente enlace:
https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=3001164210121188

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 46
January / Enero 2022

CIBERLETRAS

Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture

REVIEWS / RESEÑAS



Untitled 4 / Sin título 4
Oriana Mejías Martínez

RESEÑA

Willivaldo Delgadillo

***Fabular Juárez, marcos de guerra,
memoria y los foros por venir***

Brown Buffalo Press, 2020

Gaëlle Le Calvez House

ACLS Emerging Voices Fellow at Yale University

Fabular Juárez, marcos de guerra, memoria y los foros por venir hace una amplia revisión de la producción cultural hecha a partir del locus de enunciación “Juaréz”. Como indica el título acertadamente, la ciudad ha rebasado su condición de territorio y se ha convertido en un espacio que se construye y se completa en la lectura y en el imaginario de periodistas, escritores y artistas. La perspectiva intradiegetica desde la cual Willivaldo Delgadillo estudia a Juárez permite una aproximación cotidiana y, a la vez, matizada. Arguye contra las visiones turísticas de mediadores que retoman representaciones gráficas o textuales sin el suficiente distanciamiento crítico. Mediaciones que repiten un discurso inverosímil pero cuya repetición produce un aura de verdad y legitimación que Delgadillo aquí cuestiona.

La originalidad y valor de esta investigación consiste en desarmar las representaciones y los discursos apocalípticos sobre Juárez para mostrar las zonas grises de un territorio donde también existen movimientos locales de resistencia y una amplia gama de intercambios entre la sociedad y sus instituciones. El estudio entra en diálogo con críticos contemporáneos como Oswaldo Zavala, cuyo trabajo también se ha caracterizado por mostrar la complejidad de las relaciones de poder entre el Estado y la sociedad. En *Los Cárteles no existen, narcotráfico y cultura en México* (2018), Zavala redimensiona al narcotraficante idealizado —sobreeplotado en la narrativa del “narco”— y desmonta la noción de “Estado paralelo” o “doble Estado” que presenta a un Estado debilitado y/o ausente. Desde esta misma perspectiva, Delgadillo arguye contra la “exotización” y sobreexplotación de Juárez que reduce la ciudad y a sus habitantes a una metáfora o, peor aún, a una alegoría apocalíptica. Su estudio se opone a una tradición cultural que se ha dedicado desde los noventa a fabular con Juárez. En este sentido se distancia de crónicas e investigaciones como las de Sergio González Rodríguez que describen a Juárez como un no-lugar, un campo de guerra o como un laboratorio, tal como la describe el periodista Charles Bowden. Delgadillo evita demonizar el espacio físico y y con ello interrumpe un hilo conductor discursivo que se enreda en la teoría.

La investigación de Delgadillo estudia distintos objetos: una línea de maquillaje, crónicas, movimientos sociales, historietas y performances, y le advierte al lector que las fabulaciones —como los feminicidios— continúan. Sin dejar de dialogar con teóricos como Giorgio Agamben, Judith Butler y Achille Mbembe, Delgadillo privilegia el trabajo de campo y el *close reading* de distintos productos culturales. El pensamiento de filósofos contemporáneos le permite desarrollar su argumento central: la violencia y la precarización efectuados desde la cultura. La problematización de la representación ocupa un lugar central en su crítica. Denuncia las dinámicas tanto de las editoriales como de los agentes y actores que, con un vocabulario global reproducen un discurso gastado sin tomar en cuenta las batallas y el vocabulario local.

El libro está dividido en cinco capítulos. En la introducción Delgadillo desarrolla la idea de Juárez como un significante que altera, de acuerdo con el contexto, sus posibles representaciones. El primer capítulo, “Marcos de Guerra”, se enfoca en el trabajo del periodista Charles Bowden, quien en 1996 publicó para Harper’s Bazar “While You Were Sleeping”. Allí presenta una ciudad “animalizada que aguarda con dientes afilados y hambre de sangre” (53). El trabajo de Bowden se constituye a partir de una visita a Juárez donde el periodista contacta a un fotógrafo de nombre Jaime Baillères, quien le muestra la fotografía de un “rostro que habrá de obsesionarlo”. La imagen del rostro desestabiliza la cadena de producción e interpretación de la fotografía: ¿cuál es el rol del fotógrafo? ¿en qué contexto se produce y se publica la imagen? ¿quién se apropia de la historia y a quiénes se dirige? Delgadillo propone que la narrativa visual producida desde los noventa

apela a un público cosmopolita, es decir, está dirigida y ensamblada para ser consumida afuera de Juárez. Es una narrativa para extranjeros, que deja fuera la visión juareña y se enfoca en manufacturar un producto para el consumo intelectual extranjero. Delgadillo critica las descripciones que ofrecen un contexto parcial plagado de clichés. El rostro que obsesiona al fotógrafo es convertido en un rostro fijo donde la víctima queda despojada de su nombre y apellido. La imagen vuelve a violentar a la víctima, esta vez convertida en máscara. Otro ejemplo relacionado con la imagen y su distorsión alude a las hermanas Mulleavy, dos graduadas de Berkeley que desarrollan *Rodarte*, una línea de maquillaje inspirada en la población “sonámbula” de Juárez. Después de una breve estancia en El Paso crean sus productos “Quinceañera”, “Ciudad fantasma”, “Sonámbulo” para la colección de maquillaje Mac (38). Delgadillo retoma a Sayak Valencia para denunciar cómo la moda se apropia y explota un tema delicado como el feminicidio.

El segundo capítulo se enfoca en el proceso de fabricación de la obra artística y en su potencial político. Para ello, vuelve a la fotografía del rostro y a las respuestas indignadas, tales como las de la periodista Debbie Nathan. Esta última critica el trabajo de Bowden y la publicación de la foto en la revista *Harpers' Magazine* y arguye, con razón, que de haber sido una persona norteamericana la fotografía no habría sido publicada. Nathan califica el trabajo de Charles Bowden como “una expresión más de las representaciones exóticas de la frontera” (99). Como señala Delgadillo, el problema radica en que Bowden y otros reporteros “[son] citados como fuentes fidedignas y sus marcos de representación adoptados por voces académicas de varias orientaciones” (101). En la frontera ocurre el mismo fenómeno que con el “orientalismo”. Retomando a Edward Said Delgadillo señala: “no existe orientalismo sin oriente [...] ni un discurso de Juárez sin la existencia de una ciudad con ese nombre donde suceden cosas como refiere Charles Bowden en sus libros” (103). En suma, Delgadillo cuestiona que reporteros presenten como “verdad” una descripción apurada, mal investigada y poco comprometida con Juárez y sus habitantes.

En contraste con los dos capítulos anteriores, el tercer capítulo resalta los esfuerzos de resistencia desde Juárez: las marchas, las performances y las acciones legales para combatir la violencia. En un primer momento vuelve al movimiento del 2004 suscitado por la autora de *Monólogos de la vagina*, Eve Ensler (109). El movimiento reuniría dos campos: el artístico y el de la sociedad civil encabezado por la activista Esther Chávez Cano, “la mujer que [desde los ochenta] puso el caso de los asesinatos de Ciudad Juárez en el mapa de la opinión pública internacional” (109). A estas voces se sumarían artistas de Hollywood (Jane Fonda, Sally Field y Christine Lahti) y la de la antropóloga feminista Marcela Lagarde, entonces diputada del partido de izquierda PRD (Partido de la Revolución Democrática). Delgadillo destaca la enorme aportación de Chávez Cano, descalificada entonces por la prensa local y las autoridades por no ser “madre ni familiar de las víctimas”. Se enfoca en su trabajo de concientización que denunciaría “tres espacios marginalizados: el geográfico, el literario y el de género” (120). Sin dejar de atender las divisiones y conflictos dentro del movimiento, Delgadillo privilegia sus contribuciones y logros, tales como la articulación de la protesta a los gobiernos de México y Estados Unidos sintetizados en el slogan “Ni una más” (154). La labor de Chávez Cano, las novedosas conceptualizaciones teóricas (como “feminicidio sexual sistémico” de Julia Monárrez) y las voces de madres (como Marisela Escobedo y Luz María Dávila) conformarían un frente muy sólido —y a la vez fluido— de resistencias.

El capítulo cuarto se centra en el tema de la apropiación del dolor a partir de la obra narrativa gráfica de los franceses Troubet y Baudouin.

Dos artistas que gracias a una beca del ministerio de cultura de Francia y de la Alianza Francesa de Ciudad Juárez viajan a hacia la frontera para documentar “el lugar donde la gente muere” (187). Influidos por las aventuras populares de Tintin y el modelo del viajero europeo hacia lugares exóticos, los autores llegan en condición de testigos en una situación de “asimetría”, como la describe Delgadillo, que distingue entre viajeros e informantes. La exotización revienta cuando los viajeros “visitan una cantina cuyos muros y techo están tapizados por afiches de mujeres desnudas” y en un impulso de complicidad misógina le regalan un dibujo de una mujer desnuda al cantinero (194). Delgadillo critica la “lógica rescatista” y las representaciones que alimentan la curiosidad y/o el morbo de los lectores (199).

¿A quién benefician estas narrativas? Esta pregunta desemboca en el quinto capítulo, donde Delgadillo explora el trabajo de Teresa Margolles para el pabellón mexicano en la 53 Bienal de Venecia de 2009. La obra “¿De qué otra cosa podríamos hablar?” presentaba un conjunto de siete piezas. Una de las acciones consistía en que “algunas de las personas trapeaban los pisos de la sede con agua impregnada de sangre” (211). El trabajo de la artista provocaría recepciones e interpretaciones encontradas entre la crítica conservadora de Avelina Lésper y el curador Cuauhtémoc Medina. Este desencuentro en realidad confirmaría la dimensión política de la obra de arte y su capacidad para transformar la conciencia del espectador. Delgadillo se sitúa del lado de Medina, quien reconoce en el trabajo de Margolles una forma de explorar la materialidad del cadáver y de abrir un foro para la discusión sobre el tema urgente: los feminicidios. En tal medida, *Fabular Juárez* apuesta por hacer *tabula rasa* con la producción cultural que se apropia de Juárez como un tema de lucro o capital cultural, manteniendo el *status quo* de la violencia. Delgadillo se interesa por las resistencias civiles y las obras que se resisten a complacer. En oposición al discurso de consumir, desechar y repetir, Delgadillo propone crear foros para promover el diálogo y la reflexión.

RESEÑA

Sánchez Prado, Ignacio (editor)
Mexican Literature as World Literature
Bloomsbury, 2021

Mariana Hernández y Rojas
Temple University

¿Cómo es posible hablar de la proyección mundial que tiene la literatura de un país específico? ¿Cómo se han puesto en duda las aproximaciones teóricas hegemónicas sobre la *world literature* y qué métodos específicos existen para poder hablar de México en la *world literature*? Los quince ensayos de este volumen plantean diferentes problemas y perspectivas para tratar de contestar dichas preguntas. Se trata de una contribución más de la editorial Bloomsbury, quien creó la serie “Literatures as World Literature”, a cargo de Thomas Oliver Beebee. En la serie se han publicado volúmenes enfocados en autores, países o géneros. En este caso, se trata del tercero dedicado específicamente a un país o autor latinoamericano (antes se publicó *Roberto Bolaño as World Literature* [2017] y *Brazilian Literature as World Literature* [2018]).

El editor, Ignacio Sánchez Prado, da continuidad a su proyecto iniciado en 2006 con la publicación de *América Latina en la “literatura mundial”*, al que más tarde seguirían una serie de artículos, y su reciente libro *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature* de 2018, donde propone el estudio de la *world literature* desde la perspectiva de la nación. Durante esta trayectoria, el editor y autor ha insistido en la condición particular en que se encuentra Latinoamérica. Por un lado, señala que el estudio de la región no se ajusta al molde instaurado por las teorías poscoloniales, la cuales han largamente relegado a Latinoamérica. Por otro, resalta las condiciones de desigualdad que han imperado en la presencia y producción crítica, donde la centralidad epistemológica de la academia europea y norteamericana ha tenido preeminencia, relegando a Latinoamérica a la periferia. De tal forma, ha hecho un llamado urgente a la relocalización de los discursos, labor que comienza por el reconocimiento de autores tales como Ángel Rama, Roberto Fernández Retamar, Alfonso Reyes o Jorge Luis Borges. Esta labor ha sido continuada, entre otros, por Héctor Hoyos, Mariano Siskind, y la serie “Literaturas Latinoamericanas en el Mundo” de De Gruyter.

Como su título lo indica, esta entrega se enfoca en la literatura mexicana, con colaboradores especialistas que trabajan en la academia estadounidense (con excepción de dos que están en Europa). Los autores no dejan de lado las teorías predominantes de autores como Franco Moretti, Pascale Casanova, Emily Apter y David Damrosch. Además, en algunos casos se recurre a las propuestas poscoloniales de Gayatri Spivak y Dipesh Chakrabarty, así como a contribuciones más recientes como las de Pheng Cheah y Wai Chee Dimock. De esta forma, los autores retoman estas posturas, discuten con ellas y buscan llenar los vacíos que se han dejado con respecto a la situación latinoamericana.

Un elemento sustancial que Sánchez Prado recalca es que la *world literature* es un “symbolic product of the ways in which institutions [...] and its actors practice world literature materially” (2), es decir, la comprensión de la materialidad como condición de posibilidad, pues de ella depende la constitución de campos literarios específicos que determinan las producciones y relaciones simbólicas, lo cual permite “decenter narratives on the circulation of literary aesthetics that are naturalized by global approaches” (*Strategic Occidentalism* 13). Precisamente, los textos que componen este volumen tienen como columna vertebral las estructuras simbólicas que han permitido distintos tipos y formas de hacer mundo (*worlding*). De ahí la justificación del orden cronológico de los ensayos, que abarcan desde la Colonia hasta la entrada del neoliberalismo. El libro busca probar que, para pensar la *world literature*, es sustancial considerar las condiciones materiales en constante evolución, que han determinado las transformaciones e influencias dentro del mecanismo simbólico del país. Los ensayos recurren tanto a *close readings* textuales, como a estudios de las relaciones de ciertos autores, movimientos, momentos o procesos que han impactado el campo literario y cultural.

La primera parte (capítulos 1-4) recoge estudios que enfatizan el momento coyuntural que representó la Conquista, en el sentido de apertura a los espacios europeos, asiáticos y americanos. La localización geográfica de México ocupó un lugar de centralidad para las metrópolis hispanoamericanas —en oposición a su catalogación como periferias—, desde las que se dieron nuevas rutas de intercambio comercial e intercambios culturales multidireccionales.

Jorge Téllez abre la conversación con un ensayo sobre la poesía de la Nueva España, cuyo objetivo es leer la producción desde un contexto global a partir de la apropiación y circulación de ciertas formas poéticas y temas por medio del comercio de libros y traducciones. Así, establece un diálogo con los centros hegemónicos y ofrece un nuevo marco de referencia para crear un paralelismo simbólico y temporal entre las producciones poéticas europeas y americanas.

El ensayo de Stephanie Kirk considera a Sor Juana como sujeto global y planetario, con base en la relación del Nuevo Mundo con el Barroco como un movimiento de intercambios creativos multidireccionales. Kirk recurre a los conceptos de globalismo y planetariedad para contrarrestar las dinámicas desiguales del contexto trasatlántico a partir de la concepción del tiempo planetario, según lo plantea Wai Chee Dimock, de duración y extensión irregulares.

Karen Stolley, por su parte, explica cómo las producciones novohispanas del siglo XVIII son capaces de “hacer mundo” al considerar la *world literature* a partir de una noción más amplia de comunidades de escritores y lectores. Stolley se basa en los sujetos imperiales y sus prácticas de circulación (periódicos y gacetas), traducción y transcripciones para construir una convivencia que promueve una negociación simbólica y lingüística que abre lazos espaciotemporales entre la modernidad y lo que hubo antes.

El interesante texto de Laura Torres-Rodríguez se enfoca en el comercio transpacífico, una perspectiva global que permite formarse una concepción policéntrica de la modernidad literaria, que contradice la hegemonía dada a Europa. Torres-Rodríguez acentúa la posición de la Nueva España como centro en la circulación de productos y personas, factor sustancial para comprender la literatura mexicana y su articulación en relación con Oriente y Occidente.

Los capítulos 5 y 6 se centran en el siglo XIX, es decir, el México independiente y la fundación de las instituciones culturales y literarias. El ensayo de Shelley Garrigan, basado en la Academia de Letrán (1833-1839) y la Biblioteca Nacional (1884), busca comprender la edificación cultural como un diálogo entre las producciones internas y su construcción de conciencia de mundo. La autora sugiere que a partir de las distintas prácticas de ambas instituciones —selecciones, traducciones, análisis, comentarios— surgió un punto de enunciación nacional y cosmopolita que se llevó a cabo material y retóricamente.

Por su parte, Adela Pineda Franco examina las prácticas literarias de los modernistas mexicanos desde una perspectiva distinta al “deseo de mundo”, planteada por Mariano Siskind. Pineda Franco busca comprender los circuitos transnacionales durante el fin de siglo XIX a partir de la labor periodística subsidiada por el Estado; el rompimiento con vínculos políticos y tendencias nacionalistas, como fue el caso con la antología poética de Jorge Cuesta y la obra de Manuel Gutiérrez Nájera, y el uso de las nuevas tecnologías para evaluar la función de la literatura ante la reproducibilidad mecánica como vehículo de visiones mundiales y de trascendencia universal.

Una tercera y mucho más extensa sección (capítulos 7-13) incluye estudios que abarcan el siglo XX, desde el México posrevolucionario y las vanguardias, hasta los tres autores más importantes.

En su ensayo, Ignacio Sánchez Prado habla de las instituciones culturales fundadas en el periodo posrevolucionario como espacios que posibilitan las formas de hacer mundo a través de trabajos editoriales, de distribución, traducciones y empresas culturales. Sánchez Prado se centra en prácticas como la publicación de colecciones de alto contenido simbólico (por ejemplo, la Colección Cvltvra) y de bajo costo (Breviarios del Fondo de Cultura Económica, Sepan Cuántos de Porrúa), que abrieron los accesos a la literatura a diferentes ámbitos de la sociedad y reorientaron el perfil de los catálogos. Así, se evidencia uno de los intereses de investigación más recientes de Sánchez Prado: "World Literature as State Project"¹, centrada en proyectos educativos masivos que han permitido democratizar la *world literature* y han expandido el derecho a la literatura.

El texto de Sara Potter parte del análisis de dos vanguardias, el Estridentismo y los Contemporáneos, con el objetivo de identificar cómo se negocian las nociones de cosmopolitismo durante la tensión entre lo nacional y lo internacional, particularmente en un periodo polémico de definición identitaria y unidad. Para ello, recurre a elementos que dieron a los poetas mexicanos una sensación de equidad con sus contemporáneos en otras partes del mundo, como parte del proceso de cosmopolitización y descentramiento. Por último, menciona vagamente la influencia que los Estridentistas y los Contemporáneos tuvieron sobre generaciones posteriores, un tema que fácilmente puede expandirse en artículos independientes. Incluye al infrarrealismo, encabezado por Roberto Bolaño, y las novelas que los autores del Crack (Jorge Volpi y Pedro Ángel Palou) y Valeria Luiselli escribieron inspirados en los Contemporáneos.

Manuel Gutiérrez Silva se centra en Octavio Paz, su posición en el servicio exterior y la multidisciplinariedad como procesos de mundialización. A través del análisis de ensayos sobre política y arte, Gutiérrez Silva muestra las formas en que Paz elevó su nombre como editor internacional (en las revistas *Plural* y *Vuelta*) y crítico, pues demuestra su capacidad para participar en el canon artístico de Occidente, a través de su incorporación a nuevos canales de publicación y su exposición a instituciones mundiales.

Tanto Gutiérrez Silva como Gustavo Guerrero, autor del siguiente ensayo, estudian la *Anthologie de la poésie mexicain* (1952), un proyecto de edición y traducción de textos seleccionados por Octavio Paz y organizado por la UNESCO. Tras la Segunda Guerra Mundial, la organización tenía el plan de reconstruir proyectos culturales. El mexicano Jaime Torres Bodet, entonces su director, vio la oportunidad de incorporar al canon literario mundial obras de literaturas periféricas. Entre ellas estuvo la antología, traducida al francés por Guy Levis Mano y al inglés por Samuel Beckett, con introducciones de Paul Claudel y Cecil M. Bowra, las cuales, según Guerrero, reafirmaron las jerarquías culturales y el centralismo europeo por sus discursos esencialistas y universalistas. Los muchos obstáculos y desacuerdos de su edición representaron la continuidad de un sistema cultural desbalanceado, incapaz de implementar políticas culturales fuera de la hegemonía europea.

En "Juan Rulfo's World Literary Consciousness", Nuala Finnegan apela a la epistemología que surge de la movilidad espacial y disciplinaria del autor, evidente en los diferentes trabajos que Rulfo desempeñó (cine, historia, antropología, fotografía, etc.). Dicha movilidad cuestiona el concepto de "letrado" de Ángel Rama, pues rompe con la relación entre el intelectual y la ciudad y da a Rulfo la capacidad "to generate a renewed, shared consciousness of the longue durée of capitalism" (174). Para probar su postulado, Finnegan hace una *close reading* del cuento "Paso del Norte", donde explora la relación padre-hijo como transaccional y como elemento representativo de explotación y

1. Título que Ignacio Sánchez Prado utiliza en la entrada del 12 de octubre de 2021 de su blog :
<https://ignaciosanchezprado.com/2021/10/12/world-literature-as-state-project-and-everyday-practice/>

extracción capitalista, una red de relaciones de poder comerciales en las que el mismo Rulfo participa como parte de la industria editorial.

Iván Eusebio Aguirre Darancou estudia tres novelas contraculturales de los años sesenta –*Pasto verde* (1968) de Parménides García Saldaña, *Larga sinfonía en d* (1968) de Margarita Dalton y *Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso– por tratarse de propuestas alternativas que intervienen las definiciones de mundo. El autor propone la experiencia psicodélica como una estrategia corporizada de hacer mundo, debido a su capacidad de operar fuera del espacio-tiempo capitalista. Los autores/personajes se vuelven globales a partir del uso de la noción de heterotemporalidad de Pheng Cheah, la cual se realiza por los efectos de los psicodélicos, que permiten visualizar temporalidades múltiples que movilizan los poderes institucionales.

Pedro Ángel Palou habla desde su propia experiencia como testigo de las estrategias de configuración socio-simbólica de Carlos Fuentes para incorporarse al escenario mundial. Se mencionan las relaciones establecidas por la agente Carmen Balcells y su nexa con las casas editoriales españolas, y la amistad con autores de renombre (Salman Rushdie, Nadine Gordimer, Milan Kundera) o con figuras políticas. Esta consolidación de capital social y simbólico también permitió a Fuentes llevar a cabo conferencias con autores consagrados (J.M. Coetzee, Julian Barnes o Susan Sontag), o con escritores latinoamericanos jóvenes para discutir tendencias contemporáneas.

La última sección cuenta con dos ensayos (capítulos 14 y 15) que se enfocan en el siglo XXI y las maneras en que el neoliberalismo ha afectado el campo literario, las producciones literarias y sus condiciones de producción. En el primero, Oswaldo Zavala observa dos corrientes literarias que reaccionan ante la transformación neoliberal: una nacionalista, comprometida con las crisis estatales; y otra cosmopolita, más autónoma y ajena a las exigencias sociopolíticas. Zavala encuentra una paradoja en que ambas posturas –oposición históricamente en disputa– adquieren visibilidad gracias al mismo mercado de bienes simbólicos. Argumenta que la condición transnacional de la literatura mexicana se ha definido por las expectativas del mercado (por ejemplo, narcoliteraturas o las historias de migración) que se satisfarán desde la lengua original. En este sentido, el campo literario mexicano ha creado un corpus predecible de lo que llama “dominant politics of representation” (219), determinado por la interiorización del imaginario neoliberal que ha generado el éxito comercial de la literatura mexicana de hoy. Bajo estas circunstancias, Zavala hace un llamado a reconstruir el campo literario nacional, con condiciones materiales de producción cultural independientes del principio neoliberal.

Carolyn Fornoff cierra el volumen con una *close reading* de los poemarios *Dodo* (2013) de Karen Villeda y *Una ballena es un país* (2019) de Isabel Zapata. Su estudio da un giro hacia lo planetario para estudiar la literatura mexicana contemporánea que aborda temas medioambientales, lo que denomina “planetary poetics” (232), una manera de vincular las historias humanas con las no-humanas como recordatorio de la responsabilidad colectiva. Su enfoque surge de la noción de “extinción” como consecuencia directa del capitalismo y la incesante acumulación. De esta manera, la idea de “planeta” no sólo implica las relaciones cosmopolitas entre naciones sino también entre especies y formas de vida. En este sentido, es fundamental considerar el uso que Villeda hace de plataformas como YouTube para hacer llegar el mensaje y mostrar la capacidad de la poesía de metamorfosearse en otros medios.

Como puede observarse, el libro abarca una extensión temporal muy amplia, lo que conlleva dificultades para hacer una selección que pueda

considerarse totalizante o satisfactoria. Es clara también la preeminencia que se le da al siglo XX, lo cual tiene sentido, dado que fue el periodo en que se consolidó el campo cultural mexicano. Por tanto, ofrece un espectro mayor para estudiar la literatura a partir de la materialidad, y dispone el contexto a las transformaciones que vendrían en el siguiente siglo, en relación con la globalización, el neoliberalismo, sus consecuencias, así como la situación y problemas actuales.

Por otro lado, dicha extensión impone límites que impiden desarrollar suficientemente tópicos que pueden ser de interés. Por ejemplo, no es de sorprender que se dediquen ensayos a los tres autores más conocidos del México moderno –Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Octavio Paz–, los cuales, a pesar de estar largamente estudiados, siguen ofreciendo posibilidades de discusión. Sin embargo, llama la atención que se recurra a elementos extraliterarios y las prácticas multidisciplinares, en particular las intervenciones en los espacios artísticos, pues, bajo este criterio, se echa en falta la presencia de autores de la Generación del Medio Siglo, definidos largamente por su afán cosmopolita y multidisciplinario, y quienes han sido poco analizados bajo la perspectiva de la *world literature*. Lo mismo puede decirse de la compleja relación entre el campo del poder y el campo cultural –sobre todo tras el afianzamiento del Partido Revolucionario Institucional– que implicó la inclusión de intelectuales en puestos de gobierno y el cuerpo diplomático. Estos elementos se destacan en algunos casos, pero se desatienden otros que, entre otras contribuciones, crearon extensos vínculos simbólicos y sociales con diversas partes del mundo, como ocurrió con los Contemporáneos, Federico Gamboa, José Juan Tablada, Alfonso Reyes, Jorge Volpi, por mencionar algunos.

Dos elementos más quedan fuera de las consideraciones del volumen: por un lado, la presencia de la literatura en lenguas indígenas, la cual se discute brevemente en la primera sección, pero después no vuelve a aparecer. Por otro, la literatura infantil y juvenil, la cual tiene una relevancia sustancial por ser la de mayor producción y distribución en el país. Aunque se trate de un campo distinto en algunos aspectos, lo cierto es que no puede negarse su significación económica para editoriales estatales, independientes y los grandes consorcios.

Por último, a pesar del indudable prestigio de los académicos que forman parte del volumen, así como de las instituciones a las que pertenecen, ninguno escribe desde la academia mexicana. Quizá hubiera sido pertinente incluir voces de latitudes distintas a la europea y la norteamericana, para que la conversación tuviera una variedad más de perspectivas. Esta no parece una empresa difícil considerando las posibilidades que ofrecen instituciones públicas y privadas de renombre internacional, tales como la Universidad Nacional Autónoma de México, el Colegio de México, la Universidad Autónoma Metropolitana, la Universidad Iberoamericana, entre otras.

Aun así, *Mexican Literature as World Literature* es un libro importante como parte de la discusión que se ha venido ampliando desde hace ya varios años. El esfuerzo que el editor ha puesto en el estudio de México como parte de la *world literature* ha rendido frutos, entre los que se incluyen la apertura de los discursos y sus localizaciones, así como la continua actualización de las epistemologías a partir de las cuales abordar la materialidad de la literatura mexicana en su interior y en relación con el afuera. El volumen representa una etapa más del constante devenir que es el estudio de las producciones culturales y literarias –tanto del pasado como las que seguirán apareciendo–, que habrán de transformarse en paralelo con el mundo y sus condiciones de posibilidad.

BIBLIOGRAFÍA

Sánchez Prado, Ignacio. *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature.* Northwestern UP, 2018

RESEÑA

**Salvador C. Fernández y Juan Carlos
Ramírez-Pimienta (Eds.)**
***Porciúncula: Geografías culturales del
Pueblo de Nuestra Señora de los Ángeles***
CDMX: Ediciones y Gráficos Eon, S.A. de C.V., 2019

Francisco A. Lomelí
University of California, Santa Barbara

La compilación de Salvador Fernández y Juan Carlos Ramírez-Pimienta sobre la formación de la expansiva metrópoli de Los Ángeles (California) demuestra cómo con el tiempo se ha convertido en un núcleo centripeto de gente y sus prácticas culturales, o sea, una súper ciudad a la vez única y pluralista. Se describe como un imán que atrae energías creativas de diferentes procedencias mientras sirve como una especie de capital no-oficial de un “México de Afuera” o, tal como la describió el folclorista y antropólogo Américo Paredes, como parte clave del Gran México norteñizado. Se reconoce la escala de importancia a la cual ha llegado la ciudad de Los Ángeles por su gran diversidad económica, su ímpetu de innovación, sus industrias cinematográficas y aerodinámicas, su vitalidad artística en todas las artes y también su ámbito social de relativa co-existencia entre grupos étnicos y raciales. Es una ciudad moderna y posmoderna que sabe barajar sus diferencias en un experimento social inaudito. Es una “comunidad imaginada”, como señala Benedict Anderson en su libro *Imagined Communities* (1983), por su capacidad de interactuar y de crear redes de comunicación entre sí. Pero los compiladores plantean con gran autoridad que hay sectores culturales que se han impuesto pese a las restricciones estructurales de una ciudad jerarquizada, sobresaliendo de las sombras hegemónicas del poder.

La colección de estudios por expertos en sus respectivos campos pone a la ciudad de Los Ángeles como la protagonista de todo, marcando así un hito relevante en los estudios culturales por concentrarse en una urbe que se asemeja a un mosaico pan-étnico—sobre todo en la parte Este—compuesto de judíos, afro-americanos, asiáticos, anglo-americanos. Aquí, no obstante, el énfasis cae en su carácter mexicano, chicano y latino. Dichos estudios representan un esfuerzo científico inusual pero eficaz por reevaluar los orígenes de Los Ángeles, su evolución histórico-cultural, su perfil distintivo y las variadas aportaciones de grupos sociales que han contribuido a su inherente naturaleza multi-cultural. De paso, se habla de su “fundación” como pueblo hispano en 1781—de ahí el título— aunque se ignora lo indígena. El meollo del libro apunta a examinar las más recientes expresiones artísticas y culturales, particularmente mediante muestras literarias de principios del siglo XX y más recientes; temáticas feministas y lo que exponen en términos de preocupaciones sociales; el cine que se ha desarrollado en torno a la ciudad; el teatro, como vehículo de excavación histórica igual que el teatro musical; la tradición oral mediante el corrido mexicano; y el arte tanto público y colectivo —muralismo— como individual.

El libro de Fernández y Ramírez-Pimienta ofrece mucho en qué deleitar por los nutridos capítulos que abren vistas críticas y compendios informativos sobre los distintos temas que desarrollan los contribuyentes. En su totalidad discuten un amplio abanico de acercamientos que permiten ver a la ciudad de Los Ángeles, como señalan los compiladores, como un “eje [primordial] central imaginario” (p. 13). Empero, hay que aclarar un punto: aunque Los Ángeles pueda haber sido, ya no es la segunda ciudad más grande de mexicanos en el mundo. Esto se diría, más bien, sobre Guadalajara. No obstante, Los Ángeles contiene, manifiesta, respira y expresa un persistente sentido concreto de la mexicanidad — aunque Octavio Paz en *El laberinto de soledad* (1950) se refería a tal fenómeno que él “intuía” como noción algo presente pero diluida. Los estudios incluidos en este volumen, en cambio, afirman conforme a lo exployado que lo mexicano figura como un elemento innato y fundamental para la ciudad desde su fundación. Lo mexicano, entonces, no debe entenderse como presencia a corto plazo sino, más bien, como algo arraigado permanentemente: ubicuo, imborrable, extenso y generalizado. Aunque esta mexicanidad se concentra en el centro de la ciudad y se extiende hacia el Este, de igual manera se nota y se percibe prácticamente en todas las zonas culturales como en todos los rincones urbanos y las capas sociales.

Vemos la premisa del libro tomar forma en todos los ensayos: la historia de Los Ángeles es donde lo mexicano, latino y chicano —destacándose como el sector social más grande— se entretujan con los otros grupos sociales y raciales para crear una urbe altamente diversa, globalizada e híbrida, culturalmente hablando (véase “El derecho a la ciudad de Los Ángeles” de Raúl Villa). Un punto que se repite es que dicha población se encuentra en el corazón de la ciudad, pero a la vez sigue marginada económicamente. Se cuenta el incidente en varios ensayos de la reubicación o éxodo forzado de una buena parte de esta población cuando la ciudad, mediante presiones e intereses de sectores económicos, promovió el desalojo de miles de habitantes, expropiando sus propiedades para después construir Dodgers Stadium (véase *Cultura Clash* y *Chávez Ravine: una excavación y reconstrucción colectiva de la historia de Los Ángeles* de Jennifer L. Eich). Esa herida aún se siente aunque, irónicamente, las personas de ascendencia mexicana son los fanáticos del equipo más numerosos. También, los ensayos comentan con un sinnúmero de ejemplos relacionados con la (in)migración como elemento persistente que rigiere e influye la actividad artística, a lo que se refiere como archivo cultural. Dos excelentes ejemplos dados por Salvador Fernández en “Construcciones imaginarias angelinas en *Las aventuras de Don Chipote* o, *Cuando los pericos mamen* de Daniel Venegas y *The Brick People* de Alejandro Morales,” sirven para comparar y contrastar dos novelas (una de principios y la otra de fines del siglo XX) sobre los efectos de la (in)migración. La primera se desarrolla como anécdota del desengaño con el “sueño americano” y la segunda se desdobra como isla urbana que reproduce el sistema neo-feudal con trabajadores (in)migrantes mexicanos.

El resto de los ensayos cubren temas específicos que contribuyen a construir un caleidoscopio de la ciudad, su historia y su dinamismo artístico-cultural. Por ejemplo, Alicia Arrizón, en “Espacios feministas y voces subversivas en el trabajo de tres chicanas angelinas: Helena María Viramontes, Terri de la Peña y Josefina López,” discute con autoridad el papel que las chicanas han desempeñado en el campo de la literatura para promover una identidad feminista y a veces lésbica con el fin de combatir la homofobia y la misoginia. Estos temas surgen reforzados paralelamente en “Comunidad y calle en dos barrios chicanos de Los Ángeles: de la vulnerabilidad del sujeto sexual no normativo a la contingencia colectiva en” de Rodrigo Andrés. En cambio, Margarita López *Quinceañera* y *Mosquita y Mari López*, en “Re-presentaciones culturales en el cine chicanx angelino,” aporta un valioso estudio meticulosamente documentado sobre el papel del cine chicano y cómo éste ha tenido que luchar por ser reconocido a la vez que sirve como instrumento de auto-representación para derrumbar estereotipos, distorsiones, exclusiones, y prácticas de racismo institucionalizado. O sea, la meta es proyectar imágenes más verídicas y diversas de su comunidad.

Los ensayos restantes se concentran en aspectos más delimitados sobre fenómenos artísticos como el corrido mexicano en “La época de oro de la grabación del corrido en Los Ángeles (1928-1937)” de Juan Carlos Ramírez-Pimienta, “El teatro musical mexicano y los palacios de cine en Los Ángeles, California antes de 1950” de John Koegel, “El arte chicano en el mundo del arte de Los Ángeles” de Omar Pimienta, y “Lienzo urbano: hitos del arte público de Los Ángeles, 1968-2014” de Crystal Roxana Pérez. Este grupo de ensayos consisten en resúmenes valiosos que complementan los anteriores estudios (con la excepción de “*Our Legacy: Forever Presente* de José Antonio Aguirre” de Gerardo Gutiérrez Cham, quien exclusivamente analiza la obra magna muralista del Este de Los Ángeles del mencionado artista), ya que expanden lo que se entiende por la formación y transformación de la metrópoli angelina. Con este propósito entresacan vistas meritorias desde principios del siglo XX hasta el XXI por medio de discusiones iluminadoras y abundantes ejemplos. Así, el cuadro de artes y la producción de cultura

de parte de los mexicanos, chicanos y latinos van adquiriendo mayor envergadura como expresiones artísticas de gran renombre y relevancia. El libro, en su totalidad, hace entender con gran éxito que el pueblo que empezó modestamente como Nuestra Señora la Reina de Los Ángeles del Río de Porciúncula y se ha afamado ampliamente como Los Ángeles –con su carácter dinámico y su contextura artística de origen predominantemente mexicano y chicano– trasciende lo regional y es notable en el mundo por haber contribuido a las artes universales.

ISSN: 1523-1720
NUMERO / NUMBER 46
Enero / January 2022

RESEÑA

Amago, Samuel

***Basura: Cultures of Waste in
Contemporary Spain***

University of Virginia Press, 2021

Micah McKay

University of Alabama

Trash is a capacious term, both in the sense that it is a word that could realistically be applied at one point or another to almost any material item that exists, and in the sense that the term itself can be deployed far beyond the literal domain that brings to mind things like litter or landfills. Everything has the potential to end up in a trash heap once its user no longer sees it as a thing of value, and the notion of trash as a signifier for what is lacking in value enables the metaphors we use to pass judgment on people, places, and cultural products. But trash is less of an ontological label than a shorthand way of referring to a complex set of relations. Nothing is ever simply, purely, or inherently trash. Instead, whether or not something is trash is a question of contingency. Given the wide-ranging applicability of trash as a signifier and its ability to foreground the fundamental contingency of notions of value and usefulness, it is an ideal material for framing cultural analyses, especially ones whose aim is to take seriously both the discursive and material dimensions of culture. Samuel Amago's *Basura: Cultures of Waste in Contemporary Spain* does just that. In an effort to answer questions about urbanization, democracy, the crises of capitalism, memory politics, and more in post-Franco Spain, Amago puts trash, waste, and disposal front and center as he analyzes an impressive array of cultural expressions (novels, films, photography, comics, journalism, social media) that is as varied as the material we might find in a landfill.

In the book's preface, Amago admits that readers may be unsatisfied with the eclecticism of his methodological approach, but as he makes clear in his wide-ranging, informative introduction, trash is a flexible sort of material that both enables and calls for diverse forms of thinking. In addition to sketching out the importance of waste in terms of its ecological and social impacts and its key role in a number of modes of aesthetic expression (both in and out of Spain) over the last century or so, Amago draws readers' attention to two ideas from the field of archaeology that inform his multidisciplinary approach to the study of contemporary Spanish culture. The first is Spanish archaeologist Alfredo González-Ruibal's contention that the study of art and archaeology go hand in hand because they "both share an aesthetic regime, working visually and materially to stage and make things visible" (Amago 5). The sense of the inextricable relationship between the aesthetic and the material and the ways we apprehend both is what Amago gains from González-Ruibal's work, which he returns to throughout the book. This idea serves to set the stage for the delicate balance between reading trash metaphorically and literally in the subsequent chapters. The other key notion that Amago develops in the introduction is Norwegian archaeologist Bjørnar Olsen's combinatorial theoretical bricolage, a strategy for addressing the resistance of objects to any single theory or philosophy. Together, these ideas inform what Amago calls his cultural archaeology of Spanish culture, an approach that focuses on discards and the act of discarding from a variety of disciplinary angles, in order to discover what those materials and processes can tell us about meaning and value.

Amago undertakes his cultural archaeology by delving into six case studies that are grouped into two parts. The first part, "Waste Matters," explores how humans are enmeshed with the objects they produce and discard. Chapter 1 examines trash's role in projections of urban space by tracking filmmaker Pedro Almodóvar's response to the project undertaken by Madrid's political elite in the 1980s for transforming Spain's capital into fertile ground for architectural innovation and capital investment. Besides providing lucid readings of films like *Pepi, Luci, Bom, y otras chicas del montón* and *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, this chapter clearly lays out the material stakes of the Spanish Transition by showing how municipal and regional waste management policies participated in the drive to make Madrid transcend its Francoist past and transform itself into a gleaming, sanitized cosmopolitan center. But this drive toward renewal cannot be

understood simply as a story of cleaning up rubbish; instead, as Amago points out, Madrid's revitalization entailed the production of waste as well, particularly in the form of construction debris. This provides a key point of entry into Almodóvar's films, whose plots and set designs often feature architectural models, construction debris, and discarded objects falling out of buildings. As Amago moves through Almodóvar's films, he argues convincingly that the discards featuring prominently in his works from the 1980s, which do a great deal of work structuring characters' emotional lives and physical environments, are harder to spot in more recent films like *La piel que habito*. In this sense, Almodóvar's trajectory echoes the push made by Madrid's political elite to transform the city into an antiseptic, ahistorical space.

In chapter 2, Amago turns to the 2013 sanitation workers' strike in Madrid and the role of social media and digital journalism in reflecting on how trash reveals the nature of multinational capital's political and economic power. After briefly analyzing how the forces of capital investment, urban renewal, and visual representations of space combine to foment the reproduction of capital (in the form of, for example, the generation of regional brand identities that help structure the Spanish tourism industry), he notes how coverage of the sanitation workers' strike emphasized the bad optics of garbage left uncollected throughout the city, especially in terms of Madrid's image as a welcoming place for tourists. But the story told by all that uncollected trash is not merely one of the losses of potential revenue. By analyzing numerous examples of guerrilla art and photos that circulated on social media, Amago shows that the message many citizens received from the trash piling up in the streets was that their own consumption habits had put their city under siege and that potential solutions to the garbage problem should be sought outside the logic of neoliberalism.

Basura's first section draws to a close with another chapter on visual culture: the work of photographers Óscar Carrasco and Jordi Bernardó. The photographs that Amago analyzes portray what Rem Koolhaas has famously called "Junkspace": spaces that have been used up and abandoned by processes of capitalist improvement. With their cameras, Carrasco and Bernardó show us that such spaces abound in Spain: we see images of empty hostels, abandoned homes full of junk, a defunct prison whose walls are covered in graffiti, a market stall full of piles of trash. Amago usefully develops Koolhaas's Junkspace by putting it in dialogue with Neil Brenner's notion of "operational landscapes." This concept is understood as the spatial configurations that, while not properly urban, are essential components of neoliberal urbanization. This allows Amago to place the images of these discrete locations in a larger context: the web of capitalist development (and the waste it inevitably produces) stretching beyond urban centers and touching virtually every space. As an aside, I should note that the quality of the images reproduced in this chapter and throughout the book is excellent; they are all in full color, and the University of Virginia Press should be commended for its attention to this detail.

In the book's second part, "Waste Humanism," Amago shifts focus from the ways humans are entangled in the material world to how notions of use, value, and disposability frame, produce, and limit the concept of the human itself. Chapter 4 brings those notions to bear on Spanish historical fiction that deals with the legacy of violence and silence of the Franco regime, with a particular focus on Benjamín Prado's novel *Mala gente que camina*, in which a professor of Spanish literature comes across the testimony of a woman loyal to the Republican cause whose child was stolen and given away for adoption by a Francoist family. Beyond analyzing the novel, Amago mobilizes the archaeological elements of his framework to great effect in this chapter, arguing that archaeology's temporal and material porosity—it uncovers the past in the present—offers a profoundly ethical approach to salvaging the stories and discourses that Franco sought to discard like so much trash.

Chapter 5 continues the consideration of how the act of discarding undergirds certain social relations by examining the theme of social exclusion in comics by Isaac Rosa and Cristina Bueno (*Aquí vivió: Historia de un desahucio*) and Jorge Carrión and Sagar Forniés (*Barcelona: Los vagabundos de la chatarra*). Here Amago follows the thread from chapters 1 and 2 that detail the politics of neoliberal urbanization, but he shifts the focus toward the humanitarian problems occasioned by the logic of disposal and cleanup that go hand in hand with those politics. In particular, the two comics he analyzes tell the tale of people affected by the post-2008 housing crisis in Spain, giving nuanced portrayals of the affective and material tolls of phenomena like forced evictions and squatting and, through the particular strengths of the comic medium, bringing those discarded populations back into civic life.

Chapter 6, the book's final case study, zooms in on the human body and investigates how time, aging, decay, and mortality can best be understood in relation to the material processes and flows of waste that the book presents as a whole. Amago finds this dynamic to be particularly salient in the fiction of Rosa Montero, who, in novels like *La hija del canibal* and *La carne*, deploys metafictional techniques in her exploration of how the notion of the human is located in the tensions between consciousness and material decay. What Amago gleans from Montero's fiction is not that the language we use to articulate consciousness and tell stories persists in spite of our body's trajectory toward decay, but rather that it is precisely the realization and acceptance of our status as junk that undergirds the stories we leave behind, the residue of our conscious selves.

Basura is an outstanding, invigorating book that manages to make important interventions in a number of arenas: Spanish cultural studies, discard studies, the environmental humanities, visual cultures, film studies, comics studies, literary studies, and more. It is to Amago's credit as both an academic and a writer that the book does not buckle under the weight of all of the theoretical tools, objects of analysis, and historical context that litter its pages. Rather, he brings all those elements together with the necessary intellectual rigor to position his arguments within broader disciplinary conversations and a delightful, engaging prose style that makes the book a great pleasure to read. In fact, there were several moments when Amago managed to capture the relationship between the human condition and the trash we produce that I found quite moving (I would point readers to the book's brief conclusion, for instance). But what is perhaps *Basura's* most important achievement is that it manages to show how waste and its attending discourses are at the center of our individual and social lives. Understanding this is a pressing matter in Spain and everywhere else, and Amago's book can help us think through more ethical ways to deal with the trash we make.

RESEÑA

Mejía Suárez, Carlos Mario.
***Escrituras de lo diabólico. Retos de la
alteridad en la literatura latinoamericana
moderna y posmoderna***
Peter Lang, New York, 2021

Rodrigo Pardo Fernández
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

El diablo es una figura simbólica recurrente en la literatura occidental. En primera instancia, asociada a la perspectiva religiosa en la tradición cristiana europea, que reproduce y recrea una dicotomía entre la luz y la oscuridad, entre la maldad y la bondad, el yo con valores positivos y el otro que representa lo negativo. Se establece como el “*otro indeseado*”, en términos de Carlos Mario Mejía Suárez. Más allá de este origen, hay una tradición secular que podemos establecer en distintos territorios europeos, que incluye textos como el no exento de ironía ensayo del británico Daniel Defoe *The Political History of the Devil* (1726), o el clásico *Le Diable amoureux* (1772) del francés Jacques Cazotte, que se constituye como una ficción inserta en el imaginario escrito más allá de lo sobrenatural religioso.

En América Latina el conjunto de textos que giran en torno al diablo o remiten a él se remonta al periodo colonial, pero se transfigura con el arribo de la modernidad dentro de una “jerarquía simbólica”, relacionadas con las prácticas y los paradigmas impuestos y asumidos en el periodo colonial. La propuesta de Mejía Suárez se desprende de su tesis doctoral, y va más allá. Tras diez años de reflexión y revisión sistemática de textos de diversa índole y procedencia a lo largo y ancho de Latinoamérica, además de diálogos fructíferos con especialistas en distintos espacios, se concreta una visión panorámica de la presencia del diablo como tema, personaje y signo en textos ficcionales desde la segunda mitad del siglo XIX hasta los inicios del siglo XXI.

De manera introductoria, Mejía Suárez refiere que “se encuentran latentes”, en la cultura latinoamericana, “procesos de demonización”, que definen y prevén amenazas a “la conformación identitaria” de la región. Y, al cabo, se utiliza la propuesta de Jacques Derrida sobre la emergencia del espectro (donde el tiempo es siempre presente y futuro, copresencia) y los elementos significativos que comprende y evoca: “El demonio [...] es un espectro de la sujeción imperial a los poderes europeos”. Más adelante aparecen otros referentes teóricos, desde Gilles Deleuze hasta Sayak Valencia, que nos permiten apreciar la composición ecléctica de un análisis que requiere, sin lugar a dudas, echar mano de distintas herramientas de análisis para la comprensión de un simbolismo transversal.

Esta obra se divide en cuatro apartados que abordan la perspectiva del relato, los objetos del deseo, los cuerpos, y los territorios. El primer capítulo se basa en el planteamiento de lo diabólico al interior del relato. De manera detallada, Mejía Suárez estudia de qué manera lo diabólico se conforma no solamente como elemento temático o simbólico, sino cómo se establece en términos de tropos, estructuras u otros elementos formales, desatados por la invocación de la transgresión. El abordaje se realiza a partir de la referencia a textos tan disímiles como *Doña Bárbara* (1929) del venezolano Rómulo Gallegos, *Grande Sertão: Veredas* (1956) del brasileño João Guimarães Rosa, o *Del amor y otros demonios* (1994) del colombiano Gabriel García Márquez. En el apartado 1.6 se refiere un aspecto que se explica a partir de los paratextos, o incluso al ámbito extratextual: el modo en el que los textos son referidos (identificados) como diabólicos. Desde lo más evidente, como el título de la novela del mexicano Xavier Velasco (*Diablo guardián*, 2003), pero ahondando en epígrafes y referencias, los cuales concluyen con la “enajenación de la representación”.

El capítulo siguiente gira en torno a los objetos del deseo, y formula el modo en el que la transgresión diabólica hace posible (factible, y en ocasiones necesario) alcanzar el objeto del deseo al transgredir “el sistema convencional”. Desde la prohibición radical, que conduce a la destrucción del sujeto, se propone un personaje que es posible definir como antihéroe. De muchos modos, los personajes citados – Alberto, en *El tercer Fausto* (1934) del mexicano Salvador Novo; doña Bárbara en la novela homónima; o Riobaldo en *Grande Sertão*, entre otros más que

refiere Mejía Suárez – sólo son capaces de expresar su deseo (que pone en entredicho o confronta abiertamente la heteronormatividad masculina) a partir de la dimensión diabólica. Al cabo, sin embargo, pareciera que su pacto o cercanía con la figura transgresora conduce a su transformación negativa: dejan de ser quienes eran o se desvanecen en las sombras.

Algo similar ocurre cuando el deseo se expresa como pretensión de poder (político o de otra índole). Más allá de la subversión de valores, que se encuentra en la base de estas propuestas narrativas, se explica que la pretensión es convertirse en un “otro”, el cual acaba siendo ajeno, extraño: el pacto conduce a una “satisfacción del deseo” vacua, artificial, enajenante y perversa. Los personajes que aspiran a la satisfacción de deseos que subvierten los valores al uso se tornan en “personajes demonizados”. Esto se aprecia y ejemplifica en comentarios sobre obras como *Los cortejos del diablo* (1970) del colombiano Germán Espinosa, o en *Cola de lagartija* (1983) de la argentina Luisa Valenzuela, entre otras.

Destaca un aspecto adicional en esta proyección de lo deseado o deseable: la “manipulación de la realidad”. Esto es, la superposición de discursos que transfiguran la conformación del yo, las acciones, las intenciones primera y última de quienes, al interior de los relatos, se proyectan en las dimensiones “amoroso-erótica” y “político-identitaria”. Este es el caso de las novelas *Mulata de tal* (1963) del guatemalteco Miguel Ángel Asturias, y *Los estratos* (2013) del colombiano Juan Cárdenas.

De nueva cuenta se pone en evidencia, como se aprecia en el volumen todo, la habilidad de Mejía Suárez para poner en relación de equivalencia textos disímiles, de épocas, momentos de producción e intencionalidades distintos, de modo que podamos apreciar constantes y divergencias en procesos relacionados con los espectros que convoca lo diabólico.

Por último, el deseo se manifiesta como posibilidad en la creación artística. La obra resultante del pacto transgresor se aprecia como “una perfecta reproducción artística” en la cual se explicita y manifiesta el “espectro demonizado”. De manera complementaria (como se aprecia en *El lugar sin límites* (1966) del chileno José Donoso; en *El instinto de Inez* (2000), del mexicano Carlos Fuentes, o en *Satanás* (2002) del colombiano Mario Mendoza, la expresión de lo diabólico se relaciona con el aspecto performativo de la expresión artística. No se trata sólo de un producto resultante sino de su vivencia (valga la expresión), que cuestiona, transgrede, rasga el entramado del *establishment*, simboliza la imposibilidad o la debacle.

El primer apartado del tercer capítulo, “Cuerpos demonizados”, se desarrolla a partir del análisis y la puesta en discusión de textos como el *Fausto criollo* (1866) del argentino Estanislao del Campo, *El tercer Fausto* o *El instinto de Inez*. La otredad es externa y amenazante, pero se prefigura en el propio cuerpo, a decir de Mejía Suárez. De este modo el otro es amenaza latente, no sólo como elemento anómalo sino como algo consustancial a los personajes. La semilla de lo diabólico habita en el nosotros: el rostro, las expresiones, la corporalidad, que son expresiones de la sexualidad y, por tanto, vulnerables a la sanción, al encorsetamiento. Pero, a su vez, posibilita la transformación, la disidencia que lo diabólico sugiere. Esta posibilidad se plantea desde lo textual hasta lo performativo. De nueva cuenta: desde la expresión en el decir hasta la acción transgresora.

Así, se pasa del cuerpo a la palabra, del ser al nombrar, en un juego de espejos donde la palabra se hace carne y la firma con sangre del pacto (en un papel que, quizá, es también la piel del personaje seducido)

cobra un sentido metafórico. Lo que se dice (nombra) y lo que se oculta (silencia) es igualmente significativo: los nombres producen sentido y trastocan el modo de concebir los elementos ficcionales que, al cabo, recrean y cuestionan situaciones extratextuales. De esta manera “el cuerpo es territorializado”, concebido como espacio de “ensamblajes sígnicos de rebeldía o de obediencia”. Accedemos a una concepción que refiere a lo espacial, a los límites y las fronteras, pero también a la ausencia de lugar, al cruce, a la ruptura de diques.

El capítulo cuarto aborda los territorios, expresiones o extensiones del cuerpo (individual y colectivo). En el caso de América Latina, recuerda Mejía Suárez, lo diabólico es utilizado para codificar, además, las “tensiones territoriales” que se plantean históricamente en términos dicotómicos: civilización y barbarie, lo originario y lo moderno, la ciudad letrada y los territorios apartados. Se trata de redes espaciales que han echado raíces en la historia de la región y, por tanto, se imbrican en su literatura. Retomando, desde esta perspectiva, entre otras ya referidas, obras como *Mulata de tal*, *Cola de lagartija* o *El anfitrión* (1987) del chileno Jorge Edwards, el libro relaciona el espacio urbano y las relaciones sociales, siempre bajo la premisa que destaca la demonización de una región, de una historia, de un lugar y de quienes lo habitan o lo cruzan o migran a partir de presupuestos no siempre explícitos pero que determinan la valoración de la historia.

Al cabo de una reflexión panorámica que opta por el análisis a profundidad antes que por enlistar una serie de obras o autores, Mejía Suárez nos ofrece una obra que, a partir del pacto mefistofélico, el tema del Diablo y la demonización en variadas formas, pone en cuestión la relación paradójica identidad/alteridad. Su propuesta de lectura atenta, amena y con argumentos sólidos, se desarrolla a lo largo y ancho de la literatura latinoamericana en más de siglo y medio de textos, de transgresiones que aún hoy sacuden el statu quo del que formamos parte. El cuerpo demonizado es la alteridad radical, pero lo es también el territorio (nuestro y ajeno), nuestro pasado, y cualquier manifestación del deseo que pareciera no corresponder con las normas al uso. Mirar al otro es contemplar nuestro reflejo, la máscara del demonio que nos acecha oculta un rostro que sospechamos es el nuestro. Por estas razones, y la forma en que Mejía Suárez pone en evidencia el modo en que esta situación irresoluble parece conducir en nuestra literatura a la destrucción o el sacrificio, es que nos debe interesar leer esta obra, que nos permitirá sacar a la luz los espectros que forman parte de nuestro estar-en-el-mundo cotidiano, latinoamericano.

BIBLIOGRAFÍA

Leñero, C. *Las transmigraciones de Fausto*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas. 2014.

Muchenbled, R. *Una histoire du diable. XIIIe-XXe siècle*. Éditions du Seuil. 2000.

Munk, L. *The Devil's Mousetrap: Redemption and Colonial American Literature*. Oxford UP. 1997.

Thuswaldner, G., & Russ, D. (Eds). *The Hermeneutics of Hell: Visions and Representations of the Devil in World Literature*. Springer. 2017.

RESEÑA

Verónica Cortínez (editora)
Fértil Provincia y señalada: Raúl Ruiz y el campo del cine chileno
Cuarto Propio, Chile, 2018

Sergio Villalobos-Ruminott
University of Michigan

Quisiera partir esta breve reseña declarando mi entusiasmo por el trabajo de Verónica Cortínez quien ha desarrollado una serie de intervenciones, sola o en compañía de Manfred Engelbert, relativas tanto a la producción cinematográfica de Raúl Ruiz, como al cine chileno en general. He tenido la suerte de seguir dicho trabajo, cuestión que me ha llevado a escribir recensiones críticas de algunos de sus últimos libros, entre los que me gustaría destacar *La Tristeza de los tigres* y *Los misterios de Raúl Ruiz*, publicado el año 2011, y *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta*, riguroso estudio abocado a la explosión internacional del cine chileno, escrito en dos volúmenes y publicado el año 2014. El volumen que procedo a comentar ahora contiene ocho ensayos divididos en dos partes. La primera parte está dedicada al cine y la figura de Raúl Ruiz, mientras que la segunda parte se abre hacia consideraciones generales del cine chileno del sur, con cuatro textos que combinan la investigación crítica e histórica con el ensayo auto-reflexivo. Sin embargo, antes de comentar estos trabajos habría que reparar en el título “Fértil provincia y señalada”, que proviene de un verso de *La Araucana*, escrita por Alonso de Ercilla a fines del siglo XVI, y en el que se relatan las peripecias de la conquista de Chile por parte de los españoles. Como tal, el poema constituye una instancia fundacional de Chile y su nombre, pero también una instancia central en la misma constitución de una narrativa épica singular sobre la rebeldía de su población nativa. Esta “Fértil provincia y señalada” continuará reapareciendo en el imaginario poético bautismal chileno, al modo de una seña de identidad que insistirá tanto en la riqueza natural del territorio como en el carácter aguerrido de su gente: desde *Las silvas* de Andrés Bello, hasta el *Poema de Chile* de Gabriela Mistral, o el *Canto general* de Neruda.

Con la elección de este tropo como encabezado general del libro, nos percatamos de que se trata de un volumen cuya intención no es otra que la disputar una cierta representación equívoca no solo del cine chileno, sino del cine del sur. Esto es, de la actividad cinematográfica y cultural que se ha desarrollando, activamente, más allá de Santiago y más allá de los circuitos habituales que parecen definir las reglas del intercambio entre el país, el continente y el mundo. En este sentido, la palabra “campo” que aparece en el subtítulo adquiere una resonancia distinta en la medida en que no se trata solo del ámbito profesional o gremial de una actividad específica, sino también de una práctica que tematiza al mismo campo. En otras palabras, que se pregunta por la cuestión de la provincia y sus complejas relaciones con el centro.

El prólogo, escrito por Cortínez y Engelbert, da cuenta de las circunstancias que llevaron a la confección de un libro que no es ni monográfico ni monotemático. En efecto, los ocho capítulos que lo constituyen están divididos en dos partes, la primera dedicada a la figura fundamental de Raúl Ruiz; la segunda, tematiza la producción de directores menos internacionalizados. Haber imbricado la figura de Raúl Ruiz, sobre todo poniendo atención a sus obras tempranas, antes de que surgiera la figura internacional de *Raoul*, permite establecer un vínculo verosímil entre ambas partes, cuestión que le da coherencia al volumen. En efecto, este libro viene a problematizar tanto la imagen centralista del cine chileno, como su representación como una empresa auto-referencial, acotada a los centros metropolitanos de producción y difusión, y abocada a registrar la relación entre el ámbito cultural nacional y las modas y tendencias internacionales. Lejos de esto, se trata acá de adular radicalmente estas hipótesis dependentistas y centralistas, para mostrarnos la trama compleja en la que se desarrolla tanto el cine de ficción como el cine documental.

El primer capítulo, escrito por Manfred Engelbert, resulta central en la medida en que sienta el marco general de inscripción del resto de los artículos. En él se presenta una imagen diversificada y detallada de la situación del cine nacional y mundial en los años 1960, años en los que

emerge precisamente el cine de Ruiz. A partir de la participación de este en el festival de Locarno, Engelbert comenta eruditamente las dinámicas del intercambio cultural entre Europa y Chile, para romper con dos hipótesis que, aunque reduccionistas, siguen ocupando un lugar privilegiado en la historiografía cultural convencional. Primero, se trata de mostrar la potencia creativa del director chileno incluso antes de su exilio en Francia. Segundo, se trata de mostrar que el cine de Ruiz y el cine chileno en general, lejos de desarrollarse a la retaguardia del cine europeo, estaba tramado por procesos creativos que, de hecho, resultaban atractivos para una imaginación europea que buscaba en sus propios procesos creativos trascender su auto-referencialidad, en un momento histórico en que la misma Europa intentaba recomponerse de los estragos de la guerra y la destrucción. Lo anterior me permitirá citar la tesis de Engelbert, siempre que en ella se enmarca la misma intencionalidad del volumen:

el éxito de Ruiz se debe a la coincidencia para nada fortuita de un cuestionamiento generalizado de los sistemas políticos del mundo occidental con una voluntad creadora y crítica de producir y fomentar un cine de protesta social en ambos lados del Atlántico y hasta en las costas del Pacífico (25).

Con esta hipótesis Engelbert se da a la tarea de reconstruir las peripecias del cine de Ruiz, poniendo especial atención a las complejas dinámicas del intercambio internacional. Sin embargo, uno no debería asumir superficialmente esta noción de *cine de protesta*, porque no estamos hablando de un cine homogéneamente identificable con el realismo social, con el cine propaganda o con el cine político, como si estas categorías fuesen auto-evidentes. La potencia creativa y crítica del cine de Ruiz, y del cine del sur en general, como muestra el volumen, no consiste en inscribir su propuesta en el marco general del conflicto central de la época (la Guerra Fría), para ubicarse en uno de sus lados (la izquierda). Lejos de abogar por una relación unilateral y convencional entre cine y política, todos los capítulos partirían por complicar dicha relación, para mostrarnos las formas enrevesadas en que la misma práctica de cine contiene una dimensión política que no se reduce a sus aspectos meramente narrativos o diegéticos. Es esto mismo lo que el capítulo de Cortínez, titulado "Las funciones del plano según Raúl Ruiz", nos viene a confirmar. En efecto, Cortínez repasa en la concepción ruiciana relativa a la autonomía del plano, en la que el director insistió tantas veces, para desarticular la tesis del conflicto central y la secuencia aristotélica de una poética articulada más o menos mecánicamente. Por supuesto, Ruiz no solo pone en práctica su concepción polivalente del plano, cuestión que el ensayo de Cortínez muestra rigurosamente, sino que la teoriza de manera substantiva. Cortínez, sin embargo, no se limita a destacar esta polivalencia del plano en el cine de Ruiz sino que, manteniendo presente algunas lecturas recientes sobre la cuestión del plano en su cine, recompone una genealogía de influencias que no solo pasan por el barroco, el Teatro del absurdo o el surrealismo (destacados ya por Engelbert), sino también por el experimentalismo del primer cine soviético, por las teorizaciones de André Bazin, y por su propia práctica auto-reflexiva (en la que destacan tanto su conversación con Christine Buci-Glucksmann y su *Poética del cine*).

El tercer capítulo, titulado "Cuatro guiños para Ruiz", escrito por Roberto Castillo Sandoval, pone atención a algunos escritos tardíos de Ruiz, en particular sus *Diarios*, pero para revisar a partir de allí su cinematografía a la luz de una pregunta por la forma en que el director, contaminando la frontera que divide a vivos y muertos, establece un sistema de referencialidades y reciclajes culturales que lo mismo hacen imposible la captura culturalista de sus películas, como su lectura lineal e historicista. De esta manera, la experimentación formal que tanto ha sido destacada, aparece ahora bajo la lógica de un insólito montaje de

referencias que abisman al espectador, obligándole a hacerse parte del mismo proceso de significación. En efecto, Castillo nos muestra el cine de Ruiz como un viaje que sin naufragar tampoco reproduce rutas habituales. Al enfatizar la figura del guiño, de la referencia *abcondita*, nos encontramos con una lectura del cine que complejiza toda traducción cultural identitaria, sin negar con esto la forma singular en que el mismo Ruiz recicla y “extraña” las prácticas culturales tradicionales, haciéndolas resonar y devenir algo intraducible a la típica referencia pintoresca. Resulta casi imposible, en este sentido, no advertir una convergencia relativa entre estos procedimientos de Ruiz y las estrategias narrativas movilizadas por Juan Rulfo en su creativa presentación del mundo rural.

El cuarto capítulo es una narrativa de corte más personal, escrita por otro gran cineasta chileno, Miguel Littin. En ella se narra la historia de su amistad, las peripecias de sus viajes y sus exilios, sus diversos encuentros, sus diferencias y sus intercambios fraternos. Este texto le añade al volumen una dimensión existencial extra, que sirve para apreciar las condiciones del trabajo tanto de ambos directores, como de esa actividad cultural llamada cine. Entre las anécdotas que Littin nos comparte, está aquella reacción furibunda de varios cineastas chilenos bajo dictadura que decidieron encarar a Ruiz en un congreso en Europa, por su controvertido filme *Diálogos de exiliados* (1975). Esta fue una película destinada a cuestionar las narrativas sacrificiales y épicas de una izquierda que no lograba entender cómo el sueño del Socialismo con empanadas y vino tinto había sido cancelado para siempre por la brutal intervención militar. Y era de esperarse esta reacción, precisamente porque Ruiz insistía en un gesto o guiño que complejizaba la relación entre cine y política, interrumpiendo la tonalidad de denuncia que imperaba, con razón, en ese momento.

Estos primeros cuatro capítulos, que presentan diligentemente la obra del director puertomontino, son importantes no solo por lo que nos dicen de este cineasta, sino por lo que enfatizan en su obra. En efecto, antes de su recepción y consolidación en Francia, Raúl Ruiz presentaba ya una serie de elementos que, lejos de ser meros atributos personales, estaban ahí como testimonio de una forma históricamente acotada de entender el cine y de posar la cámara. Entiéndase bien, no intentamos introducir una variable geográfica determinista, sino pensar la relación entre la potencia creativa de un cine de “campo” y las formas enrevesadas que definen los intercambios culturales, a nivel nacional y global. Y esto es importante, sobre todo, porque en el cine de Ruiz se constituye una cierta metafísica de lo popular y de lo campesino que no puede ser simplemente homologada con la representación folklórica de la cultura nacional y su imagen estereotipada del “Pueblo”. Sus películas, su juego con las imágenes, su descentramiento del primer plano, sus efectos acostumbrados, sus extemporaneidades y anacronías, su puesta en escena de las hablas populares, todo esto y mucho más hacen de su cine un ejercicio de extrañamiento que desdibuja el perfil identitario del Chile rural, producido siempre, como es lógico, por las narrativas maestras e historicistas de la república, para hacer converger en la pantalla la grave acentuación idiosincrática de sus montajes con el efecto extemporáneo de una estética heterogénea (anárquica), barroca y surrealista a la vez, pero siempre en fuga desde las formas convencionales o etnográficas de la representación, esto es, del cine como representación.

Entonces, sería este efecto de descentramiento o adulteración del “tipo ideal” de provincia (el huaso o campesino monumentalizado por las retóricas televisivas, por ejemplo), el que nos permitiría adentrarnos en la segunda parte del volumen para reparar en los últimos cuatro textos, todos ellos abocados a una producción cinematográfica basada en el “campo” (Osorno, Valdivia, Puerto Montt, etc.). Así, el primer texto de la segunda parte corresponde a una lectura del cortometraje de 1957 titulado *Mimbre*, elaborado por Sergio Bravo y musicalizado por Violeta Parra. Su autores, Claudio Guerrero y Alekos Vuskovic, vuelven a este

corto para señalar su paradójica centralidad en el campo del cine nacional. No siendo lo suficientemente conocido, constituye, sin embargo, el punto de partida para el desarrollo de un cine nacional menos intermitente y más experimental, sin mencionar que marca también un cierto inicio del movimiento cultural y musical que se materializará luego en *La nueva canción chilena*. Los autores describen las circunstancias de confección del corto, las decisiones autorales, la lógica de su montaje, las referencias musicales, y la centralidad que *Mimbre* tiene en la escena local y nacional.

Le sigue un ensayo auto-reflexivo de Patricio González Colville, quien se enfoca en la última parte de su documental titulado *Penitentes* (2008), relativa a la ceremonia rural de “el angelito”. Se trata de una práctica cultural rural relativa a la muerte de un infante; práctica o ritual cultural que el autor habría incorporado en su documental, y sobre el que reflexiona abundantemente en este capítulo. El ritual captado en la película corresponde a la muerte de un niño de cuatro años en la región del Maule (Zona central de Chile), y en la película se muestran tanto las diversas dimensiones de la ceremonia, como una entrevista con la madre del niño. El autor precisa sus procedimientos e intenciones al capturar esta ceremonia, apuntando a la yuxtaposición de elementos mortuorios y oníricos (expresados en el uso de los colores), para permitirnos entender cómo en este ritual se encuentra una forma muy específica de duelo, que debería ser contrastado con las políticas oficiales relativas a su forzamiento y al olvido, como condiciones de la democracia. No es nuestro actual objetivo discutir esta cuestión, pero la importancia de estas prácticas de duelo y su relación con la muerte radica precisamente en que no pueden ser apropiadas por los discursos oficiales del perdón y del olvido, permitiéndonos comprender la relación entre duelo y cine como una problemática que va más allá de las políticas convencionales de la representación y, en el caso chileno, de la transición y la reconciliación. ¿Hasta qué punto es posible pensar el cine como una forma del duelo y, a partir de ella, entreverarnos con sus diversas estrategias de elaboración (y lamentablemente, muchas veces, de borramiento) de la pérdida? Sobre todo si pensamos este problema en relación con el mismo trabajo de Cortínez y Engelbert que hemos referido al comienzo de nuestro comentario, el que puede ser perfectamente leído como una interpretación del cine de Ruiz y del cine chileno en general, como una práctica artística de elaboración del duelo por la comunidad perdida y transformada por los mismos procesos de modernización nacional.

Pero si la ceremonia del angelito nos abre a la cuestión del duelo de forma no convencional, alterando la relación inmediata entre cine, política y representación, el siguiente capítulo, a cargo de Hernán Delgado, titulado “Luchando por el derecho de un suelo para vivir: cine documental regional y memoria histórica” nos devuelve, aunque de otra manera, al mismo problema: ¿Cuál es la relación entre cine documental, memoria e historia en contextos de injusticia y crímenes de Estado? El texto elabora una lectura rigurosa del documental de Paulo Vargas Almonacid, *Ni toda la lluvia del sur* (2010) que, usando la estrofa de una canción de Víctor Jara como título, re-narra las vicisitudes de la matanza realizada por el Estado contra ocupantes de terrenos en la Pampa Irigoín, en las proximidades de Puerto Montt, el 9 de marzo del año 1969. El documental muestra las circunstancias que llevaron a la ocupación de terrenos por parte de familias desesperadas y a la deriva, víctimas del terremoto de Valdivia de 1960. El “terreno” en cuestión, conocido como Pampa Irigoín pertenecía a Rociel Irigoín Oyarzún y había sido “ocupado” por estas familias en un contexto en el que la vieja oligarquía terrateniente había empujado a muchos campesinos a realizar actos desesperados de subsistencia. El eje de la narración no radica solo en la decisión de hacer uso de la fuerza represiva por parte del entonces Ministro del Interior Edmundo Pérez Zujovic, quien es el responsable último de la masacre, sino que el texto también repara en

las consecuencias regionales y nacionales de este crimen de Estado. Según el argumento de Delgado, esta masacre habría contribuido a la polarización política nacional, al perfilamiento del Partido Socialista, a la escisión interna de la Democracia Cristiana y al subsiguiente nacimiento del MAPU, cuestión que llevó a la consolidación de la alianza de gobierno de Salvador Allende, la Unidad Popular, como consecuencia de la crisis sufrida por el gobierno demócratacristiano de Eduardo Frei Montalva, y su infame Ministro del Interior. Pero lejos de oponer dicotómicamente Estado y memoria documental, el autor se plantea la necesidad de un uso más inteligente de la memoria visual desde el punto de vista de la educación, abriendo la posibilidad para una política realmente orientada a la justicia social por parte del Estado, más allá de su insistencia en políticas represivas o disciplinantes. En una tal política, el cine – y más precisamente el cine documental – ya no podría ser secundario ni instrumental respecto a la historia oficial, sino que funcionaría como garante para una verdadera discusión democrática, cuestión que reincide, por supuesto, en la misma relación entre imagen, historia y memoria.

Concluye el libro con el texto escrito por las hermanas Eugenia y Margarita Poseck Menz, donde narran sus experiencias como directoras y productoras de cine. Gemelas chilenas de origen alemán, una avecinada en Valdivia, la otra en Madrid, nos entregan un texto que repara en las peripecias relativas al cine marginado de los centros comerciales y metropolitanos, que además integra miradas culturalmente descentradas, en una suerte de viaje permanente o fluir ribereño, y que no restituye ninguna simbología identitaria, sino un paisajismo cargado de efectos personales. Ya sea en los ámbitos de la ficción o del documental, las hermanas Poseck Menz reflexionan en dos niveles distintos sobre las implicancias de su propia práctica artística. Por un lado, reparan en los aspectos materiales y brutales del “negocio” del cine de provincia. Por otro lado, nos van mostrando la forma en que ellas entienden el cine como una práctica reflexiva, fundamentalmente asistida por una poética de la imagen que nos devuelve a la cuestión de paisaje, del río y del campo, como cuadrante para una existencia invisibilizada por el fervor del cine convencional y urbano. Desde *Mamani* (1995), su primer cortometraje, hasta *Tres mujeres lindas* (2011), nos encontramos en su generoso texto con un proceso de auto-reflexión sostenido que complementa perfectamente el volumen, dejándonos ver el grado de perseverancia que requiere el cine pensado desde el sur. Ese sur, sin embargo, nada tiene que ver con la representación habitual de lo pre-moderno y selvático, y este texto, como el libro en general, constituye una fuerte declaración al respecto.

En efecto, la importancia del volumen también se debe a que, como gesto de conjunto, complejiza la representación pasiva o secundaria del “cine de provincias”, mientras interroga la representación habitual de los intercambios culturales, para mostrarnos que en la “metafísica ruiciana” (“caligarista” dirían Cortínez y Engelbert) y en la perseverancia del cine chileno, se halla una problematización de las geopolíticas habituales que sustentan, a su vez, a la lógica del conflicto central a partir del cual se pensó y aún se piensa la misma relación entre cine y política. Otra política emerge acá, entonces, sobre todo porque la condición de esta metafísica de la complejización y del extrañamiento, que mezcla elementos oníricos, bruma, paisajes olvidados, ríos y lluvia, vivos y espectros, apunta a substraer del formato de representación estatal la misma cuestión del campo como referencia romántica y deshistorizada. Como en la literatura, en el cine siempre operan al menos dos fuerzas en disputa, aquella motivada por una economía mimética orientada a subordinar la obra al régimen de representación oficial (para el cual el campo constituye lo pasado, lo pre-moderno, lo folklórico) y aquella que persiste o persevera en una liberación de las potencias creativas de la mimesis. Los textos en este volumen están movilizados por fuerzas centrípetas y creativas, que bien podríamos

agrupar bajo la insólita ley del segundo epígrafe del libro, un epígrafe de Borges que nos advierte desde el principio que bajo la idea de una “fértil provincia y señalada” se halla, como un caballo de Troya, la posibilidad de un cine proliferante, descentrado, reflexivo y en tensión con su funcionalización estatal. Después de todo no hay nada interesante en el sur de Chile, salvo el hecho de que su cine colinda con el centro del mundo; centro que, como diría Borges, está en todas partes.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 46
January / Enero 2022



Untitled 5 / Sin título 5
Oriana Mejías Martínez