

CIBERLETRAS

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

ANIVERSARIO 25 ANNIVERSARY

NÚMERO 25 ISSUE

ENERO 2025 JANUARY



ISSBN: 1523-1720

Issue 52 – January 2025

Lehman College – City University of New York

Editor: Marco Ramírez Rojas

Template Design: Angela Villota Orbes

Front Image by: Oriette D'angelo

TABLE OF CONTENTS - ÍNDICE

Claudio Aguayo-Borquez

Against Moralizing Nature : Latin American Romanticism and the Aporias of the Ecocritical Turn1-19

Kevin M. Anzzolin

"You've Got an Awesome Look": On Negation and Fetishization in Fernando Frías's *Ya No Estoy Aquí*20-35

Jonathan Dettman

La novela de mi vida de Leonardo Padura: transhistoricismo y autenticidad36-51

Sophie Dufays

Agencia mediada de niños, fantasmas y máscaras en la narco-zona mexicana: un análisis comparativo de cuatro películas y documentales52-70

Matt Johnson

Crisis, Estrangement, and Critique in Lucrecia Martel's *Salta Trilogy*71-87

Rolando Pérez

Fervor, Fervor...de...Buenos Aires, Buenos Aires: la repetición de lo diferente y lo diferente en la repetición88-98

Olga Salazar Pozos

Antígona González o las necroescrituras dolientes en la lucha por los derechos humanos en México99-115

Nicasio Urbina

La pintura en las obras de Rubén Darío y Carlos Martínez Rivas116-131

REVIEWS / RESEÑAS

Tesi Aguirre Alfaro

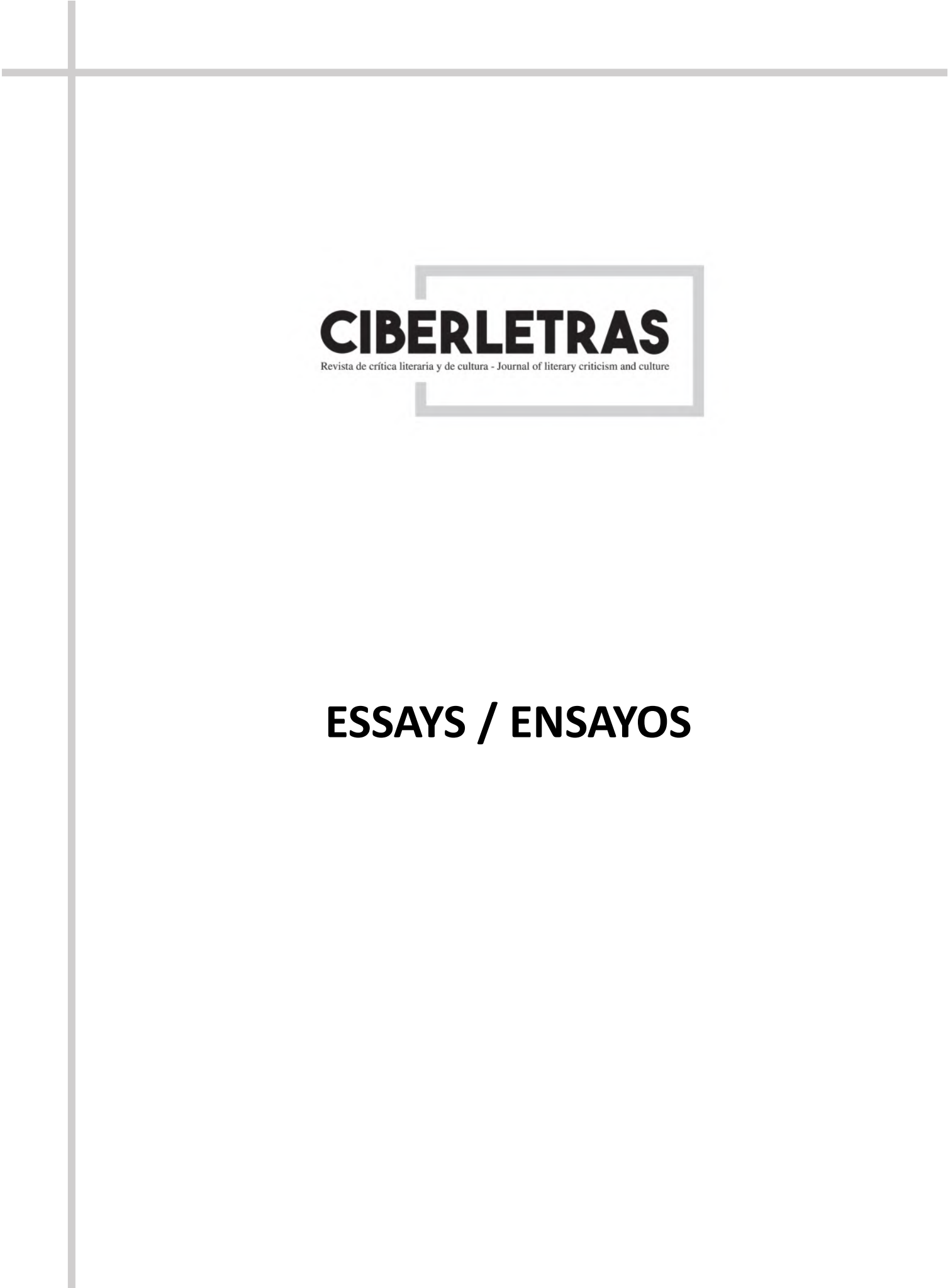
Subjunctive Aesthetics: Mexican Cultural Production in the Era of Climate Change by Carolyn Fornoff, *Vanderbilt UP*, 2024.....133-136

Juan David Escobar

Islas de palabras: Cuba y el Caribe en traducción by Marcella Solinas. Universale Biblion, 2023..... 137-141

Juan G. Ramos

Imagining Ecuador: Crisis, Transnationalism and Contemporary Fiction by Luis A. Medina Cordova. Tamesis, 2022 142-146



CIBERLETRAS

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

ESSAYS / ENSAYOS

AGAINST MORALIZING NATURE : LATIN AMERICAN ROMANTICISM AND THE APORIAS OF THE ECOCRITICAL TURN

Claudio Aguayo-Borquez

Fort Hays State University

Abstract: This article argues that the ecocritical turn in literary criticism reproduces the dualisms it seeks to avoid, especially the contradiction between nature and culture. At the same time, ecocriticism risks the veneration of Nature already practiced and promoted within the Romantic tradition in the global epoch of primitive accumulation during the 19th century. To sustain this argument, this article follows three main steps. In the first place, it establishes a characterization of Romanticism's attitude towards Nature, defining it as literaturization of Nature, following Abrams' notion of supernatural naturalism and Jean Luc-Nancy and Philippe Lacoue-Labarthe's definition of Romanticism as literaturization of theory. Second, this article delves into the main figures of new materialism and their influence in contemporary literary criticism, including both the field of Latin American and English literature. Finally, it shows how the "foundational fictions" from the 19th century represented Nature as a melancholic shelter against decomposition of the hacienda regime, representation of divine justice against the empire of money, and universal expression of racialized harmony against the emergence of the urban multitude. The new veneration of Nature constitutes a late form of Romantic epistemology, producing also new forms of humanism and moralizing narratives.

Key Words: Romanticism, Literaturization of Nature, Human and Nonhuman, pre-capitalist Nature, apokatastasis

Authors's contact information: aguayo.borquez@gmail.com

Introduction

Hegel said once that “the sickness of our time is the belief in the agreement between thought and things.” This statement is readable as a direct attack on Romanticism, as the ideology of the vitality and propensity of things and objects, but mainly as the narrative about the unity and harmony of Nature and humanity.¹ One of the most prevalent commitments of the Romantic mentality was the confidence about Nature’s ability to speak and express itself through many voices, artifacts, things, presentiments, and feelings (Ferber 47).² According to Hegel’s *Logik*, there was no immediate coincidence or equivalence between knowledge and the inner life of the objects. Hegel states that knowledge about the Spirit was possible only through this transit from the Logic to the Philosophy of Mind through the Philosophy of Nature: “The Idea, in positing itself as absolute unity of the pure Notion and its reality and thus contracting itself into the immediacy of being, is the totality in this form—Nature” (§1817). Romanticism, in contrast, supposes that Nature, in its immediacy and vitality, contains the elements of truth to improve life on the earth. It is an ideology of propensity of things based on the primacy of feelings.³

As Isaiah Berlin indicates, “The literature on Romanticism is larger than Romanticism itself [...] It is a dangerous and confused subject, in which many have lost, I will not say their senses, but at any rate their sense of direction” (1). Berlin reminds us that both reactionaries such as Hyppolite Taine and enlightened thinkers such as Heine pertained to the Romantic movement (15). In turn, Michael Löwy argues that capitalism and Romanticism are seemingly contradictory but interconnected movements. For Löwy, Romanticism represents a *Weltanschauung* or collective mental structure that shines the “painful and melancholic conviction that in modern reality something precious has been lost” (21). Löwy correctly asserts that Romanticism is, above all, committed to recovering values that the capitalist reality tends to vanish and dissolve. However, even with its inner anti-rationalist tendencies, it is not sure that Romanticism and capitalism are intrinsically antithetical, as Löwy sustains (46). The Latin American Romantic movement shows the paradoxical possibility of a *romantic way* to capitalist development. This paradox was particularly emphasized by Lenin in his 1897 essay on Sismondi, where he sustains that far from being antithetic, capitalism and Romanticism are complementary: “The utopian point of view transforms his criticism of capitalism [...] into a *sentimental one*” (Lenin, 202).

In a different tradition, in their monumental study on the subject, Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy in 1978, define Romanticism as “theory itself as literature or, in other words, literature producing itself as it produces its own theory” (12). This admirable formula helps to grasp better the paradoxical character of Romanticism, showing its commitment to overcoming the contradiction between reason and feelings, rationality and sentiments, and brain and heart, unfolded by modernity, by vindicating the spontaneity of reason as art. Primarily, Romanticism constitutes the vision of being spontaneously free from the constricted structure of reason but also of reforming reason by submitting it to the nonrule (the absolute as *ab solute*, detached from everything, as Lacoue-Labarthe and Nancy remind us) of the Work of art and the “necessary auto-production in which all individualities and all works are annihilated” (56).

Another important tool to understand Romanticism was provided by M.H. Abrams in 1978: the concept of “supernatural naturalism,” which he develops by following a famous section of Thomas Carlyle’s novel *Sartor Resartus*. For the Romantic movement, a miracle is not an interruptive, redemptive action made directly by God in the sense of an event, but Nature itself in its permanent activity. Abrams defines supernatural naturalism as the tendency to “naturalize the supernatural

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 52
Enero/January 2025

1. In this essay, the word nature is employed with capital N to indicate the conception of nature as totality, and nature with lower case to signal nature devoid of that romantic reconversion.

2. See, for example, Ferber’s account of Felicité de Lammenais’ philosophy and his religion of nature (*Romanticism*, 54).

3. That is the reason, in other regards, romantic interpretations of Spinoza’s immanentism and purported pantheism were so prevalent and popular among the romantics. See: “Rethinking Romanticism with Spinoza: Encounter and Individuation in Novalis, Ritter, and Baader” (2019). We can also trace Spinozist influences in Ralph Waldo Emerson’s essay “Nature” from 1837 and the Latin American literary canon through José Mármol’s *Amalia*.

and to humanize the divine" (68). In the Latin American literary traditions, especially during the 19th Century, natural supernaturalism takes shape as a quasi-religious, pantheistic veneration of nature. Romanticism in Latin America was very much committed to natural supernaturalism in a way that is not distant from today's ecocritical reappraisal of human subjects regarding "nonhuman" nature. Even if their projects differ so distinctively, the object-oriented literary ecocriticism imbued by new materialisms from today and the Romanticism from the 19th century shares a similar concept of Nature. Romanticism in Latin America proceeds through the *literaturization of Nature* or, in other terms, the becoming literature of natural phenomena, landscapes, and naturalized otherness—including the Indigenous inhabitants of the continent.⁴

New materialisms and their influence in literary criticism

Despite its claims of being a radical form of materialism, the environmentalist theoretical trend branded as new materialism has all the traits of Romantic ideologies, including the supernatural ones observed by Abrams. For example, in his contribution to the book *Natura: Environmental Aesthetics after Landscape*, Emmanuele Coccia defines the world as a "kingdom of universal interiority" dominated by flora and "celestial" agriculture (27). This assertion evidences the profound solidarity between a certain language of the cosmological unity of Nature and the theological notion of the garden belonging to the Christian tradition. The cosmological, natural experience of the garden proposed by Coccia acquires eschatological tonalities, tending to the cosmological theologization of ordinary human activities such as gardening or having sex. In his previous book, published in 2018, *The Life of Plants*, Coccia proposes that sexuality is a "movement of the cosmos in its totality" and that through sex, "living beings make themselves agents of cosmic brewing" (121). Sexuality is then deprived of all the horrors that the psychoanalytic culture inaugurated by Freud had invoked in it, becoming a pure, ethical, cosmogonic activity, "no longer the morbid sphere of the irrational, the site of murky and nebulous effects" (120). This is humanity's (masculine) desire since the times of courtly love: sexuality without trauma or, to put it differently, the fantasy of "sexual relation" as a cosmical encounter.⁵ Coccia shows one of the most insidious inclinations of new materialism, its inscription in the Romantic mentality that forecloses the constitutive fractures and traumas of modern subjectivity through a sexually harmonic pseudo-totality.

There is a recognizable familiarity between this language of sexual cosmology and Jane Bennett's concept of "vibrant matter," understood as the agency of things. Sexual cosmology, cosmological dance, assemblage, composition, and hybridization are metaphors to indicate a new ethical attitude towards matter and human relation with the nonhuman:

Humanity and nonhumanity have always performed an intricate dance with each other. There was never a time when human agency was anything other than an interfolding network of humanity and nonhumanity; today, this mingling has become harder to ignore (31).

This rephrases Bruno Latour's suggestion that modernity works as a divorce that constitutes the binomials of nature and society, nature and culture, and more importantly, nature and politics. Hoping to produce assemblages between humans and non-humans⁶ Latour explicitly states that "We want to gain access to things themselves, not only to their phenomena" (*We Have* 90). This anticipates a distinctive collapse of epistemology and ethics. The ability to escape modernity and its "Constitution," i.e., the division between nature and culture, human and nonhuman, etc., is assured through moral posture towards matter,

4. This is independent of whether the literaturization of Nature recurred or not to sciences (or Science with a capital S, conceding Latour's distinction) to enhance its arguments. As Ferber reminds (31), Romanticism must reconcile with sciences at some point to advance in its vindication of sentiments, feelings, and vitality against rationalization, disenchantment, and what Henry David Thoreau called "the curse of trade" (113).

5. Sexual relation is a fantasy precisely since it depends on preconceptions of feminine enjoyment framed within masculine discourse, or as Jacqueline Rose puts it, it arises from the symbolic consequences of sexual difference: "As negative to the man, woman becomes a total object of fantasy, elevated into the place of the Other and made to stand for its truth" (50).

6. Latour's critique of the so-called "modern Constitution," consists in producing a "political philosophy of assemblage of human and nonhumans" (*Politics of Nature* 52).

materiality, and quasi-objectuality: "As such, it behooves us to pursue them [the quasi-objects], while we simply become once more what we have never ceased to be: nonmoderns" (*We Have* 90). As in any moral statement, the "We" hereby written by Latour is taken in a moral sense of epistemic superiority: "nous," "nosotros," "we," that have never been modern.⁷ Bennett even talks about the "sexual appeal of the inorganic life" as another way to "give voice to what I think is shimmering, potentially violent vitality intrinsic to matter" (61). Inevitably Bennett ends up writing a psalm to matter: "I believe in one matter energy, the maker of things seen and unseen. I believe this pluriverse is traversed by heterogeneities that are continually doing things" (112). Like any Romanticism, moral predicament takes the form of a creed.⁸

Within the more restricted field of literary studies, ecocritical discussion has been fundamentally subsidiary to the ethical approaches of Latourian languages. The most striking point of such theoretical subsidiarity is the uncanny new-age familiarity of the ontologies it promotes. One of the first relevant materials of this "green" literary criticism constitutes Cherryll Glotfelty and Harold Fromm's book *The Ecocriticism Reader*. Following their first basic and problematic definition of ecocriticism as the "study of the relationship between literature and the physical environment," Glotfelty and Fromm point out that:

Just as feminism criticism examines language and literature from a gender-conscious perspective, and Marxism criticism brings an awareness of modes of production and economic class to its reading of texts, ecocriticism takes an earth-centered approach to literary studies (xix).

This not only presents ecocriticism as just another option for literary criticism and analysis, as if the critic could choose from various reified approaches with different reading modalities, but also reinscribes literature in the cosmological whole that was crucial for deep-ecological philosophies and transcendentalist views on Nature, making it impossible to distinguish the practice of literary criticism, of reading texts and literary works critically, and the ethical-subjective position of the critic himself. This is a form of what Pierre Macherey called normative fallacy (21).⁹ In Glotfelty and Fromm's definition, ecocriticism expands the notion of the world "to include the entire ecosphere," following the post-Thoreauvian motto: "Everything is connected to everything else" (xix).¹⁰ But if we strip away the complex language about non-humans, hybrids, and earthbound epistemologies, we are all left with a deep concern for the environment. This concern is legitimate, but becomes an aesthetic of moral compromise, making it incapable of historicizing the concept of nature within literary production.

The consequence of the so-called ecocriticism approach to literature is the tautological constataion, in the textual surface of the text, of the previously assumed normative and moral position of the critic-reader. Within the Latin American field of discussions, despite declaring its willingness to disrupt Cartesian binomial, ecocriticism reproduces dichotomic ways of thought: ecocentric thinking versus anthropocentric thinking, hostile human versus "more than human" nature (84), humanity versus nature, etc. Concerning anti-scientific types of ecocriticism, for example, Jennifer French and Gisella Heffes claim that "genealogy is an antiscience" and that eco-centered criticism should recur to "marginalized traditions" and "local knowledges", going beyond "Western thought bynomical epistemologies" and European science (18). Of course, it is not about denying the potentiality of the local and marginalized but carefully avoiding the Orientalist fantasy that turns the non-Western into a naturalistic fetish.¹¹ Emerging from the very dualism that it seeks to avoid, this fantasy sinks into the languages of denunciation and indignation with the human and the moral superiority of the "awakening of the love for nature" to confront the

7. Latour's book, originally in French, is entitled *Nous n'avons jamais été modernes*.

8. With some distances, Donna Haraway takes the same path in her recent theoretical production. Haraway's language shares the tendency to transform the environmentalist perspective into out to be about "how to become less deadly, more response-able, more attuned, more capable of surprise, more able to practice the acts of living and dying well in multispecies symbiosis, sympoiesis, and symanimogenesis" (93). By taking on Latour's concept of "earth-bound", Haraway moves towards ethical reductionism through a pluralistic language full of scientific references. The moral solution to ecological rift resides in being as multiplicative, compositive, hybrid, and symbiotic as Nature: or in other words, to become natural.

9. The object and its "real complexity," the historical and contextual deficiencies of the world, and the aesthetical judgment of the reader. Macherey uses the concept of "normative fallacy" to indicate a sublimation, only apparently a more complex version, of the empiricist reading that "asks only how to receive a given object" previously normativized (21)

10. See, particularly, the beautiful but typically romantic depiction of the Walden pound as a cosmological whole, based on the "stupendous and cosmogonical philosophy of the Bhagvati Geeta" which indicates, for Thoreau, the cosmological image of the Walden pound being a circular product together with the water of the Ganges and the whole of nature (346).

11. See, regarding this point, Rumahandra Guha "Radical American Environmentalism" (1989)

anthropocentric humans (Barbas-Rhoden, 88). This love imagines itself embracing Nature that “reclaims its own territory,” just like Romantic ideologies (86).

When critical of the “white Orientalist” ecocriticism, the environmental compromise in literature seems unable to avoid a tendency towards moralizing super-ego injunctions. Elizabeth DeLoughrey and George Handley correctly point out that there is an

Increasing tendency to naturalize a dominant American origin for ecological thought, and by extension a displacement of postcolonial, feminist, ecosocialist, and environmental justice concerns as outside the primary body of ecocritical work [...] As we know, the discourse of nature is a universalizing one, and thus ecocriticism is particularly vulnerable to naturalizing dominant forms of environmental discourse (14).

The authors correctly distinguish between the green Orientalist ecocritics and the subalternist, indigenist, anti-extractivist postcolonial studies concerned with the environment. However, the deconstruction of the imperial character of the ecocritical discourse needs more than a denunciation of the first-worldism implicit in literary ecocriticism. Ecocriticism with a postcolonial perspective could function in the same way as the Orientalist fantasy that animates the “imperial character of ecocritical discourse,” for example, in Thoreau’s obsession with the *Bhagavad Gita*, but now enacting a compromise with pre-colonial and Indigenous knowledges. Consequently, it becomes an internal Orientalism that takes shelter in the language of the earth, promoting the re-emergence of “telluric” ethics (DeLoughrey & Handley, 31). It calls for an “aesthetics of the earth” that requires putting more “faith” in the “performance of imprecise sciences like listening, interpretation, reading, and ethics” (34).

Given the libidinal component in the representation of what ecocriticism calls the “nonhuman,” one could say that much of it consists of the search for a way to contact nature as libido without the mediation of language. Far from stopping the epistemological reproduction of the ecological rift between nature and culture that remarkably emerged from capitalism, this fantasy of insight into nature without symbolic mediation is another way to deepen the ideational side of this rift through an ethos of matter. Quasi-mystical appeals to “compost,” to “assemble,” to become “hybrids,” then result in an ethical command to attain a pre-symbolic relationship in the Lacanian sense, with what is interpellated as nonhuman in these narratives. Scientific discussion (if desirable for the scientific community)¹² could advance more regarding the pertinence of these hypotheses about the agential vitality of matter. Still, for literary criticism, these claims have the consequence of prioritizing the relation with non-discursive matter over what literature does all the time, namely, to inscribe materiality and nature in the “structure of feelings” of its time (Williams), including class relations, commodity abstractions, and cultural representations—or to put it more polemically, to historicize Nature.

Literaturization of Nature and primitive accumulation

One of the ideological trends that literary criticism must consider in understanding the literaturization of Nature is the persistence of pre-capitalist relations at the core of modernization in 19th-century Latin America. The predominant trait of this non-synchronicity, to use Ernst Bloch’s concept (*Ungleichzeitigkeit*), is the patriarchal relations of subordination within the hacienda system in which the relations between the “patrón” or landowner and the peasants are mediated through a specific ideological subjection related to Catholic standards. In his exhaustive historiographical works on rural labor, the Chilean historian José Bengoa characterized this patriarchal relationship as

12. See, for example, Maximo Pugliucci’s piece “The So-called Gaia Hypothesis”: “Let Greek gods and goddesses rest in peace on Mount Olympus and let us get back to developing a much-needed real science of planetary ecology” (26). Also, “The Gaia Hypothesis: Fact, Theory, and Wishful Thinking” by James W. Kirchner.

“ascetic subordination.” Romantic writers such as José Mármol, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Jorge Isaacs, Clorinda Matto de Turner, and Alberto Blest Gana held different attitudes regarding this ascetic subordination, but all of them transmitted critical views on the empire of money and the emergence of circulatory capital, encouraging a relative veneration of a damaged, ruinous Nature.¹³ Much of these critical views grasped the dissolution of the hacienda system in the context of the ideological contraposition between Nature and the artificiality of exchange value.

Evidently, the non-synchronicity of Latin American modernization during the 19th Century is insufficient to explain the Romantic veneration of Nature. Still, non-synchronicity conceptually encompasses the emergence of Romanticism—as much as the consolidation and development of the cities and their lumpenproletariat encompasses the emergence of the naturalist novel and its racist undertones.¹⁴ As Marx indicates, with the numerical and geographical predominance of agricultural and rural populations, the concentration of capital is “confined to narrow limits,” and capitalist fragmentation socially prevails (941). Precisely, it is around these reflections that Marx uses Liebig’s concept of metabolism to indicate an increasing divorce between nature and society. In other terms, the veneration of Nature in primitive accumulation literature and modernization belongs to this very metabolic divorce, defined in Marx’s *Capital* as “an irreparable rift in the interdependent process of social metabolism” (949). Non-synchronicity is an ideological phenomenon that produces the expansion and ejection of ideologies belonging to and dealing with the multiple temporalities of combined, motley, primitive accumulation processes.¹⁵

Jorge Isaac’s *María*: Nature as melancholy

Within the Romantic tradition, Jorge Isaacs’ novel *María* is characterized by its melancholic depiction of the natural countryside landscape in Colombia and the Romantic nostalgia it transmits for socially drained structures. Isaacs’ novel produces a synthesis between the Cauca Valley landscape and the tragic character of María, who embodies all the attributes of Romantic femininity, including weakness, adolescence (she is only fifteen years old when she falls in love with Efraín, the main character of the novel), and strength to face her own destiny marked by a young death.¹⁶ But this feminine surplus ultra also works as a Lacanian suture: María metaphorically synthesizes the voluptuous landscape of the Colombian countryside and plugs into the broken totality of the hacienda system. The novel takes place in the idyllic hacienda *El Paraíso* and is smeared by the decomposition of the patriarchal world it represents. Following Efraín’s own account: “he desviado mi mirada de esas escenas patriarcales, que me recordaban los últimos días de mi juventud” (“I diverted my gaze upon those patriarchal scenes, which reminded me of the last days of my youth”; 113, my trans.).¹⁷ Efraín youth’s “last days” are the last days of the patriarchal system of rural subordination as it was known in the 19th Century, before the advancement of agrarian capitalism in Colombia and the Cauca Valley, and its consequential ecological rift, to use Marx’s terms.¹⁸

Beyond the Romantic and incestuous coupling with his cousin María,¹⁹ Efraín’s father represents a patriarchal authority who blocks the encounter between the lovers in an Oedipal fashion but also an excellent semi-feudal “patrón” who respects his subordinates: “mi

13. A paradoxical, difficult author in the Romanticist movement was, of course, Domingo Faustino Sarmiento. He also propelled veneration of nature but alongside the aquatic utopia of capitalist penetration and civilizing the countryside. His place in the Romantic pantheon is unique, and his importance lies in this singularity for understanding the 19th century in Latin America.

14. See, for example: Eugenio Cambaceres’ *En la sangre* and Joaquín Edwards Bello’s *El roto*. For a comprehensive analysis of French naturalism, see Susana Barrows’ book *Distorting Mirrors*.

15. Here I recur to a terminology that, beyond being useful for my purposes, I cannot delve into. See particularly Vitorio Morfino’s *Plural Temporalities*.

16. This are typical motives of the depiction of femininity within the Romantic literature, as Donald McGrady reminds us (33). The originality of Isaacs’ novel is far beyond his characters that mostly repeat romantic motives and *costumbrista* ideals.

17. All translations of Isaac’s *María* are mine. The only available translation in English, *María: A South American Romance*, excises scenes and plot details and changes sentences and phrasing. I decided to include both the original Spanish edition from *Cátedra* and my translations.

18. See “La irrupción del capitalismo agrario en el Valle del Cauca” by Álvaro Acevedo and Néstor Valencia.

19. The focus of the critique on this aspect of the novel is overwhelming. After Doris Sommer’s observations on the problem of Jewishness in *Foundational Fictions*, undoubtedly relevant for the novel, there is abundant literature regarding Jorge Isaacs’ Jewishness and its allegorical presence in *María*, to indicate the aporias of Colombian miscegenation or mestizaje. See, for example, beyond Sommer’s groundbreaking book, Erin Graff-Zivin’s book *The Wandering Signifier*, and Stephan Leopold’s article: “Die Zeit dere Nation als Aufschub—Jorge Isaacs’ *María* und die Emergenz lateinamerikanischer Subjektivität.”

padre, sin dejar de ser amo, daba un trato cariñoso a sus esclavos" ("my father, without ceasing to be a master, treated his slaves lovingly," Isaacs 61; my translation). However, the novel describes a fatal night in which Efraín witnesses a catastrophic failure in his father's business. This economic loss resembles the failures that Jorge Isaacs himself experienced as a landowner in 1864 (Rueda, 40) and has effects on the corporeity of Efraín's father himself, who begins suffering from fever and decay. Efraín affirms his sense of imaginary estrangement during this loss, realizing the impact it has had on his father's condition and turning to the beauty of nature in seeking diversion:

Solamente el canto del titiribí y los de las guacharas de los bosques vecinos anunciaban la aurora: la naturaleza parecía desperezarse al despertar de su sueño [...] Ya no volveré a admirar aquellos cantos, a respirar aquellos aromas, a contemplar aquellos paisajes llenos de luz, como en los días alegres de mi infancia y en los hermosos de mi adolescencia: ¡extraños habitan hoy la casa de mis padres!

(Only the song of the titiribí and the guarachas from the neighboring forests announced the dawn: the nature seemed to stretch out while waking up from its sleep [...] I will no longer admire those songs, breathe those aromas, contemplate those full-lighted landscapes, as in the happy days of my childhood and the beautiful days of my adolescence: strangers dwell in my parent's house nowadays! (178, my trans.))

This moment in the novel confirms a profound diffraction. Isaacs' narrative divides itself between a world of venerated Nature and a commercial, numerical failure that bastardizes Romantic love. At the same time, this diffraction internally differs between the retrocessive ideology of melancholic love attached to the idyllic hacienda in the Cauca Valley and the power of exchange value. It is precisely on this nonsynchronic rupture that María performs a suture in a Lacanian sense of the term, defined by Jacques Alain-Miller as an object "non-identical with itself to be subsequently rejected from the dimension of truth" (152).

Ericka Beckman's analysis of *María* proves crucial to displacing the criticism from the influence of Benedict Anderson's theory of "imagined communities" and the allegories of miscegenation or mestizaje. She displaces the analysis toward the overdetermination of the "national romances," as Doris Sommer calls them, by the conjunctures of primitive accumulation. Beckman correctly points out the problem of time in *María*, indicating the double inscription of the novel in the capitalist administration of time and the spatial-temporal gap between Europe and the Cauca Valley. Efraín's travel to London would be the argumentative knot to show that by arriving late to María's decease and death, he symbolizes the problems of the "unequal development" of Latin American capitalism:

Through references to clocks, *María* unfolds within the spatiotemporal coordinates of what Fredric Jameson calls 'singular modernity,' which refers to a single but internally variegated capitalist system. And *María* expresses through literary form what it means to fail to realize value within that system (552).

Beckman's reading raises a crucial question to overcome the methodological aporias of ecocriticism. If the epistemic-critical collapse of moralizing rhetoric and literary criticism is insufficient to answer the aporias of representing nature in literature, is it enough to project the temporalities of global capitalism into the temporalities of literary-ideological imagination? Here, we can refer to the Althusserian theory

of “relative autonomy” that inspired Macherey’s theory of literary production. Regarding the *Ungleichzeitigkeit* or non-synchronicity of capitalism in the 19th Century, the Romantic novel do not merely mirror the variegated temporalities of the historical present, but they constitute another temporal mediation. Because of capitalism’s unequal development, Isaacs created this ideal space without history. To put it in Beckman’s own terms, precisely because “in a hurry,” the internal clock of the novel produces a metonymic representation of Nature as melancholy.

Freud’s concept of melancholia provides a starting point to delve into this novel’s internal temporality and its ecological institution. Melancholia is first defined as a narcissistic regression of the libido; it corresponds to the “identification of the ego with the abandoned object,” thus impeding the work of mourning that gives up the cathexis and enables the return to the normal psychical economy (“Mourning and Melancholia” 159). The predominant feature of melancholia is the strong fixation and the impossibility of giving up the object that “fell upon the ego,” producing then a series of self-torments that yet the melancholic lives “not without pleasure,” as Freud states (162). However, in 1921, Freud offered a more advanced concept, fully understanding melancholia as inscribed in the same economy as its opposite, mania. Freud encounters in love a perfect example of this dialectic between mania and melancholia: while the maniac transforms his own narcissistic cathexis in the ego-ideal, in lovely infatuation, the object experiences a “hyper-cathexis” that devours the subject in a masochist way (*Group Psychology* 76). This is the type of relationship we see developing through Isaacs’ novel, a continuous devaluation of Efraín’s ego regarding María—who simultaneously works as a suture against the crumbling of Nature and the hacienda system.

In this sense, one must observe that Isaacs’ novel repeatedly anticipates its tragic ending, leaving us traces of the melancholic attachment to nature through Isaacs’ stunning descriptions of the Cauca Valley and the hacienda. The idyllic landscape progressively remits to María, as the feminine symbol that prevents the dissolution of the broken Nature: “Aquellas soledades, sus bosques silenciosos, sus flores, sus aguas y sus aves ¿por qué me hablaban de ella? ¿qué había allí de María? [...] Era que veía el Edén, pero faltaba ella” (“Those solitudes, its silent forests, its flowers, its waters, and its birds, why did they talk about her? What pertaining to María was there? I saw the Eden, but she was missing”; 72; my trans.). Nature expresses the masochistic comfort enabled by love against a word of artificiality and pretense: “La naturaleza es la más amorosa de las madres cuando el dolor se adueña de nuestra alma” (“Nature is the loveliest mother when sorrow has taken over our souls”; 129; my trans.). Efraín, consequently, contrasts the feigned kindness of London with the dark forest of the Cauca Valley as if they were opposed sides of a diffracted world: “Aquella oscuridad y silencio eran gratos para mí después del trato forzado y la fingida amabilidad usada durante mi viaje” (“Darkness and silence were pleasant to me after the forced intercourse and the feigned kindness I used in my travel” 299; my trans.). Towards the novel’s ending, María’s death retrospectively recreates the narrative as the realization of an irrecoverable past, as a space of melancholy and, therefore, a conservative attachment to pre-capitalist Nature.

María’s passing symbolizes the triumph of the absolute abstraction of commodified time, to use Stavros Tombazos’ terms, over Nature and simultaneously erects the fantasy that sutures this historical and imaginary tragedy. This fantasy, erotically defined by the Isaacs as “castísimo delirio” (“most chaste delirium,” 326; my trans.), denotes the social divorce the Cauca Valley has been a victim of. It is the delirium of persisting in a temporality different from exchange value, the melancholic attachment to ruinous naturalness.²⁰ “Esa casa cerrada y sus contornos solitarios y silenciosos” (“that closed house and its lonely and

20. The second chapter of Doris Sommer’s *Foundational Fictions* offers a good survey to better understand this relationship.

silent surroundings” 323; my trans.); “mi alma abatida va en las horas de mi sueño a vagar en torno del que fuera hogar de mis padres” (“my soul goes during sleep hours to wander around what was my parent’s home” 326; my trans.), are examples of this dilapidated allegorical environment.

Isaacs’ novel masterfully effectuates the equation between María, the hacienda *El Paraíso*, and Nature. This ideology inscribes its resistance to abstraction in the ecological death of Latin American feudalism, going even further when Efraín decides to take shelter in Nature from the tragedy of María’s death in the last lines of the novel: “Partí a galope por en medio de la pampa solitaria, cuyo vasto horizonte ennegrecía la noche” (“I set out at a gallop over the lonely plains, whose vast horizon was darkening the night” 329; my trans.). The novel opens up the melancholic temporality of the *hic et nunc* of the hacienda through its very ending. Beckman’s polemical affirmation, according to which the object of María’s nostalgia is “not an old patriarchal world” (555), needs to be calibrated in the sense that there is no “real world” behind Efraín’s literary imagination. It is the ideological world of Romantic ideologies, of Nature as melancholia.

Gómez de Avellaneda’s *Sab* and the ecological rift

While Isaacs’ *María* allows us to clarify the relationship between melancholic cathexis and the veneration of nature, Gertrudis Gómez de Avellaneda’s *Sab*, another novel of the Romantic movement, shows the literary mediation of ecological rift through primitive accumulation. Gómez de Avellaneda’s most crucial novel has been frequently read accounting for the racial issues it problematizes (abolitionism) and the role played by women and gender transgressiveness in the novel (feminism).²¹ Some readers put into question the emancipatory politics of *Sab*, indicating its inscription in the discourse of master-slave love and the cultural phenomena of “Siboneyismo,” namely, the necessity for a new cultural identity based on an Arcadian idyllic Cuba in which racial conflicts are superseded. In that case, *Sab*’s abolitionism remains a project pertaining to the Cuban liberal elite’s identity politics during the 19th Century (Gomariz 112). But more importantly, this elite project bonds to the same species of Romantic ecology that we see developing in Isaacs’ *María* and what Adriana Méndez calls the “feminization of nature” (156).

The elements that in *María* emerge notably eclipsed by the melancholic atmosphere created by Isaacs’ imagination in Gómez de Avellaneda’s novel are much pristine. Especially the opposition or “Romantic rivalry” (Méndez, 163) between the authentic creole Cuban society and the foreigners—who are at the same time the bearers of capital. As Méndez correctly points out, the novel’s rhetoric “denounces the fundamental cause of the slavery system: a radical split between nature and culture, a severing of the bonds between natural and social bonds” (166). Bucolic landscapes are, in other words, the depositary of sentimental, “oceanic” feelings, to speak Freudian. Romantic literature assumes its compromises with Nature in a way that resembles the contemporary treatment of Nature as a “muddle totality” (Latour, *Facing Gaia* 109), yet another name for the agency of the earth and the “distributed intentionality” of all things.²² In Gómez de Avellaneda’s *Sab*, there is an implicit moralizing critique of what contemporary ecological thinking calls the Promethean mentality, hand in hand with a vindication of nature as justice and revenge.²³

Published in Madrid in 1841, Gómez de Avellaneda’s *Sab* stands out for its gothic components and the strong metaphoricality of its characters. *Sab*, the slave and “mayoral” of the hacienda Bellavista, clearly expresses the great Cuban tragedy during the 19th Century, the persistence of the institution of slavery amid the changes in the regime of accumulation. Carlota, infatuated with Enrique, an English merchant

21. For a feminist reading that interpretate *Sab* as an antipatriarchal novel, see Marina Martínez “Gertrudiz Gómez de Avellaneda y el amor romántico en *Sab*.” For gender transgressiveness in Gómez de Avellaneda, see Brígida Pastor’s “Gertrudiz Gómez de Avellaneda: Bording Crossings in Genre, Gender, Nation.”

22. For a comprehensive problematization of the Gaia hypothesis, see Harrison Fluss & Landon Frim’s *Prometheus and Gaia*.

23. See Isabelle Stengers’ *In Catastrophic Times* in which she attributes agency to Gaia, another name for the earth as being, following famous James Lovelock’s Gaia hypothesis.

primarily interested in her fortune—and not without racial hints; he is Jewish—represents the triumph of capital over Nature and the poetic souls, “almas poéticas.” Finally, Teresa constitutes the most gothic character of the novel, a Lacanian void, a character of insignificant physiognomy, “fisionomía insignificante,” without Carlota’s charm, but increasingly revealed as the attitudinal knot of the text itself, inasmuch she appears as the womanly survival of the Republican values. All these characters move through a dualistic color palette in which the extreme points are Nature and money, land and gold, maritime capitalism, and telluric landowning. Gómez de Avellaneda’s novel institutes the literaturization of the “ecological rift” defined by John Bellamy Foster as a “deep chasm” in the metabolic relations between human beings and nature (7). This rift appears overall as a contradiction between the social metabolism, i.e., the accumulation of capital and production of surplus value, and the natural metabolism or the use values (Bellamy Foster, 147). Literature, as emphasized above, is a specific form of fantasy regarding this ecological rift inspired by various pantheisms. Against the religion of money, Romantic literature offers the religion of Nature.

Sab’s narrative complexity relies upon two converging movements. First, the gothic mystery moves toward a romantic dichotomy between exchange value and Nature. Carlota is the object of *Sab*’s obsession, and she finds herself strongly compelled to realize her love for Enrique. In contrast with Teresa, Carlota appears as the object of desire throughout the novel. But Gómez de Avellaneda’s novel brilliantly transforms Carlota into a kind of commodity in a rigorously Marxist sense since she embodies the double face of commodity: exchange value and use value. For *Sab*, the obsessed slave, Carlota represents pure love, while for Enrique, she is just business. *Sab* anticipates this future: “He will take her to wife like a piece of merchandise, calculatingly, for profit, transforming into shameful speculation the most holy bond” (Avellaneda, 109).²⁴ The narrator supports this position by describing Enrique as the result of a “profit-oriented atmosphere” of education according to the rules of greed and strictness (135). The irony is that Carlota sees her dream of marrying Enrique as the beginning of a new life without slavery. Gómez de Avellaneda anticipates this naivety when stressing that Carlota “loved in Enrique the ideal object of her imagination” (40). Trapped by the effect of her imaginary illusion, Carlota becomes captive of Enrique’s desire mediated by money, forced to live on calculation and convenience. Carlota was originally “inútil,” “useless,” as a key moment of the novel reminds us: she was deprived of value. It is Enrique who has turned her into a valuable commodity. Gómez de Avellaneda seals this evolving movement of Carlota’s character by speculating about her current wanderings: “Perhaps Carlota, as Teresa had foreseen, is now living in populous London” (275). Buried in accumulation, Carlota becomes absorbed by the exchange value.

Sab, the slave, stands for the other movement of the novel, one directed toward Nature as divinity, justice, and plenitude. *Sab*’s voice embodies the stark criticism of social and human life and the vindication of Nature:

I cursed nature, which condemned me to worthlessness and shame. But I was unjust, Teresa, for nature has not been any less our mother than yours. Does the sun hide its light from the regions where the wild black makes his home? Do the streams dry up in order not to quench his thirst? Do not the birds sing for him and the flowers emit their perfume? But human society has not imitated the equality of our common mother (97).

Society prevents *Sab* from achieving his object of desire, Carlota, pushing him to wish for the ruin of civilization. On the other hand, if gold is the “God” of Enrique, as Avellaneda insists, the God of *Sab* is a kingdom of justice to which he never ceases to appeal and call at all times: “for that other life where love is eternal and happiness. is

24. I used Nina Scott translation. When quoting words or expressions in Spanish, I follow the *Cátedra* edition.

boundless, where there is equality and justice, and where souls which men have separated on earth will be united in the heart of God for all eternity!" (100). Interestingly, Sab's denunciation does not hurt Carlota's father, the owner of the hacienda, exhibiting the moralistic understanding of the world in Gómez de Avellaneda's abolitionism. That is why Nature is the subterfuge in the face of a human society fractured between the use-value of land and the exchange-value of commerce. Sab's final denunciation, in a letter he pathetically wrote at the very moment of his terrible agony, represents the need to take refuge in Nature from the unstoppable advance of capital: "Among men, I have failed to find the great harmony that God has established in nature" (141). Sab's death closes the eschatological promise of a new kingdom of intelligence, of a kingdom of Nature as God, reflected in that pre-capitalist life with which Gómez de Avellaneda builds the moral background of his novel.

Mármol's *Amalia*: white ecology and apokatastasis

There is yet another moment of 19th-century Latin American Romanticism that could help us to understand the solidarity between pantheist religiosity and the moralization of Nature, José Mármol's "Monólogo del mar" ("Monologue at sea," following Helen Lane's translation) in his novel *Amalia*, published in 1851.²⁵ In *Foundational Fictions* Sommer argues that Mármol's *Amalia* constitutes an attempt to reconcile the Argentine interior (Tucumán) with the city (Buenos Aires): "Amalia's inevitable affair with the Buenos Aires boy will signal a national rapprochement between center and periphery, or at least between modern history and Arcadian pastoral" (99). Sommer insists that *Amalia* is a love history about the production of a "new child" between the countryside and the city, also contending that it constitutes a European model of mestizo romance, different from the enactment of José Hernández's *Martín Fierro* as new "Argentina's epic" (113). However, something is missing here that is crucial to understanding the importance of *Amalia*, precisely regarding the transition from depicting the Argentine interior as barbarism to its vindication as national poetics. Mármol's novel is a primal Romantic rejection of the city. For the first time, the city appeared to shelter the decomposing tendencies of urban life against the purity of Nature and the countryside. This is the tradition that will survive in both the poetic exaltation of the gaucho and the naturalistic rejection of Buenos Aires' plebs. Mármol's *Amalia* anticipates dismissals of what in 1902 José María Ramos Mejía calls the "negrada bonaerense," the Afro-Argentine masses from Buenos Aires that supported Rosas' "neurotic" dictatorship.

Located at the center of the novel, Mármol's "Monologue at sea" is a text whose programmatic content refers to the political anxieties of the Romantic mentality he represents. After traveling to Montevideo in search of support for the cause against Rosas' dictatorship, Daniel Bello, the novel's main character, seems deceived by the political streams of his epoch; the Unitarian establishment, opposed to Rosas' regime, is unable to understand the deep causes behind the tyranny—individualism, the social fragmentation of the Argentine society, the lack of fraternity (Mármol, 271). Bello's monologue clearly expresses the idea of fraternity that Mármol is looking for, opposed at the same time to the urban multitude behind Rosas' regime, the "plebs of Buenos Aires," and the political views of the Argentinian exiled community, whose main representatives were Domingo Faustino Sarmiento in Chile and Juan Bautista Alberdi in Montevideo. While Sarmiento's *Viajes*, published in 1849 in Chile, ascertained the need for another model for Latin American liberalism based in the United States as an exemplary model, Mármol's literature remains faithful to the Romantic project. He is not as fascinated with the American frontier life and its consequential negative individualism as Sarmiento. Disenchanted with the Unitarian establishment, Bello exclaims:

25. I used Helen Lane and Doris Sommer's translation and edition for the present article. For all the quotes and words cited in Spanish I used the *Cátedra* edition.

Those stars, as eternal as the gaze that illuminates them, will one day see above these waves the fulfillment of mind's beautiful reveries! Yes. The future of America is written in the handiwork of God Himself: it is a magnificent and splendid allegory in which the Great Poet of universal creation has revealed the destinies of the New World (281).

Politics must be transformed into the allegorical image of Nature. In this sense, Mármol's project resembles "Romantic Spinozism," as described by Eileen Hunt Botting regarding the British writer Mary Shelley: a project determined to conceive love as "apokatastasis" (16), i.e., restitution or restoration of the continuity between human and "non-human," to recur to Latourian languages, through love and reconciliation.

Daniel Bello's monologue alludes to several features of American nature to reinforce this continuity and reconciliation between nature and society:

These immense grasslands [...] these rivers, as vast as the ocean, that cross each other like arteries of the gigantic body of America [...] those dense forests, where Nature's wild orchestra invites us to share in the harmony of art and the human voice [...] These clouds, delicately tinted with Nature's cheeriest and softest hues. Yes, all these magnificent spectacles are eloquent words of God's figurative language (281).

In sum, all those landscaped realities are the language of God. Daniel Bello's lover, Florencia, is defined in turn as "hebra de luz," a connecting strand with the totality of nature as God.

The moon hid at that moment its mother-of-pearl [faz de nácar] amid the veils of a dark cloud, and Daniel bowed his head on his breast, intoxicated by his spirit's rapture [...] lulled by the waves of the powerful Río de la Plata [del poderoso plata] (282).

Argentine political currents must follow the nature of the Río de la Plata and the pantheistic harmony of the Americas. Rosas' dictatorship finally represents another image of nature, a divorced and more real nature in the Lacanian sense: a nature that produces anxiety, an antinature.

While the Romantic characters of Mármol's *Amalia* are representations of the melancholic organization of the psyche and sensitive, delicate organizations, Juan Manuel de Rosas' Buenos Aires is depicted as a deformed mass composed by gauchos, "Indios," blacks, and mulattos: "Rosas stood face to face with a short, fat mulatto, with an enormous head, a flat, narrow forehead, chubby cheeks, a snub nose, whose ugly features added up to a portrait of the degeneration of human intelligence and the mark of imbecility" (Mármol, 29). These obscure plebs, "obscure and prostituted multitude that he had raised from the mud of society," represent Juan Manuel de Rosas' "science" (63). References to the darkness of this material multitude are unfree of racial attachments. Mármol recognizes throughout the novel that the Porteño plebs are mainly constituted by black subjects, by the alliance between Rosas' terror and the "African race," the main instruments of Rosas' domination (550). As María Rosa Lojo indicates, in *Amalia*, barbarism functions as "antinature," as a crack in the harmony of Nature produced by human forces. As Lojo recalls, Mármol's image of Nature is perfectly compatible with the *locus amoenus* of the Edenic garden. It is the "human" who destroyed, interrupted, and perverted the figurative language of God (La "barbarie" 87). In other words, Mármol cannot avoid recognizing that this antinature emerges from the very heart of the Argentinian people, "sprung up from virgin

forests,” pushed to the revolution by the dominance of its passions. Rosas, the dictator, is paradoxically the expression of the same Nature that Mármol wants to recover as an image of social conciliation. Mármol even recognizes that he individualizes the whole Argentinian people (320). At the same time, we discover that Nature, venerated so vividly in Mármol’s *Amalia*, is a metaphoric trope of the white elite, but terror propels its internal division, divorcing nature from nature: “The terror had no limits now. Spirits were prostrated, ill, dead. Nature had been divorced from Nature” (587).

Mármol’s *Amalia* remarkably dislocates around two different notions of nature, that of Daniel Bello in the “Monólogo del mar” and Rosas’ nature as antinature, the self-division of Nature as barbarism and multitudinous, plebeian brutality. Some nature is, consequently, “rotten nature,” to take Adrian Johnston’s language, a nature weak in the sense of Hegel’s “impotence of nature” (Johnston, “Reflections” 30). Mármol’s ideological Romanticism involves a dialectical moment in which the weakness of nature produces its own “more-than-nature” subjectivity—destructive, derailed, barbarous. The impotence of nature is precisely its capacity to produce a denaturalized subjectivity, Rosas’ dictatorship, that contests the cosmological dream to return to “fictitious synthesis and totalities” (Johnston, “Reflections” 32). But Romantic ideology could consist of either resisting the emergence of this “twist of nature” (Johnston, *A Weak Nature* 51) into antinature or understanding it as a new *Naturphilosophie*. Mármol takes the first path, converting the novel into a hallucinatory fantasy that permits to correct the fracture of the Real produced by the Buenos Aires’ dark plebs through the acclamation of naturality in the “Monologue at sea.” And this is perhaps the definitive moment in which Mármol’s philosophical intelligence collapses into the class positions he intends to represent. Because the dark plebs and Buenos Aires’ multitude are at the center of the author’s fantasy. As Todd McGowan reminds us, the prevailing white racist fantasy is the transformation of the racial other into an obstacle for the object of desire (27). If, towards the end of his novel, Mármol puts so much attention on the darkness of Rosas’ populace, it is precisely because the racial other stands in for a weak nature, for a perverted naturality that produced the Argentinian tragedy and obstacles the Nature of Romanticism, i.e., the uncanny form of white cosmology or apokatastasis.

Conclusion

The literaturization of Nature is the predominant ideological device of literary Romanticism, both in and beyond Latin America. This concept, literaturization of Nature, functions to understand the ways in which nature is incorporated into the signifier field of literary production, constituting a metonymy of complex historicities. Beyond if the Romantics asserted that nature is pure beauty or pure ugliness (and everything in between), they were all committed to finding moral definitions for what is natural and what is not, producing thus the obscure zone of the non-natural, artificiality, commerce, exchange value, dark plebs, etc. Additionally, the literaturization of Nature entails an additional and tautological turnaround: the naturalization of Nature. Nature becomes a reified structure that surpasses and occludes history. Even if historical and historically informed, the Romantic novel pretends to recover what the subject leaves behind when it intersects with the signifier chain, an extra-discursive Nature in its sacred immediacy. More importantly, this reified Nature remedies the contingencies of history in general and capital in particular. It allows the Romantic subject and its literary mediations to find solutions for a world in constant danger. Nature plays then the role of the non-contingent.

The opposition between nature and non-natural, human and non-human, and its interminable variations reassembles the system of

oppositions that it tries to destroy. The theoretical and critical task, in this regard, should be the deconstruction of these oppositions and their re-inscription in the historical skein that reproduces them as ideological interpellations—just as, for example, Jacques Derrida started the “deconstruction” of the opposition between life and death that informed the philosophies of life (Vitale, 35). Because Romantic literature’s theoretical and philosophical culture remains inseparable from the conjuncture of primitive accumulation, today’s ecocriticism and the new philosophies of life hidden behind the environmental approaches to literary objects are deconstructable by reading the paradigmatic fetishization of nature that emerged in the 19th century. In the first place, both moments of capitalistic ideologies irresolutely tend to the moralization of natural otherness, to its transformation into the key that solves the mystery of human extinction. In the second place, this moralization of Nature performs a sublime fantasy in which the ecological-aware subject is fulfilled by certain enlightenment. Just like Daniel Bello, we are purportedly now reconciled with Nature—but is there any narrativization of Nature freed from social, political, or even racialized cathexis? The ecocentric subjectivistic dream has the worst consequences. The veneration of Nature always departed from the rejection of human artificiality and praxis and the vindication of an Arcadian past, whether it is the melancholic attachment to pre-capitalist forms of relationship with Nature, the pristine pre-colonial societies, or the apokatastasis of wildlife. In this regard, our sophisticated ecocritical trends repeat the gestures of Romanticism. The ecological realm becomes a world with dignity and a moral status superior to the “human” world. The stumbling block with the moralization of theory is thus just around the corner. This is precisely what Frederic Jameson criticized in late capitalism’s rejection of consumption, which re-emerged amid the capitalist counterrevolution of the 1990s: “Critiques of consumption in late capitalism [...] mobilize an ethical or a moralizing rhetoric and make judgments that are inseparable of such stances” (406).

Paradoxically, Romantic humanism surfaces amidst the most antihumanistic utterances of the ecocentric mentality. In the name of decentering humanity from nature and displacing Cartesian binomials, “human exceptionalism is paradoxically affirmed at the very point at which it is rejected” (Ware, 4). Even from the side of new materialisms and object-oriented ontologies, the main trends informing the ecocritical turn, there is suspicion regarding Latour’s insistence on hybridization. Graham Harman, for example, indicates that Latour “preserves the very two terms”, human and nonhumans, that he meant to abandon (58). As Andreas Malm suggests, these new hybridisms dissolve all the modern taxonomies “in the boundless ambiance of matter” (56). At the same time, however, they forget the exclusivity of the human audience of their statements. It is precisely this paradox—that we cannot convince matter about our disposition to become hybrids with objects, things, bags, and rocks—that produces the boomerang effect, a sort of eco-narcissism. Freud’s inflicted wound on humanity does not rely exclusively on rubbing in human noses that something dirty, sexual drive, determines a large part of their acting outs and passages to the act. Freud’s point in “On Narcissism” is precisely that the very startpoint of analyzing and deconstructing humanity’s narcissistic self-conception is to recognize the constitutive narcissistic character of the human subject. The most untreatable narcissistic is the one that does not acknowledge narcissism in its own subjective constitution. Same thing with grand declarations of being able to compost with non-human entities or become “nonmodern.”

By ignoring the capitalist rift that leads to our extinction ideologies, our contemporary “ecologically aware” criticism turns into Romantic forms of eco-masochistic humanism—just as Efraín cures his object cathexis with the melancholic appraisal of Nature in Jorge Isaac’s *María*. This “enlightened openness to the world-without-us,” as Jacques Lezra

indicates, derives into a humanism of “masochistic heroics,” and their “effective politics is empathy” (182). What makes Lezra’s analysis of new materialisms effective is his observation according to which, from the beginning, the problem of ecologically oriented philosophies is their focus on how to “treat” objects” and how to be grateful to materiality. There is no space for the “narratological contradictions” (189) of the objects as they appear in a poem, in a novel, in sum, in literary production. Quite the contrary, the outstanding feature of Romanticism is presenting and narrating objects, matter, landscapes, rocks, oceans, and nature as if they were devoid of relations. Against this Romantic ontology of the objects, literary criticism must enact an “ontology of relation,” as Étienne Balibar conceives it. Regarding nature, this ontology of relation searches for another method concerning the environment in literature. Instead of fetishizing objects and matter, it recognizes that nature is contingency, which means that somehow, we must historicize the concept of Nature for each case in which it emerges as an ideological artifact or analytical determination²⁶. Nature, to use Althusser’s language, pertains to the ideological conjuncture enacting it as a (post) humanistic solution or civilizational enemy. Understanding this requires a profound rupture with Romanticism.

26. Althusser’s insistence on *clinamen* is crucial in this sense. It pushes us to think of nature as conjunctural, avoiding both the naturalization of Nature and its literaturization.

WORKS CITED

Abrams, M. H. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. Norton, 1971.

Alain-Miller, Jacques. "Suture: Elements of the Logic of the Signifier" in Peter Hallward and Knox Peden, eds. *Concept and Form*. Translated by Jacqueline Rose. Verso, 2012.

Barbas-Rhoden, Laura. *Ecological Imaginations in Latin American Fiction*. University Press of Florida, 2011.

Barrows, Susanna. *Distorting Mirrors: Visions of the Crowd in Late Nineteenth-Century France*. Yale UP, 1981.

Beckman, Erika. "Jorge Isaacs's *María* and the Space-Time of Global Capitalism." *Studies in English Literature, 1500-1900* 56 (3): 539-59, 2016.

Bengoa, José. *Historia Rural de Chile Central*. LOM Ediciones, 2015.

Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke UP, 2010.

Berlin, Isaiah. *The Roots of Romanticism*. Princeton UP, 2013.

Bloch, Ernst. *Heritage of Our Times*. Translated by Neville Plaice and Stephen Plaice. Polity Press, 1991.

Botting, Eileen Hunt. "Mary Shelley's 'Romantic Spinozism'." *History of European Ideas*. 45 (8): 1125-42, 1980.

Coccia, Emanuele. "The Cosmic Garden," in Andermann, Jens, Lisa Blackmore, and Dayron Carrillo Morell, eds. *Natura: Environmental Aesthetics after Landscape*. Diaphanes, 2018.

DeLoughrey, Elizabeth M., and George B. Handley. *Postcolonial Ecologies: Literatures of the Environment*. Oxford UP, 2011.

Ferber, Michael. *Romanticism: A Very Short Introduction*. Oxford UP, 2010.

Foster, John Bellamy, Brett Clark, and Richard York. *The Ecological Rift: Capitalism's War on the Earth*. Monthly Review Press, 2010.

Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia" *Collected Papers*. Vol. 4. Translated by James Strachey. imp. Hogarth Press, 1971.

---. *Group Psychology and the Analysis of the Ego*. Translated by James Strachey. Norton & Norton Company, 1989.

WORKS CITED

Glotfelty, Cheryl, and Harold Fromm. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. University of Georgia Press, 1996.

Gomariz, José. "Gertrudis Gómez de Avellaneda y la intelectualidad reformista cubana. Raza, blanqueamiento e identidad cultural en *Sab*." *Caribbean Studies* 37 (1): 97–118, 2009.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Sab*. Translated by Nina M. Scott. Texas UP, 1993.

---. *Sab*. Cátedra, 1994.

Graff-Zivin, Erin. *The Wandering Signifier: Rhetoric of Jewishness in the Latin American Imaginary*. Duke UP, 2008.

Guha, Ramachandra. "Radical American Environmentalism and Wilderness Preservation: A Third World Critique." *Environmental Ethics* 11 (1): 71–83, 1989.

Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke UP, 2018.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Science of Logic*. Translated by A.V. Miller. Humanity Books, 1991.

Humboldt, Alexander von. *Views of Nature*. Translated by Mark W. Person. The University of Chicago Press, 2016.

Isaacs, Jorge. *María*. Cátedra, 1998.

Jameson, Fredric. *Valences of the Dialectic*. Verso, 2010.

Johnston, Adrian. "Reflections of a Rotten Nature: Hegel, Lacan, and Material Negativity." *In Genealogies of Speculation*, 41–69, 2016.

---. *Prolegomena to Any Future Materialism*. Volume Two, *A Weak Nature Alone*. Northwestern UP, 2019.

Jullien, François. *The Propensity of Things: Toward a History of Efficacy in China*. Translated by Janet Lloyd. MIT Press, 1999.

Kirchner, James W. "The Gaia Hypothesis: Fact, Theory, and Wishful Thinking." *Climatic Change* 52 (4): 391–408, 2002.

Lacan, Jacques. *Feminine Sexuality*. Edited and translated by Juliet Mitchell and Jacqueline Rose. Macmillan, 1982.

WORKS CITED

---. *Encore 1972-1973, On Feminine Sexuality, The Limits of Love, and Knowledge*. Translated by Bruce Fink. W. W. Norton & Company, 1998.

Lacoue-Labarthe, Philippe, and Jean-Luc Nancy. *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*. SUNY Press, 1988.

Latour, Bruno. *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Translated by Catherine Porter. Polity Press, 2017.

---. *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Translated by Catherine Porter. Harvard UP, 2004.

---. *We Have Never Been Modern*. Translated by Catherine Porter. Harvard UP, 1993.

Lenin, Vladimir Illich. *Collected Works II*. Verso, 2017.

Leopold, Stephan. "Die Zeit der Nation als Aufschub – Jorge Isaacs' *María* und die Emergenz lateinamerikanischer Subjektivität" *Iberoromania*, vol. 68, no. 1, 2011.

Lezra, Jacques. "Uncountable Matters," in *On the Nature of Marx's Things*. Fordham UP, 2018.

Biareishyk, Siarhei. "Rethinking Romanticism with Spinoza: Encounter and Individuation in Novalis, Ritter, and Baader." *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 94 (4): 271–98, 2019.

Lojo, María Rosa. *La 'barbarie' en la narrative Argentina, siglo XIX*. Editorial Corregidor, 1994.

Löwy, Michael, and Robert Sayre. *Romanticism against the Tide of Modernity*. Duke UP, 2001.

Malm, Andreas. *The Progress of This Storm: Nature and Society in a Warming World*. Verso, 2020.

Mármol, José. *Amalia*. Translated by Helen Lane and edited by Doris Sommer. Oxford UP, 2001.

---. *Amalia*. Cátedra, 1991.

Marx, Karl. *Capital: A Critique of Political Economy, Volume III*. Translated by Ben Fowkes and David Fernbach. Penguin Books, 1991.

WORKS CITED

---. *Manifesto of the Communist Party in Political Writings*. Verso, 2018.

McGowan, Todd. *The Racist Fantasy: Unconscious Roots of Hatred*. Bloomsbury Academic, 2022.

Méndez, Adriana. "Picturing Cuba: Romantic Ecology in Gómez de Avellaneda's *Sab* (1841)." *HIOL, Hispanic Studies Online*, 18, 2017.

Morfino, Vittorio. *Plural Temporality: Transindividuality and the Aleatory between Spinoza and Althusser*. Brill, 2014.

Ramos Mejía, José María. *Rosas y su tiempo*. Buenos Aires: Orientación Cultural Editores, 1952.

Santos Delgado, Adriana & Sánchez Mejía, Huges. *La irrupción del capitalismo agrario en el Valle del Cauca*. Universidad del Valle, 2010.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Viajes*. Editorial de Belgrano, 1981.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley University of California Press, 1991.

Thoreau, Henry David. *Walden and Civil Disobedience*. Penguin, 1986.

Tombazos, Stavros. *Time in Marx: The Categories of Time in Marx's Capital*. Leiden: Brill, 2014.

Vitale, Francesco. *Biodeconstruction: Jacques Derrida and the Life Sciences*. SUNY Press.

Ware, Ben. *On Extinction: Beginning Again at the End*. Verso, 2024.

Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford UP, 1977.

Zizek, Slavoj. *Living in the End Times*. Verso, 2010.

“YOU’VE GOT AN AWESOME LOOK”: ON NEGATION AND FETISHIZATION IN FERNANDO FRÍAS’S *YA NO ESTOY AQUÍ*

Kevin M. Anzzolin

Christopher Newport University

Abstract: This article examines the film *Ya no estoy aquí*, written and directed by Fernando Frías de la Parra, vis-à-vis recent attempts to interrogate the emotional and political response to migrant suffering (Moraña, Žižek, Tobar). Specifically, this article looks at how while the protagonist’s infatuation with *cumbias rebajadas* represents an attempt to reject the institutions, values, and economics in neoliberal society. Ultimately, it is argued, the film interrogates whether this refusal constitutes little more than a revolutionary fix, a regressive force that fails to provide liberation. More precisely, the film explicitly engages concerns similar to those of Héctor Tobar (2023), who worries that images of “helpless brown people” are little more than “static, one-dimensional images of immigration porn.” The article thus corrects incomplete assessments of Frías’s film and suggests a new direction in youth culture cinema for neoliberal times.

Palabras Clave: Film, Mexico, Fetishization, Neoliberalism, Migration, Fernando Frías

Author’s contact information: kevin.anzzolin@cnu.edu

Very few film directors are fortunate enough to enjoy both critical and commercial successes. Fewer still are lauded by their peers as zeitgeists—praised as a “torch that which is to come.”¹ Yet, Mexican director Fernando Frías was celebrated as such just months after the May 2020 Netflix release of his *Ya no estoy aquí*. But five months later, in October of that same year, Netflix made public ‘*Ya no estoy aquí*:’ *Una conversación entre Guillermo del Toro y Alfonso Cuarón*, a chat that included two-thirds of the so-called “Three Amigos” of contemporary Mexican Cinema. During their 14-minute discussion of *Ya no estoy aquí*, the two behemoth directors characterize Frías’s film as a triumph of contemporary Mexican cinema during neoliberal times.² A month later, it was announced that Frías’s work would represent Mexico at the 2021 Academy Awards, although ultimately, the film was not nominated to compete for the Oscar for Best Picture. More recently, Frías has released a second film titled *No voy a pedirle a nadie que me crea*, based on the 2016 novel by Juan Pablo Villalobos of the same name. This second film has garnered less press than Frías’s first, the most notable review of the film being *Letras libres*’ lukewarm evaluation.³ Meanwhile, *Ya no estoy aquí* continues to be screened and discussed in public fora.⁴ In November 2023, Frías’s debut film was shown at the fifth Festival Internacional de Cine sobre Migración held in Tijuana. The press surrounding the Tijuana screening underscored the political import of Frías’s film, describing how *Ya no estoy aquí* “muestra uno de los motivos de la migración: los problemas con cárteles que ponen en peligro la vida de las personas y sus familias.”⁵ Frías’s first film, perhaps due to the catchy music or the centrality of the migration theme, has stuck with us, even as appraisals of the film continue to be mixed.

Of the favorable takes on Frías’s film, critics underscore the director’s attention to detail and his political awareness. Undoubtedly, the director is “a gifted visual storyteller” who “lets the story play out deliberately and soberly” (Ebiri). The film offers a “vivid and vibrant slice of life” (Lemire). A review in *The New York Times* praised the director for his “aesthetically delicate” film with his “thoughtful and precise” representation of the youth culture portrayed (Winkelman). *Ya no estoy aquí* was even described as “one of the best international films of 2020 on Netflix” (Castro 462). The film is intriguing in that it forwards dance as a “estrategia de resistencia” (Hernández Espinoza and Sedeño-Valdellós 11). Frías’s work has justifiably received these many accolades.

Yet, more negative assessments of the film are also warranted; other scholarship on the film is far more critical. Ricardo Quintana Vallejo disparagingly describes Ulises Sampiero, the protagonist of *Ya no estoy aquí*, as “infantilized [and] apolitical” (368). One of Mexico’s most renowned magazines, *Proceso*, laments that the film’s ending “da la sensación de que algo faltó, quizá por su estructura que tiene más a lo anecdótico o a un final demasiado abierto.”⁶ The most trenchant reading of *Ya no estoy aquí* is an article co-authored by Irmgard Emmelhainz, Ignacio M. Sánchez Prado, and Oswaldo Zavala, in which it is proposed that characters in Frías’s film “nunca se reconocen como sujetos políticos o participantes conscientes dentro su propia realidad y menos con agencia sobre su entorno”—that is, the community of teenage rabble-rousers in Frías’s film, along with the movie itself, are little more than a “producto cultural gestado a partir del consume” (Emmelhainz, Sánchez Prado, and Zavala). This critique is especially meaningful, especially given that—and as 2023’s screening in Tijuana suggests—the film is still registered as politically potent. A significant number of viewers see the film as having something noteworthy to say about Mexico, about migration, about violence and youth.

This article proposes that both critics and enthusiasts of the film deserve attention. *Ya no estoy aquí* is remarkably unfulfilling in terms of developing an intelligible political stance. Yet, the film is also

1. Alfonso Cuarón describes Frías’s film in these terms around 13:10 in ‘*Ya no estoy aquí*: A Talk with Guillermo del Toro and Alfonso Cuarón.

2. The director Alejandro G. Iñárritu, the third of the “Three Amigos” of Mexican cinema did not participate in the conversation.

3. See Ernesto Diezmartínez’s article.

4. See:
<https://citykankakee-il.gov/events-details.php?s=2024-09-24-until-justice-just-is-film-screening-of-yo-no-estoy-aqui>

5. See Denise Ahumada’s article.

6. See:
<https://www.proceso.com.mx/cine-permanencia-voluntaria/2020/6/12/ya-no-estoy-aqui-la-cumbia-de-la-resistencia-244426.html>

refreshingly cognizant of how migration dramas are all-too-often fodder for liberal guilt, cultural slumming, and the commodification of pain. Specifically, Frías's film attempts (somewhat successfully) to evade what has been referred to as the "fetishization of migration" bolstered by both popular culture and academia (Raghuram, Roos Breines, and Gunter). As globalized labor continues to make the news, and as politicians argue for mass deportations, scholarship across disciplines continue to debate how to best examine migration. *Ya no estoy aquí* deserves another appraisal because it tasks us to think through these issues.

Frías's film is flawed, even facile at times, and may be of greater commercial worth than of artistic merit; it exemplifies the vacuity of our present politics. Yet, this article also celebrates Frías's attempt to understand itself—its politics, its reputation, and its audience—vis-à-vis neoliberal times and marketplace trends. The metadiscursive acuity of *Ya no estoy aquí* cannot be ignored, and it should be read as an attempt to "de-migrantize" and "defetishize" the international and undocumented trek between Mexico and the United States. I thus extend critiques of *Ya no estoy aquí* even while proposing that it be understood as a necessary attempt to rethink the constant and unfortunate Othering of Latin American migrants in scholarship and on film.

Ulises's 'No'

Frías's protagonist—the migrant Ulises—seems so attractive, even worthy of fetishization because (not unlike other adolescent actors) he reads as a rebel. He's an iconoclast, a rabble-rouser; passionate, he comes from the tough streets of Monterrey. In many ways, he could be the very next Gael García Bernal or Diego Luna—the young Mexican actors who, during the early 2000s, became the talk of international cinema, the "buena onda poster boys" of Mexican film (Aldama 19). Particularly interesting for our considerations, however, is that his rebel sneer is constantly coupled with the concept of negation. Frías's film gestures toward the idea that Ulises is a bit of a tabula rasa, a floating signifier devoid of a clear ideological bent; in short, the protagonist is ideal fodder to be fetishized by viewers. Will we take the bait?

First, we would be remiss if we totally discounted the cogency and popularity of negation—an idea that has enjoyed a privileged place in Latin American artistic production over time. One only need remember how Rubén Dario, in his celebrated 1904 poem titled "A Roosevelt," disarmed readers and rebuked the United States' exceptionalism with a simple "No."⁷ Much later, in 1987, when relations between the United States and Latin America were again uniquely tense and the international community took stock of the numerous examples of late twentieth-century U.S. interventionism around the world, Chilean artist Alfredo Jaar debuted his *A Logo for America* in New York City's iconic Times Square. The LCD display featured the words "This Is Not America" superimposed over the map of the United States, thus interrogating who is allowed to identify as "American." More recently, scholar Esther Garbara has proposed negation as central to Latin American responses to the U.S.-driven neoliberalism. Garbara studies artistic interventions that often serve to "negate the negation of political and social alternatives to American neoliberalism" (Garbara 8). Essentially, the concept of negation provides a compelling riposte to machinations of economic power in that it rejects subsumption by capital. Finally, negation has formed a crucial part of Marxist thought; indeed, for Marx's collaborator Frederick Engels, dialectical thinking was best defined as "the negation of the negation."⁸ Later on, in the twentieth century, Frankfurt School member Herbert Marcuse continued with the tradition of negation by advocating for the "Great Refusal" as the starting point for political activism in the contemporary era: a complete

7. Dario engages the United States apostrophically: "Crees que la vida es incendio, / que el progreso es erupción; / en donde pones la bala / el porvenir pones. / No."

8. See Engels' 1877 essay "Anti-Dühring:" <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1877/anti-duhring/ch11.htm>

repudiation of rationality, of bourgeois subjectivity, and of capitalism, with an eye toward an inherently unknown future. *Ya no estoy aquí*, I shall argue, constitutes a similar rhetorical, artistic, and political gesture. Ulises is, in this sense, a consummate example of disaffected and iconoclastic youth whose tendency to negate realities rather than propose new ones invites viewer fetishization. He is the perfect poster child for youthful angst in a film marketed to international audiences curious as to migration, Latino musical genres, and urban subcultures. Before detailing the diverse ways in which the trope of negation runs through the film, a brief summary of the plot is warranted.

The film takes place in 2011 against the backdrop of the squalid, low-rise neighborhoods of Monterrey, Mexico, one of the nation's largest cities—a locale associated with industrialization, new money, and with a penchant to look outward. As a major city closer to large U.S. cities (Houston, San Antonio) than to Mexico City (Monterrey is only three hours from the U.S. border), Nuevo León's capital enjoys a uniquely transnational vibe. In cultural and especially musical terms, the city is known for its remarkable hybridization.⁹ During the early 2000s, Monterrey became a hub for “Kolombia” or “Cholombiano” fashion and music—an urban subculture that developed in the city's poorer areas and that flourished, in part, due to the significant number of Colombians migrants who had fled the violence in their home country. Monterrey youth picked up on these demographic trends and, deeming themselves “Colombias,” donned oversized clothing, showed a preference for *cumbias*, and were (sometimes, correctly) associated with gangbanging.¹⁰ The protagonists of *Ya no estoy aquí* are almost wholly immersed in these trends and identities.

The film's plot closely follows a street gang called Los Terkos—“the stubborn ones.” The ragtag group of street urchins—roughly between the ages of ten and twenty—are led by a 17-year-old named Ulises, the film's protagonist. Dressed in bright, baggy clothes, and sporting eccentric hairdos, Los Terkos spend their days partying, dancing, and showing off their stylish colors. Somewhat reminiscent of 1995's *KIDS* by director Larry Clark, none of the actors had been professionally trained before the shooting of the movie.

One day, while trying to scrape money together to buy an MP3 player full of their beloved *cumbias rebajadas*, Los Terkos—who constitute a smaller part of a larger gang in Monterrey, Las Estrellas—have a run-in with a rival cartel. Ulises witnesses the cartel shoot his colleagues, who mistake Ulises for being a co-conspirator in the recent drive-by. Facing newfound danger, Ulises is sent to New York by his mother. Viewers begin to understand the importance of our protagonist's epic name (Ulysses), which suggests both a spiritual journey and a nagging desire to return home. His last name, “Sampiero,” in its own way, may suggest “sans pier.” After being smuggled in a hidden compartment in a passenger van carrying Mexican tourists to American malls on the other side of the border, he arrives in the borough of Queens, where he will eke out a less than favorable existence. Although he occasionally works as a day laborer, he often finds trouble given his lack of English skills, his desultory attitude, and his musical preferences—his mad, stubborn love of *cumbias rebajadas*. After falling out with one of his roommates, Ulises takes a job cleaning the rooftop of a store owned by Mr. Loh, an older Chinese immigrant. Loh's granddaughter, Lin, is immensely curious about Ulises and befriends him, wanting to learn more about his life in Mexico, the gang, his hair, his dance styles—his everything. Of course, she allows Ulises to temporarily live in a run-down shed on the roof of her grandfather's corner store.

Ultimately, Ulises fails to gain an economic footing in New York City. Struggling to hold onto his identity, unable to forge another or change, Ulises returns to Monterrey, where he finds that some friends have died and others have given up the gang life. So much has changed, yet he

9. See Jose Juan Olvera Gudiño's chapter, 90. Also see Alexandra Lippman.

10. See Amanda Watkins' text.

cannot. The film's final shot sees Ulises dancing atop a half-completed building on the impoverished outskirts of Monterrey. He remains a world away from the city's posh downtown. There, among the veritable flotsam and jetsam of Monterrey's emphatic urbanism, Ulises listens to an mp3 player and looks across the sprawling metropolis. His figure, located in the bottom right side of the screen, is dwarfed alongside the cityscape. Effectively, he is completely overshadowed by monstrous Monterrey. It's as if (and as the film's title suggests) he was not even there. Somewhere off in the distance, an orderly line of police cars, sirens blasting and lights spinning, races down a street. Suddenly, in middle of the cumbia Ulises is listening to—a song that we, as viewers, listen to extra-diegetically—the device's batteries die. The music cuts out and both Ulises and viewers are confronted with silence—that is, the negation of sound. Only the remote howl of the police car sirens moan in the distance. For Ulises, nothing has really changed.

At the level of form and content—in terms of both visual palette and plotlines—Frías's film is replete with examples of negation. Obvious yet worth mentioning is the title of the film—*Ya no estoy aquí*. The title itself is paradoxical, ironic, a type of negation of a negation. In no way does the title affirm who Ulises is—who the protagonist is or what he's about. Rather, the title suggests a constant slippage of meaning: the inability to pin down the speaker. After all, one usually refers to other places, other destinations when negating their presence: "Ya no estoy allá" or "I'm not there" is a far more logical enunciation than "I'm not here." After all, isn't one *always here*? In this way, Ulises is profoundly "terco" or rather, "stubborn," in that his identity rests nowhere—save for, perhaps, with his beloved *cumbias rebajadas*. Nor does the title define a political message. As viewers, we are free to fetishize Ulises as we wish, without consequences or conflict.

During the films' first minutes, images, angles, and camera work gesture toward negativity: vacant locales and empty places that emphasize characters' isolation—usually that of Ulises. At approximately 10 minutes into the film, after having witnessed Ulises's departure from the slums of Monterrey, as he hopes for a safe arrival to the United States, narration flashes back to his old neighborhood, when he still felt secure as a cumbia-loving, showboating street thug. Ulises is shown walking Monterrey's labyrinthine back alleys, the camera moving in front of him, looking back toward a serene, strong, and confident leader. Then, for the first time in a film that begins in medias res, the camera looks toward the sky and the title stretches across the screen. The shot is a study in negative space; tellingly, the "estoy" of the title is backgrounded by blue sky, air, nothingness. It is as if "estoy"—"to be," conjugated in the first person singular and thus, marking the individual—is wrapped up in absences, vacuity, and negation.

Even before this title sequence, Frías establishes the film's visual template as defined by negative spaces. Monterrey's skyscrapers are constantly positioned from afar, the camera filming from atop the hilly areas surrounding the city's main commercial hub: the vastness of Monterrey's low-rise sprawl, removed from wealth and development, is emphasized. Visually, the film constantly points up the divergent modernity of the urban landscape. Populations on the lower rungs of society—people like Ulises, his gang, and his fatherless family—are forever on the periphery, both literally and figuratively. Individuals are filmed as isolated, miniscule identities—they seem to be docile bodies trapped within a totalizing whole. Characters in Frías's film are often depicted via long shots, visually "dominated" or rendered small within a whole. With the concluding take in the opening scene, roughly 5 minutes into the film, Ulises, ostensibly fleeing for his life, is shuttled away in a humble sedan. The car drives toward the vanishing point, over the hills of Monterrey, almost driving toward nothingness itself.

The vehicle is small compared to the rest of the shot, a lone proof of life in a gray landscape otherwise replete with asphalt and cement.

Negation in Frías's film is more than just visual—more than mere form: negation is also made manifest in terms of content. Within the film, characters do not make positive, agentive choices per se but rather, make decisions that refuse to offer an affirmative stance: they are, in certain sense, mere communicating vessels. Characters are not defined by the actions they take but what they are forced to do. Just as a photographic negative constitutes the reverse of an image, characters in *Ya no estoy aquí* are depicted as reactions to a forever undiminished, totalized society. One cannot even think 'off the grid' and all experiences are secondhand, even parasitic. Thus, Colombians are not Colombians but rather, Mexicans that fetishize Colombian culture; the *cumbias* they listen to are not necessarily an autochthonous musical genre rather, they are rendered *rebajadas*. Los Terkos even steal and repurpose a local politician's vinyl banner one night in order to scrawl the placard's reverse side with their logo-ized moniker. The first cumbia we hear in the film is sung by a child of no more than 10-years old, the youngest and most recent member of Los Terkos, a boy referred to as El Sudaderas (19:06-19:15). What type of child has lived enough life to identify with the melancholy, world-weary lyrics of a cumbia? Yet, the lyrics suggest a maturity, a nostalgia, and a loneliness: "Cómo extraño a mi sabana hermosa / Metido en la cordillera / Esperando que llegue la hora / De regresar a mi tierra." El Sudaderas experiences and emotions seem less than genuine, if not outright imitations—a fetishized, parasitical relation to sentimentality.

Two scenes from the first minutes of the film are pertinent to thinking through the film's attention to negation. At approximately 13 minutes into the film, we meet the gang of Los Terkos for the first time, wandering around their shantytown neighborhood during the nighttime hours. A middle-aged, rather disheveled man intercepts the group of eight, closing off their route home. He warns the streetwise adolescents that police are in the area and that they will need to change their trajectory. The police force—this appendage of state power—delimits the possibilities for mobility around the neighborhood, alienating members of the gang and tasking them to reassess their actions. All told, their response is not affirmative but rather, negative—not *action* but rather, *reaction*. They are not agentive but instead subjected to the whims of power. The scene plays out in the following way:

León: ¿Qué onda, güey? Por aquí no se puede pasar güey.

Ulises: León, carnal, no traemos nada.

León: Pues no estoy pidiendo cuota, güey. ¿Por qué estoy pidiendo cuota? Sabes que soy Terko de honor.

Ulises: ¿Por qué no se puede güey?

León: Al chile, ahorita que venía por la vuelta, güey. Había dos camionetas blindadas.

No conviene por esa calle. Busqué por el otro callejón. Y por ahí les gané, güey.

Terkos member: Ey. Me acaba de mandar un mensaje mi primo, güey, que está cerrada la calle.

Ulises: ¿Contras o qué verga?

Terkos member: Policías ministeriales. De seguro han de andar cazando a alguien, al chile.

Ulises: Vamos a dar la vuelta güey. (14:15-14:32)

Thus, Los Terkos's identity is defined by the social fetters placed on them. Authority crafts who they are as individuals. They are obliged to circle back around in order to get home, perhaps a bit like Homer's Ulysses. They don't choose a route—the road chooses them.

The scene immediately following (roughly around 15:16) sees the group of eight, still on their way back home, bump into a group of three elder gang leaders in Los Terkos's orbit—older adolescents that are part of the Estrellas, the gang organization comprised of delinquents around Monterrey. The Estrellas leader, the scowling, formidable-looking Isaí, calls Ulises aside before the gang continues on toward their homebase. He congratulates Ulises for taking the young boy under his wing and, interestingly, describes his personality as having been forged not by what he has experienced in life but rather, by what he *hasn't* experienced: namely, a father figure. Essentially, his identity is the fruit of negation—a product of what he has been denied:

Isaí: Está bien, güey. Están bien morros. Sobre todo aquel, mira, El Sudaderas. Se mira bien morro, güey. Me hubiera gustado tener un compa como tú, que anduviera cuidando la banda. Pero, pues, chale, no se hizo. (16:21-16:49)

Isaí, like Ulises, is defined by those negations, denials, and interdictions that he experienced; subjectivity is forged where power is not.

Yet other negations in *Ya no estoy aquí* are notable and remarkably subtle. In one scene, we see Ulises in a New York City public library, seated at a computer, scrolling through social media associated with his beloved Terkos. While surfing on a webpage that looks similar to Myspace, he comes across a post from the now-deceased Isaí from September 7, 2011. The camera focuses on the computer screen: "Isassaiiii: Ese perro, ya no habla o ke, te olvidas!" (1:15:31). Ulises has become a type of ghost, haunting his own past life; Isaí, in turn, has become a real ghost, shot down in the street by a rival gang.

In another scene, after Ulises has been taken in by U.S. authorities, he finds himself in a detention center for undocumented migrants. A guard enters a stark, otherwise empty holding room filled with migrants of all types—men, women, and children—all waiting to be attended to by border services. The officer begins to call out names one by one, asking detainees to stand. Their last names are called out first: "Lucás Remedio, Tomás," "García García, Esteban," etc. When Ulises's name is called, it becomes clear that the name he has provided the authorities is actually a lack of a name: "Sin ferias a secas, Ulises" (1:37:22). Dejected after being caught by the authorities, he has provided the powers that be a phony name: "Ulises," whose last name is, "Without a dime, that's it!" His smug joke focuses on absence: he proposes a lack of identity—he is Ulises "penniless" and nothing more.

Frías repeats the trope time after time. When Lin and Ulises have a falling out, Ulises returns to the apartment of Lin's father, hoping to avoid spending another night on the streets. Lin's father calls from the other room: "Who is it?" "No one," Lin answers back (1:30:08). In a real sense, Ulises has become a no one. Nothingness closes in on Ulises by the end of the film, when the protagonist, tired of trying to make it in New York City, gives himself over to the false nirvana of drugs. When he arrives back home to Monterrey, he finds the Terko's world of *cumbias*, gangbanging, and joie de vivre has ended. There, he attends the funeral of one of his Terko friends. After the funeral, Ulises visits his former best bud, Jeremy, who has recently converted to Christianity, gone clean, left behind gangbanging, and now dedicates himself to proselytizing via Christian rap. Jeremy offers to bring Ulises into the fold, which garners a terse response from Ulises, also appropriately

wrapped up in negating language:

Jeremy: Cuando quieras, ésta es tu casa y eres bienvenido.

Ulises: No, no se hace güey. Ya estoy chido. (1:40:28-1:40:35)

A few reasons for Frías's use of negation are possible. Perhaps Frías's film (astutely?) recognizes the "power of the negative"—the permanent revolution, the will to negate in order to constantly look beyond the status quo. Perhaps (disappointingly?) the film forwards negation in order to avoid the very real possibility that any sort of political messaging may be subsumed, fetishized, or used as a rebellion fix. Perhaps (even worse!) the film promotes negation because, at heart, it has nothing to say. Of these possible explanations as to the trope of negation in the film, in the next section I argue that the second is the most convincing: *Ya no estoy aquí* is aware that as a cinematic product, Ulises and his border-crossing, musically savvy journey may be all-too-readily fetishized by international viewers. Frías's film asks the audience to question the authenticity of our multicultural predilections.

Fetishization in *Ya no estoy aquí*

Neither migration, nor fetishization—nor the fetishization of migrants and their plight—are new phenomena. However, only during our times have the two concepts been so intimately linked. It would be remiss not to mention Karl Marx's famous discussion of fetishism in the opening chapter of *Capital*, where he describes it as a "flight into the misty realm of religion." (166). While the German philosopher analyzes how commodities obfuscate the social relations that produce goods, Franz Fanon, with his *Black Skin, White Masks*, theorizes how racialized bodies can also be fetishized. More recently, Cameroonian philosopher Achille Mbembe has proposed that "if we really take that image of the traveler seriously, it would open us to new horizons on the question of identity and fetishism of identity."¹¹ Similarly, Slavoj Žižek interrogates civil society's immediate and philosophically vacuous "readiness to feel guilty." The Slovenian philosopher proposes that feelings of guilt, as "response to the migrant crisis...puts refugees in the totally passive position of victims."¹² Among activists and bureaucrats, too, it has become apparent that "[m]edia and political responses to Europe's recent 'refugee crisis' often portray refugees as either criminal invaders or vulnerable victims—in both cases, as inherently 'other.'"¹³ Finally, Migrant Studies scholars in particular have begun to question "how migrants as a category are constructed and fetishized" (Raghuram, P., Breines, M.R. & Gunter, A.). They warn about our tendency to "categorize, essentialize and even fetishize migrants" (King 23). Within this particular academic milieu, it has been forwarded that "de-migrantization is becoming a core strategy for overcoming the fetishization of migrants in migration studies" (Dahinden, J. Raghuram, P., Breines, M.R. & Gunter, 20).¹⁴

Yet others have taken up the representation of migrants in media and the arts, proposing that we look beyond schlocky "trauma porn" that characterizes much work.¹⁵ For example, Adrian Pérez-Melgosa argues that although many films on migrations intend to denounce abuses suffered by migrants, they often "unintentionally contribute to a form of cultural violence that diminishes their agency" ("Low-Intensity Necropolitics," 219). Similarly, Mabel Moraña, bemoans that migrants are often seen as bodies "out of place" (Línea de fuga, 237). For Moraña, migrants are commonly viewed as "anonymous and objectified, clustered and promiscuous, a kind of residue or excretion that should remain invisible" (337). Catherine Russell, in turn, warns against migrant narratives that fail to move beyond journalistic clichés ("Migrant Cinema," 128). Literary scholars, too, such as Ignacio Sánchez-Prado rightfully excoriated Jeanine Cummins' 2020 novel *American Dirt*, a work that dramatizes a migrant's journey north on the infamous *La Bestia*.¹⁶

11. See:
<https://www.lafriquedesidees.org/achille-mbembe-a-cure-to-the-fetishism-of-identity/>

12. See the author's "Migrants, racists and the left."

13. See the article by Dina Pasic and Giovanni Fontana.

14. Also see article by J. Dahinden.

15. See:
<https://www.ocweekly.com/the-medias-trauma-porn-coverage-of-immigrants-must-be-rejected/>

16. See Ignacio Sánchez Prado 2021.

All told, our is a time characterized by nothing short of the “fetishization of migrant fashion, food, music, urban neighborhoods ... a multicultural migrant sublime” (Stokes). At the very least, Frías’s *Ya no estoy aquí* constitutes, I argue, a gesture toward de-migraticitize. Even while recounting the dire straits of counterculture youth, the film manifests its awareness that not all reactions to distress are anodyne, nor ideologically free.

Intriguingly, the protagonist of *Ya no estoy aquí*, Ulises, at first blush appears as the epitome of disaffected migrant youth. Quite reasonably, the film has been analyzed as such: a coming-of-age story about middle-class indifference and xenophobia (Deborah Shaw). Ulises’s story invites both serious reflection on the issue of migration at the US-Mexico border even as the teen—with his glossy hair, unwavering scowl, and unquenchable infatuation with Kolombia subculture is, in short, the perfect fodder for fetishization. Multiple scholars, such as Laura Podalsky, María Soledad Paz-Mackay, Omar Rodríguez, Carolina Rocha, Georgia Seminet, Geoffrey Maguire, and Rachel Randall, have explored the box office and critical success of adolescents in Latin American cinema. As Podalsky affirms, [o]ver the past decade or so, there has been a proliferation of films from a variety of Latin American countries about disaffected youth among them” (109). These productions, like *Ya no estoy aquí*, are, in no way apolitical in character. Thus, Podalsky suggestively proposes that “discussions of “today’s youth” are often inflected, in one way or another, with debates about the region’s recent political history” (110). Rocha, too, sees the rise of youth in film as a response to large-scale socioeconomic conditions. As she notes, adolescents “have also been screened in Latin American films to characterize the transitional period from the 1990s to the new century when globalization has intensified” (Rocha 10). Sánchez-Prado, too, reminds us, “the emergence of youth as a cinematic topic is as much a matter of emergent audiences as a vehicle for expressing the ideologies of citizenship and formation in a transitional society” (“Migrant Cinema,” 128). With the social, political, and cultural import of adolescents in Latin American cinema in mind, it is appropriate to interpret Frías’s film as inspired by various contemporary phenomena: the significant and newsworthy migration between the United States and Mexico, along with the globalization of culture and especially music. Finally, the film is a response to the neoliberalization of Mexico’s film industry, which saw Mexican forms of national cinema “eroded” as (Sánchez-Prado). *Ya no estoy aquí* attempts to respond to our contemporary milieu, a time when the so-called Three Amigos—directors Del Toro, Iñárritu and Cuarón—have made all things Mexico so very attractive, even lucrative, vis-à-vis the global market.¹⁷

While Ulises’s infatuation with *cumbias rebajadas* represents his attempt to reject the institutions, values, and experiences in bourgeois society ultimately, the film interrogates whether this refusal constitutes little more than a revolutionary fix, a regressive force that fails to provide liberation. The film also wonders whether we can do more than fetishize him, his status as a migrant, his cool attitude as a dance-crazed disaffected youth. First, it is worth recounting how Frías’s protagonist rebels against without much of a cause—save for baggy pants and an MP3 player full of *cumbias*.

Given that *Ya no estoy aquí* centers on music, migration, and international relationships between individuals, it would be erroneous, perhaps impossible, to ignore the film’s message regarding the political possibilities of popular culture. To what extent can products of mass culture make us aware of serious social problems? Do the music, movies, and art we consume serve to stupefy us or inspire us? What are our motivations when we make choices as consumers of art? Can performative activism really effect change? On one hand, Frías’s film gives itself over to this interpretation: as Frías notes in various interviews, his protagonist, Ulises, via migration and dance, does hope

17. See the article by Francisco Aviles Pino. Also see: <https://mexico.arizona.edu/revista/film-discovering-mexican-cinemas-new-golden-age>

to leave behind the violence of Northern Mexico: dance is a contestatory gesture.¹⁸ Furthermore, Frías is certainly not alone in promulgating the idea that cumbia culture may provide a forum for marginalized voices.¹⁹ On the other hand, an immensely cogent element of the film—and one that has been ignored by critics or scholars—is that *Ya no estoy aquí* successfully and thoroughly interrogates whether Ulises's seemingly limitless stubbornness was truly radical. As I propose, Frías rather ingeniously queries whether his characters—although believing themselves to be rebels, iconoclasts, and astute culture vultures—evinced little more than a recapitulation of consumerist values. Their likes may, in fact, be mere revolutionary fixes, regressive force that promises but fails to provide liberation. Often, they are but crass examples of cultural slumming that “affirm” the *status quo*.

One of the more insightful elements *Ya no estoy aquí* explicitly points up this very line of investigation: the extent to which other cultures are fetishized, the vulgarity of cultural slumming, and the lack of art's political possibilities—be it photography, music, or dance. In this way, Frías's film may be more intriguing than critics have suggested. While Ulises's infatuation with *cumbias rebajadas* represents his attempt to reject bourgeois life, other plotlines in the film suggest that Colombia culture has been vulgarized, co-opted—they are less than innocent. That is, the supposed “purity” or “authenticity” of Ulises's relationship with Colombia culture is undermined by the fact that other characters in the film approach him in a similar way. Strangely, in a film about the confluence of marginalized voices and artistic predilections, viewers are tasked to interrogate the legitimacy of our own political allegiances and artistic interests.

Less than four minutes into the film, we meet Lin, seated at the counter of her father's convenience store in the borough of Queens, New York City. She leaves through a large book of photography when Ulises, prepared to work with another young Latino on a small clean up job for Mr. Loh, enters Mr. Loh's bodega. Upon closer inspection, Lin is flipping through New York-based photographer Richard Sandler's *The Eyes of the City*, a book first published in 2016 but which includes spontaneous, street scene-type photography of grimy New York City's urban life from 1977 to 2001. Intriguingly, the book highlights a political vision of the U.S.'s largest city, a work that “exudes a relentless need to show the polarity of class and race that on a daily basis is thrust upon urban-dwellers” (Levy). Lin, it would seem, is very much interested in how the proverbial “other half” lives. She, too, is given to aesthetic visions of urban society's economic and cultural disjoints.

Yet other scenes point up our tendency to project onto, even fetishize different cultural practices. In the second scene of *Ya no estoy aquí*, still less than ten minutes into the film, Ulises, along with a group of other Latino workers are busy renovating a New York City brownstone. A somewhat cubby, white American, clad in shorts and a t-shirt, follows the group into the building, carrying a formidable camera. Seemingly enamored with Ulises's look, he requests a photograph. The following conversation ensues:

Photographer: Excuse me, my friend, my friend. Is there any way I can take your photograph just like that? Perfect, hey you've got an awesome look. [Snaps a few shots] So, what I do is run a website where I go around and photo random people and learn just a little bit about them.

Ulises's Coworker: He doesn't speak English.

Photographer: Could you translate?

Ulises's Coworker: No, man, sorry we are about to start working again. (6:42-6:54)

18. For example, see Frías's interview with *El Cine en la SER* here: https://www.youtube.com/watch?v=mY_B1qHnqro. Also see María Fernanda Mugica's article.

19. See the article from Pablo Vila, et al.

Frías thus signals a contradictory relationship between art and labor. The photographer seems politically aware, interested in illustrating that even the working classes have a sense of fashion. Yet, the photographer's request also feels condescending; he is cosplaying activism while trawling for Likes on social media.

Lin's affection for Ulises is similarly interrogated when Ulises is found squatting in the storage attic above the store belonging to Lin's father. In order to communicate with Ulises, Lin enlists an unnamed, bilingual friend whose parents, he explains, are from Mexico. Lin's attraction to Ulises is palpable here although we should necessarily wonder where her concern for the destitute Ulises begins:

Lin: First tell me why you broke into our property.

Lin's friend: Quiere saber por qué te metiste a dormir aquí.

Ulises: Los pinches puñetas con los que vivía me echaron montón y ya.

Lin: What did he say?

Lin's friend: Wait. ¿Por qué te pegaron?

Ulises: Porque eran un chingo y yo solo nomás.

Lin's friend: No, digo, ¿por qué motivo se pelearon?

Ulises: Me estaban echando carrilla por mi pelo.

Lin's friend: He says the people who beat him bullied him because of his hair.

Lin: Tell him we think his style is cool. Ask him who did his hair.

Lin's Friend: How is that relevant, Lin? (59:25-60:01)

Interestingly, Ulises, our protagonist, also seems to reify other characters, seeing them how he wants to, more curious as to what they represent than enjoying them for the complexity of who they actually are. When he first meets a sex worker, Gladys, in a Spanish-speaking bar in New York City, Ulises explains to her that he does not dance to the type of music that the bar is playing. Rather, he likes Kolombias. Gladys responds: "Colombia no es un tipo de música. Es un país. Es mi país" (22:31). Essentially, Ulises incorrectly believes that Gladys, as a Colombian, must share his affection for *cumbias rebajadas*. He erroneously believes that she epitomizes all the nostalgia, all the utopia, and all the angst that some faraway place called "Colombia" entails. Intriguingly, just seconds before, the camera had briefly paused over a couple in the corner of the bar, snuggled up together, a white male wearing a yarmulke together with a dark-skinned female. Is Frías simply documenting the multiracial and multicultural character of that most global of urban centers—New York City? Or, rather, does he interrogate how libidinal relations enter into the sphere of politics, labor, and art? I believe that Frías's film undermines his characters' supposed political awareness; rather, it is proposed that characters' artistic predilections constitute little more than cultural slumming, fetishization, and revolutionary fixes.

As Ignacio Sánchez Prado has explained, Mexican cinema has, during neoliberal times, experienced a profound retooling, making it palpable for an international audience.²⁰ Both the silliness and the cleverness of *Ya no estoy aquí* is that it looks to pop music for future politics—for both better and worse, the perfect fodder for our contemporary times. Until we dream up better political answers to the traumas associated with a

20. As Ignacio Sánchez Prado explains (2014), "new Mexican cinematic culture converges with the national and the global, politics and affect, reflecting relationships it had spent the previous decade retooling" (182).

globalized labor market, we may not be much better than Frías's New York City yuppie photographer, praising others for their "awesome look."

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 52
Enero/January 2025

CIBERLETRAS

WORKS CITED

"Achille Mbembe, a cure to the 'fetishism of identity.'" *L'Afrique Desdiees*. 19 Feb. 2017. <https://www.lafriquedesidees.org/achille-mbembe-a-cure-to-the-fetishism-of-identity/> (accessed 14 Oct. 2024).

Aguilar, Gonzalo Moisés. *Other Worlds: New Argentinean Film*. Palgrave Macmillan, 2008.

Ahumada, Denise. "Ya No Estoy Aquí", una película sobre la migración forzada." *Netnoticias.mx*, 17 Nov. 2023, <https://netnoticias.mx/juarez/ya-no-estoy-aqui-una-pelicula-sobre-la-migracion-forzada> (accessed 18 Dec. 2023).

Aldama, Frederick Luis. *Mex-Cine: Mexican Filmmaking, Production, and Consumption in the Twenty-First Century*. The University of Michigan Press, 2013.

Aviles Pino, Francisco. "The Media's Trauma Porn Coverage of Immigrants Must Be Rejected." *OCWeekly*. May 14, 2019.

Castro, José. "Film Review: *I'm No Longer Here (Ya no estoy aquí)*." *History in the Making*, vol. 14, art. 25, pp. 461-470. <https://scholarworks.lib.csusb.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1253&context=history-in-the-making>

City of Kankakee. <https://citykankakee-il.gov/events-details.php?s=2024-09-24-until-justice-just-is-film-screening-of-yo-no-estoy-aqui> (accessed 20 Nov. 2024)

Dahinden, J. "A plea for the 'de-migrantization' of research on migration and integration." *Ethnic and Racial Studies*, vol. 39, no. 13, 2016, pp. 2207-2225.

Diezmartínez, Ernesto. "No voy a pedirle a nadie que me crea: perdida en la adaptación." *Letras Libres*, 23 Nov. 2023. <https://letraslibres.com/cine-tv/ernesto-diezmartinez-no-voy-a-pedirle-a-nadie-que-me-crea-fernando-frias-juan-pablo-villalobos/> Accessed 8 Jan. 2024.

Ebiri, Bilge. "Oscar Hopeful Fernando Frías Has the Range," *Vulture*, 4 March, 2021, <https://www.vulture.com/2021/03/q-and-a-oscar-hopeful-fernando-fras-on-im-no-longer-here.html> (accessed 10 Jan. 2024).

Emmelhainz, Irmgard, Ignacio M. Sánchez Prado, and Oswaldo Zavala. "Nunca estuvo ahí." *Revista Común*, 4 September 2020 (accessed Oct. 12, 2020). <https://revistacomun.com/blog/nunca-estuvo-ahi/>

WORKS CITED

- Engels, Frederick. "Anti-Dühring." *Marxist.org*.
<https://www.marxists.org/archive/marx/works/1877/anti-duhring/ch11.htm>
- Fernández l'Hoeste, Héctor D. and Pablo Vila. *Cumbia!: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*. Duke UP, 2013.
- Fontana, Giovanni and Dina Pasic. "'I'm not a refugee, I'm a person': Rethinking power and community in humanitarian contexts." *Routed Magazine*. 26 March 2023. <https://www.routedmagazine.com/refugee-community-humanitarian-power> (accessed 20 Sept. 2024).
- Frías, Fernando. *Ya no estoy aquí* (film), Mexico/United States, Panorama Global Films, Netflix, 2019.
- Hernández Espinoza, Eréndira Damariz and Ana Sedeño-Valdellós. "Cuerpo, danza e identidad en el discurso filmico contemporáneo. *Ema* (Larraín, 2019) y *Ya no estoy aquí* (Frías, 2019). *Mediaciones sociales*, no. 21, 2022, pp. 1-10.
- King, R. "On migration, geography, and epistemic communities." *CMS* vol. 8, no. 35, 2020, pp. 1-10.
- Lemire, Christy. "Reviews: *I'm No Longer Here*," *RogerEbert*, 27 May 2020. <https://www.rogerebert.com/reviews/im-no-longer-here-movie-review-2020> (accessed 10 Mar. 2022).
- Levy, Serge L-F. "Book Review: Eyes of the City." *Lens Culture*. No date. <https://www.lensculture.com/articles/richard-sandler-the-eyes-of-the-city> (accessed 6 May 2024).
- Lippman, Alexandra. "Listening Across Borders: Migration Dedications and Voice in Cumbia Sonidera." *Tapuya: Latin American Science Technology and Society*, vol. 1, 2018, pp. 201-15.
<https://doi.org/10.1080/25729861.2018.1497273>
- "Made in Mexico: why the new Hollywood is south of the border." *The Economist*. 25 Oct. 2024.
<https://www.economist.com/culture/2024/10/25/made-in-mexico-why-the-new-hollywood-is-south-of-the-border> (accessed 14 oct. 2024).
- Marx, Karl. *Capital: A Critique of Political Economy, Volume One*. Translated by Ben Fowkes. Penguin, 1990.
- "The Media's Trauma Porn Coverage of Immigrants Must Be Rejected." *OCWeekly*. 14 May 2019. <https://www.ocweekly.com/the-medias-trauma-porn-coverage-of-immigrants-must-be-rejected/> (accessed 18 Oct. 2024).

WORKS CITED

Moraña, Mabel. *Líneas de fuga: ciudadanía, frontera y sujeto migrante*. Iberoamericana Editorial Vervuert. 2021.

Mugica, María Fernanda. "Ya no estoy aquí: cumbia y raros peinados para enfrentar una realidad violenta." *La Nación*, 26 February 2020. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/ya-no-estoy-aqui-cumbia-raros-peinados-nid2337189/> Accessed 5 Feb. 2021.

Olvera Gudiño, José Juan. "Cumbia in Mexico's Northeastern Region." *Cumbia!: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre* by Fernández l'Hoeste, Héctor D. and Pablo Vila. Duke UP, 2013, pp. 87-104.

"On Film: Discovering Mexican Cinema's New Golden Age." *Arizona.com*. 28 April 2020. <https://mexico.arizona.edu/revista/film-discovering-mexican-cinemas-new-golden-age> (accessed 18 sept. 2024).

Pérez-Melgosa, Adrián. "Low-Intensity Necropolitics: Slow Violence and Migrant Bodies in Latin American Films." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 20: (2016), pp. 217- 236.

Podalsky, Laura. "Out of Depth: The Politics of Disaffected Youth and Contemporary Latin American Cinema." *Youth Culture in Global Cinema*, edited by Timothy Shary and Alexandra Seibel. University of Texas Press, 2006, pp. 109-30.

Quintana Vallejo, Ricardo. "Young Undocumented Migrants in Contemporary Fiction Films: *Guten Tag*, *Ramón* and *Ya no estoy aquí*." *Norteamérica*, no. 1, year 16, Jan.-June 2021, pp. 351-372.

Raghuram, P., Breines, M.R. & Gunter, A. "De-migrantizing as methodology: rethinking migration studies through immobility and liminality." *CMS*, vol. 12, no. 24, 2024, pp. 1-10.

Rocha, Carolina and Georgia Seminet. "Introduction." *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film*. Palgrave Macmillan, 2012.

Russell, Catherine. "Migrant Cinema: Scenes of Displacement." *Cinéaste* 43, no. 1 (2017): pp. 17-21.

Sánchez Prado, Ignacio M. "Innocence Interrupted: Neoliberalism and the End of Childhood in Recent Mexican Cinema." *Youth Culture in Global Cinema*, edited by Timothy Shary and Alexandra Seibel. University of Texas Press, 2006, pp. 117-33.

----- . *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema 1988-2012*. Vanderbilt University Press, 2014.

WORKS CITED

-----, "American Dirt' Gets Mexico Very Wrong. It's the Latest in a Long Trend." *The Washington Post* online edition, Jan. 23. 2020.

-----, "Commodifying Mexico: On *American Dirt* and the Cultural Politics of a Manufactured Bestseller." *American Literary History*, vol. 33, iss. 2, 2021, pp. 371–393.

Shaw, Deborah. "Migrant identities in film: Migrations from Mexico and Central America to the United States." *Crossings: Journal of Migration and Culture* vol. 3, no. 12, 2012, pp. 227-240.

Stokes, Martin. "Migration and Music." *Music Research Annual* 1: (2020), pp. 1–24.

Tobar, Héctor. *Our Migrant Souls: A Meditation on Race and the Meanings and Myths of "Latino"*. MCD, 2023.

Vila, Pablo, et al. *Troubling Gender: Youth and Cumbia in Argentina's Music Scene*. Temple UP, 2011.

Watkins, Amanda. "The Colombia's Sub-Culture of Mexico." *Fashion: Exploring Critical Issues*, edited by Barbara Brownie, Laura Petican and Johannes Reponen, Brill, 2020, pp. 165–176.

Winkelman, Natalia. "I'm No Longer Here' Review: A Boy Adrift," *New York Times*, 28 May 2020. <https://www.nytimes.com/2020/05/27/movies/im-no-longer-here-review.html> Accessed 29 Feb. 2022.

'*Ya no estoy aquí*': A Talk with Guillermo del Toro and Alfonso Cuarón. Written by Nazareno Obregón Nieva, Netflix, 2020, Netflix, www.netflix.com.

"'Ya no estoy aquí' Entrevista a Fernando Frías." *El Cine en la SER* 28 Dec. 2020. https://www.youtube.com/watch?v=mY_B1qHnqro (accessed 15 Jan. 2023).

'*Ya no estoy aquí*': La cumbia de la resistencia." *Proceso*. 12 June 2020. <https://www.proceso.com.mx/cine-permanencia-voluntaria/2020/6/12/ya-no-estoy-aqui-la-cumbia-de-la-resistencia-244426.html> (accessed 10 Nov. 2024).

Zizek, Slavoj. "Migrants, Racists and the Left." *Spiked*. 26 May 2016.

'Migrant Identities in Film: Sin Nombre and migration films from Mexico and Central America to the United States' in *Crossings: Journal of Migration and Culture*, 3, 12, 227-240.

***LA NOVELA DE MI VIDA* DE LEONARDO PADURA: TRANSHISTORICISMO Y AUTENTICIDAD**

Jonathan Dettman

University of Nebraska at Kearney

Resumen: *La novela de mi vida* de Leonardo Padura estableció un patrón para la representación de una cubanía trans-histórica que aparecería después en otras obras del mismo autor. La novela delata una preocupación por la autenticidad de lo cubano que acaba desestabilizando el concepto de sujeto nacional, idea que en la novela tiene como fundamento un juego de falsificaciones y/o exclusiones.

Palabras Clave: Leonardo Padura, comunidad imaginada, cubanía, literatura postsoviética, nación, novela histórica.

Al volver a considerar *La novela de mi vida* (2002) más de veinte años después de su primera edición, se hace evidente que en esta obra Leonardo Padura ensayó, por primera vez y con mucho éxito, una fórmula novelística que quizá pueda llamarse *transhistórica*, pues consiste en entretener argumentos y personajes de distintas épocas en una narración que expresa una experiencia compartida que trasciende el tiempo. Desde entonces, en novelas como *El hombre que amaba a los perros* (2009), *Herejes* (2013) y *Como polvo en el viento* (2020), Padura ha ido trabajando con variantes de este patrón, ayudando a actualizar la novela histórica para el siglo XXI,¹ sin abandonar del todo el género neopolicial con el que logró su perfil internacional (Sánchez 66; Vizcarra 121). En estas novelas el elenco de personajes demuestra una variedad considerable y hay una enorme diversidad en cuanto a las épocas históricas representadas, tanto dentro de las obras como entre ellas. A pesar de esta heterogeneidad hay una notable recurrencia de ciertos temas: el exilio/insilio, la marginación política, la pertenencia nacional o cultural y la impunidad de personas poderosas que manipulan destinos individuales y hasta legados históricos. Estos temas (la lista no es exhaustiva) representan aspectos de lo que Padura considera dimensiones de lo cubano, y no es arriesgado afirmar que estas novelas, cuya acción puede ocurrir dentro o fuera de Cuba y en las que puede figurar o no el avatar generacional cubano Mario Conde, son esfuerzos por expresar un carácter y una realidad fundamentalmente cubanos, aun cuando pretenden tender puentes entre lo cubano y lo universal. En este ensayo se explora *La novela de mi vida* como novela trans histórica, intentando entender la relación que puede haber entre lo formal y lo nacional y, en conexión con esa relación, las preocupaciones de la novela acerca de la autenticidad histórica (autoría de textos).

La novela de mi vida consiste en tres historias entrelazadas, una “estructura triangular” que Padura indica que ha llegado a favorecer por la estabilidad narrativa que proporciona a sus novelas (Bivort 156). Las primeras dos historias, procediendo según su cronología histórica, han sido caracterizadas por Sonia Behar como introspectiva y retrospectiva, a su vez (25). La primera historia es la autobiografía introspectiva de José María Heredia, texto identificado como “la novela de mi vida”. En él, se cuenta la formación, el exilio y el eventual regreso del poeta. Además, se ofrece un retrato de una época (las primeras décadas del siglo XIX) considerada la cuna de la cultura y nacionalidad cubanas. La segunda historia es una especie de mirada retrospectiva sobre la vida de José de Jesús Heredia, el hijo ilegítimo del poeta. Esta segunda capa narrativa sirve para describir las peripecias del manuscrito extraviado de “la novela de mi vida”. La tercera historia corresponde a la Cuba de principios del siglo XX y al escritor e investigador ficticio Fernando Terry (en rigor, todos los protagonistas son ficticios, pero éste es el que no pretende representar a un individuo histórico). Terry es especialista en la vida y obra de José María Heredia y, además, se identifica personalmente con el poeta, debido a las circunstancias de su propia vida, en la que, como Heredia, ha experimentado el exilio, la traición y la desilusión. Terry ha regresado a Cuba con la idea de encontrar la verdad sobre el paradero del manuscrito de Heredia y sobre la identidad del individuo responsable de su exilio, alguien que Terry cree que se encuentra entre los que eran sus amigos más íntimos.

En el título mismo de *La novela de mi vida* se esboza una relación entre dos términos fundamentales: novela y vida. Hay cierta ambigüedad o doble sentido respecto a ambos términos. Debido a la estructura paralela o palimpséstica de la obra de Padura, *novela* puede referirse tanto a la obra de Padura—la que el lector tiene en sus manos—como al manuscrito inédito de Heredia (la autobiografía que figura como objeto de la investigación de Fernando Terry). La vida referida, entonces, puede ser la de Heredia o la de Terry, dependiendo de la “novela” en cuestión. Hay una tercera interpretación, y es la que interesa aquí: al considerar a Heredia y a Terry como iteraciones de lo cubano, unidos a través del tiempo por experiencias y circunstancias paralelas, la “vida” referida por

1. Véase P. Sánchez (2016) para un análisis de la relación de *La novela de mi vida* con *El hombre que amaba a los perros* y con otras novelas contemporáneas que reinventan la ficción histórica.

el título trasciende el tiempo y a los individuos para expresar algo que puede parecer una experiencia universal cubana. Están en juego no solo las biografías de estos personajes, una histórica y otra inventada, sino la del país entero.

Puede parecer extraño hablar de la “biografía” de un país, pero hay razones por pensar que estos términos no solo son compatibles, sino que forman parte de la razón de ser de la novela moderna, desde sus orígenes. Neil Larsen, reflexionando sobre la influencia, en el campo de la crítica literaria, de *Imagined Communities* de Benedict Anderson, señala que aunque la noción de una literatura nacional (tradicionalmente pensada como una literatura producida por una nación y que expresa alguna esencia nacional) ha sido reemplazada por una comprensión más cabal del rol de la literatura en la producción de la nación —la comunidad imaginada— este avance ha dado lugar a un procedimiento crítico generalizado, el de descubrir el “sujeto nacional” en uno que otro texto que de alguna manera (no siempre explicada) ha contribuido a la formación de un modo de ser propio del país en cuestión. El procedimiento, explica Larsen, es básicamente analógico o alegórico.

But allegory as form is scarcely adequate to the more rigorously theoretical problem here. One can find national allegories wherever one looks, because, in detecting allegorical correspondences, one basically proceeds tautologically: Sab can equal Cuba, or Cuba Sab, only because both sides of the equation are still in themselves essentially empty, theoretically unspecified entities. (171)

Como alternativa a este modo crítico, Larsen ofrece la posibilidad de una conexión formal (genésica) entre narrativa (novela) y comunidad (nación). En otras palabras, el tipo de comunidad —en este caso la nación— determina la relación que existe entre la comunidad y la narrativa.

Al conceder una relación determinante entre la forma específica de la comunidad y la relación narrativa—comunidad (Nr—Cm en el esquema de Larsen), se nos ofrece la posibilidad de considerar las diferencias que puede haber entre *La novela de mi vida* como novela contemporánea escrita por Leonardo Padura y la novela tal y como existía a principios del siglo XIX. Esta diferencia puede parecerle obvia a un estudioso de la época, quien sabe que con el término “novela” se etiquetaba textos que en tiempos actuales llamaríamos relatos o cuentos (e.g. “Una pascua en San Marcos”), pero mientras más se insista en esa diferencia (fundamental y no meramente convencional) más fácil es percibir que la nación también es algo variable en cuanto forma de comunidad. Así se rompe la ilusión de continuidad “biográfica” entre la Cuba de Arango y Parreño y la de Padura.

De hecho, al considerar que textos como el mencionado “Una pascua en San Marcos” o *Sab*, a pesar de insertarse, en el primer caso, en el canon nacional cubano como una temprana muestra de crítica social (el blanco de esa crítica es la burguesía azucarera) o ser considerados, en el segundo caso, una “ficción fundadora” de la nación (Sommer), en realidad representan a sociedades bastante más reducidas que lo que hoy entendemos por “nación”. *Sab*, por ejemplo, corresponde a las perspectivas y a los intereses de una oligarquía regional (Puerto Príncipe) relativamente alejada de los debates capitalinos y las presiones económicas que serían decisivas en la formación del bloque criollo azucarero cuya conciencia de comunidad iba perfilándose frente a sus rivales peninsulares en el sector comercial.

Ya que *La novela de mi vida* pretende salvar esas diferencias y establecer una continuidad entre la Cuba decimonónica y la del siglo XXI, es necesario detenernos en algunas de las características de la

“nación” en ambos periodos, empezando con la época formativa y luego considerando las exclusiones implicadas en la definición de un sujeto nacional. Finalmente, se explora cómo estas exclusiones producen una preocupación sobre la autenticidad, con implicaciones para la coherencia de la nación a principios del siglo XXI.

La primera mitad del siglo XIX es considerada de importancia fundamental para la formación de la nación cubana. En particular, la tertulia intelectual en torno a Domingo del Monte, activa en las décadas del 1830 y 1840, parece haber tenido una influencia decisiva. Aunque la centralidad de esta generación de intelectuales ha sido disputada por historiadores revolucionarios como Walterio Carbonell, su papel en la formación de la cultura cubana sigue siendo motivo de interés para los cubanos de hoy. A Padura lo podemos ubicar entre los que piensan que Del Monte era una figura clave, pues *La novela de mi vida* no solo lo coloca al centro de las circunstancias y traiciones que obligaron a José María Heredia a exiliarse, sino que también identifica a Del Monte como autor de un fraude histórico en torno al *Urtext* de la literatura cubana, el poema épico *Espejo de paciencia*. “Triste, demasiado triste, resultaba saber que estábamos naciendo a algo tan sagrado como la literatura sobre una mentira” (337).

Es cierto que Del Monte ocupaba un lugar céntrico en la vida intelectual habanera y en los debates sobre el destino político de la isla. Después del brote del separatismo en la década del 1820 (probablemente el periodo en el que se vio más ejemplos de independentismo abierto hasta la Guerra de los Diez Años), la censura obligó al independentismo a revestirse de cultura y, como resultado, aparecieron publicaciones como *La moda o Recreo Semanal del Bello Sexo* y luego la *Revista Bimestre Cubana*, ambas editadas por Del Monte, en las que se proyectaba la tendencia burguesa-nacionalista por una vía cultural (Ferrer, 100). Pero estas circunstancias indican que la tendencia nacionalista existía desde antes y que Del Monte no era su originador sino uno de sus portavoces. Para entender los orígenes de una conciencia nacionalista cubana hay que recurrir a otro tipo de literatura.

En *Imagined Communities*, Anderson sugiere que el periódico, con su ritmo diario o semanal, marca el paso de un tiempo calendárico y que la fecha impresa en la cabecera es lo que permite ordenar los sucesos en la vida del personaje-nación que aparece a intervalos (el ejemplo de Anderson es el país de Mali, un personaje menor en las páginas del *New York Times*) (33). Más tarde, Anderson elabora sobre esta idea, indicando que eran más que nada las noticias políticas y comerciales, notas sobre productos, bodas, embarcaciones, envíos, etc., que producían la “comunidad imaginada” entre quienes se creían (o en efecto eran) los dueños de “estos barcos, esposas, obispos y precios” (Anderson, 62). Cabe preguntar, entonces, si se debe prestar tanto o más atención a la prensa mercantil que a la *Revista Bimestre Cubana* en considerar el impacto de la literatura en el desarrollo de una conciencia nacional cubana.

Manuel Moreno Fraginals (2001) explicó:

Desde principios de siglo se editaron en Cuba numerosos periódicos comerciales con noticias sobre los principales productos de importación y exportación de la Isla. En ellos hay una gran riqueza de información sobre precios, exportaciones, azúcar almacenada, coyuntura del mercado, etc. Como publicación pionera de este tipo tenemos el *Diario Mercantil*, La Habana, de 1811, con un suplemento en inglés (semanal). (748)

Además, Moreno Fraginals señaló que la publicación de Ramón de la Sagra, *Anales de Ciencias, Agricultura, Comercio y Artes*, tuvo en sus

inicios “un alto nivel técnico y derivó hacia el campo político, desprestigiándose finalmente con la agria y negativa polémica sobre el poeta José María Heredia” (747-48).² En realidad, esa publicación fue recibida, desde el principio, con mucho escepticismo por la intelectualidad criolla, que entendía que el rol de La Sagra era promover los intereses peninsulares desde la Cátedra de Botánica y con sus varias publicaciones periodísticas y científicas. De hecho, los Anales fueron sujetos a un boicot informal que minó la viabilidad económica de la publicación (Ferrer 96). No obstante la falta de éxito de los *Anales*, llama mucho la atención que los españoles peninsulares librarán una campana nacionalista no solo desde instituciones como el Jardín Botánico y con publicaciones económicas y científicas, sino que también quisieran intervenir en el campo de la cultura. Cabe pensar que las gacetas mercantiles, dominadas por noticias de embarcaciones y el precio de mercancías de varios tipos, no producían invariablemente una conciencia de comunidad enteramente local (Anderson dice provinciana). En Cuba, al menos, donde el sector comercial seguía, a principios del XIX, en manos de peninsulares, es probable que esas publicaciones, aun antes del ejemplo de La Sagra, ayudaran a fortalecer un concepto de comunidad *española* frente a los criollos productores de azúcar.

Hasta se nota cierto fenómeno de racialización en esta división, que según José Luis Ferrer se agudizaba en esa misma época.

Los productores, como grupo social, a menudo expresaban su desprecio hacia los comerciantes, caracterizándolos como advenedizos, nuevos ricos, e ignorantes. Los comerciantes, a su vez menospreciaban a los criollos, a quienes irónicamente llamaban “mulatos”. (34)

Anderson destaca esta tendencia racializadora, opinando que la emergencia de poblaciones criollas excluidas de alto cargos administrativos (tales políticas exclusivas estaban generalizadas en Hispanoamérica) produjo actitudes que anticipaban el racismo moderno (59). Con todo, lo importante es saber que a principios del siglo XIX hubo dos o varios nacionalismos en competencia y que el nacionalismo criollo, en particular, encerraba cierta preocupación racial, en parte como consecuencia de la racialización mencionada, pero ante todo debida a las contradicciones internas de la población criolla.

Los criollos de Cuba, sobre todo la clase dominante azucarera, vivían presos de varias contradicciones político-económicas. Como consecuencia, la “comunidad imaginada” de este grupo tenía características determinadas por estas mismas contradicciones. La nación en ciernes iba definiéndose a partir de una serie de exclusiones que no se limitaban al anti españolismo o al anti criollismo.

No obstante el antagonismo entre criollos y peninsulares y el hecho de que estos últimos iban a quedar excluidos, pasado el tiempo, de “lo cubano” y que, a su vez, pretendían excluir a los primeros de lo español y lo europeo, ambos grupos participaban de la “esfera pública” configurada por la prensa periódica y otras publicaciones, tertulias, etc. Este acceso a la esfera pública legitimaba a estos grupos como actores políticos con el derecho de intervenir en el futuro del país, a pesar de que las autoridades españolas quisieron limitar en ocasiones las ideas que se podían ventear en público.

Había otro sector de la población, los africanos y afrodescendientes, que era excluido sistemáticamente de la esfera pública y que por lo tanto no era reconocida dentro del sujeto colectivo conocido como “el público”. El historiador radical Walterio Carbonell insistió en que el antagonismo principal de la sociedad cubana era el que existió entre esclavistas y personas esclavizadas y que la rivalidad entre criollos y peninsulares, plantadores y comerciantes, etc. eran “contradicciones secundarias”

2. Respecto a Del Monte y su postura hacia Heredia, es de notar que Saco no fue el único defensor del poeta. El mismo Del Monte, a pesar de que *La novela de mi vida* sostiene que había traicionado a Heredia años atrás, promovió la segunda edición de sus poesías desde las páginas de la *Revista Bimestre* en 1832, época en que Del Monte seguía al mando de la revista. Saco devino editor principal a partir del sexto número, según José Luis Ferrer (123n).

(71-72). La contradicción principal, el enfrentamiento entre amos y esclavos, era motivo del mayor temor de los criollos azucareros en Cuba: la posibilidad de “otro Haití”, es decir, una sublevación de esclavos generalizada. Ese miedo es documentado no solo por la presencia de numerosas milicias y expediciones de rancheadores en una constante actividad represiva hacia la población negra (aquí cabe mencionar también la destrucción de la clase media de artesanos libertos en La Habana en pos de La Escalera), sino también por obras como “El rancheador” de Pedro José Morillas o el *Diario* de Francisco Estévez editado por Cirilo Villaverde.

Este miedo también queda registrado en *La novela de mi vida* como parte de su recreación de la época. Padura lo coloca en boca de Saco: “—¿Y los negros, poeta? ¿Qué va a pasar cuando se subleven? Todo lo que has dicho suena muy bien, pero si no tienes respuesta para esa pregunta, no cuentes con la gente que decide en Cuba” (156). La respuesta, para muchos de los criollos, resultó ser el proyecto de promover la mano de obra blanca para aumentar la población de origen europeo.

A postrimerías del siglo XVIII, cuando los terratenientes aún no se habían constituido como comunidad protonacionalista criolla pero sí como sector económico con ambiciones para expandir el cultivo del azúcar, el mismo temor al negro subyacía el “Discurso sobre la agricultura” de Arango y Parreño, quien, en un texto que arguye *a favor* de la introducción masiva de negros en Cuba, tuvo que adelantar una serie de precauciones, pues al mismo tiempo que constituía una oportunidad para rellenar “el vacío que ha dejado el incendio del Guarico” (76) representaba un peligro, tanto por la posibilidad de una alianza entre los esclavos y los afrodescendientes libres —según Arango “todos son negros; poco más o poco menos tienen las mismas quejas y el mismo motivo para vivir disgustados de nosotros” (97)— como por la eventualidad de una revuelta en el campo, pues entre las precauciones recomendadas están la de aplicarles un tratamiento humano a los esclavos (Arango no ve la esclavitud como inhumana en sí) y, en lugares rurales, la de establecer una población estable en las aldeas, “que serían un poderoso freno para las ideas sediciosas de los esclavos campestres” (98). La idea, entonces, era aumentar la población blanca en el campo a través del “arreglo de la policía de los campos y el establecimiento de medios que, al paso que hagan agradable esta vida inocente, faciliten la propagación de la especie” (99). En este pasaje del texto vemos la promulgación de tres ideas que llegarían a ser fundamentales para la incorporación del campo cubano en el imaginario nacional y en el proyecto de expansión económica. Primero, la “vida inocente” o el idilio del campo; segundo, la importancia de “policía” o reparto de elementos infraestructurales e institucionales (aldeas uniformes y bien gobernadas, vías de transporte seguras, etc.);³ tercero, y entre líneas, la “especie” o sujeto que viviría esa vida rural: el campesino blanco, sencillo y trabajador que llegaría a conocerse como “guajiro”.

El aumento de la población blanca era un proyecto recurrente en la Cuba decimonónica. Uno de los más frecuentes corresponsales de Domingo del Monte, Gaspar Betancourt Cisneros (“El Lugareño”), era uno de los promotores más activos de este proyecto. La idea era que la población blanca no debía ser superada numéricamente por esclavos y afrodescendientes para que Cuba no corriera el riesgo de ser “otro Haití”. Para “El Lugareño”, la mano de obra blanca también serviría de contrapeso frente al poder dominante azucarero; como vocero y líder del sector ganadero basado en Puerto Príncipe, le convenía, por motivos competitivos, reducir la dependencia de mano de obra esclava. Pace William Luis, quien considera que la promoción, en la obra de Saco, de la mano de obra blanca era una pantalla para la abolición (33-34), en realidad el deseo más ferviente de los criollos blancos era la eliminación de los africanos y afrodescendientes.⁴

3. Daniel Nemser, en *Infrastructures of Race*, explica que en las colonias hispanoamericanas *policía* significaba no solo la práctica de mantener el orden público en la ciudad planificada e idealizada (“letrada” en el análisis de Ángel Rama), sino también un nuevo orden social que permeaba tanto los espacios públicos como los privados (38-49).

4. En su ensayo “Negrofobia”, Manuel Moreno Fragnals documentó la fuerte aversión de José Antonio Saco hacia el negro, una antipatía que “fue más allá que los propios hacendados” (45).

Del Monte mismo, a pesar de sus esfuerzos por abolir la trata y de su rol en la promoción y emancipación de Juan Francisco Manzano, no veía a los afrodescendientes como parte integral de la nación emergente ni ofrecía ningún tipo de plan para asegurar el futuro de los afrodescendientes en el que se efectuara su libertad. Su visión, de hecho, era de una Cuba en la que los africanos y afrodescendientes desaparecerían pronto, según indicó en una entrevista con Richard Madden:

7.¿Si parase el tráfico de esclavos, en cuánto tiempo se calcula que se acabarían los existentes hoy, suponiendo que no se cambiase el sistema actual con que se le maneja?

—Dentro de 20 años, poco más o menos; porque la mortandad ordinaria se calcula en un 5 por ciento, pues aunque es cierto que en los ingenios mueren en mayor proporción, en las ciudades, en los cafetales y otras fincas menores es mucho más baja. (Del Monte 134-135)

Francisco Morán remata su propio análisis del racismo de Del Monte con una conclusión similar: “Lo que sí se insinúa aquí es un abolicionismo gradual que dependería del aumento de la población blanca a través de políticas de inmigración” (58). Se trata menos de liberación que de sustitución.

“El problema del negro” era fundamental para la incipiente burguesía criolla. Los esclavos representaban al mismo tiempo, una amenaza a su seguridad y una garantía de su futuro económico. Además, su presencia era un inconveniente para sus deseos autonomistas o independentistas, según el caso, porque dependían del poder militar español para reprimir las constantes conspiraciones y rebeliones de esclavos. Hasta la oposición criollo-peninsular que se consolidó en la década del 20 se produjo gracias al rol de los sectores respectivos en la importación y utilización de esclavos africanos. Eran dos facciones de una economía proto industrial que llegaron a considerarse patriotas de naciones distintas, una transatlántica e imperial, otra definida por la emergente coherencia geográfica, lingüística y económica de lo que hoy se conoce como el país de Cuba. Coincidió con Walterio Carbonell, quien polemizó contra lo que él consideraba un error generalizado en la historiografía cubana: el de considerar la división criollo-peninsular el aliciente de la formación de la cultura cubana, cuando en realidad era la presencia de los negros, a la vez mercancía valiosa y elemento de resistencia, que posibilitó la formación de estos sectores, los enfrentó y ejerció presión constante sobre la burguesía criolla. Carbonell asevera que la contradicción fundamental de la sociedad cubana era que toda la economía de la isla, toda la “riqueza de la nación” que quería serlo, dependía de una masa de personas esclavizadas. Todo lo demás eran contradicciones secundarias (Carbonell 71-72).

Como he propuesto en un artículo anterior (“Después de todo, compromiso”) esta misma contradicción y, es más, una especie de culpa por la exclusión y desatención histórica hacia la contribución africana a la identidad nacional cubana aparecen, sublimadas, en *La novela de mi vida* y, en particular, en la oposición Heredia-Del Monte. Este contraste binario entre protagonista y antagonista es construido, en la novela, a base de cuestiones de autenticidad y honestidad (volveré sobre este punto) y, en el fondo, a base del grado de integración de estos dos hombres en el sistema esclavista. En resumidas cuentas, el Del Monte de la novela es el que más se beneficia de este sistema y el que más culpabilidad tiene al respecto, aunque hay razones para pensar que esa diferencia se debía más a las circunstancias que al carácter de estos individuos. Hasta el Heredia de Padura confiesa sus ambiciones sociales: “me sentía herido en mi orgullo varonil y sobre todo ante la evidencia de que apenas era un huérfano pobrete, sin posibilidades de aspirar a ser admitido en el clan

opulento de la familia Junco" (104). De haberse casado con Lola Junco, Heredia se habría integrado, igual que Del Monte, en la sacarocracia. Con todo, lo importante es notar que estas preocupaciones (autenticidad e implicación en la esclavitud) se han convertido en un aspecto formal de *La novela de mi vida*.

Otro tema importante, asociado con el Heredia recreado por Padura, es la condición de víctima o persona marginada. En *La novela de mi vida*, la huida de Heredia es ocasionada por su afiliación con una conspiración separatista (Rayos y Soles de Bolívar). Al volver a Cuba tras años vividos en el exilio, Heredia recibe la noticia devastadora de que fue Del Monte quién lo delató ante las autoridades, información aparentemente confirmada por el extraño comportamiento de Del Monte, que hizo todo lo posible para evitar a su antiguo amigo en lugar de recibirlo.

Fernando Terry, protagonista del hilo argumental que transcurre en el siglo XXI, funciona como una especie de doble de José María Heredia. Ambos eran literatos talentosos que tuvieron que exiliarse; ambos fueron traicionados, al parecer, por un amigo íntimo. Ambos son víctimas, entonces, de personas más poderosas y menos honestas. El paralelismo entre Terry y Heredia es fortalecido por dos escenas en las que ellos se enfrentan como en un espejo.

Perdido en sus elucubraciones, Fernando no advirtió la cercanía del velero turístico hasta que la brisa le trajo la música de tambores y maracas tocada a bordo. Cuando miró hacia la embarcación descubrió, acodado a la baranda, a un hombre al parecer ajeno al jolgorio de los demás turistas. De pronto, la mirada del viajero se levantó y quedó y quedó fijo sobre Fernando, como si le resultara inadmisibile la presencia de una persona, sentada en el muro, a merced de la soledad reverberante del mediodía habanero. Sosteniendo la mirado del hombre, Fernando siguió la navegación del velero hasta que la más modesta de las olas levantadas por su paso vino a morir en los arrecifes de la costa. Aquel desconocido, que lo observaba con tan escrutadora insistencia, alarmó a Fernando y le hizo sentir, como una rémora capaz de volar sobre el tiempo, el dolor que debió de embargar a José María Heredia aquella mañana, seguramente fría, del 16 de enero de 1837, cuando vio, desde el bergantín que lo devolvía al exilio luego de una lacerante visita a la isla, como las olas se alejaban en busca precisamente de aquellos arrecifes, el último recodo de una tierra cubana que el poeta ya nunca volvería a ver. (17)

Mientras el barco abandonaba el puerto, desde la borda en que me había acodado eché una última mirada a la isla y sobre los arrecifes de la costa descubrí a un hombre, más o menos de mi edad, que seguía con la vista el paso del barco. Por un largo momento nuestras miradas se sostuvieron, y recibí el pesar recóndito que cargaban aquellos ojos, una tristeza extrañamente gemela a la mía, capaz de cruzar por encima de las olas y el tiempo para forjar una misteriosa armonía que desde entonces me desvela, pues sé que fuimos algo más que dos hombres mirándose sobre las olas. (332)

Este juego de dobles, algo forzado en estas escenas pero que también se evidencia en otros detalles a lo largo de la novela, tiene el efecto de producir una cubanía transhistórica en torno a la experiencia común de ser exiliado, ninguneado y manipulado cínicamente por unos poderosos. Ahora, ni Padura ni la novela sostienen que estas experiencias abarcan todo "lo cubano"; los elementos vinculadores son menos importantes que la existencia de algún vínculo nocional que nos permita imaginar que estas dos personas son dos ejemplares de una identidad nacional persistente.

Esta transhistoricidad del sujeto cubano mete a la crítica en la tentación de sostener lecturas alegóricas del tipo mencionado anteriormente. Según este tipo de lectura, la historia de Heredia es un comentario apenas velado sobre la escena política cubana a finales del siglo XX. Claudia Hammerschmidt señala que “esta línea interpretativa [...] no deja de incurrir en cierto esencialismo hermenéutico de la lógica representativa que nivela las diferencias funcionales y estéticas representadas por Heredia y Terry” (1211). Entre los que avanzan lecturas alegóricas de *La novela de mi vida* hay varios (Murov, Alcocer, Pérez) que reconocen sin embargo que no se debe ir muy lejos y que cualquier expansión alegórica del doblete Terry-Heredia que intente pintar a ambos como víctimas de un autoritarismo que empareja a Castro y Tacón quedará minada por los detalles. Hammerschmidt apunta a otros aspectos de *La novela de mi vida* que indican “la relación difícil entre los tiempos, el peligro que significa su comparación” (1210n).

Sin entrar en las diferencias entre un régimen colonial y otro que intentó sacar la isla del neocolonialismo, es difícil pintar a Terry como una víctima de las autoridades, sin ambages. Su tragedia consiste precisamente en que ha pasado media vida creyéndose víctima cuando en realidad fueron sus propias acciones las que lo llevaron al exilio y, en el caso de uno de sus amigos, a una muerte temprana. En cuanto a Heredia, él comparte con Terry cierta ingenuidad que permite a Tomás, con su objetividad y cinismo implacables, decir “Uno ya está bastante viejo para creer [...] que Heredia no era un comemierda que se metió en camisa de once varas y después se pasó la vida lamentándose, igualito que tú” (266). Así, la noción de la culpabilidad en el caso de Terry se vuelve inestable. Sin embargo, la novela sigue trabajando sobre una lógica transhistórica según la que ambos personajes quedan excluidos de una misma comunidad nacional cubana con la que los lazos pueden ser debilitados o rotos, pero también restaurados. Si la novela de Padura abre la posibilidad de una cubanía transhistórica, al mismo tiempo la pone en entredicho. La obra produce una tensión entre la imposibilidad de pertenecer (la figura principal de esta imposibilidad es el exilio) y el deseo de pertenecer.

En *La novela de mi vida* son los otros que deciden si uno pertenece a la comunidad, como el Del Monte ficticio quiso decidir el destino de Heredia o como Terry, sin darse cuenta, contribuyó con sus acciones a la marginación de Miguel Ángel y la muerte de Enrique. Se hacen visibles en la novela de Padura dos poderes capaces de hacer pertenecer o no pertenecer. Uno, que podemos llamar simplemente “el poder”, es representado por figuras como Tacón y Ramón (riman tanto los nombres como las escenas en las que los protagonistas se enfrentan a ellos), quienes destierran o destituyen según las necesidades del Estado que está detrás de ellos. Ambos exhiben un cinismo impersonal que niega la posibilidad de solidaridad, comunidad o nación. “¿De qué pueblo me habla usted?” (313) le pregunta Tacón a Heredia. “Aquí a cualquiera lo joden” (322), asevera Ramón, justificando su propia falta de empatía y escrúpulos como una ley universal. Fernando Terry, por su parte, admite que “el cinismo de aquel hombre lo asfixiaba” (322). Un tercer representante del “poder” es Del Monte, que también manipula destinos e ingenia destierros en beneficio de un proto Estado criollo y burgués en vías de elevarse y definirse frente a la autoridad colonial. “Él quiere disminuirte como poeta, porque se ha propuesto inventar a la literatura cubana y quiere hacerlo sin ti” (294)

Sin embargo, tanto Heredia como Fernando Terry trascienden el exilio, el primero al ser alzado, después de la muerte, como poeta nacional y el segundo al decidir volver a vivir en Cuba. El amor patrio del poeta, realizado en su obra, y el deseo de pertenecer de Terry son las cualidades “heroicas” que les permiten vencer al exilio. Sin embargo, es notable que, en ambos casos, son acciones ajenas a los exiliados (la canonización literaria del poeta y el acogimiento de Fernando por

Delfina y los Socarrones) las que posibilitan la reintegración en la comunidad, proporcionando el ejemplo de un segundo poder capaz de “hacer pertenecer”.

...Álvaro, el negro Miguel Ángel, Tomás y el bello Arcadio beben en obligado silencio el café que Conrado se ha encargado de preparar, mientras Delfina, con dos tazas en la mano, se acerca a él. Entonces Fernando debe recordar, como si en ese instante le decretaran su momento de morir, todos los días de su vida en que le han impuesto la condena de beber en solitario el primer café de la mañana, sin oír siquiera la simple advertencia que ahora le hace su mujer.

-Cuidado, está caliente. (341)

Los gestos y, sobre todo, el perdón de los amigos, permiten que Fernando vuelva a pertenecer, que los otros pertenezcan a él (“su mujer”) y que disfrute, por primera vez en muchos años, el simple placer de un café en compañía.

Con todo, la noción de una cubanía transhistórica convive con la idea de que la pertenencia a una comunidad puede ser una puerta giratoria y que el sujeto nacional puede dejar de serlo para luego volver a serlo. Y si la comunidad nacional de cierta época rechazó a un individuo, puede que en otra época lo admita como ejemplar de lo cubano. Todo remite a la diacronicidad de la nación y a la relación mutable que los escritores pueden sostener con ella.

Padura mismo ha indicado que la cuestión de la nacionalidad de un autor vuelve un tema insoslayable solo en casos de escritores de la llamada periférica (Sur Global, Tercer Mundo, etc.). A ningún autor norteamericano le preguntan acerca de su decisión de quedar en su propio país, por ejemplo, aun cuando ese país produce motivos de sobra por hacer preguntas de índole política.

En una entrevista con el afortunado Paul [Auster] que acabo de leer ni siquiera le preguntas acerca de temas tan sensibles como la ardua vigilancia a la que han sido sometidos los ciudadanos norteamericanos como ganancia del 11-S, o del control de los individuos por el FBI [. . .] por la Agencia de Seguridad Nacional, por el Departamento del Tesoro y por otras entidades controladoras, bancos incluidos, que saben desde el ADN hasta la marca de papel sanitario que usa una persona. (“Yo quisiera ser Paul Auster” 285-86)

Una de las razones por la que Padura sigue viviendo en Cuba, y más específicamente en Mantilla, parece ser que, como autor, valora el contacto con la gente. Según él, su actividad creativa se nutre y se beneficia de mantener una conexión íntima y diaria con el *modo de pensar* del pueblo. De ahí se deduce que, para Padura, la gente de su barrio tiene una mentalidad que no solo cambia con el tiempo, sino que también difiere hasta cierto punto con la del autor. Si fuera algo estable o algo que Padura creía representar en su propia persona, no existiría ninguna necesidad de mantener ese contacto constante. Podemos afirmar, como extensión lógica, que el autor teoriza la subjetividad del “pueblo” como una mentalidad sujeta a transformaciones y que un escritor no necesariamente comparte o entiende sin entrar en conversación con los vecinos (integrantes o representantes del pueblo).

Nótese como se abre la brecha tradicional entre el intelectual y las masas o, en términos más concretos, entre trabajador intelectual y trabajador manual. Hay en Cuba en larga tradición polémica sobre el rol del intelectual en la revolución y su deber para con el pueblo. No es necesario revisitar este debate en tiempos posrevolucionarios, pero Padura es hasta cierto punto un producto de esa tradición y la

responsabilidad que siente hacia el pueblo puede surgir de ella. Ahora, Padura probablemente no caracterizaría esa responsabilidad en términos didácticos o revolucionarios, sino en términos de autenticidad y honestidad.

Por ejemplo, lo que redime el personaje de Fernando Terry es su capacidad de asimilar sus propios errores y de ser honesto con sí mismo. La honestidad, asociada con los protagonistas Terry y Heredia, es un valor fundamental en *La novela de mi vida*, mientras que los antagonistas, el policía “Ramón” y Domingo del Monte son revestidos de deshonestidad y cinismo. “Ramón” es un camaleón capaz de cambiar su profesión, su orientación ideológica y hasta su identidad. Le había puesto una trampa a Fernando, no por un sentido de deber o compromiso político sino “por hijo de puta” (322). Del Monte, por su parte, exhibe una doblez que trasciende lo personal y que tiene implicaciones para la identidad nacional, que es lo que interesa aquí.

A Padura le importa que sus novelas correspondan con los intereses reales del público lector cubano, y le complace mucho que sus libros circulen y se lean con avidez en Cuba (a pesar de la escasez de ediciones y ejemplares). Le importa serle fiel a la realidad cotidiana de los cubanos y tener siempre puesto “el detector de mierda”, según la máxima hemingwayana que el autor cubano cita a menudo. Ian Watt, en su clásico tratamiento del auge de la novela, sugiere que las varias características técnicas (formales) de la novela se dirigen hacia el objetivo de producir un recuento preciso de la experiencia del individuo y un aire de autenticidad (27). Tal idea es consistente con las declaraciones de Padura sobre su novelística, que según él debe corresponder (informar sobre y representar) a una subjetividad popular. En una entrevista radiofónica, Padura indicó que le es importante volver a su casa en Mantilla para poder conversar con la gente del barrio. “Sigue siendo un lugar donde me resulta fácil conectarme con la realidad... sobre todo lo que va pensando la gente, eso es muy importante” (Builes). Explica el autor que ese pensamiento popular es algo que tiene que asumir si quiere escribir sobre él.

Este esfuerzo por captar un sujeto colectivo y de producir literatura que sintonice con un sujeto en particular no se limita a Padura o a *La novela de mi vida*. Anselm Jappe, glosando a Guy Debord, ha indicado que la función del arte en una sociedad caracterizada por la separación es representar una unidad perdida y que la disolución de las comunidades tradicionales significa que el arte solo puede representar la contradictoria realidad de estas comunidades como sujetos imposibles e incoherentes (107-108). Esto es muy sugerente en relación con las declaraciones de Padura sobre el contacto con el pueblo, específicamente con el pueblo de Mantilla, un barrio popular y obrero. Padura siente como una pérdida la forma en que el crecimiento de La Habana ha ido minando las particularidades de Mantilla (Builes) y (se supone que también) la posibilidad de que exista una identidad barrial. Es esa imposibilidad (actual o futura) que queda plasmada en una novela en la que la *pertenencia* a una comunidad sirve de eje temático y formal.

La posibilidad, no solo de que un individuo pueda dejar de pertenecer a una comunidad, sino que la comunidad misma deje de existir como tal, es una corriente subterránea en *La novela de mi vida* y nos hace preguntar, volviendo a lo dicho previamente al considerar a Larsen y Anderson, ¿Si la nación produce novelas, por qué se empeñan las novelas en (re)producir la nación?

El transhistoricismo presente en *La novela de mi vida* puede entenderse como un mecanismo compensatorio que insiste en la coherencia y unidad de una comunidad nacional que en realidad es caracterizada por la diversidad de experiencia de los grupos y individuos, la divergencia identitaria, la diáspora, el paulatino colapso del proyecto ideológico

socialista y otros elementos desagregadores. “Nación” como categoría social vivida ha llegado a ser tan sobrecargada y desbordada que la novela intenta compensar con personajes en duplicado o triplicado, tratando de distilar una esencia de algo fundamentalmente heterogéneo y diacrónico. De ahí que el concepto de traición tiene un doble filo: por un lado, un individuo como Del Monte puede traicionar a la patria con patrañas y falsificaciones; por otro, Fernando Terry se traiciona a sí mismo debido a sus flaquezas (incertidumbre e incoherencia internas): “te embarraste tú solo” (321-322). Del mismo modo, las contradicciones internas de la nación “traicionan” al sujeto transhistórico que pretende ser.

Por lo tanto, las traiciones más consecuentes en *La novela de mi vida* son las que amenazan la integridad del sujeto nacional cuya unidad la obra pretende establecer. Además de ser amigo falso de Heredia, el Del Monte de *La novela de mi vida* ha perpetrado un fraude histórico: la falsificación de *Espejo de paciencia*, un poema del siglo XVII atribuido a Silvestre de Balboa. A pesar de que hay evidencia de sobra para concluir que el poema es auténtico (la “evidencia” en contra consta de especulaciones) (Marrero-Fente), tanto Heredia como otros personajes de la novela insisten en que se trate de otra mentira de Del Monte.⁵ Esta mentira es particularmente ofensiva porque, al parecer, amenaza el concepto de la nación como algo auténtico. “Triste, demasiado triste, resultaba saber que estábamos naciendo a algo tan sagrado como la literatura sobre una mentira” (337).

Así volvemos a la cuestión de la literatura y su rol en la formación de la nación, mencionando, de paso, que *Espejo de paciencia* no es el único texto sobre el que dictamina *La novela de mi vida*. En la *Autobiografía* de Heredia, el manuscrito inédito que es el objeto de la investigación de Fernando Terry y que aparece inserto en *La novela de mi vida*, hay una escena en la que el poeta se encuentra “enfrascado en la ardua escritura de una tragedia centrada en el héroe mexicano Xicoténcal” (143). Este texto se conoce hoy como *Jicoténcal*, es considerado la primera novela histórica escrita por un hispanoamericano. Ha habido un largo debate sobre la autoría de ese texto, dominado por las investigaciones de Alejandro González Acosta, quien apuntó a Heredia, y Luis Leal, quien señaló a Félix Varela como autor y hasta publicó una edición de la novela atribuida a él.⁶

Además de declarar sobre la autoría de *Espejo* y *Jicoténcal*, la novela de Padura produce su propio texto apócrifo: la *Autobiografía* de Heredia. Según lo que se sabe, el manuscrito de *Espejo* fue encontrado inserto en una obra mayor, *La historia de la isla y catedral de Cuba*, de Pedro Agustín Morel de Santa Cruz, y estas circunstancias alimentaron las teorías sobre su falsificación. En otro juego de espejos, *La novela de mi vida* revela esta (supuesta) falsificación con detalles incluidos en otro texto falsificado (una falsificación “legítima” por tratarse de ficción) inserto en otro: la *Autobiografía* que aparece a intervalos en la historia de Fernando Terry que forma la narración principal de *La novela de mi vida*.

Con este juego, Padura llama la atención sobre lo contingente de la idea de la nación, su susceptibilidad a falsificaciones, su naturaleza como un campo de batalla entre visiones contradictorias que movilizan símbolos y personajes históricos, tratando de rearticular y redefinir la cubanía en una época en que la política del socialismo no tiene la fuerza unificadora que anteriormente haya tenido.⁷ Padura mismo ha indicado que en su obra “la figura de Heredia y su época están reflejadas desde una óptica contemporánea y responden a fines diría que filosóficos también contemporáneos” (Ponce párr. 6) y que “la cubanidad es un proceso, más que una categoría establecida” (Ponce párr. 22). Como la obra del Socarrón Miguel Ángel, “una historia decimonónica, de gentes comunes, que se encuentran y se desencuentran movidos por los vientos de la historia, en una trama a través de la cual se podía hacer

5. En la “Noticia histórica” que sirve de colofón a *La novela de mi vida*, Padura refuerza las dudas acerca de *Espejo de paciencia*, alegando que “nunca han podido explicar de modo satisfactorio la extraña aparición del manuscrito y la diversidad estilística que se advierte en algunas de sus estrofas” (344).

6. Recientemente, María Helena Barrera-Agarwal ha reunido pruebas documentales que demuestran contundentemente que el autor verdadero de la novela *Jicoténcal* fue el cubano Cayetano Lanuza.

7. Véase el trabajo de Ariana Hernández-Reguant sobre el nacionalismo cultural en el Período Especial.

una lectura oblicua del presente” (41), *La novela de mi vida* tampoco se escapa de estas contradicciones, siendo una prueba de la persistencia de la nación como idea y como realidad político-económica y, al mismo tiempo, evidencia de su incoherencia y fragilidad.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 52
Enero/January 2025

OBRAS CITADAS

Alcocer, Rudyard J. "Politically Escapist... or Engaged? History and Subversion in Leonardo Padura's *La novela de mi vida*." *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production*, vol. 4, no. 2, 2014, pp. 25-37.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Verso, 2006.

Arango y Parreño, Francisco. *Discurso sobre la agricultura de la Habana y medios de fomentarla (1792)*. Fundación Ignacio Larramendi, 2020. <https://www.larramendi.es/es/consulta/registro.do?id=28561>.

Barrera-Agarwal, María Helena. "Jicotencal: An Enigma is Solved." *A Contracorriente: Una revista de estudios latinoamericanos*, vol. 16, no. 1, 2018, pp. 390-395.

Behar, Sonia. "Perspectivismo y ficción en *La novela de mi vida*. La historia como versión de sí misma." *Memoria histórica, género e interdisciplinariedad: Los estudios culturales hispánicos en el siglo XXI*, editado por Santiago Juan-Navarro y Joan Torres-Pous, Biblioteca Nueva, 2008, pp. 23-29.

Bivort, Sabine (2013): "Leonardo Padura y la dignidad del derrotado." *Letral*, no. 10, 2013, pp. 152-158.

Builes, Camila, entrevistadora. "Mi barrio es mi patria [Leonardo Padura]." *Literatura al margen*. Radio HJCK Bogotá, 24 nov 2020. <https://omny.fm/shows/hjck/mi-barrio-es-mi-patria-leonardo-padura#description>.

Carbonell, Walterio. *Crítica: cómo surgió la cultura nacional (1961)*. Biblioteca Nacional José Martí, 2005.

Del Monte, Domingo. *Escritos*. Cultural S.A., 1929.

Dettman, Jonathan. "Después de todo, compromiso." *Casa de las Américas*, vol. 270, 2013, pp. 101-105.

González Acosta, Alejandro. *El enigma de Jicotencal: Estudio de dos novelas sobre el héroe de Tlaxcala*. UNAM, 1997.

Ferrer, José Luis. *La invención de Cuba: Novela y nación: 1837-1846*. Verbum, 2018.

Hammerschmidt, Claudia. "Estéticas en lucha. La sublimidad de la pérdida en *La novela de mi vida* o el realismo estético de Leonardo Padura." *Revista Iberoamericana*, vol. 85, no. 269, 2019, pp. 1205-1222.

OBRAS CITADAS

Hernández-Reguant, Ariana. *Cuba in the Special Period: Cultura and Ideology in the 1990s*. Palgrave Macmillan, 2009.

Jappe, Anselm. "Sic Transit Gloria Artis: 'The End of Art' for Theodor Adorno and Guy Debord." *Substance*, no. 90, 1999, pp. 102-128.

Larsen, Neil. *Determinations: Essays on Theory, Narrative and Nation in the Americas*. Verso, 2001.

Leal, Luis. "Jicotencal, primera novela histórica en castellano." *Revista Iberoamericana*, vol. 25 no. 49, 1960, pp. 9-31.

Luis, William. *Literary Bondage: Slavery in Cuban Narrative*. University of Texas Press, 1990.

Marrero-Fente, Raúl. "En el 400 aniversario de Espejo de paciencia de Silvestre de Balboa." *Cultura y letras cubanas en el siglo XXI*, editado por Araceli Tinajero. Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 277-294.

Morán, Francisco. "Domingo del Monte, ¿'El más real y útil de los cubanos de su tiempo'?" *Dirāsāt Hispānicas: Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, no. 3, 2016, pp. 39-65.

Moreno Fragonal, Manuel. *El ingenio: complejo económico social cubano del azúcar (1978)*. Crítica, 2001.

---. "Negrofobia." *Órbita de Manuel Moreno Fragonal*, editado por Alfredo Prieto. Unión, 2009.

Murov, Maureen Spillane. "Rewriting the Revolution: Intellectual Identity in *La novela de mi vida*." *Caribe: Revista de Cultura y Literatura*, vol. 12, no. 2, 2009/2010, pp. 17-34.

Nemser, Daniel. *Infrastructures of Race: Concentration and Biopolitics in Colonial Mexico*. University of Texas Press, 2017.

Padura Fuentes, Leonardo. *La novela de mi vida*. Tusquets, 2002.

---. "Yo quisiera ser Paul Auster." *Yo quisiera ser Paul Auster: ensayos selectos*. Verbum, 2015, pp. 285-290.

Pérez, Janet. "Leonardo Padura Fuentes: *La novela de mi vida*. Academic Detecting and the Novela Negra." *Hispanófila*, no. 143, 2005, pp. 111-120.

Ponce, Néstor. "Las memorias de Leonardo Padura. Diálogo alrededor de *La novela de mi vida*." *Amerika*, vol. 20, 2020. <https://doi.org/10.4000/amerika.12296>.

OBRAS CITADAS

Sánchez, Pablo. "The Historical Diagrams of Leonardo Padura." *Philologia hispalensis*, vol. 30, no. 2, 2016, pp. 65–77.
<https://doi.org/10.12795/PH.2016.i30.20>.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. University of California Press, 1991.

Vizcarra, Héctor Fernando. *El enigma del texto ausente: policial y metaficción en Latinoamérica*. Almenara, 2011.

Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. University of California Press, 1957.

AGENCIA MEDIADA DE NIÑOS, FANTASMAS Y MÁSCARAS EN LA NARCO-ZONA MEXICANA: UN ANÁLISIS COMPARATIVO DE CUATRO PELÍCULAS Y DOCUMENTALES¹

Sophie Dufays

Investigadora independiente

Resumen: Este artículo se enfoca en la cuestión de la agencia de personajes menores de edad en cuatro películas mexicanas recientes que presentan visiones distópicas de un mundo dominado por el crimen organizado. Utilizo el término “Narco-zona” para referirme a este espacio. Haciendo una lectura de dos películas de ficción y dos documentales, analizo hasta qué punto la agencia de personajes menores de edad – o la falta de la misma – se expresa mediante experiencias que se encarnan en representaciones de sus cuerpos, rostros y voces. También estudio de qué forma las nociones supraindividuales de memoria y suerte influyen o predeterminan sus acciones. Para comprender la condición híbrida y ambivalente de la agencia infantil en estos films, ofrezco una comparación entre las películas ficcionales y documentales, y examino en ellas la mediación que se efectúa mediante el uso de máscaras y otros elementos fantasmales.

Palabras Clave: Agencia infantil, cine mexicano, narcozona, documentales

Información de contacto de la autora: dufays.sophie@gmail.com

En los estudios académicos sobre la infancia en el cine latinoamericano se distinguen dos grandes perspectivas de tratamiento de este tema. Estas se relacionan con dos maneras distintas de enfocar y acercarse a la mirada, el cuerpo y la voz de personajes infantiles. Estas visiones corresponden con distintas concepciones de la agencia de personajes menores de edad. Una perspectiva tradicional reconoce en el niño una figura (un símbolo, una metáfora o una alegoría) de nociones abstractas a las que viene a representar, tales como la nación, la naturaleza, la inocencia, la autenticidad o, incluso, la humanidad misma (Rocha and Seminet 2012, Dufays 2014, Hemelryk Donald, Wilson and Wright 2017).² Las películas latinoamericanas centradas en personajes menores de edad que adoptan esta perspectiva se construyen en base a una estructura narrativa que sigue los principios de una narrativa de formación. Estas usualmente siguen, o invierten, el modelo occidental del *Bildungsroman*.³ De acuerdo con este modelo, el niño sigue uno de los dos caminos posibles: o bien deja atrás una posición de pasividad y adopta una actitud de autonomía en sus acciones —reflejando un proceso de emancipación nacional o un proceso de duelo—, o bien no logra consolidar su proceso de crecimiento —revelando así las inequidades de los procesos de modernización.⁴ En estas películas la agencia de los personajes menores de edad se presenta en oposición a una actitud de pasividad y victimización. La agencia, allí, se define como una capacidad reservada para los adultos, y constituye una habilidad de efectuar acciones que tienen un impacto en el mundo y que, con la intervención del azar, pueden transformar el destino propio. Estas son capacidades que los niños pueden aprender. Pero, incluso cuando las poseen, los contextos de miseria, marginalidad y violencia en los que se sitúan les impiden ponerla en uso.⁵ Esta concepción se corresponde con lo que Marah Gubar denomina el “modelo de déficit” de la infancia, según el cual “adults have agency; children have less of it” (2016: 298).”

En años recientes, el campo anglófono de estudios de la infancia (*childhood studies*) ha propuesto perspectivas alternativas que han sido trasladadas a la disciplina de estudios filmicos, desde donde se ha prestado especial atención a las producciones posteriores a 1990. Este fue un periodo de renovación cinematográfica en Latinoamérica, donde se verifica un creciente número de películas que ofrecen una perspectiva de acercamiento distinta a la experiencia y la agencia infantil (Rocha and Seminet 2014, Randall 2017, Martin 2019). Esta última categoría se reclama como una capacidad que los niños poseen en toda situación, y que no tiene una conexión estricta con su proceso de aprendizaje. Si “the figure of the child [...] oscillates between agency and allegory” (Hemelryk Donald, Wilson and Wright, 2017: 2), esta oscilación tiende a resentarse como una oposición binaria entre una representación que esencializa o reifica al infante, y una exploración de su experiencia sensible y su presencia afectiva.⁶ Películas ficcionales mexicanas como *Cochochi* (2009) o el documental *Los herederos* (2008)⁷ exploran la subjetividad infantil “in a non-essentialized manner, focusing

1. La investigación en la que se basa este artículo ha recibido recursos de financiamiento de European Research Council (ERC), que se halla bajo el proyecto de European Union's Horizon 2020 Research and Innovation programme (“Digital Memories”, Grant agreement no. 677955). El nombre completo del proyecto es: “We Are All Ayotzinapa’: The Role of Digital Media in the Formation of Transnational Memories on Disappearances” (digitalmemories.be). Una primera versión de este artículo fue publicada en inglés en el volumen colectivo *Growing Up in Latin America* (2022). Agradezco también a Wilma Gómez Luengo y Julio Hernández Cordón por sus amables respuestas a mis preguntas sobre sus películas.

2. Estas perspectivas pueden aplicarse al estudio de diferentes tipos de películas puesto que, como lo resumen Paz-Mackay y Rodríguez, “a child on the screen never represents just a child” (2019, xiv). Ciertamente, algunas películas enfatizan el potencial alegórico de los personajes infantiles más que otras.

3. Ejemplos de esto pueden ser: *Un lugar en el mundo* (Aristarain, España / Argentina / Uruguay, 1993), *El silencio de Neto* (Argueta, Guatemala, 1996), *Central do Brasil* (Salles, Brasil, 1998), *Paloma de papel* (Aguilar, Perú, 2003), *Machuca* (Wood, Chile, 2004) o *Postales de Leningrado* (Rondón, Venezuela, 2007).

4. En algunos casos, este crecimiento frustrado termina, incluso, con la muerte de los protagonistas. En muchos casos, esta muerte se presenta a causa de acciones violentas. Para el estudio de este fenómeno y su representación en el cine latinoamericano, ver el capítulo dos de Deborah Martin: “Child Death in Buenos Aires viceversa, La vendedora de rosas and La mujer sin cabeza” (2019: 37-70).

5. Susan Ferguson (2013) observa también que, globalmente, en las películas contemporáneas con protagonistas menores de edad son dos las visiones del niño que tienden a representarse. Por un lado, se encuentra un modelo romantizado del niño como una víctima idealizada sin agencia, y por el otro se muestra a un individuo con conocimientos y habilidad de auto-creación que en su capacidad de consumo encarna el concepto de un individuo con libre agencia. Ferguson toma como ejemplo la película *Slumdog Millionaire* (Boyle and Tandan, 2008). En el contexto mexicano *La misma luna* (Riggen, 2007) brinda una ilustración de este tipo de agencia posmoderna.

6. Por ejemplo, para Deborah Martin algunos films “make the child highly symbolic, emptying it of its own bodily experience or agency” mientras otros “[tend] to refuse the child’s symbolic value, and instead to focus on his embodied experience” (2019: 101). Ver también Randall 2017: xxxiii.

7. Deborah Martin analiza estas dos películas.

not simply on what she does or doesn't accomplish in the world, but also on how she exists in and interacts with and within the world" (Ferguson 2013). Estas películas manifiestan una resistencia, o incluso un rechazo, contra el paradigma del "desarrollo" que presenta al niño como un futuro adulto que todavía tiene que adquirir sus rasgos de adultez.⁸ Por el contrario, estas producciones cinematográficas tienen como interés capturar y revelar los procesos de crecimiento de sus personajes de una manera no teleológica, como un proceso de continuidad abierta. De todas maneras, aunque el personaje infantil todavía se presenta como una víctima despojada de poder, estos aparecen con la capacidad de apropiarse, influir y transformar su mundo por medio de una interacción sensorial e imaginativa del entorno en el que se localizan. Esta interacción se manifiesta particularmente en el contexto del juego. Ferguson, justamente, analiza este fenómeno en ciertas secuencias filmicas en las que el personaje infantil re-crea y re-forma su realidad por medio de prácticas lúdicas. En dichas secuencias, además, la incertidumbre permanente acerca de la naturaleza de su interacción es particularmente aguda, puesto que nos lleva a considerar hasta qué punto las acciones infantiles frente a la cámara son una actuación o una manera de ser auténtica marcada por cierto grado de auto-consciencia.⁹

Un gran número de películas latinoamericanas del siglo XXI optan por una estética neorrealista, reminiscente de una perspectiva documental, en su observación del comportamiento de sus protagonistas infantiles, que intentan capturar con una cierta naturalidad. Sin embargo, estas se diferencian del modelo neorrealista en varios puntos. Mientras el neorealismo de los años 50-60 presentaba al niño como una suerte de testigo histórico, subrayando su mirada desde un paradigma de representación visual, la nueva representación de personajes infantiles recurre a otras "sensory, haptic and affective cinematic techniques" (Randall 2017: 197), que invitan a una experiencia espectral "tactile or embodied," buscando suscitar líneas de "immersive childhood relations to the world" (Martin 2019: 178-179). Desde esta perspectiva, la agencia infantil aparece como el resultado de una experiencia corporal – siendo el cuerpo un sitio de afectos no mediados, un espacio que no se encuentra bajo el control de la cultura, del lenguaje o de la consciencia. Para Rachel Randall la experiencia infantil expresa una "agencia natural," una "agencia de existencia" que se realiza mediante "alternative forms of subjectivity in film, which are not tied to the use of language" (195).¹⁰ Esta perspectiva insiste en señalar la alteridad u otredad de la mirada infantil (cf. also Lury 2010; Rocha and Seminet 2014), y se entronca con lo que Marah Gubar denomina "a difference model theory of childhood's agency," cuyo desarrollo se sustenta en la idea de que "adults have one kind of agency; children have a different kind" (Gubar 2016: 297).

Por mi parte, propongo que la agencia infantil, incluso cuando esta se comprende en función de acciones corporales y afectos, no excluye una dimensión de consciencia y verbalización. Mi posición se alinea con la de otros académicos como la socióloga Allison James, para quien "the concept of embodiment emphasizes [...] the situated agency of the body and a view of the body as not divorced from the conscious, thinking and intentional mind" (27). Esta precisión resulta importante porque en las películas que analizo a continuación se otorga una plaza importante tanto al lenguaje verbal como al lenguaje corporal y a los gestos de los protagonistas menores de edad. Inspirándose en la teoría de actores-y-redes de Latour, Alan Prout afirma que en los niños se presenta una híbridez de naturaleza y cultura. Para este, la agencia de los mismos no debe ser concebida puramente como un efecto de su presencia material, ni en la oposición de cuerpos/afectos contra el campo de representaciones culturales. Por el contrario, su agencia consiste en un "interplay of representations and materialities" (12). Esto quiere decir que aparece "less [as] an essential attribute of children and more [as] an effect of the connections made between a heterogeneous array of materials, including bodies, representations and

8. Este también es el caso de novelas mexicanas enumeradas por Zamora, a las que denomina "novels of deformation" y entre las cuales menciona *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco, *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro, *Inventar ciudades* (1998) de María Luisa Puga, y *Canción de tumba* (2011) de Julián Herbert.

9. Sobre este grado de "autoconsciencia" de la participación de niños en producciones filmicas, puede consultarse el capítulo 4 de Lury: "The Impropriety of Performance: Children (and Animals) First".

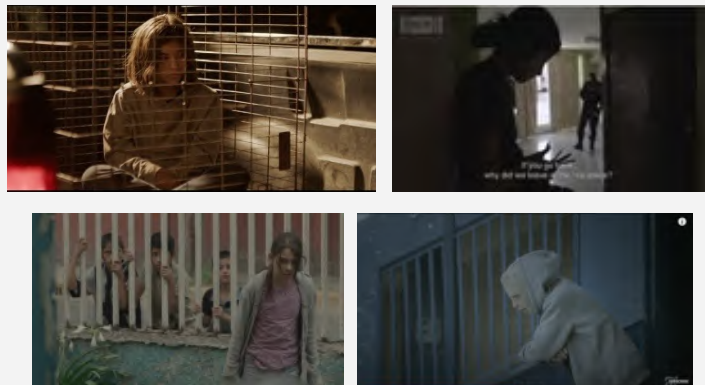
10. Randall sigue en este punto las ideas que Claudia Castañeda propone en *Figurations: Child, Bodies, Worlds* (2003).

technologies” (2). Esta perspectiva crítica subraya la manera en que, en los films examinados, los cuerpos de los protagonistas menores de edad están conectados con ciertos objetos y representaciones culturales, espacialmente máscaras y fantasmas .

Si comprendemos la noción de agencia como una capacidad de controlar las acciones propias de forma similar a un adulto, o como una manera esencial de ser niño, las etapas de adultez e infancia se presentan como dos categorías distintas. Pero las propuestas de Prout y James enfatizan, por el contrario, los elementos comunes compartidos por niños y adultos en su campo de experiencia y su condición de humanidad.¹¹ El modelo que Gubar denomina como “kinship-model approach to children’s agency” implica también que los niños son “actors who are simultaneously scripted and scripting” (2016: 295). Esta metáfora resulta especialmente apropiada para el estudio de la representación de protagonistas infantiles en el cine.

Agencia infantil en narco-zonas distópicas mexicanas

En el panorama contemporáneo del crimen organizado en México, los menores de edad aparecen como víctimas directas de distintos tipos de violencia: asesinatos, secuestros, explotación sexual, desapariciones, reclutamientos y desplazamientos forzados.¹² Estas también son las amenazas que acechan tanto a los protagonistas de las películas de ficción *Vuelven* (2017) y *Cómprame un revólver* (2018), como también a los menores del documental *Los niños del éxodo* (2019). En este contexto, no obstante, es importante considerar de igual manera otras formas indirectas de la violencia sufrida por menores de edad. El documental de Eduardo González, *Niños en la narcozona* (2018), considera esta problemática al enfocarse en niños que nacen y crecen en el seno de familias vinculadas con actividades criminales.¹³ En este tipo de condiciones de violencia, qué tipo de agencia pueden tener los menores de edad? Y ¿cómo es representada esta agencia en películas que intentan dar cuenta de ella? Las producciones mencionadas anteriormente ofrecen distintas respuestas. No obstante, todas coinciden en la combinación de los dos acercamientos descritos en la sección precedente: un estilo semi-documental que da visibilidad a la presencia de la corporalidad de los personajes infantiles, y un interés en representar su (im)posibilidad de reaccionar activamente frente a la violencia que los rodea.¹⁴ Estas cuatro películas presentan una muestra de los dos tipos de habilidad de agencia infantil que hemos definido. Por un lado, un modo creativo de interacción material con el mundo mediado por los afectos. Y, por el otro, una habilidad de actuar en/sobre el mundo. Esta última es una capacidad que los personajes infantiles desarrollan mediante objetos mnemotécnicos y gracias a un factor que en este ensayo denomino “suerte,” término que invito a comprender en su doble acepción de azar y destino.



Figs. 1-4. Huck en *Cómprame un revólver*; siluetas de niños en *Los niños del éxodo*; Estrella en *Vuelven*; y un niño enmascarado en *Niños en la narcozona*

11. Esta concepción es compartida también por estudiosos como Marah Gubar y Richard Flynn.

12. Andrea Gremels y Susana Sosenki enfatizan que durante la última década, más de 11000 niños y niñas fallecieron por causa de la violencia, y que más de 4000 se hallan desaparecidos (7). Estos datos pueden consultarse en el reporte de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH) sobre Niñas, niños y adolescentes víctimas del crimen organizado en México: cndh.org.mx/sites/default/files/documentos/2019-11/Estudio-ninas-ninos-adolescentes-victimas-crimen.pdf.

13. Esta película (que acompaña el documental *La libertad del diablo* (2017) de Gónzales) puede consultarse en el siguiente enlace : <https://www.youtube.com/watch?v=jsOHr0aBlvU>

14. *Grosso modo*, estos acercamientos se relacionan con las distintas maneras de dirigir la actuación de niños y niñas frente a la cámara, así como también con las diferentes maneras de seleccionar actores menores de edad. Las diferencias entre los distintos modelos se refleja en el corpus escogido para este artículo. En *Vuelven* los protagonistas fueron escogidos mediante un proceso de casting al cual se presentaron inicialmente 600 niños, de los cuales 20 fueron escogidos en una primera ronda. Solamente 5 participaron en la película. Por otro lado, en *Cómprame* los actores fueron “descubiertos” en lugares distintos. Por ejemplo, el niño sin brazo fue elegido fortuitamente en una calle de Hermosillo, Sonora. Otro de los actores fue seleccionado en un gimnasio de boxeo. (Debo esta información a un mensaje privado de Julio Hernández Córdón). Desde el punto de vista del espectador, no obstante, este tipo de diferenciaciones no son fáciles de percibir y, por este motivo, ambas películas generan la pregunta de hasta qué punto sus protagonistas están realmente “actuando.”

Como puede verse en las figuras 1-4, en las cuatro películas estudiadas los cuerpos de los niños aparecen frecuentemente confinados en el recuadro de la cámara, al mismo tiempo que se hallan atrapados o escondidos en espacios estrechos como jaulas y prisiones. Los tres largometrajes, no obstante, también muestran espacios de juego que incluyen actividades lúdicas, dibujo, atletismo y natación, en los que los protagonistas expresan de manera libre sus experiencias y subjetividades, incluso en las condiciones más difíciles. Esta búsqueda por capturar el modo de actuar espontáneo de los niños en sus juegos resulta particularmente visible en *Los niños del éxodo* y *Cómprame un revólver*, donde la grabación de interacciones improvisadas resulta más importante que la interpretación de roles definidos.¹⁵ Puede afirmarse, entonces, que ambas películas incluyen actuaciones improvisadas como parte de su realización y, por tanto, abren a los niños actores la posibilidad de insertar su agencia en la producción misma del film.

De igual manera, en las películas ficcionales que aquí comento el uso simbólico de objetos, escenarios y encuadres tiene la función de introducir un vínculo entre la agencia infantil y la noción la agencia de “suerte”. Otros elementos de la trama, los códigos genéricos a los que se adscribe (especialmente en los cuentos de hadas, los films de horror y las narrativas de formación), y el entramado de referencias intertextuales contribuyen a reforzar esta asociación.¹⁶

Las tensiones entre estos distintos modos de encuadrar la infancia (de acuerdo con modelos documentales o de cuentos de hada) así como las distintas interpretaciones del concepto de agencia (como acción o experiencia) se pueden observar en las diferentes maneras en las que las voces, los rostros y los cuerpos infantiles son capturados en las películas. Dos ingredientes simbólicos utilizados en esta tarea resultan clave para mi análisis: el uso de máscaras y la presencia de fantasmas. Al comparar estas producciones cinematográficas resulta bastante impactante observar la importante presencia de estos dos elementos. Tanto en los films de ficción como en los documentales, estos recursos ayudan a expresar la ambivalente agencia infantil. Y, al mismo tiempo, abren una reflexión sobre cómo esta capacidad depende de la mirada, el discurso y la mirada adultas. Pero más allá de la historia ritual y los valores tradicionales que traen consigo, estas representaciones tienen un peso simbólico grande en el contexto de la violencia y el crimen organizado en México. Por un lado, el uso de máscaras y pasamontañas en las películas evoca la imagen estereotípica de los criminales “encapuchados” y “enmascarados.” Pero, además, funciona como una estrategia de resistencia que recuerda al espectador las imágenes del uniforme característico de los miembros del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN).

Adicionalmente, el concepto de espectralidad ha sido adoptado tanto para explicar los efectos de las desapariciones forzadas en México desde los inicios de la guerra contra el narco,¹⁷ como también para la producción de imágenes artísticas – a las que Ileana Diéguez denomina “imágenes fantasma” o “imágenes fantasmales” (2016). En *Cómprame...*, en *Niños en la narcozona* y en algunas escenas de *Vuelven*, encontramos personajes infantiles que portan máscaras. Asimismo, mientras en *Vuelven* hay fantasmas que se insertan como personajes, en *Los niños del éxodo* presencias fantasmales aparecen como presencias visuales acechantes. El uso de estos elementos otorga una capa de significado simbólico a estos documentales, con lo cual estos superan el propósito realista del género cinematográfico al que se adscriben.

En este artículo postulo que la presencia de fantasmas y máscaras asociadas con personajes infantiles también tiene una función metafórica que sirve para caracterizar el tipo de acción que estas imágenes operan en el espectador (es decir, para mostrar la agencia de las imágenes mismas). Adicionalmente, estas sirven para adelantar una

15. El director de *Cómprame* explica que durante la realización del film los niños nunca leyeron el guión. Tampoco conocían en detalle la trama. Todos los diálogos eran improvisados, así como también los monólogos que se insertan como voz en off. Los niños, puntualiza, siguieron las ideas planteadas por el director, pero utilizaron su propio lenguaje. (Debo esta información a un mensaje privado de Julio Hernández Córdón).

16. En *Cómprame* hay una serie de referencias intertextuales. Resaltan, entre otras, las conexiones con las novelas de Mark Twain y la serie de películas *Mad Max* de George Miller. En *Vuelven* se referencia la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, así como las películas *Los olvidados* de Buñuel y *El espinazo del diablo* de Guillermo del Toro. La novela *Lord of the Flies* de William Golding y la obra *Peter Pan* de J.M. Barrie también aparecen referenciadas en las dos películas.

17. Barriandos, por ejemplo, observa el fenómeno de las desapariciones forzadas en México como “a sort of spectral violence inflicted on the social body as a whole” y plantea que “the legal indeterminacy of the disappeared and the biopolitical transposition of terror from absent bodies to the society can be properly characterized as the spectral condition of mass violence” (11).

reflexión sobre los límites de la agencia infantil en su contexto histórico determinado. Estas películas probablemente no pueden calificarse de obras maestras, pero sí plantean importantes puntos de reflexión y las comparaciones que despiertan invitan a los espectadores a cruzar las líneas de división entre ficción y documental.

Antes de abordar la cuestión del rol de las máscaras y los fantasmas en estos films, voy a resumir la trama de los mismos. Al mismo tiempo, me propongo subrayar el enfoque narrativo que articula la reacción de los protagonistas infantiles frente a la violencia que los rodea, así como también el impacto que sus acciones tienen en el plano diegético y sus posibles interpretaciones simbólicas. Esta exploración me permitirá hacer algunas observaciones iniciales sobre los diferentes modos de capacidad de agencia infantil.

Las tramas. Agencia como “suerte”, memoria y experiencia

Los protagonistas de las dos películas ficcionales analizadas aquí son niñas cuya edad ronda los diez años. Ambas han perdido a sus madres y se han visto forzadas a sobrevivir en un mundo dominado por narcotraficantes. Ellas se alían con un grupo de niños huérfanos y, mediante el uso de objetos mágicos, tienen la posibilidad de reaccionar frente a su entorno y convertirse en agentes heroicos de su propio destino, un destino que las lleva a matar al líder de una banda criminal. Ambas películas sitúan sus acciones en un contexto distópico. *Vuelven* se localiza en un suburbio en ruinas; *Cómprame* se ambienta en un desierto. Estas películas sugieren que esos espacios se localizan en un México azotado por la violencia del crimen organizado.¹⁸ Los nombres de las protagonistas nos brindan pistas sobre su significado alegórico. El nombre de la protagonista de *Cómprame...*, Huck, es un guiño al pícaro anti-héroe Huckleberry Finn. Estrella, en *Vuelven*, representa una luz de esperanza en medio de las tinieblas. Otro elemento que comparten estos dos films es el recurso a una narración en *off*. En las escenas iniciales escuchamos la voz de las niñas que cuentan su historia. Esta técnica manifiesta la intervención de un adulto en la actuación de los personajes infantiles y tiene una función didáctica respecto al valor simbólico de los eventos narrados. También sirve para establecer la habilidad de utilizar el lenguaje y de contar historias como herramienta crucial de resistencia en contextos violentos.

Más allá de esas similitudes, la trama de las películas se desarrolla en forma diferente. En *Cómprame*, Huck vive en una caravana con su padre, un drogadicto cuyo trabajo consiste en cuidar de un campo de beisbol abandonado donde los narcotraficantes vienen a jugar ocasionalmente. El film muestra cómo Huck deja atrás una condición de pasividad en la que no tiene la libertad de moverse y se ve forzada a esconder que es una mujer (para protegerla, su padre la obliga a llevar una máscara y a llevar una cadena en el tobillo), para adoptar un rol activo luego de que una mayoría de los traficantes son asesinados en un tiroteo durante una fiesta nocturna en la que su padre cae prisionero. En su proceso de crecimiento, Huck enfrenta a un difícil dilema: debe escoger entre viajar en una balsa por el río —a la manera de Huckleberry Finn— con un hombre protector pero peligroso (el exlíder de los narcotraficantes), o regresar a la tierra (un desierto) con sus amigos, un grupo de chicos perdidos expertos en el arte del camuflaje. Mientras el capo duerme, Huck lo asesina con su propio arma para luego nadar hacia donde se hallan sus amigos, en lo que constituye un final ambivalente. La amistad y solidaridad entre estos chicos independientes aparece como un signo de esperanza que apunta hacia la utopía de una sociedad nueva. Pero al mismo tiempo, la facilidad con la que Huck asesina al hombre que la protegía resulta potencialmente aterradora (Bittencourt, 2019). El espectador, inicialmente, podría inclinarse a temer que los niños simplemente reproducen los actos de violencia cometidos por los adultos. Pero las acciones de Huck deben ser comprendidas bajo la perspectiva de lo que nos cuenta su voz en

18. Ambos films inician con breves introducciones explicativas. *Vuelven* inicia con esta nota: “En los últimos 10 años la violencia en México ha provocado 160,000 muertos y más de 53,000 desaparecidos. Zonas enteras de algunas ciudades se están quedando desiertas.” *Cómprame* comienza con la siguiente nota: “México. Sin fecha precisa. Todo, absolutamente todo es controlado por el narcotráfico. La población ha disminuido por la falta de mujeres”.

off. Al inicio de la película, la voz de la protagonista explicita una especie de credo personal:

La suerte es real y hay hombres con suerte. Y esos hombres heredan su suerte a sus hijas, esas hijas a sus hijas o a sus hijos.

A veces la suerte se inventa, pero de nada sirve hacer eso. Estoy segura de que mi papá tiene suerte. Si no, ¿cómo podría sobrevivir en un lugar así? [...] Por eso mi papa me quiere heredar su suerte. Nunca me lo dice pero lo noto cuando me ve. (00:01:35-00:03:15)

La palabra “suerte” tiene un amplio espectro de significados en español. Puede ser interpretada como azar, fatalidad o destino. Podríamos decir, justamente, que Huck hereda la suerte de su padre en la medida en la que puede sobrevivir a pesar de todos los peligros que la rodean, y que, finalmente, toma su propio destino en sus manos, sin la necesidad de portar máscaras. O, tal vez, también podamos decir que el film sigue la lógica de los cuentos de hadas en los que, como observa Karen Lury, “chance and fate are equivalent [...]”; an effect that is both potentially liberating and terrifying” (143). Es decir, presenta la “suerte” de Huck a la vez como el resultado del azar y como un destino inevitable. Como veremos más adelante, el objeto simbólico de la máscara cumple un rol importante en el funcionamiento de esta lógica.

En *Vuelven*, Estrella, quien recibe tres pedacitos de tiza de su maestra de escuela, cree que estos le conceden tres deseos y comienza a hacer uso de ellos luego de que su madre desaparece. Pronto, descubre que estos deseos no se le conceden en la forma exacta en la que ella los pide. Cuando desea que su madre regrese a casa, esta última retorna efectivamente pero en la forma de un fantasma que la sigue por doquier y pide venganza. Estrella se une a un grupo de huérfanos callejeros liderados por Shine, que lucha en contra de una banda de narcotraficantes, y utiliza sus dos deseos restantes para ayudar a sus amigos. Las consecuencias, sin embargo, se tornan desastrosas y dos de los chicos del grupo terminan siendo asesinados. No obstante, Estrella logra encerrar al líder de los narcotraficantes junto con los fantasmas de sus víctimas, y abrir una puerta mágica hacia un espléndido paisaje de naturaleza virgen. Esta puerta final simboliza la esperanza de un mejor futuro que, de todas formas, aparece como una proyección imaginaria que pertenece a una dimensión onírica o espiritual. La película deja abierta la posibilidad que los espectadores interpreten este tránsito como la muerte de Estrella y su entrada al paraíso, mientras el personaje malévolo cae al infierno.

En este film las nociones centrales que se subrayan en relación con las acciones de los personajes infantiles son las de memoria y olvido. Frente al riesgo de ser olvidados por la sociedad entera y de reprimir la memoria traumática de sus madres desaparecidas, los niños cobran una habilidad de agencia al permitir que los muertos sean recordados y que estos puedan actuar a través de sus acciones. *Vuelven* también comienza con un monólogo en voz en off de la protagonista quien, en este caso, se asemeja a la narración de un cuento de hadas:

Había una vez un príncipe que quería ser tigre. Los tigres nunca olvidan. Son cazadores. Sus ojos ven en la oscuridad. Tienen colmillos para romper huesos. Los tigres no tienen miedo. Pero el príncipe no podía ser tigre, porque se le había olvidado cómo ser príncipe. Se nos olvida que somos príncipes, guerreros, tigres, cuando las cosas de afuera vienen por nosotros. Se nos olvida quienes somos cuando las cosas de afuera vienen por nosotros.

Los muertos (los fantasmas) pueden ser comprendidos como “los tigres;” vienen a pedir a los niños (los príncipes) que los recuerden y resistan el miedo. El monólogo en *off* final insiste en esta interpretación alegórica: “tenemos que recordar: somos príncipes, somos guerreros y tigres. Y los tigres no tienen miedo”.

Las películas documentales que analizo proponen diferentes maneras de presentar los cuerpos y las voces infantiles. En ellos se combinan testimonios de niños con relatos sobre ellos, e imágenes oscuras de su entorno. Ambas películas terminan dando cuenta detallada del número de víctimas de desplazamiento interno forzado (*Los niños del éxodo*) o de los homicidios relacionados con el crimen organizado (*Niños en la narcozona*) durante los últimos años en México.¹⁹ Y aunque ambos retraten grupos de menores, el documental de largometraje se enfoca en algunos casos individuales, especialmente en el de una niña preadolescente llamada Jass.

Los niños del éxodo explora la vida cotidiana de niños desplazados que constantemente se mueven de un albergue o refugio provisional a otro. El primer albergue que aparece en el film –irónicamente llamado “Calypso”– es un lugar sucio y oscuro que recuerda a una prisión. Los niños muestran sus dibujos a la cámara y los usan para hablar sobre sus memorias de desplazamiento y sobre sus propios sueños.²⁰ Sobre la base de estos dibujos, el film presenta secuencias animadas, creando un fuerte contraste entre el opaco ambiente urbano de las ciudades del estado de Guerrero y las coloridas memorias que los niños traen de sus comunidades rurales de origen.²¹ La cámara realiza numerosas tomas de niños confinados en corredores sombríos, donde sus siluetas aparecen como presencias fantasmales. Sus padres, quienes permanecen fuera del encuadre, expresan su nostalgia por el pasado, su miedo por la posibilidad de que sus hijos sean secuestrados, y su ansiedad ante una vida que parece “estar en pausa” (1:09:00-1:09:10). Al final del documental, las familias tienen que salir hacia otro refugio pero sin perspectivas claras de que el gobierno pueda brindarles los medios para reestablecerse o retornar a sus comunidades.

El cortometraje *Niños en la narcozona* presenta, primero, a una maestra de escuela primaria y luego a un miembro de una pandilla juvenil que comenta sobre los niños de los propios narcotraficantes, quienes crecen en una atmósfera de violencia. La maestra cuenta cómo uno de sus alumnos de tan solo cinco años la ha amenazado con enviar a su padre para que la asesine. Cuando la directora le pregunta “¿Qué futuro ves para este niño?”, ella responde:

Me temo que el peor. Porque él dijo que quería ser narco [...] que él quería andar así sus papás. [...] Que no quería ser nada más. [...] Me aterrorizó ver que el niño no pudiera tener aspiraciones a otra cosa, que no tuviera una infancia como un niño. (00:05:21-00:06:05)

En el documental, estos niños no hablan pero miran directamente a la cámara en silencio, desde detrás de sus máscaras. Utilizan el mismo tipo de máscaras de color piel que los dos adultos entrevistados.²² El silencio de los chicos –cuyas palabras están mediadas por las voces de los adultos– contrasta con la abundancia de historias y testimonios que encontramos en *Los niños del éxodo*, así como también con los comentarios en *off* de las niñas protagonistas de las dos películas de ficción comentadas anteriormente.

En tres de las producciones audiovisuales aquí comentadas hay una fuerte correlación entre las dos formas de agencia que he comentado. En los dos films de ficción los niños parecen tener la habilidad de escapar del mundo criminal de los adultos para vivir de forma autónoma. Varias escenas ponen en primer plano este estado de autonomía, en particular las que muestran a los niños jugando en

19. Al final de *Los niños del éxodo* se lee que “hasta el año 2017, han sido desplazadas 329 917 personas (datos CMDPDH)”. *Niños en la narcozona* informa que “entre 2006 y 2015, más de 11 000 niños y adolescentes en México fueron asesinados en relación al crimen organizado.”

20. La directora Wilma Gómez Luengo utilizó técnicas de arte-terapia para acercarse a los niños e invitarlos a hablar sobre sus dibujos. Es importante mencionar que existe otro documental mexicano que también apela a esta estrategia de utilizar dibujos para que los niños puedan hablar de su experiencia de la violencia, así como de su resistencia frente a este fenómeno. Se trata de *Dibujos contra las balas* (Alicia Calderón, 2019).

21. La decisión estética de proponer secuencias animadas basadas en los dibujos y los testimonios de los niños desplazados recuerda también al documental animado colombiano *Pequeñas voces* (Oscar Andrade y Jairo Eduardo Carrillo, 2010), que se sitúa en el contexto de la guerra en Colombia. Para un análisis de esta película puede consultarse el artículo de Randall (2017).

22. Es la misma máscara que utilizan tanto las víctimas como los victimarios en el documental *La libertad del diablo* dirigido por mismo González (2017).

lugares oscuros y espacios en ruinas (una antigua cisterna de agua en *Cómprame*, y una mansión abandonada en *Vuelven*). Estas imágenes sugieren que las interacciones que los niños tienen con su entorno material –los restos de civilización– se constituyen en el lugar de acciones lúdicas que transforman las terribles “cosas de afuera” en un campo mágico de posibilidades abiertas. En cambio, *Niños en la narcozona* muestra el riesgo de que los hijos de criminales no tengan voluntad autónoma o capacidad de acción. Estos niños, que aparecen tras máscaras y uniformes, obviamente no están jugando –o la cámara opta por no mostrarlos en un contexto de juego–. Esta decisión de la directora refleja la idea de que ellos no tienen “una infancia como un niño.” En estas tres producciones se presenta una codependencia entre la experiencia corporal del mundo sentida por los personajes menores de edad y su capacidad de actuar sobre su entorno. Por su parte, *Los niños del éxodo* muestra un contraste entre la percepción infantil del mundo, su agencia imaginativa, y la realidad en la que ellos no tienen la oportunidad, o la suerte, de efectuar acciones sin convertirse en víctimas de acciones criminales.

Mi interés en el uso de máscaras y la presencia de fantasmas en estas cuatro obras se apunala en la hipótesis de que estos elementos dan expresión a los múltiples umbrales que se encarnan en los personajes infantiles.²³ Estos objetos marcan la línea de pasaje y construyen el puente que conecta naturaleza y cultura, objeto y sujeto, condición de víctima y victimario, memoria traumática y buena suerte o destino. En las películas de ficción pareciera que, al menos inicialmente, las máscaras y los fantasmas permiten a los rostros, las voces y los cuerpos de los niños manifestar una peculiar manera de agencia y alcanzar su destino. En *Vuelven*, revelan un destino de memoria, y en *Cómprame* permiten la aceptación de la “suerte” que influye en sus vidas. Por el contrario, en los documentales las máscaras y los fantasmas se presentan bajo un signo opuesto. Estos elementos no son aquí mediadores de agencia, sino signos visuales de un proceso de objetificación, de una carencia de voz y cuerpo personales o subjetivos, de una imposibilidad de ser escuchados o vistos. Son, en otras palabras, símbolos del infernal círculo de violencia que rodea a los personajes.

En su comentario sobre películas que representan experiencias infantiles de guerra en una manera que recuerda a los cuentos de hadas, Karen Lury observa que “employ images that are full, images that tell more than the story, which hint at possibilities that are not quite spoken or written elsewhere in the film” (139). Propongo que en los cuatro films que estudio, las máscaras y los fantasmas cumplen con esa función de contar más que la historia, debido a que se constituyen como imágenes simbólicamente cargadas que, a pesar de exceder el campo de lo dicho, resuenan con las voces de los niños, o con sus silencios.

Las máscaras y los rostros infantiles

En *Cómprame...* la protagonista recibe un nombre masculino (Huck) y tiene que llevar una máscara gris hecha de periódicos viejos, que recuerda a la figura de The Hulk. La primera y más obvia función de esta máscara es la de esconder su género para evitar que sea secuestrada o que se convierta en una víctima de tráfico de personas. Pero el hecho de escoger una máscara de The Hulk no es casual, especialmente cuando tenemos en cuenta que en la primera versión del guión la niña recibía el nombre de Hulk, en lugar de Huck (Fuentes and Zoller 2019).



Fig. 5. Huck con su máscara al principio de la película.

23. Retomo la noción de “umbral” (“threshold” en su versión original en inglés) de Rachel Randall (2017). Para ella, “child characters have taken on a critical representational role within contemporary Latin American cinema because of their position on the threshold between ‘nature’ and ‘culture’ – and between the imaginary phase and Symbolic realm – which converts them into a focal point of, and yet a limit to, patriarchal, state or biopolitical power.” (xii).



Fig. 6. Hulk durante la fiesta.

Este superhéroe de Marvel Comics –un personaje icónico de la cultura popular– es presentado como una figura hipermasculina con músculos protuberantes que esconde a un científico emocionalmente reprimido, que en momentos de ira se transforma en la icónica criatura de color verde. Hulk está asociado con un imaginario apocalíptico, puesto que el origen de su mutación se remonta a una exposición accidental a rayos gama causada por una bomba experimental. Su figura encarna una “ansiedad nuclear (“nuclear anxiety”, Capitano 2010) y parece capaz tanto de salvar como de destruir al mundo. Aunque la protagonista de *Cómprame...* no replica la metamorfosis mágica de Hulk en un superhombre, sí se opera en ella un cambio en relación a la máscara.

En el panorama futurista del desierto mexicano, la máscara de Hulk aparece como una huella de una cultura popular norteamericana y de una industria del entretenimiento de superhéroes en vías de desaparición. En sí misma, constituye un vestigio alegórico de una civilización que se ha autodestruido. Es, así, un objeto a la vez extraño y familiar. El contraste entre el cuerpo frágil de Hulk con su rostro infantil, aparentemente inocente, y la mueca de la máscara de Hulk, hace que esta versión de un “Hulk femenino” resulte todavía más desconcertante. Incluso puede decirse que tiene un toque “queer.” Pero, además de este contraste, el color blanco grisáceo de la máscara –en lugar del característico verde del original– y su forma evocan a las tradicionales calaveras utilizadas en la cultura mexicana para la celebración del Día de los Muertos. Esta conexión tiene como consecuencia subrayar el impacto terrorífico que produce. Durante la escena de la fiesta nocturna, la cámara muestra a Hulk asomándose por la ventana de un carro y revelando así una presencia fantasmal y pesadillesca que desestabiliza al espectador. Este efecto no se debe únicamente a lo que la máscara representa. Desde una perspectiva antropológica, la máscara no es simplemente una representación “but more of a surrogate, a medium, a power” (Steimatsky 112) que se transfiere a quien la porta, dotándolo de una agencia transformadora. Detrás de una máscara, “the person disappears and the mask, in its ritual role, takes up its place and claims its own agency” (112). Cuando Hulk lleva este objeto sobre su rostro, ella no se protege de un posible secuestro, sino que también se transforma en una imagen similar a la de una Gorgona cuya mirada “assaults and petrifies the viewer – turning the viewer, too, into an image” (111). La referencia a la Gorgona o la Medusa no es casual en el contexto mexicano de narco/necro-terror. De acuerdo con Ileana Diéguez, “la máscara de Medusa, icono mortal por su efecto petrificador, es quizás la metáfora más activa en las actuales dramaturgias del miedo que desde hace algunos años se diseminan en el espacio mexicano” (125). Diéguez observa que la “imagen medusina ha devenido un icono del terror pero sobre todo icono de un poder absoluto, una soberanía del terror” (125) y sugiere la posibilidad de vencer a este mismo terror por medio de la representación de su imagen. En esta perspectiva, el hecho de que Hulk lleve este tipo de máscaras puede ser entendido como una manera de reflejar las estrategias de terror empleadas por criminales y de volver esta mirada petrificadora en contra de ellos. Esta estrategia defensiva no funciona muy bien en el mundo diegético de la película: la máscara no parece tener ningún efecto de este tipo en el resto de los personajes y no impide que Hulk sea encerrada en una jaula. Pero la máscara claramente es un objeto de fascinación para la cámara de Cordón, que dirige la mirada del personaje hacia los espectadores.

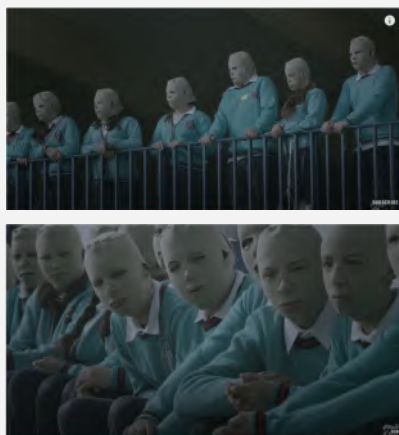
La agencia de Huck se revela cuando ella pierde su máscara – coincidentemente, también es este el momento en el que es separada de su padre– luego de que la fiesta de los narcotraficantes se ve interrumpida por un tiroteo. Tan pronto como abandona su máscara, se ve relacionada, físicamente, con otros dos objetos simbólicos: el “diente de la suerte” de su madre desaparecida y el brazo de su amigo Ángel –brazo que, desde el inicio del film, sus amigos tratan de recuperar de los narcotraficantes que se lo cortaron–. La mañana después de la masacre, vemos a Huck yaciendo en una posición fetal. Cuando se despierta, como si estuviese regresando a la vida, saca de su bolsillo el “dientecito de la suerte” de su madre y simbólicamente lo pone en su boca. Es como si, desde el momento en el que ella actúa por sí misma en un mundo sin máscaras, la niña necesitara reconectar con la “suerte” de su madre desaparecida, alejándose del destino de su padre. Inmediatamente después, Huck encuentra el brazo de Ángel en un refrigerador, en medio de los cadáveres de los narcotraficantes. Ella se encuentra con el líder herido de los traficantes, quien aparece sin su pasamontañas y se revela como andrógino. En la lancha, el capo cubre su cara con lodo. En contraste, el rostro de Huck, igualmente sucio, se lava y se regenera en el momento en el que salta al río para unirse al grupo de chicos perdidos, semidesnudos, que la esperan en la orilla. Entre ellos se encuentra Ángel, a quien le entrega su brazo. Esas acciones suceden luego de que Huck asesina al capo en una de las escenas finales. El cierre corresponde con el análisis que Lury hace de películas inspiradas en cuentos de hadas, donde el elemento del lodo se usa para “demonstrate what is exposed, what is left, when the world is turned upside down” y donde, en términos más generales,

the contact with inanimate matter enhances the visceral, bodily sense in which the child has been ‘thrown’ into an encounter with the world. Nothing – no protective parent, no sense of civilisation – comes between the child and its experience of the earth (133).

En *Cómprame*, esta experiencia de la tierra incluye, efectivamente, un contacto visceral con restos humanos. Pero para que esto suceda, Huck necesita primero dejar atrás su máscara. Solo en este momento ella puede experimentar una suerte de nuevo nacimiento y mostrar su “verdadero rostro”. No obstante, también podemos considerar que, luego del ataque, ella no necesita más llevar la máscara porque, de cierto modo, se ha transformado ya en su propio “Hulk.” El ritual de la máscara le concedía una cierta agencia salvaje que la conectaba con sus emociones y facilitaba una interacción libre y corporal con los elementos naturales, incluyendo los restos humanos. En todo caso, la máscara sirve como un mediador de agencia, lo cual significa que su agencia (infantil) debe ser entendida simultáneamente como propia y como el resultado de varios legados que la predeterminan (los de la suerte de su padre y de la rabia de Hulk).

El efecto ominoso de la máscara en la película de Cordón nos ofrece un elemento que permite trazar una conexión con las máscaras de color piel utilizadas en *Niños en la narcozona*, y nos permite comprender que su uso va más allá de la función obvia de preservar el anonimato de los niños. En este documental, la entrevista de un profesor que también porta una máscara se intercala con imágenes de jóvenes en uniforme escolar. Los vemos en salones de clase mirando a través de microscopios y en otras partes de la escuela. En algunas tomas, miran directamente a la cámara de una manera que a la vez interpela y amenaza (00:04:54-00:05:20). Por una parte, la uniformización de sus cuerpos y de sus máscaras, junto con su inmovilidad los hace aparecer como zombis o fantasmas en vida. Aunque parecen desposeídos de subjetividad o voluntad individual, su mirada –similar a la de la Gorgona – comunica una capacidad de agencia que hipnotiza y paraliza al mismo tiempo. En coincidencia con los comentarios de la maestra, los

espectadores ven a los chicos como futuros asesinos, casos desesperados que no tienen la “suerte” de escapar a un destino marcado por las circunstancias sociales y familiares que los rodean. La máscara posee en este sentido una carga simbólica que reactiva su valor ritual: significa que quienes las usan están controlados por fuerzas externas que los privan de un poder de decisión individual, subjetivo o “personal”. Eso se debe a que “the mask unsettles individuation, recognition, and identification, under its power, one is both less and more than oneself, one is separated from oneself, or is no longer a self” (Steimatsky 111).



Figs. 7 y 8: Los niños en la escuela. Los niños mirando directamente a la cámara.
Niños en la narcozona

Pero, al mismo tiempo, el hecho de que los alumnos miren directamente a la cámara nos invita a reaccionar. Este tipo de tomas invitan al espectador a reconocerlos como víctimas que se hallan atrapadas y que necesitan ser rescatadas de un destino prescrito, liberadas de sus máscaras que les impiden tener “una infancia como un niño,” citando nuevamente los comentarios de la maestra. En este cortometraje que muestra la situación de los hijos de criminales, la línea entre culpabilidad e inocencia, entre criminales y víctimas, se vuelve borrosa:²⁴ los niños que se crían en familias de narcotraficantes aparecen como las víctimas de acciones y palabras que están condenados a repetir. El hecho de que no tengan rostros ni voces en el film es un indicador de su falta de agencia social y de experiencia corporal. La ausencia de sus rostros y voces es indicativa de su falta tanto de agencia social como de experiencia corporal.

Utilizando los términos de Steimatsky, tanto en *Cómprame* como en *Niños en la narcozona* la máscara funciona como “a mediator of boundaries” y “is itself boundary between obverse worlds, visible and invisible, human and animal, the living and the dead” (111). En ambos films estos objetos revelan el rostro de los niños como una frontera en sí misma: aparece como una superficie donde lo “personal” (recuérdese que el término latín *persona* significa máscara) y lo “impersonal” son indiscernibles, y donde los muertos actúan a través de los vivos, transformando a los niños en fantasmas.

Si, en efecto, las máscaras pueden ser comprendidas como fronteras, los fantasmas podrían definirse como “figuras umbrales”, “actualizaciones de un vacío,” “formas fantasmales de intervalo que traen desorden” (Rongier 145, mi traducción). Esta visión de las máscaras y de los fantasmas es particularmente reveladora en *Vuelven*, donde la máscara de un tigre en una secuencia aparentemente onírica anuncia la cercanía de la muerte de quien la lleva puesta (Shine). Pero, como veremos, en esta película los personajes infantiles se hallan más cercanos a presencias fantasmales que a los objetos de las máscaras.

24. Es importante notar que en el largometraje *La libertad del diablo* también se hace uso de las mismas máscaras para borrar la línea divisoria entre víctimas y perpetradores.

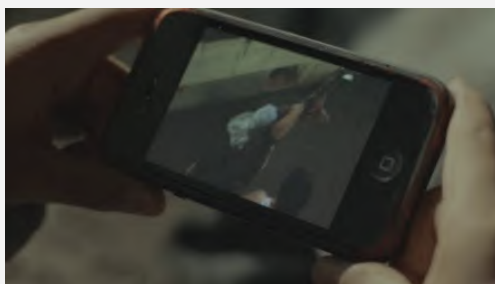
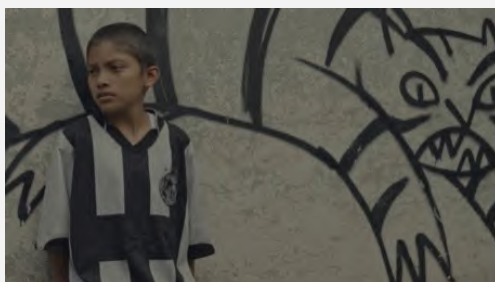
Vuelven es una historia sobre fantasmas, sobre personas fallecidas que regresan “seeking justice or acknowledgement from the living” (Lury 19). En el film de López los fantasmas se representan mediante efectos especiales que siguen los códigos de las películas de terror gótico. El tópico de la conexión privilegiada entre niños y fantasmas es un elemento recurrente en este tipo de películas, pero se encuentra también más allá del género de horror (Rongier 2008, Lury 2010). Los otros films analizados en este artículo también trazan una relación entre niños y espectros, especialmente *Los niños del éxodo*. No obstante, lo hacen de otra manera, sugiriendo una presencia espectral que ronda espacios en ruinas y lugares desiertos, y se asocia con la mirada de los niños y su corporalidad. En otras palabras, a veces la mirada infantil revela espectros a su alrededor, mientras que en otras secuencias los niños mismos aparecen como posibles fantasmas.

En *Vuelven* y en *Los niños del éxodo*, el espacio tipificado del bosque de los cuentos de hadas toma la forma de una ciudad en ruinas, que se presenta como una peligrosa selva por la que rondan bestias salvajes. Ambas películas manifiestan la agencia imaginativa de los niños, quienes aparecen retratados en el proceso de crear imágenes propias. Esta capacidad imaginativa puede interpretarse como una manera de resistencia a su oscura realidad, pero también como una fuerza transformadora que se ejerce por medio de una percepción creativa del mundo. El grafiti del tigre en *Vuelven* y los dibujos de los hogares y comunidades abandonados de los niños en *Los niños del éxodo* cobran vida, manifestando el poder imaginativo de la visión infantil que los crea. Pero la articulación entre escenas filmadas y secuencias animadas se lleva a cabo de forma distinta en cada film. En *Vuelven*, el tigre animado se inserta dentro de los fotogramas, revelando una paridad entre realidad y animación. En *Los niños del éxodo* las secuencias animadas se hallan claramente separadas de las imágenes fílmicas, con lo que se resalta el quiebre entre dos tipos distintos de agencia: la experiencia imaginativa *versus* la acción directa (o la falta de acción) sobre el mundo social.

La relación entre fantasmas y dibujos infantiles, así como el rol de los primeros en la agencia de los segundos, tienen diferentes características en cada una de las películas. En *Vuelven* los fantasmas –que representan los espectros de miles de desaparecidos en México por causa de la “guerra contra el narco”– pueden ser entendidos como presencias reales o como el producto de la imaginación de Estrella. Pero lo que sí es seguro es que son una fuerza determinante en la construcción de su agencia social en tanto la obligan a reaccionar frente a la desaparición de su madre, y la empujan a cumplir con una serie de acciones que van desde liberar a los niños de su cárcel hasta guiar al villano hacia sus víctimas muertas. Lo que no queda claro es si ella actúa como un instrumento de la venganza de las mujeres asesinadas, o si ella es motivada por una voluntad personal. En su caso, ambos impulsos parecen entretenerse.

Resulta sorprendente, al respecto, observar que en esta película los fantasmas –en su calidad de representaciones visuales– se hallan situados entre dos tipos de imágenes ligadas a los niños protagonistas: los grafiti de los chicos perdidos, y las imágenes registradas en el celular del líder de la banda, que Shine ha robado. Aunque el líder intenta a toda costa recuperar su teléfono, Shine quiere conservarlo porque allí ha descubierto entre sus fotografías una de su madre desaparecida. Luego, encuentra también un video de la madre de Estrella siendo torturada. Mientras los dibujos del tigre simbolizan la imaginación salvaje de los niños, la grabación digital de sus madres representa su trauma– el trauma físico de la tortura sufrida por las madres pero también el trauma visual infligido a los niños que se convierten en

testigos de ella. Oscilando entre criaturas imaginarias y visiones traumáticas, los fantasmas finalmente se visualizan como cadáveres en vida envueltos en bolsas de plástico —sin perder su indeterminación. Ellos empujan a Estrella a salir al mundo social, que se presenta a través de, y se concibe como, un choque de imágenes. Si entendemos los fantasmas como “la aparición de una imagen [...], el regreso de los muertos en la forma de imágenes” y “como la única posibilidad de coexistencia entre vivos y muertos” (Rongier 150), la agencia imaginativa de los niños y las posibilidades visuales que brinda el cine aparecen como dos medios apropiados para revelar esta coexistencia.



Figs. 9 y 10: Shine junto al graffiti del tigre y el video de la madre de Estrella que se reproduce en el teléfono.

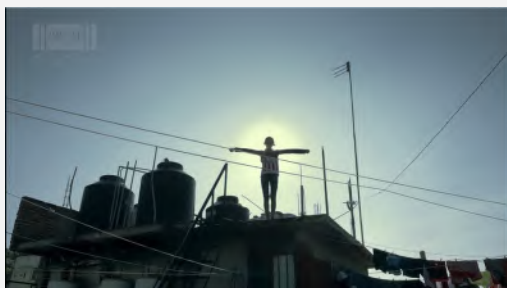
Uno de los chicos víctimas de desplazamiento forzado que aparecen en *Los niños del éxodo* ofrece un interesante comentario sobre la relación entre los fantasmas y la presencia de la cámara:

a mí sí me da miedo meterme a un cuarto con cámaras porque miré en YouTube que así en la vida real no se ve, pero dice que cuando entras grabando, las cámaras captan a los fantasmas en los lugares esquineados, captan y a mí me da miedo que nos esté grabando y salga uno, una cara que siento que me voy a traumar para toda mi vida (00:32:32-00:32:56).

El niño cree en la existencia de fantasmas y en el hecho de que la cámara puede revelar o producir su presencia. Justamente, en *Los niños del éxodo* la cámara, que trata de adoptar la perspectiva infantil,²⁵ revela presencias espectrales. Pero, irónicamente, este film sugiere que estas son los niños mismos.

La primera y la última imagen de la película es una toma de la silueta de Jass, una niña que aparece abriendo sus brazos a contraluz del amanecer, de pie en el techo de la terraza del albergue. De manera significativa, este es el único lugar al aire libre en el que los niños pueden jugar sin peligro. El encuadre recuerda la imagen de Cristo en la cruz, símbolo del sacrificio de una víctima inocente que también anuncia su resurrección. Pero en la película, en lugar de anunciar un regreso a la vida, esta imagen subraya la condición liminal de los niños, condenados a vivir entre corredores y pasajes oscuros en lugares de tránsito que tanto se asemejan a una prisión.

25. La cámara se ajusta a la altura de los niños y ofrece tomas desde esta perspectiva.



Figs. 11 Primera toma de *Los niños del éxodo*

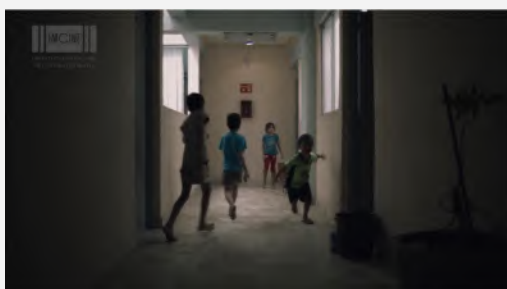


Fig. 12 : Imagen de los niños jugando en el corredor del albergue

Los criterios de edición y los escenarios escogidos para la película tienen como propósito generar asociaciones visuales entre tres elementos clave: los albergues oscuros donde los niños están confinados, los restos materiales de las manifestaciones que tuvieron lugar en la ciudad – tales como las famosas marchas por los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa (Guerrero) –y las ruinas de las casas abandonadas en comunidades rurales. Las asociaciones de imágenes en la película sugieren un vínculo entre los desaparecidos, los pueblos abandonados, y los niños jugando entre pasillos: todos estos espacios son fantasmales o están ocupados por cuerpos fantasmagóricos.

Esta conexión se subraya cuando vemos y escuchamos a los niños repitiendo canciones de juego que estos han escuchado en las calles. Por ejemplo, los oímos cantando el eslogan “*América Latina, por qué, por qué nos asesinan, si somos la esperanza de América Latina, por qué, por qué*” (00:39:35-00:39:58). Este acto de repetición de eslóganes escuchados en manifestaciones inspiradas por las condiciones de injusticia y violencia pueden entenderse como una re-creación significativa. Las escenas mencionadas en las que los niños manifiestan su capacidad de resiliencia y adaptabilidad también demuestran su habilidad para adaptar sus juegos a las realidades de su entorno y dar sentido a sus nuevas condiciones de vida. Al mismo tiempo, parece que están aprendiendo y adoptando inconscientemente su futuro papel de agentes de protesta y lucha social. No obstante, para los espectadores estos eslóganes de activistas convertidos en canciones infantiles pueden aparecer como síntomas alegóricos de la condición de una infancia privada de esperanza. Los niños parecen habitar aquí un mundo de “esperanzas muertas” por un futuro imposible, puesto que se hallan atrapados en el presente fantasmal de su país. Estos niños desplazados, que ya se hallan marcados con la etiqueta de “desaparecidos sociales” (Gatti 2020)²⁶, bien podrían ser mañana víctimas de desaparición forzada. Es en este sentido que el documental nos confronta con la memoria fantasmal de un futuro espectral.

En resumen, mientras *Vuelven* muestra la conexión de los niños con fantasmas y el impacto de estos sobre aquellos, *Los niños del éxodo* contrasta la condición fantasmal de los niños con su resiliencia y su capacidad para utilizar la imaginación como fuerza creativa que les permite jugar, cantar y dibujar incluso en las condiciones menos favorables.

26. Gabriel Gatti define la noción de “desaparecido social” como una categoría que se aplica a aquellos que viven en condiciones de “catástrofes sociales ordinarias” que los convierten en cuerpos invisibles asociados con espectralidad y ausencia.

Conclusiones

Mi interés en las cuatro películas mexicanas que he comparado reside en el hecho de que combinan los dos enfoques principales de la agencia infantil que he mencionado al inicio. Estas producciones audiovisuales nos dan a ver la agencia a la vez como una experiencia corporalizada y como el resultado de un proceso de aprendizaje con un significado alegórico; a la vez como un juego y una actuación improvisados y como una acción predeterminada según un guion. Esta combinación extraña sugiere y revela tanto la dificultad como la necesidad de representar y de creer en las habilidades de los niños para actuar y reaccionar en el mundo – incluso si este aparece como un mundo limitado, precario y dominado por la violencia. *Cómprame, Vuelven* y *Los niños del éxodo* proponen que la agencia de los niños se encuentra en su creencia en el poder de las historias y la existencia de fantasmas que se personifican en los objetos que reciben (como es el caso del diente de la madre de Huck y las tizas de Estrella), o en las imágenes que crean (dibujos). En otras palabras, la agencia de los niños no aparece como algo independiente de estos objetos e imágenes, como tampoco respecto al concepto complejo de “suerte” que se vincula a estos objetos. Entendida como “destino”, la noción de “suerte” de los niños trae consigo la idea naturalista de que sus acciones se hallan predeterminadas por el contexto en el que surgen, mientras que si se interpreta como casualidad favorable o fortuna, la “suerte” significa la apertura a un futuro que no está predestinado, que puede manipularse mágicamente.

En relación con los dibujos y objetos y con esta noción de “suerte,” cabe preguntarse ¿qué revela el uso de máscaras y fantasmas respecto a la agencia infantil? Las máscaras, por una parte, hacen visible la constante lucha de los niños en contra de su objetificación y su reducción a meras imágenes inmóviles. Por otra, los fantasmas cristalizan la idea de que la experiencia infantil se basa en un proceso de asimilación de imágenes e historias del pasado, sean estas recuerdos o traumas. Las películas ficcionales dan una dimensión narrativa a esta idea. Por el contrario, en los documentales, las imágenes traumáticas que interiorizan los niños como parte de su memoria personal y colectiva sólo se evocan verbalmente o se sugieren visualmente. Pero, en última instancia, lo que podemos comprobar es que tanto las máscaras como los fantasmas dan cuenta de los umbrales en los que se sitúan los niños, así como de su oscilación (o indeterminación) entre los factores de suerte y destino. Estos elementos expresan su agencia al interior de los mundos diegéticos a los que se adscriben. Pero también revelan otros niveles de agencia en las relaciones entre niños, films y espectadores.²⁷

En este artículo postulo, en primer lugar, que las máscaras y los fantasmas aparecen como objetos que exceden su representación dentro de la pantalla, y funcionan como metáforas significantes de las imágenes cinematográficas y de su impacto en los espectadores y su sociedad –lo que podríamos llamar la agencia de las imágenes mismas. En su comentario sobre las imágenes de cuerpos desmembrados que circulan en México, Diéguez recurre a las mismas metáforas que uso en este trabajo: la imagen medusina y la imagen-fantasma. La primera se aplica a las imágenes de terror producidas de forma estratégica por las organizaciones criminales; la segunda se refiere a las imágenes que evocan iconografías latentes, y que logran activar conexiones visuales y simbólicas en la memoria.²⁸ En las películas estudiadas aquí, la imagen de los niños enmascarados reflejan la imagen medusina de un cuerpo inerte privado de su “propio” rostro así como también de su voz y su voluntad. El objetivo de este rostro no es el de provocar terror, sino el de invitar a los espectadores a reflexionar –y a sentir– el rol crucial e invisible que juegan los niños en el sistema criminal. Ellos son víctimas del terror, incluso cuando –y tal vez sobre todo cuando– se ven transformados ellos mismos en agentes de terror. Estas imágenes también son espectrales en la medida en la que recuerdan otras máscaras y otras estrategias de camuflaje relacionadas con la muerte en

27. Otro aspecto que he mencionado en el comentario de estas películas pero que no ha sido desarrollado en el artículo es la capacidad de agencia de los niños actores en la producción de las películas. Baste con sugerir que este tipo de agencia resulta tan híbrida y ambivalente como los aquí estudiados.

28. Con la noción de “imagen-fantasma” Diéguez se refiere explícitamente a la idea de Aby Warburg de imagen sobreviviente (*Nachleben*), que ha sido retomada y desarrollada por Georges Didi-Huberman (Diéguez 2017: 220).

el contexto de la historia mexicana, como es el caso de la “máscara de la muerte” en *Cómprame o*, en *Niños en la narcozona*, el pasamontañas que utilizan los criminales encapuchados.

En segundo lugar, propongo que las máscaras y los fantasmas en estas películas nos permiten pensar en la agencia infantil en términos generales, más allá de las consideraciones hechas específicamente sobre su rol en el cine. Esos ingredientes dramáticos utilizados para revelar la subjetividad y la experiencia de los niños en las películas (a través de la mediación de la cámara) también nos acercan a otros sistemas, códigos y símbolos de representación fuera de la pantalla. Dicho de otra forma, el hecho de que estas películas aborden la agencia infantil utilizando convenciones de representación y apelen a símbolos anclados en rituales y creencias ancestrales no les impide hacer visible también “algo” sobre la propia capacidad de actuar y experimentar el mundo de los niños. Como he subrayado, este “algo” se halla íntimamente ligado al poder del juego, del contar historias, de la imaginación creativa, y al impacto que estos elementos de ficción ejercen como elementos de empoderamiento para actuar (para tomar acciones) en el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Barriendos, Joaquin. "Spectral Violence: Art and Disappearance in Post-Ayotzinapa Mexico", *Porto Arte. Revista de Artes Visuais* 24 (42), 2019. <https://www.seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/104676/57310>

Bittencourt, Ela. "Fable of a Mutilated Childhood: Close-Up Julio Hernández Cordon's Buy Me a Gun", *MUBI Notebook*, 2019. <https://mubi.com/fr/notebook/posts/fable-of-a-mutilated-childhood-close-up-julio-hernandez-cordon-s-buy-me-a-gun>

Capitanio, Adam. "The Jekyll and Hyde of the Atomic Age : 'The Incredible Hulk' as the Ambiguous Embodiment of Nuclear Power", *The Journal of Popular Culture* 43 (2): 249-270. 2010

Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin Duelo. Iconografía y teatralidades del dolor*. Universidad Autónoma de Nuevo León. 2016

Dufays, Sophie. *El niño en el cine argentino de la postdictadura (1983-2008): alegoría y nostalgia*. Tamesis. 2014

Ferguson, Susan. "Capitalist childhood in film: modes of critique", *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 55, 2013. <https://www.ejumpcut.org/archive/jc55.2013/FergusonChildhood/text.html>

Flynn, Richard. "What Are We Talking about When We Talk about Agency?", *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures* 8 (1): 254-255. 2016

Fuentes, Ivonne and Adam Zoller.. "Cómprame un revolver: ideas y más ideas", *FICUNAM*, 2019. <https://ficunam.unam.mx/comprame-un-revolver-ideas-y-mas-ideas/>

Gatti, Gabriel. "The Social Disappeared: Genealogy, Global Circulations, and (Possible) Uses of a Category for the Bad Life", *Public Culture* 32 (1): 25-43. 2020

Gremels, Andrea, and Susana Sosenki, ed. "Introducción". In *Violencias e infancias en el cine latinoamericano*. Peter Lang. 2019.

Gubar, Marah. "The Hermeneutics of Recuperation: What a Kinship-Model Approach to Children's Agency Could Do for Children's Literature and Childhood Studies"; *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures* 8.1: 291-310. 2016.

Hemelryk Donald, Stephanie, Emma Wilson and Sarah Wright. *Childhood And Nation In Contemporary World Cinema: Borders And Encounters*. Bloomsbury Academic. 2017

BIBLIOGRAFÍA

James, Allison. "Embodied Being(s): Understanding the Self and the Body in Childhood". In Alan Prout, ed. *The Body, Childhood and Society*. Macmillan Press. 19-37. 2000

Lury, Karen. *The Child in Film: Tears, Fears and Fairytales*. Tauris. 2010

Martin, Deborah. *The Child in Contemporary Latin American Cinema*. Martin. Palgrave Macmillan. 2019

Paz-Mackay, María Soledad and Omar Rodríguez. *Politics of Children in Latin American Cinema*. Lexington Books. 2019

Prout, Alan. "Childhood Bodies: Construction, Agency and Hybridity". In Alan Prout, ed. *The Body, Childhood and Society*. Macmillan Press, 2000. 1-18. 2000

Randall, Rachel. *Children on the Threshold in Contemporary Latin American Cinema: Nature, Gender, and Agency*. Lexington Books. 2017

Rocha, Carolina, and Georgia Seminet, eds. *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America. Children and Adolescents in Film*. Palgrave Macmillan. 2012

--. *Screening Minors in Latin American Cinema*. Lexington Books. 2014

Rongier, Sébastien. "Enfance et fantômes (Petite hantologie contemporaine : de Kubrick à Shyamalan)". Julie Barillet, Françoise Heitz, Patrick Louguet et Patrick Vienne, eds., *L'enfant au cinéma*. Artois Presses Université, 143-151. 2008

Steimatsky, Noa. *The Face on Film*. Oxford UP. 2017

Zamora, Alejandro. "Infancia, sujeto y deformación". *Infancia, escritura y subjetividad: la novela mexicana de deformación (1963-2007)*. Iberoamericana Vervuert, 13-28. 2019.

CRISIS, ESTRANGEMENT, AND CRITIQUE IN LUCRECIA MARTEL'S SALTA TRILOGY

Matt Johnson

New Mexico Institute of Mining and Technology

Abstract: Lucrecia Martel's first three feature films, often referred to as the *Salta Trilogy* due to their shared setting in the Salta Province of northern Argentina, depict lives, and a world, in crisis. Her critical approach to cinema furthermore draws attention to processes of perceptual crisis that occur through the interplay between characters, viewers, and the cinematic image. This essay studies the relationship between crisis and critique in her films, proposing that it is grounded in one of the central narratives of modern art: the narrative of estrangement, whereby art is a process that enacts perceptual crises and renewals, allowing viewers to see, hear, and feel things differently. The overwhelming emphasis in existing scholarship lies in the ways that Martel's films successfully estrange viewers' perception, generating a critical consciousness of reality and laying the groundwork for transformative political action. This essay, in dialogue with texts by Jacques Rancière, Roger Ebert, Ana Amado, Rei Terada, and Pier Paolo Pasolini, argues that her *Salta Trilogy* also dramatizes, and reflects on, the crisis of estrangement itself in the art cinema of the turn of the twenty-first century. By situating Martel's perception-oriented approach on the interior of the atmosphere of crisis that saturates her films, it demonstrates how they simultaneously rely on the narrative of estrangement, and consider its possible failure.

Key Words: Lucrecia Martel, *Salta Trilogy*, Crisis, Estrangement, Critique

Author's contact information: matthew.johnson@nmt.edu

Lucrecia Martel's first three feature films, often referred to as her *Salta Trilogy* due to their common setting in Martel's native Salta Province in northern Argentina, demonstrate an intense interest in crisis. *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004), and *La mujer sin cabeza* (2008) are set in turn-of-the-twenty-first-century Salta, where life is characterized by numerous crises crossing sociopolitical, aesthetic, and epistemological registers, with the 2001 Argentine crisis looming particularly large. In this context, her films dramatize a series of personal crises in the lives of their intergenerational casts. A drunken tumble sends one character to bed and precipitates the breakdown of her marriage; another character leaves the scene of a possible hit and run, passing the next days in a dazed state; a third teenage character sees her sentimental relation with her family's domestic worker fall apart, her heartache bleeding into a loss of faith as she goes to see a local apparition of the Virgin but sees nothing. In each film, these stories are complemented by a broad array of crises that unfold on the level of the characters' perceptions of reality. In line with Martel's interest in how cinema generates spaces of perception, they register situations in which characters' habitual ways of seeing, hearing, and feeling things momentarily break down, and they aspire to catalyze similar crises in viewers through their broad-based denaturalization of established modes of cinematic storytelling.

This essay approaches Martel's *Salta Trilogy* from the standpoint of twentieth-century and contemporary understandings of cinema and crisis.¹ It proposes that Martel's use of crisis as a critical standpoint in the *Salta Trilogy*, as well as the particular centrality that crises of perception come to occupy in her experimental approach to filmmaking, are underwritten by her films' participation in one of the foundational narratives of modern art: the narrative of estrangement, which, as it emerges in key twentieth-century texts by Viktor Shklovsky and Bertolt Brecht, is itself structured around a crisis narrative in which works of art break down habitual modes of perception, allowing new ways of perceiving things to emerge. According to this narrative, art exists, as Shklovsky famously puts it, "[so] that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone stony" (778). And importantly, for generations of artists and filmmakers, this process has been understood to apply not only to our perception of ordinary objects, but also to the social and political framework of our world. The crises enacted by works of art expose the contingency of the way that things are, and in doing so, they can generate a critical consciousness of reality and catalyze transformative political action.

Existing scholarship has amply addressed the many ways in which Martel's films successfully participate in this narrative of estrangement. This is to say that, for most viewers, her films work: through their utilization of a range of techniques relatable to the art cinema of the twentieth century, they catalyze processes of perceptual breakdown and renewal, and in doing so, they make possible a critical re-engagement with the world. This essay argues that, in these appreciations of her films' successes, estrangement itself remains necessarily on the outside of the crises that saturate them. This reliance on the non-crisis of estrangement occludes the possibility explored here: that Martel's films might also reflect on the crisis of estrangement, pursuing the thought that, even if perception-oriented films like those of the *Salta Trilogy* should renew our sensation of things, perhaps they do not. The following pages document this narrative of failure, in which glimpsed and desired transformations of the social and political frameworks of contemporary life ultimately fall short. By situating estrangement within the atmosphere of crisis of the *Salta Trilogy*, this essay builds on previous studies of Martel's successes, and positions failure—of estrangement, and of turn-of-the-century art cinema's dreams of perceptual renewal and sociopolitical transformation—as one of the central problems investigated in her films.

1. From the vast literature on crisis and critique, this essay draws inspiration from Reinhart Koselleck's foundational *Critique and Crisis* (1959); recent reconsiderations of Koselleck by Osborne (2010), Villacañas (2013), and Roitman (2014); and the edited volume *Sovereignty in Ruins: A Politics of Crisis* (2017). For the relationship between critique and the Argentine crisis, see, among many others, Colectivo Situaciones (2002) and Sztulwark (2019). See Romero (2012) for a panorama of Argentine history in the years surrounding 2001, in which the neoliberal reforms of the final decades of the twentieth century are also understood in terms of crisis. Finally, on the relationship between the Argentine crisis and the New Argentine Cinema of the 1990s and 2000s, see, among others, Amado (2009), Page (2009), Aguilar (2010), and Andermann (2012).

The first part develops the three-register schema outlined above, illustrating how, in her films, crisis encompasses historical, personal, and perceptual registers. It affirms the central importance of crises of perception, highlighting how her approach intentionally shifts attention from the plot to spaces of perception. It also outlines two competing interpretations of the *Salta Trilogy* from the standpoint of perceptual crisis: an optimistic narrative in which the films, through their work on perception, articulate hopeful plots of renewal and transformation, and a more somber narrative in which such hopes fall short as the characters repeatedly fall back into fallow lives in a world that will not change. The second and third parts develop an interpretation of the *Salta Trilogy* from the standpoint of the crisis of estrangement. Part 2 begins by noting how many viewers have linked the power of estrangement of Martel's films to Gilles Deleuze's influential studies of the cinematic image and of contemporary society. It then turns to Jacques Rancière's critique of Deleuze in *Film Fables*, in which Rancière argues that the turn to perception that characterizes Deleuze's approach to the cinematic image is at once foundational to the cinematic art, yet itself repeatedly falls into crisis as the old habits and modes of storytelling undermined by perception-based filmmaking reemerge. It concludes with a consideration of how this crisis comes into relief as a problem for art-house cinema at the turn of the twenty-first century. Part 3 returns to the narratives of failure that traverse Martel's *Salta Trilogy*, constructing a dialogue between a recent essay by Rei Terada on Pier Paolo Pasolini, whose experience of a similar crisis of estrangement in the mid-1970s led him to repudiate his *Trilogy of Life* series, and Martel's films, whose characters, as Ana Amado puts it in a foundational study of *La ciénaga*, "no comunican utopías sino pura derrota" ("Velocidades" 52).

In her 2014 book *Anti-Crisis*, Janet Roitman, observing that "[c]risis is an omnipresent sign in almost all forms of narrative today" (3), explains that it typically functions as a concept that generates an "Archimedean point of observation and validation" from which to view and narrate history (32). Drawing on the social theory of Niklas Luhmann, she emphasizes that to observe a crisis is never an objective observation; it is always a second-order observation that carries an inherent normativity. As Roitman puts it, "[e]voking crisis entails reference to a norm because it requires a comparative state for judgment: crisis compared to what" (4).² This procedure, in a tradition that stretches back to the Enlightenment-era salons and masonic lodges studied by Reinhart Koselleck in *Critique and Crisis*, provides the grounds for the observer to formulate projects of critique and transformative action: it is to "[posit] an 'epistemological impasse,' and simultaneously 'found the possibility for other historical trajectories or even for a (new) future' (4). In *Anti-Crisis*, Roitman studies how, from Koselleck's salons and lodges to recent discussions of the 2008 financial crisis, the term "crisis" has served as a "transcendental placeholder" or "enabling blind spot for the production of knowledge" (13). The present essay follows a similar strategy with Martel's *Salta Trilogy*. It makes visible how the crisis narrative of estrangement functions as a generative blind spot at the intersection of observation and normativity, and it investigates how her films might be viewed and understood otherwise.

PART I. CONFIGURATIONS OF CRISIS IN MARTEL'S CINEMA OF PERCEPTION

The films of the *Salta Trilogy* dramatize a series of personal crises in the lives of mostly middle-class characters, exhibiting a particular interest in the experiences of women. In *La ciénaga*, the teenage character Momi experiences a sentimental crisis as her relationship with the family's young Indigenous maid Isabel falls apart. Her mother, Mecha, takes an embarrassing drunken tumble that sends her to the hospital, leading her to isolate herself in her bedroom, and precipitating the collapse of her marriage. And at film's end, Tali, a family friend, finds herself on the verge of a massive crisis, as viewers (but not Tali) witness the presumed

2. This understanding of the inherent normativity of crisis is not limited to Roitman's Luhmannian approach. See de Man (1962) for a classic treatment of the topic.

death of her young son, who falls from a ladder on the family's patio. *La niña santa*, for its part, documents the crises of faith of two adolescents, Amalia and Josefina, who attend religious classes but have begun to question their beliefs; it also dramatizes a process of trauma and sexual awakening in Amalia as she is groped twice by a doctor who is attending a conference at the hotel managed by her mother. In the wake of these assaults, she experiences a renewed understanding of her purpose in life, coming to believe that she must save the doctor. The movie ends just prior to the unfolding of another crisis: as the teenage girls enjoy a swim together in the hotel pool, the doctor's crimes are on the verge of being publicly revealed at the conference.

Both of Martel's first two movies weave their stories out of these and an array of smaller crises in the lives of their ensemble, multi-generational casts. Time and again, lives are thrown into disarray, on scales ranging from intensely personal situations to events that reverberate through the social worlds the characters inhabit. And, in both cases, the positioning of an additional major crisis just beyond the film's end works to establish crisis as an ongoing, unresolved condition. The films come to an end, but the crises promise to continue.

La mujer sin cabeza (2008) inverts the plot arc of *La niña santa* by depicting a private crisis that, unlike the doctor's groping of Amalia, will not ultimately become public. At the beginning of the film, Vero, an upper-middle-class dentist, hits something with her car (a dog, perhaps, or a young boy who was playing by the side of the road), and flees the scene of the accident. The film studies her experiences as she resumes her life while processing the event. It also documents the machinations of the men in her life as they endeavor to cover up the evidence of her potential crime. Here, in contrast to *La niña santa*, the movie ends with the seemingly successfully forestalling of the crisis: Vero enters a hotel where, after confirming that the record of her stay in the hours after the accident has been erased from the register, she enters a room where smooth music is playing and people are dancing, and takes her place amongst family and friends. While Vero's return to her habitual place in society marks the resolution of her personal predicament, the viewer finds it difficult to avoid an allegorical interpretation in which her reabsorption into her social circle marks the ongoing crisis of a sociopolitical order in which the impunity of the wealthy and powerful remains the norm.³

These portraits of mostly middle-class characters occupy a vague present stretching from the 1990s into the 2000s, with few historical markers to anchor each film in history.⁴ In general, the films only obliquely reference public life and the major political and economic events of their time, preferring to remain largely within the domains of private and family life. Nonetheless, the social decline of Argentina during the neoliberal government of Carlos Menem in the 1990s, culminating in the economic collapse and popular revolt of late 2001, forms an ineludible backdrop. Even if the films' middle-class families are somewhat insulated from the effects, the overlapping crises of turn-of-the-century Argentina occupy what Alfredo Dillon describes as an "espacio" temático" encompassing a series of figures: "el colapso colectivo, el derrumbe personal y las trayectorias de movilidad descendente, la catástrofe individual, la visibilización de las desigualdades, la disolución de los horizontes de futuro, etcétera" (51). In addition, the films are released in the context of multiple crises unfolding on the interior of cinema itself. These include the crisis enacted by the New Argentine Cinema of the 1990s and 2000s on older models of Argentine cinema, as well as broader narratives of crisis in cinema history—most notably, for many of Martel's viewers, that of the mid-century crisis of the movement-image of classical cinema as it is studied by Gilles Deleuze in his *Cinema 1* and *2* series, which will be discussed in greater detail below. Crisis thus not only marks the stories told in the *Salta Trilogy*; it forms a sort of general atmosphere

3. As Martel herself notes, *La mujer sin cabeza* references contemporary news stories of upper-class Argentines evading punishment for automobile accidents ("Para mí"). Silvia Schwarzböck relates Vero's impunity to historical processes stretching back to the 1930s, when military elites took power and inserted family members throughout the national bureaucracy (*Los espantos* 138-9).

4. Mostly middle class because Martel also exhibits a sustained interest in the lives of the Indigenous communities of northern Argentina. This essay could be supplemented by a study of the crises of Indigenous characters such as Isabel in *La ciénaga* and Erick, the adolescent protagonist of the short film *Leguas* (2015).

enveloping the characters' lives and the films themselves.

In addition to the personal and historical crises that traverse each film, the *Salta Trilogy* is notable for its treatment of crisis in the perceptual register. Martel understands cinema as an art form that is at its most powerful when it turns away from the plot and focuses on perception, seeking to directly engage with, and potentially alter, the ways that audiences see, hear, and feel things. As she puts it in a 2008 interview, "Para mí el cine es la oportunidad de compartir con los espectadores no una historia—que en realidad me parece una excusa, un residuo de la película—sino un lugar de percepción" ("Para mí" 9). In line with this understanding of cinema, the *Salta Trilogy* immerses viewers into the sights and sounds of her characters' lives, drawing our attention away from the plot so that we might perceive myriad other elements of a world of constant sound and movement.⁵ Here, again, crisis occupies a central place. The sequences of visual and auditory images of Martel's films typically revolve around jarring experiences that jolt characters (and viewers) outside of their habitual ways of experiencing the world. These sequences point in various directions, ranging from Vero's extreme quietism in the days after the accident, to exhilarating, shared moments of intimacy between characters such as Amalia and Josefina. At times, they remain un-surmounted, and at others, the breakdown of old modes of perception points tantalizingly toward new ways of experiencing life.⁶ Martel's films demonstrate a sustained interest in these sorts of situations. They are, as Deborah Martin puts it, "strongly diegetically preoccupied with situations of perceptual uncertainty and crisis, as well as with the creation of new objects of perception" (12). This diegetic preoccupation, in turn, aspires to catalyze similar experiences in viewers. As Gerd Gemünden puts it: "her goal is to force viewers into a new relation with the cinematic image" (4-5). Perceptual experimentation, in this sense, bridges diegetic and extra-diegetic planes. It is what interpellates viewers into her films' stories and atmospheres of crisis.

To watch Martel's films is to engage with these different registers: crisis as the basic thematic content of her characters' stories; crisis as a historical event and as an ongoing historical condition; and perceptual crisis as the central device of Martel's cinema of perception. Each viewer develops strategies for configuring these registers, entering into dialogue with the strategies Martel uses as a filmmaker. Of these strategies, perhaps the most notable begins with her turn away from cinema as a storytelling medium in favor of using cinema to generate spaces of perception. To the extent that Martel defines cinema in terms of perception, it seems imperative to ground any understanding of her *Salta Trilogy* in the crises of perception that are captured by the camera and the microphone, suffered by the characters, and elicited in the films' viewers.⁷

Critics working outward from the perceptual register have arrived at two general configurations. In the first, characters' crises of perception may expose fleeting possibilities of renewal, but, when they are recombined with the films' downbeat stories and dark historical atmosphere, these possibilities are revealed to be illusory. The characters may yearn to see things differently, but they ultimately encounter no means of escape. As David Oubiña puts it: "[p]ara bien o para mal, nada puede hacerse porque cualquier posibilidad de cambio depende de una voluntad superior que excede a los personajes" (30). In an early review of *La ciénaga*, Silvia Schwarzböck and Hugo Salas frame this pessimistic view of life in Salta in terms of the director's impious gaze. She sees her characters not in terms of how they nobly strive for another way of life (a pious gaze would want more than anything to recuperate this nobility), but rather in terms of how they inevitably fall back on "la verdad tranquilizadora que los mantiene encerrados," thus remaining within a social order that is, as they put it, "todo lo contrario de un orden a punto de caer" (11). Jens Andermann, for his part, highlights

5. See Martin (2016, p. 10) for a helpful outline of some of Martel's core techniques.

6. Andermann describes the relationship the films establish with the viewer in terms of a "problem of sensorial disjuncture between sight, hearing, and touch which in all of Martel's cinema provides a kind of basic grammar of composition. While making the shot uncertain and ambiguous for the spectator, this sensorial disjunction at the same time forges an enigmatic interpellation of the intradiegetic subject, which is never fully in perceptual control of the situation in which she finds herself involved" (158).

7. The turn away from storytelling here described by Martel is, to a significant extent, illusory. If her films establish a negative relationship with traditional modes of storytelling in cinema, they also construct their own, alternate modes of telling stories. See Page (2013) and Gordon (2017) for studies of Martel's storytelling, and Dillon (2014) for an analysis of how her fatalistic perspective relates to tragedy. The present essay aims to complement existing scholarship on Martel's storytelling by studying how one story—the narrative of estrangement—is told and re-told in her films.

how Martel's films empty into visions of recent history as ongoing (and un-surmounted) crisis, underlining how the sensorial disjuncture experienced by characters and viewers relates to a mode of historical experience, specific to the televisual immediacy and neoliberal declarations of the end of history of the turn of the twenty-first century, "in which time manifests itself as stagnation and repetition, and change only comes about in the form of 'accidents' and 'miracles'" (159). These accidents and miracles, however, function as exceptions that prove the rule; as Andermann puts it, they "keep things in place by introducing among them a moment of radical discontinuity" (161), sustaining a social order that the unhappy characters cannot, and will not, escape.

Via this impious gaze, crisis saturates the field of perception, producing a critical negativity in which the only possibilities of renewal are ciphered in fleeting moments of suspension that, by making visible the limits of the films' worlds, preserve a degree of openness to future change. Schwarzböck, for example, calls attention to a series of spectral presences in *La mujer sin cabeza*, beginning with the young boy who appears at the margins of Vero's field of vision just before her accident, and proposes that they have a critical effect similar to that of the dead who, in Marx's *Eighteenth Brumaire*, "pesan como una pesadilla sobre la conciencia de los vivos" (140, emphasis in original). Ana Forcinito, for her part, pits the oppressive visual spaces and scripts of Martel's films against fleeting glimmers that occasionally interrupt the crisis:

No hay un afuera de la violencia ni en el espacio visual ni en el lenguaje articulado. En Martel son los destellos invisibles y los susurros casi inaudibles las intermitencias que interrumpen la dominación masculina y heteronormativa (74).

Andermann suggests that such moments of marking limits have to do with how cinema and its production processes, in comparison to the seemingly immediate engagement of television and digital media with the unfolding crises of the twenty-first century, lags behind current events, "interven[ing] as a different, critical temporalization of the image" and allowing for a form of critical self-awareness to emerge at the level of the cinematic image itself" (163). By marking the limits of crisis, these specters, glimmers, and out-of-joint images generate a critical consciousness and an openness toward new possibilities that might emerge in the future. If Martel's films show us that there is no hope for the characters, they thus also suggest that somehow there may be hope for us yet.

The second configuration inverts the terms of the first. It acknowledges the movies' unhappy stories and pessimistic visions of life in Salta, but it insists on a second, more optimistic viewing that recuperates affirmative processes of transformation encoded in scenes of perceptual renewal at the heart of her films. Eva-Lynn Jagoe and John Cant, for example, find in *La niña santa* a world replete with possibilities for Amalia and Josefina, whose experiences transcend the rigid adult social order: "Mientras los adultos sufren los traumas causados por sus inhibiciones y represiones, el placer que sienten las jóvenes con sus cuerpos apunta a una forma de progreso humano" (177). Deborah Martin, for her part, highlights how situations of "perceptual crisis or flux" form part of transformative processes that transcend a stagnant social order:

it is primarily [...] their representation of crises, shifts, and renewals of perception, and their production of such renewals in the spectator via their aesthetic organization, as well as their figuring of desire, that constitute the major sites of transformation and optimism in these works (14).

negativity are supplemented by studies of affirmative processes that radiate outward from the perceptual register.

This affirmative configuration, in turn, allows for compelling parallels between the films and historical experiences related to the 2001 crisis. One might, for example, set the crises and renewals of Martel's films in dialogue with how, in an influential text, Colectivo Situaciones narrates the mass protests of December 19 and 20, 2001 in terms of the breakdown of old ways of life and the subsequent emergence of new perceptions that oriented protesters toward new modes of association:

Lo que sí queremos decir es que si para el 19 y el 20 era evidente el agotamiento de formas de vida establecidas—la crisis—, fue la experiencia colectiva de la movilización la que permitió nuevas percepciones—sobre la crisis, sobre las resistencias—encontrando continuidades y parentescos con lo que existía, pero también fundando otros ámbitos de encuentro, diálogo y cooperación. (71).

The protesters on the street, like the characters in Martel's films and the audiences who gather in the theaters, are caught up in a transformative process in which an expansive crisis makes visible the exhaustion of established ways of life and forms the backdrop for a renewed participation in collective existence. In this sense, if, as Amado emphasizes, the popular revolts generated "un repertorio de escenas y formas visuales traducidos por distintos lenguajes estéticos (mediático, teatral, plástico y filmico)" (*La imagen* 13), then the notion of the *lugar de percepción* through which Martel defines cinema in the above-cited 2008 interview might be understood as one such scene in this post-crisis repertoire. Her films, produced in the midst of this "clima de revuelta popular" (13), partake in the collective experience of crisis, extending from the streets to the movie theaters and the aesthetic language of filmmakers, in which the perceptual fabric of life takes on a renewed visibility and is interrogated and remade into new modes of association.⁸

These configurations broadly address the ways in which the perceptual crises of the *Salta Trilogy* flow into the films' plots and their immediate historical context. In doing so, they share a common strategy: they treat the crisis of perception as an event that befalls characters and viewers, and which is subsequently narrativized. It fits into the stories told by the movies, and the stories that we tell ourselves about our world through the movies. Yet, if one looks at things from another angle, the story of the crisis and renewal of perception also has a long and well-known history in modern art, cinema, and aesthetic theory, where, from foundational essays by Shklovsky and Brecht to the present, the narrative of estrangement has been told and re-told to explain how art, by helping us to see, hear, and feel things differently, establishes the grounds for a critical consciousness of reality and allows us to work toward political change. In this sense, perceptual crisis is not just an event that befalls us when we engage with art; it is a central narrative device in the stories that we tell ourselves about art both prior to and after our engagement with each new painting, novel, or film.

PART 2. CRISIS COMPARED TO WHAT: CRISIS, ESTRANGEMENT AND THE *SALTA TRILOGY*

This section explores how the narrative of estrangement weaves its way through Martel's *Salta Trilogy*, and positions that narrative within her movies' atmosphere of crisis. Rather than turning back to canonical works by Shklovsky and Brecht, it begins by noting one prominent way in which estrangement has been actualized in Martel scholarship: through recourse to Gilles Deleuze's works, and especially his two-volume series on the cinematic image.⁹ A pair of observations by critics seeking to explain perceptual crises in Martel's films illustrate how turns

8. See Sztulwark (2019) for a consideration of the 2001 crisis as a "sensible offensive" that sets in motion perceptual transformations that, in turn, give shape to new ideas.

9. See Boym (2005) for an actualization of Shklovsky's theory of estrangement for the twenty-first century.

to Deleuze have functioned as actualizations of estrangement. Martin affirms:

Martel's films are [...] strongly diegetically preoccupied with situations of perceptual uncertainty and crisis, as well as with the creation of new objects of perception. *Echoing Shklovsky*, Martel's feature films in particular suggest that our perception is educated and habitual, and that this education is a function of ideology. (12, emphasis added).

She then goes on to cite Deleuze's studies of the time-image in modern cinema and how, from a Deleuzian perspective, certain films retain "the potential to rupture perceptual regimes and to create thought" (13). Joanna Page, for her part, recalls Shklovsky in her distinction between older, ideological modes of criticism and more recent modes that comprehend the fact that "*the function of all art is to renew perception* rather than to convey a message" ("Folktales" 85; emphasis added). She, like Martin, then goes on to reference Deleuze (and Félix Guattari) in order to relate this renewal of perception to art's political significance, arguing that

its most effective political strategy—as Deleuze and Guattari admired so greatly in Kafka's writing—is not 'to protest oppressive institutions or propose utopian alternatives, but to accelerate the deterritorializing tendencies that are already present in the world' (85).

In both cases, references to Deleuze reaffirm the bond between art and estrangement. If, recalling Shklovsky, art exists so that we can perceive the stoniness of the stone, then Deleuze provides a powerful framework for understanding how, in contemporary films such as those of Martel, estrangement continues to take place.¹⁰

One reason why Deleuze forms a natural fit with Martel lies in the centrality of crisis narratives to his perspective on cinema and contemporary life. In *Cinema 1* and 2, Deleuze views the history of film in terms of the transition from the movement-image of classical cinema to the time-image of modern cinema. The central event of this narrative is the mid-century crisis of naturalistic understandings of how the cinematic image engages with human perception. For Deleuze, classical films relied on analogies to describe the relationship between directors' procedures of montage, the cinematic image, and the perceptual apparatus of the viewer. The horrors of the Second World War shattered these analogies, and the time-image of modern cinema emerges from the epochal crises wrought by war, genocide, and other factors specific to the mid-century context.¹¹ If crisis marks the central event of Deleuze's Cinema series, it also forms the general atmosphere of his studies of contemporary society. As he puts it in "Postscript on the Societies of Control": "[w]e are in a generalized crisis in relation to all the environments of enclosure—prison, hospital, factory, school, family. The family is an 'interior,' in crisis like all other interiors—scholarly, professional, etc." (4). Recent history falls under the sign of this crisis that envelops the disciplinary institutions of modern society. In these works, crisis has a generative quality: it is what catalyzes the emergence of the time-image, and it is what impels the thinker of the societies of control "to look for new weapons" ("Postscript" 4). It shapes Deleuze's historical perspective, as an observed event, but also as a narrative device that organizes his thought.¹² And importantly, this understanding of crisis is similar to that found in Martel's movies: her investigations into the relationship between perception and the cinematic image flow naturally into Deleuze's perspective in *Cinema 1* and 2, and the historical atmosphere of her films is characterized by a crisis that, as in Deleuze's societies of control, extends from public institutions into the heart of private and family lives.

10. For other prominent uses of Deleuze in Martel scholarship, see Page (2009), Andermann (2012), and Mizrahi and Mc Namara (2017). Also see Incaminato (2020, pp. 209-336) for a study of uses of Deleuze in Argentine literary criticism.

11. For Deleuze's description of this crisis, see the last chapter of *Cinema 1*, titled "The Crisis of the Action Image." Throughout his *Cinema* series, Deleuze draws on Henri Bergson's work in *Matter and Memory*. Deleuze describes that book's impact upon its 1896 publication in terms of crisis: "It was the diagnosis of a crisis in psychology" (*Cinema 1* xiv).

12. Deleuze also assigns a central importance to crisis in his understanding of the process of thinking. See the pieces on Michel Foucault included in *Negotiations* (1992). In reference to Foucault, Deleuze explains: "after the first volume of *The History of Sexuality* he went through a general crisis, in his politics, his life, his thought. As with all great thinkers, his thought always developed through crises and abrupt shifts that were the mark of its creativity, the mark of its ultimate consistency" (83, emphasis added). And, in a different interview, "I think Foucault's thought is a thought that didn't evolve but *went from one crisis to another*. I don't believe thinkers can avoid crises, they're too seismic" (104, emphasis in original).

Interestingly, however, this bringing-together of Martel and Deleuze ultimately produces a critical standpoint outside of crisis. When, in dialogue with Deleuze, one observes how Martel's investigations into perception renew cinema's power of estrangement, one effectively proposes that *that power of estrangement itself is not in crisis*. Art *can* still make the stone stony, because this movie *can* still renew our perception; the narrative of estrangement emerges unscathed. The following paragraphs ask how estrangement itself might be reabsorbed into the atmosphere of crisis from which it has typically taken leave.

In *Film Fables*, Jacques Rancière provides an initial means for understanding, and historicizing, Deleuze's use of crisis in his *Cinema* series. For Rancière, Deleuze's approach relies on the interplay of crisis narratives unfolding on two distinct levels. On a first level, his narration of the mid-century break between classical and modern cinema hinges on the above-mentioned breakdown of the naturalized analogies between montage, image, and human perception of early cinema, and the emergence of the "world of pure optical and sound situations" of the time-image of modern films (115). On a second level, Deleuze complements this general narrative by citing situations of perceptual breakdown, inhibition, and paralysis in specific mid-century films (such as Alfred Hitchcock's *Vertigo* and *Rear Window*), and using these situations to narrate how the crisis of the movement-image plays out at the level of the cinematic image itself. In the vertigo of James Stewart's character in *Vertigo*, and in the temporary paralysis of Stewart's character in *Rear Window*, "situations of sensory-motor rupture [...] throw the logic of the movement-image into crisis" (115), leading to the renewal enacted in postwar films' explorations of the time-image. This narrative of estrangement, unfolding in the micro-narratives of perceptual crisis that traverse the movies of directors like Hitchcock, is at the heart of Deleuze's study of the cinematic image. If, as Rancière puts it, "Deleuze's whole analysis has to rely on the allegorical content of the fable" (118), this fable is that of the crisis of the movement-image as it is dramatized in mid-century cinema's micro-narratives of breakdown and paralysis, and of the subsequent emergence of the time-image.

Rancière dissolves this fable into a vision of cinema as an art form traversed by a double crisis. On the one hand, a series of figures throughout film history, from Jean Epstein to Deleuze and Jean-Luc Godard, have turned to the perceptual register to show how cinema undermines classical modes of storytelling. If cinema inherits older, Aristotelian definitions of storytelling grounded in the well-ordered actions of the tragic poem, these figures define cinema in terms of how the camera, with its unique capacity to perceive and register a world in constant motion, "simply records the infinity of movements that gives rise to a drama a hundred times more intense than all dramatic reversals of fortune"(2). The camera lays bare the artifice of the Aristotelian mode, exposing us to the fact

[that life] is not about stories, about actions oriented towards an end, but about situations open in every direction. Life has nothing to do with dramatic progression, but is instead a long and continuous movement made up of an infinity of micro-movements. (2)

Yet, as Rancière insists, the history of cinema is also that of the recurrent crisis of this perception-based approach. Throughout the twentieth century, in films such as those made in Hollywood, "the young art of cinema did more than just restore ties with the old art of telling stories: it became that art's most faithful champion" (3). Film directors, for Rancière, epitomize the figure of the modern artist due to how they experience both sides of this dual crisis: if they comprehend the camera's power to renew perception, they also understand how the production apparatus of cinema (financing, script-writing, distribution,

etc.) tends to re-absorb their experiments back into the older modes of storytelling they try to undermine. Directors, “more than any other artist, [are] doomed to transform [their] mastery into servitude, to put [their] art at the service of companies whose business is to control and cash in on the collective imaginary” (10). The drama of perception thus animates modern cinema, but modern cinema also revolves around the crisis of that drama: it is provisionally addressed by each film, and it is the indissoluble problem of the cinematic art.¹³

Rancière’s perspective provides a blueprint for reconsidering how Martel’s *Salta Trilogy* engages with cinema history. Her films have traditionally been understood to bring about a crisis in the allegorical (or, in Rancière’s terms, Aristotelian) modes of storytelling that had long characterized political cinema in Argentina. The *Salta Trilogy*, by shifting its emphasis to perception, estranges this established paradigm and enacts a renewal of the cinematic art. Page describes Martel’s films in terms of their “reflexive breakdown of allegory” (182), in which the filmmaker uses of a series of “rupturing devices” (184) that take aim at the distinctions between private and public lives, and between literal and symbolic registers, that ground allegorical storytelling. The films “register a crisis in the very structures of signification that embed the individual and the private within the general and the public,” and in doing so “stage a collapse of distinctions [...] on which more conventional political filmmaking has been predicated” (192). Similarly, Esteban Mizrahi and Rafael Mc Namara, following Deleuze, approach Martel’s films through a distinction between the linear, teleological succession of historical time, which remained in the foreground of the political cinema of the 1980s and 90s, and the plural, discontinuous time of becoming that is the primary focus of Martel’s “cine de pensamiento” (32). Her films, by situating themselves in “la pura inmanencia de lo que acontece mediante el amontonamiento caótico de eventos” (54), seek to account for the never-ending sequence of events that rupture the temporal structures of historical time, producing “un lenguaje cinematográfico novedoso con el que consigue pensar esta negativa pertinaz y con ello se pone a la altura del acontecimiento” (61). For these critics, the film-historical and political significance of her movies is grounded in such distinctions between an older mode of cinematic storytelling that has entered into crisis, and a newer mode of perception-oriented filmmaking that has not—epitomized in Martel’s films but often extended to categories such as art-house cinema, auteur cinema, or the New Argentine Cinema of the 1990s and 2000s.¹⁴

Yet, following Rancière, one might also ask how Martel’s films also reflect on the possibility of crisis within their own mode of filmmaking. If, as Mizrahi and Mc Namara emphasize, there is an irreducible newness to the techniques she uses in each movie to think through events that must always be accounted for in the present, these techniques also possess an ineludible familiarity. They are derived, as Martin puts it, from “well-worn art-house techniques” (10), and, in their immediate recognizability in relation to cinema history, they might also be situated within Rancière’s dual narrative, in which perceptual filmmaking is also perpetually threatened by crisis. Roger Ebert, in his 1995 review of Wong Kar-Wai’s *Chungking Express*, sketches one such narrative of how a crisis of perception-based cinema was playing out in the years leading up to Martel’s first feature films. He begins with an anecdote about how Quentin Tarantino, introducing *Chungking Express* at a screening at UCLA, tells the audience that he cried when he watched the film, “not because the movie was sad, he said, but because ‘I’m just so happy to love a movie this much.’” Ebert, striking an ironic tone, goes on to explain:

I didn’t have to take out my handkerchief a single time during the film, and I didn’t love it nearly as much as he did, but I know what he meant: This is the kind of movie you’ll relate to

13. A broader consideration of the dialogue between Deleuze and Rancière exceeds the scope of this paper. See Conley (2009) for a helpful study of Rancière’s film theory and its critical engagement with Deleuze.

14. See Gundermann (2005) for a broader account of how the New Argentine Cinema estranges hegemonic modes of filmmaking.

if you love film itself, rather than its surface aspects such as story and stars. It's not a movie for casual audiences, and it may not reveal all its secrets the first time through, but it announces Wong Kar-Wai, its Hong Kong-based director, as a filmmaker in the tradition of Jean-Luc Godard.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 52
Enero/January 2025

Here, Ebert presents two distinct audiences: the casual audience and the art-house audience. He then establishes an equivalence: both audiences know exactly what they're looking for in a movie. The casual viewer is interested in easily digestible stories and celebrity culture, and the art-house viewer wants a film that challenges them and doesn't give up all its secrets in one viewing. This equivalence is important due to the fact that Ebert's description of Wong's approach hews close to both Martel's understanding of her own cinema and to Deleuze's understanding of modern cinema. In each case, the shift away from the plot and toward the perceptual medium is designed to generate crises in the audience's habitual ways of viewing cinema. Yet Ebert, more than a bit mean-spiritedly, questions whether these crises take place. Rather than productive estrangement, Wong's film may cause nothing more than non-productive frustration in the casual viewer who, having grown up on the relatively meager offerings of video stores, "may simply be puzzled by *Chungking Express* instead of challenged." Art-house viewers, for their part, rather than experiencing a generative process of perceptual renewal, may only be deriving a second-degree, intellectual enjoyment from their recognition of techniques that, by 1995, they had come to anticipate from art cinema. "It needs to be said, in any event, that a film like this is largely a cerebral experience: You enjoy it because of what you know about film, not because of what it knows about life." In Ebert's estimation, one might say, the narrative of estrangement guiding art cinema has itself entered into crisis in the time separating Godard and Wong, with a vapid intellectualism taking the place of vital processes of perceptual transformation.

Ebert's review is helpful for how it dramatizes the relationship between art cinema and crisis, and for how it questions whether the narrative of estrangement can still be presumed to work in the art cinema of the mid-nineties. One might propose, however, that his indictment of art cinema at least partially misses the mark. Ebert offers a historical narrative in which the crisis of art-house cinema in the 1990s is contrasted with a past state of non-crisis: "[w]hen Godard was hot, in the 1960s and early 1970s, there was an audience for this style, but in those days, there were still film societies and repertory theaters to build and nourish such audiences." Yet, in dialogue with Rancière, one might instead propose that this crisis is coterminous with the history of art cinema itself, reaching particular intensity in the works of different directors and national traditions at different historical conjunctures, and allowing for different resolutions—of which Ebert's ironic detachment is but one. In *Film Fables*, Rancière defines cinema in terms of the thwarted fable, that is, the plot of the film that is thwarted by the drama of perception, but also the fable of perceptual renewal that is thwarted when cinema is re-exposed to the old Aristotelian mode of storytelling (10). And if, as this essay suggests, that second thwarted fable typically follows the narrative of estrangement, then one could say that, over the history of art cinema, filmmakers have repeatedly taken the crisis of that narrative as a topic for reflection. Cinema is an art that estranges perception, but also an art where such estrangement is thwarted.

PART III: THWARTED FABLES OF ESTRANGEMENT IN MARTEL AND PIER PAOLO PASOLINI

How might Martel's *Salta Trilogy* be understood on the interior of this crisis of perception-based cinema and its guiding narrative of estrangement? This final part elaborates a configuration of crisis, estrangement, and critique in which the normative statement that art

ought to renew our perception is complemented by the bleak observation that it does not. It begins by studying plots of non-renewal in Martel's films, illustrating that, if they dramatize processes of estrangement, they also, and simultaneously, stage their failure. It then constructs a dialogue between a 2006 study of *La ciénaga* by Ana Amado and a recent essay on Pier Paolo Pasolini by Rei Terada to flesh out an understanding of the ways in which art filmmakers such as Martel and Pasolini have reflected on this failure of estrangement.¹⁵

In *La ciénaga*, a plot of non-renewal can be extracted from two statements made by Momi. The first, at the beginning of the movie, expresses the happiness she feels as a result of a recent renewal of perception; the second, at film's end, expresses her disappointment that a similar process did not take place. In one of the opening shots, as Momi and Isabel are lying in bed during a siesta, Momi repeatedly whispers thanks to God for the presence of Isabel: "Señor, gracias por darme Isabel." For Momi, this gift seems to be understood in terms of perception: the event of Isabel's arrival into her life has allowed her to feel things differently, and this is what she is thankful for. Their relationship traverses the film, with Isabel ultimately departing the household where she has been repeatedly mistreated. After Isabel's departure, Momi reports to her sister that she visited the site of the apparition of the Virgin, then explains, in the last line of dialogue: "No vi nada." One might imagine that she went to the site in search of something on the order of what Isabel provoked in her: something that would once again produce a new way of seeing things. Yet the renewal does not take place—Momi, having seen nothing, manifests her resignation. Her experience, in turn, fits into the film's broader study of visions, but also non-visions, of the image of the Virgin. In television clips and in family conversations, some people's sightings of the Virgin are repeatedly juxtaposed with the experiences of others who yearn to, but do not see the image. In this way, *La ciénaga's* treatment of perceptual renewal is intertwined with the thought that it may not, or will not, take place.

La mujer sin cabeza, for its part, revolves around the non-revelation of Vero's possible vehicular homicide. In the end, there will be no crisis in her public image, and the community's view of her will not be revisited in light of her crime. The final sequence confirms this non-revelation by dramatizing Vero's re-assumption of her habitual place in Salta society. After she enters the hotel and confirms that her name is not in the register, the film cuts to a shot of translucent swinging doors, with blurred silhouettes exchanging friendly greetings behind the glass in a bar or restaurant area. The movie ends in this room, with Vero circulating amongst friends amid a soft din of conversations and the prominent sounds of a pop song by Greek singer Demis Roussos ("Mamy Blue," 1988), which, as Martel notes, was meant to conjure the atmosphere of the military dictatorship ("Para mí" 9). Throughout the sequence, Martel employs the devices she uses throughout the *Salta Trilogy*, including wide shots populated with figures at different depths and a disorienting overabundance of auditory inputs. Yet if these devices have the same sort of disjunctive effect on viewers as they are thought to have throughout the trilogy, here the viewer's disorientation does not parallel, but instead opposes, the experience of the character: Vero's passage into the bar does not dramatize her estrangement, but rather what might be understood as her un-estrangement. She ends the film by slowly—at times awkwardly, but at times with a grace that stands in contrast to earlier interactions—slipping back into her social circle. The Roussos song envelops the characters and their voices in an air of ease and normalcy, marking the final dissipation of a crisis that, although it ought to occur from the standpoint of the viewer (Vero should be called to account for her actions), it ultimately will not.

The twists and turns of Martel's characters' stories empty into these dismal conclusions, forming part of a general atmosphere of failure. Ana

15. See Losada (2010) and Vázquez-Rodríguez (2024) for studies of Martel's films alongside those of Pasolini. Losada underlines how Martel, like Pasolini, estranges the conventions of commercial cinema, and Vázquez-Rodríguez draws on Deleuze's work on the cinematic image to propose that Martel's sensorial approach, which is similar to Pasolini's prior extension of the literary technique of free indirect discourse to filmmaking, estranges established cinematic norms by foregrounding the circulation of queer desires.

Amado, in her study of *La ciénaga*, offers a particularly compelling vision of this process, proposing to view the film in terms of a figure of precipitation that, like gravity exerting its pull, “parece arrastrar a todo y a todos hacia abajo” (“Velocidades” 51). She explains that

En *La ciénaga* la precipitación, la caída, se hace forma ficcional, en la medida en que todos los procedimientos narrativos buscan plegarse al desenlace de la ley de la gravedad. Y se convierte a la vez en la alegoría de la ficción, una alegoría que se expande desde el título del film a la imagen del cenagal que aspira sin remedio a humanos y animales. (51)

This figure of precipitation is epitomized by the characters’ descent into horizontal positions during their frequent naps and rest periods: we perceive them descending into bed as “testimonios sociales y políticos del presente,” whose horizontality at once contrasts with the “cuerpos verticales y resistentes a la ley de la gravedad” of the Latin American cinema of the 1970s, and marks their belonging to a “mundo que se ha derrumbado” (52). And, as Amado notes, this downward precipitation also functions as an allegory of Martel’s cinema: their descending bodies trace a fictional form, and precipitation is not only a movement captured by the camera, but also a narrative procedure. In this sense, following the line of inquiry opened in the second part of this essay, if “estos cuerpos de Martel no comunican utopías sino pura derrota” (52), this pure defeat, visualized in figures of precipitation, might also be extended to art cinema, its techniques for breaking down and renewing viewers’ perception, and its narrative of estrangement.¹⁶

To clarify this point of view, I would like to conclude by turning to a recent essay in which Rei Terada studies how another art filmmaker, Pier Paolo Pasolini, declared the pure defeat of his own movies of the early 1970s. In a 1975 essay titled “Abiura [Repudiation],” which was originally published as a preface to an edition of the scripts of his *Trilogy of Life* series of historical films, Pasolini repudiates the very movies whose scripts he is publishing. In particular, he repudiates their ciphering of the potential for political renewal in what Terada, following Pasolini’s own commentaries, describes as the “sensuous presentations of the vitality of the poor” (144). By the time Pasolini writes “Repudiation,” the hopes that he had placed in a renewed sexual culture of proletarian youth have collapsed, giving way to a bleak panorama in which the degraded present encompasses a past that is now conceived, in a brutally negative light, as the prehistory of this fallen present. As Pasolini puts it: “[i]f those who were then so and so, have been able to become now thus and so, it means that they were potentially such already then; therefore, also their way of being then is devalued by the present ... The collapse of the present implies the collapse of the past” (qtd. in Terada 144). As Terada explains, Pasolini’s repudiation is grounded in his perception that the very concept in which he had previously ciphered his hopes, the modern political concept of *il popolo* or the people, now seems to have been an illusion: the modernization of nation-states such as Italy canceled out the potential for renewal from the outset because, as Terada puts it, “The people could exist only if peoples with actual distinctions worth debating still survived; but the peoples were destroyed so that the abstract universalized citizenry, the people, could take their place” (149).¹⁷ In “Repudiation,” Pasolini attempts to “render a world that is dead interpersonally, sexually, and anthropologically” (147), and, rather than striving to recuperate vital remnants of the past that would resist this unacceptable state and preserve some sort of hope for the future, he insists on accepting the unacceptable: even if a new people ought to emerge, it does not.

Terada contrasts Pasolini’s position in “Repudiation” to what she describes as the “late modern” position occupied by scholars such as Georges Didi-Huberman, who when reading another essay by Pasolini from the same period that studies the disappearance of fireflies in Italy,

16. See Schwarzböck (2015) for a study of recent Argentine aesthetic production from a standpoint of pure defeat, in which the triumph of the neoliberal project of the military dictatorship marks the eclipse of the left-wing dreams of the twentieth century.

17. Ben Lawton, the English translator of “Repudiation,” helpfully notes: “Pasolini uses the term ‘*il popolo*’ for which there is no exact English-language equivalent. He is referring to subproletarians, peasants, and, perhaps, proletarians who have not been corrupted by bourgeois values” (Pasolini xx, footnote).

“wants to say that the fireflies are potentially alive and the political [is] a possibility to be recovered” (149), and Deleuze, who in his books on cinema argues that the great filmmakers of the twentieth century, by laying bare the absence of the people, also “call a new people to come into being” (158). Pasolini argues instead that there could never have been a people, that there never can be a people, and that all that is left is acceptance of the unacceptable state of things. As he puts it in the final section of his essay: “I am adapting myself to the degradation and I am accepting the unacceptable. I am maneuvering to rearrange my life” (Pasolini, qtd. in Terada, 145). Terada proposes that Pasolini makes his final film, *Salò*, from the standpoint of this acceptance: its graphic depictions of violence, torture, and sexual abuse “[ask] us to look at nullity” and “insist on the contradiction: the unthinkable is the case, and we are thinking it” (159).

Terada’s study of Pasolini’s “Repudiation” provides a final means of elaborating the standpoint of pure defeat that Amado encounters in *La ciénaga*—a defeat which, as this essay has proposed, also threatens to encompass art cinema and of Martel’s films. The unthinkable, following the line of inquiry pursued here, is also the thought of the collapse of estrangement as the crisis narrative that, for the past century and beyond, has generated a point of view for comprehending how works of art participate in the processes of becoming through which new forms of perception, or new peoples, emerge. If Martel’s films have often been understood to successfully enact a renewal of estrangement at the turn of the twenty-first century, they also reflect on the failure of estrangement as a critical concept that, like Pasolini’s concept of the people, was exposed in the last decades of the twentieth century to the sorts of unthinkable premises investigated by “Repudiation” and the movies of the *Salta Trilogy*.

WORKS CITED

Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos Editor, 2010.

Amado, Ana. *La imagen justa: Cine argentino y política (1980-2007)*. Ediciones Colihue, 2009.

---. "Velocidades, generaciones y utopías: A propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel." *ALCEU*, vol. 6, no. 12, 2006, pp. 48-56.

Andermann, Jens. *New Argentine Cinema*. I.B. Taurus, 2012.

Boym, Svetlana. "Poetics and Politics of Estrangement: Victor Shklovsky and Hannah Arendt." *Poetics Today* vol. 26, no. 4, 2005, pp. 581-611.

La ciénaga. Dir. Lucrecia Martel. Argentina, Spain, and France. 2001. Dist. Líder Films. Film.

Conley, Tom. "Cinema and Its Discontents." *Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics*, edited by Gabriel Rockhill and Phillip Watts. Duke UP, 2009, pp. 216-28.

De Man, Paul. "Criticism and Crisis." *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Oxford UP, 1971 [1967], pp. 3-19.

Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*. U of Minnesota P, 1986.

---. *Cinema 2: The Time-Image*. U of Minnesota P, 1989.

---. *Negotiations: 1972-1990*. Columbia UP, 1992.

---. "Postscript on the Societies of Control." *October*, no. 59, 1992, pp. 3-7.

Dillon, Alfredo. "Figuras de la crisis en el cine de Lucrecia Martel." *Questión: Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, vol. 1, no. 44, 2014, pp. 52-66.

Ebert, Roger. "Review of *Chongking Express*, by Wong Kar-Wai." *RogerEbert.com*. 15 Mar. 1996. <https://www.rogerebert.com/reviews/chongking-express-1996>. Accessed 20 Jan. 2025.

Edmonson, Gregory and Klaus Mladek, eds. *Sovereignty in Ruins: A Politics of Crisis*. Duke UP, 2017.

Forcinito, Ana. *Óyeme con los ojos: Cine, mujeres, visiones y voces*. Fondo Editorial Casa de las Américas, 2018.

WORKS CITED

Gemünden, Gerd. *Lucrecia Martel: A Poetics of the Senses*. U of Illinois P, 2019.

Gordon, Rocío. *Narrativas de la suspensión: Una mirada contemporánea desde la literatura y el cine argentinos*. Librería Ediciones, 2017.

Gundermann, Christian. "The Stark Gaze of the New Argentine Cinema: Restoring Strangeness to the Object in the Perverse Age of Commodity Fetishism." *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 14, no. 3, 2005, pp. 241-61.

Incaminato, Natalí. *Usos de Foucault, Deleuze y Derrida en la crítica literaria argentina (1980-2010)*. 2020. Universidad Nacional de La Plata, PhD dissertation.

Jagoe, Eva-Lynn and John Cant. "Vibraciones encarnadas en *La niña santa* de Lucrecia Martel." *El cine argentino de hoy: Entre el arte y la política*, edited by Victoria Rangil. Editorial Biblos, 2007, pp. 169-90.

Koselleck, Reinhart. *Critique and Crisis: Enlightenment and the Pathogenesis of Modern Society*. MIT Press, 1988 [1959].

La mujer sin cabeza. Dir. Lucrecia Martel. Argentina, 2008. Dist. Focus Features International. Film.

Losada, Matt. "Lucrecia Martel's *La mujer sin cabeza*: Cinematic Free Indirect Discourse, Noise-Scape and the Distractions of the Middle Class." *Romance Notes*, vol. 50, no. 3, 2010, pp. 307-13.

Martin, Deborah. *The Cinema of Lucrecia Martel*. Manchester UP, 2016.

Martel, Lucrecia. "Para mí el cine es un lugar de percepción." Interview by Jorge García and Eduardo Rojas. *El Amante*, no. 195, 2008, pp. 8-10.

Mizrahi, Esteban and Rafael Mc Namara. "Tiempo pasado y tiempo presente en el cine de Lucrecia Martel." *Cine y cambio social: imágenes sociopolíticas de la Argentina, 2002-2012*, edited by Adriana Callegaro, Andrés Di Leo Razuk, and Esteban Mizrahi. CLACSO, 2017, pp. 27-64.

La niña santa. Dir. Lucrecia Martel. Argentina, Spain, the Netherlands, and Italy. 2004. Dist. Wanda Vision. Film.

Oubiña, David. *Estudio crítico sobre La ciénaga*. Picnic Editorial, 2007.

Osborne, Peter. "A Sudden Topicality: Marx, Nietzsche, and the Politics of Crisis." *Radical Philosophy*, no. 160, 2010, pp. 19-26.

WORKS CITED

Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Duke UP, 2009.

---. "Folktales and Fabulations in Lucrecia Martel's Films." *Latin American Popular Culture: Politics, Media, Affect*, edited by Geoffrey Kantaris and Rory O'Bryen. Tamesis, 2013, pp. 71-88.

Pasolini, Pier Paolo. *Heretical Empiricism*, translated by Ben Lawton and Louise K. Barnett. New Academia Publishing, 2005.

Rancière, Jacques. *Film Fables*. Translated by Emiliano Battista. Berg Publishers, 2006.

Roitman, Janet. *Anti-Crisis*. Duke UP, 2014.

Romero, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. 3rd ed. Fondo de Cultura Económica, 2012.

Schwarzböck, Silvia. *Los espantos: Estética y postdictadura*. Cuarenta Ríos, 2015.

Schwarzböck, Silvia and Hugo Salas. "El verano de nuestro descontento." *El Amante*, no. 108, 2001, pp. 10-13.

Shklovsky, Victor. "Art as Technique." *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*, 3rd ed., edited by David H. Richter. Bedford/St. Martin's, 2006, pp. 774-84.

Sztulwark, Diego. *La ofensiva sensible: Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*. Caja Negra Editora, 2019.

Terada, Rei. "Pasolini's Acceptance." *Sovereignty in Ruins: A Politics of Crisis*, edited by Gregory Edmonson and Klaus Mladek. Duke UP, 2017, pp. 144-69.

Vázquez-Rodríguez, Lucia Gloria. "La visualidad háptica y la modalidad subjetiva indirecta libre en el cine queer: un diálogo entre Pasolini y Martel." *EU-topías*, vol. 27, 2024, pp. 109-24.

Villacañas, José Luis. "Crisis: Ensayo de definición." *Vínculos de Historia*, no. 2, 2013, pp. 121-40.

FERVOR, FERVOR...DE...BUENOS AIRES, BUENOS AIRES: LA REPETICIÓN DE LO DIFERENTE Y LO DIFERENTE EN LA REPETICIÓN¹

Rolando Pérez

Hunter College – Profesor emérito

Resumen: En 1923, Borges publicó *Fervor de Buenos Aires*, reeditado en 1969 con modificaciones sustanciales que él mismo describe en el prólogo de esa última edición. Allí afirma no haber reescrito el libro, aunque admite haber atenuado excesos barrocos, corregido asperezas y eliminado vaguedades. Esta declaración resulta irónica, ya que el texto de 1969 es, en esencia, una obra nueva. Esta paradoja plantea cuestiones sobre la verdad, la repetición y la ironía. Este ensayo aborda la interacción de estos tres elementos en las dos versiones del poemario, la primera obra de Borges. En particular, reflexiona sobre la ironía, entendida como la tensión entre una afirmación literal y su negación implícita, que opera como una repetición transformadora al expresar lo mismo en sentidos opuestos.

Palabras Clave: Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires*, Repetición, Ironía, Verdad

Fervor de Buenos Aires se publicó por primera vez en 1923.² *Fervor de Buenos Aires* se publicó de nuevo en 1969. Y en el prólogo de esta última edición, Borges escribe: “No he reescrito el libro [del 1923]. He mitigado sus excesos barrocos, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades...” (2011 13). Pero, claro, la verdad es todo lo contrario: el *Fervor de Buenos Aires* de 1969 es un texto totalmente nuevo, y Borges, por supuesto, lo sabía. Como muchas otras declaraciones suyas, esta también debe entenderse como un ejemplo de la ironía borgeana respecto a su concepción de la identidad y la repetición. Cualquier lector que compare ambas ediciones, la “original” y la posterior, notará de inmediato que Borges reescribió el libro. ¿Qué significa esto? ¿Que nos ha engañado? Sí y no.

Por ejemplo, se ha escrito mucho sobre los conceptos borgeanos del tiempo, la eternidad y la verdad, es decir, sobre sus nociones metafísicas, motivadas por su interés en la filosofía. No obstante, Borges, al igual que Immanuel Kant, dudaba profundamente de que la metafísica “dogmática” pudiera, de alguna manera, sobrepasar los límites del entendimiento.³ Podríamos imaginar múltiples mundos o realidades contrarias ocurriendo al mismo tiempo; al fin y al cabo, para eso existe el arte, la invención literaria. Sin embargo, una cosa es la palabra, y otra muy distinta la realidad de las cosas-en-sí.⁴ En *La muerte y la brújula*, por ejemplo, Dios es inaccesible. Por un lado, tenemos su nombre o nombres; por el otro, su ser, al cual no tenemos acceso. Sólo podemos hablar o escribir acerca de Dios. Entonces, ¿qué sucede? ¿Existe o no existe la verdad? Para Descartes, Dios garantizaba la verdad; para Berkeley, garantizaba la realidad. Borges diría que sí, pero como siempre, con algo de ironía, ya que el enunciado de la ironía es doble. Primero está el significado directo de la enunciación (“no he reescrito el libro”) y luego la negación de su propio enunciado (he cambiado el estilo, he corregido ciertas cosas, he tachado vaguedades, etc.). Y ¿cómo funciona la ironía sino como la repetición de lo diferente? La misma cosa dicha en dos sentidos opuestos: ¡Qué bien!, ¡qué bien!

Según Gilles Deleuze, hay dos formas de repetición: la repetición de lo mismo (la identidad tautológica de A es A, que no conduce a nada) y la repetición de lo diferente (A' es como A). La repetición de lo diferente, como experiencia, es lo que ocurre cuando, en 1921, Borges regresa a Buenos Aires después de una larga estancia en Europa. El escritor argentino (re)descubre un Buenos Aires que ha dejado de ser el Buenos Aires de sus recuerdos. A propósito, en *Diferencia y repetición* Deleuze escribe lo siguiente:

...[L]a memoria es la primera figura en la que aparecen los caracteres opuestos de las dos repeticiones. Una de esas repeticiones es la de lo mismo, y no tiene diferencia sino sustraída o sonsacada; la otra es la de lo Diferente, y comprende la diferencia. Una tiene términos y lugares fijos, la otra comprende esencialmente el desplazamiento y el disfraz...Una es estática; la otra dinámica. Una, en extensión; la otra intensiva...Una es repetición de exactitud y de mecanismo; la otra de selección y de libertad...” (423)

Nada mejor para entender, primero, la repetición de lo diferente en Borges en general, y segundo, en particular en las versiones de *Fervor de Buenos Aires*. Cuando Borges dice en *Un ensayo autobiográfico* que toda su vida ha estado reescribiendo “ese único libro”, *Fervor de Buenos Aires* (1999, 57), debemos tomarlo en serio. En este primer libro encontramos los temas que Borges desarrollará a lo largo de su trayecto literario, expresados de múltiples maneras. Pero, ¿qué significa literalmente la repetición de lo diferente? Kierkegaard lo explica con el ejemplo del regreso a su casa, tras un viaje a Berlín, y encontrarse “todos los muebles patas arriba” (31).

1. Una versión anterior de este ensayo fue presentada en el coloquio *One Hundred Years of Fervor de Buenos Aires* en la Universidad de Hofstra el 16 de noviembre de 2023.

2. La edición príncipes de *Fervor de Buenos Aires* (1923) citada aquí se encuentra en la tesis de Antonio Cajero, Vázquez, *Estudio y edición de Fervor de Buenos Aires*. El Colegio de México, 2006. 265-397.

3. Cuando Kant se refiere a la “metafísica dogmática” en la *Crítica de la razón pura*, está criticando una forma de hacer metafísica que asume que la razón humana puede acceder a verdades absolutas sobre el mundo más allá de la experiencia sensible sin cuestionar los límites de esa misma razón.

4. Aquí debemos detenernos un momento para mencionar que, si para Kant la metafísica tradicional representaba la pretensión de ir más allá de la experiencia sensible, para Ludwig Wittgenstein, las proposiciones del lenguaje metafísico representaban lo mismo. Los postulados metafísicos, compuestos de proposiciones lingüísticas, eran incapaces de trascender sus propios límites. Cualquier referencia a una realidad extralingüística era un sinsentido y caía en el ámbito del misticismo. Para más información sobre la relación filosófica entre Borges y Wittgenstein, véase Shlomy Muallem, “Borges and Wittgenstein on the Border of Language: The Role of Silence in ‘The God’s Script’ and the *Tractatus Logico-Philosophicus* en *Variaciones Borges* (2002).

Ésta y otras experiencias similares lo llevan a concluir que “no se da ninguna repetición” (Ibidem) de lo mismo. La repetición de lo mismo, argumenta Kierkegaard, sólo se encuentra en la eternidad. “En el orden de las cosas profundas de las que estamos hablando, solamente es posible la repetición espiritual, si bien ésta nunca podrá llegar a ser tan perfecta en el tiempo como lo será en la eternidad, que es cabalmente la auténtica repetición”, escribe Kierkegaard en *Repetición* (63). Pero ese no es el mundo en que vivimos. Somos seres imperfectos que, a través de la repetición de lo diferente, intentamos perfeccionarnos.⁵ En su tesis, *Estudio y edición crítica de Fervor de Buenos Aires*, Antonio Cajero Vázquez apunta:

Borges publicó en el segundo número de *Prisma* el poema “Atardecer”, que luego pasó a ser la segunda estrofa de “Atardeceres”, incluido también en *Fervor*. Por lo que se observa la reescritura y la repetición de títulos en la poesía borgeana sin duda confunden al más ducho, es decir, en Borges la voluntad autoral de utilizar varias veces un mismo título en ocasiones le sirve para crear una imagen falsa de continuidad, como ocurre con “El Sur”, de *Fervor*, que mantiene el título, pero cambia totalmente el texto en la edición de 1969. (199-200)

De hecho, “*El sur*” de 1923 y el de 1969 no sólo difieren completamente en términos lingüísticos y estilísticos, sino, lo que es aún más relevante, en lo que Borges intenta comunicar en cada uno. “El sur” de 1923 es el de un paisaje baldío, de

charcas abandonadas
 que las puestas del sol crimanan de sangre.
 zanjones, humaredas, puentes, clangores
 y el tajo renegrido de los rieles
 apartando las casas
 y una precisión militar de tiempo y señales
 y un militar desorden de alternativas de lucha.
 Todo ello deja un sabor amargo en el alma.
 (*Fervor de Buenos Aires*, 349)

Compárese entonces estos versos finales de “El sur” de 1923 con los del de 1969, donde la voz poética hace referencia a la vista de “las antiguas estrellas” desde “uno de tus patios” y experimenta

el olor del jazmín y la madreSelva,
 el silencio del pájaro dormido,
 el arco del zaguán, la humedad—
 esas cosas, acaso, son el poema.
 (*Fervor de Buenos Aires* (1969), 21)

El primer poema nos ofrece una visión existencial de su objeto: “un sabor amargo en el alma”, mientras que el segundo nos recuerda que el paisaje, “el olor del jazmín y la madreSelva”, por ejemplo, está hecho de palabras. Esas cosas, dice Borges, “son el poema”. Y aquí vemos a un Borges cuya poética ha cambiado marcadamente. De preferir a Quevedo sobre Góngora, había llegado a apreciar las imágenes y las metáforas, incluso las más audaces del cordobés. Es sumamente significativo que, mientras Borges cambia el texto y la temática del poema, conserve el título. En un escritor mediocre, algo así podría achacarse a una falta de rigor, pero no en alguien como Borges. Si ha conservado el título, es porque con ello quiere señalar algo de gran importancia. La literatura para Borges es como el río de Heráclito en el que no podemos bañarnos dos veces porque las aguas constantemente cambian. En la versión de 1923, el poema “Final del año” termina así:

La causa verdadera
 es la sospecha universal y borrosa

5. Interesante contraste entre las perspectivas de Kierkegaard y Kant sobre la eternidad como repetición. Para Kierkegaard, la eternidad se relacionaba con la repetición de lo mismo, sugiriendo una especie de paz o estabilidad en la continuidad. Por otro lado, para Kant, la eternidad implicaba la repetición de lo diferente, lo cual se vinculaba con el tiempo infinito para el perfeccionamiento moral del alma. Ambos filósofos abordan la noción de eternidad desde ángulos distintos: uno más centrado en la repetición y la estabilidad, y el otro en la diversidad y el perfeccionamiento moral. Al concepto kantiano de la eternidad, Kierkegaard le llamaba un ajetreo “más terrible de soportar que el mismo tiempo en que vivimos” (28), mientras Kant escribía en la *Crítica de la razón práctica*: “[el progreso infinito es...sólo posible bajo el supuesto de una existencia y personalidad duradera en lo infinito del mismo ser racional (que se llama la inmortalidad del alma)...Para un ser racional, pero finito, es posible sólo el progreso al infinito desde los grados inferiores a los superiores de la perfección moral (91, 92).”

de las metafísicas posibilidades del Tiempo,
es el azoramiento ante el milagro
de que a despecho de alternativas tan infinitas
puede persistir algo en nosotros
inmóvil.

(*Fervor de Buenos Aires*, 297)

El poema, obviamente, termina con el deseo de que algo en nosotros persista en su inmovilidad. Y el poema de 1969 termina casi igual, pero no exactamente: aquí Borges menciona a Heráclito, el filósofo presocrático, y le añade un verso (subrayado a continuación). Léase:

La causa verdadera
es la sospecha general y borrosa
del enigma del Tiempo;
es el asombro ante el milagro
de que a despecho de infinitos azares,
de que a despecho de que somos
las gotas del río de Heráclito
perdure algo en nosotros:
inmóvil,
algo que no encontró lo que buscaba.

(*Fervor de Buenos Aires* (1969), 36-37)

Primero, las “metafísicas posibilidades del Tiempo” se convierten en el “enigma del Tiempo”, que pone en tela de juicio la idea misma de la temporalidad (“final” de año). Segundo, si en la primera versión el poema alude a Heráclito, en la edición de 1969, lo menciona explícitamente: “somos las gotas del río de Heráclito” (36).⁶ Tercero, si el río perdura en “nosotros” como algo inmóvil, la búsqueda es incesante; y de eso se trata tanto la filosofía como la literatura. En la ponencia “La poesía” de *Siete noches* (1980), Borges afirma:

...somos (para volver a mi cita predilecta) el río de Heráclito, quien dijo que el hombre de ayer no es el hombre de hoy y el de hoy no será el de mañana. Cambiamos incesantemente y es dable afirmar que cada lectura de un libro, que cada relectura, cada recuerdo de esa relectura, renuevan el texto. También el texto es el cambiante río de Heráclito. (*Obras completas* (1989), 254)

Como dijimos anteriormente, Borges es un escritor que, a pesar de las apariencias, duda que el ser humano sea capaz de traspasar los límites de la percepción. No obstante, los humanos son capaces de inventar realidades; mundos contruidos de imágenes, metáforas y palabras, y precisamente ahí, en la voluntad de crear, reside el arte. A propósito, cito este extenso pasaje de “Avatares de la tortuga” de *Discusión* (1932):

Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al universo. También es aventurado pensar que de esas coordinaciones ilustres, alguna —siquiera de modo infinitesimal— no se parezca un poco más que otras. He examinado las que gozan de cierto crédito; me atrevo a asegurar que sólo en la que formuló Schopenhauer he reconocido algún rasgo del universo. Según esa doctrina, el mundo es una fábrica de la voluntad. El arte —siempre— requiere irrealidades visibles. Básteme citar una: la dicción metafórica o numerosa o cuidadosamente casual de los interlocutores de un drama. . . . Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter. Las hallaremos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón. (*Obras completas* (1974), 258)

6. Borges hizo referencia a Heráclito en numerosos poemas y poemarios a lo largo de su vida: en “El reloj de arena” y en “Arte poética” de *El hacedor* (1960); en “A quien está leyéndome” de *El otro, el mismo* (1964); en “Heráclito” de *Elogio de la sombra* (1969); y en “Estancia el retiro” de *El oro de los tigres* (1972) (1974: 811, 843, 924, 979, 1093). No mencionamos aquí los ensayos.

Y concluye:

Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.

(*Obras completas* (1974), 258)

Cuando creemos haber alcanzado la verdad, nos percatamos de que, al igual que la famosa flecha de Zenón de Elea que nunca alcanza su blanco, nosotros tampoco hemos progresado; nos encontramos en el mismo lugar en el que comenzamos. Pero, porque también somos hijos de Sísifo, intentamos hoy lo que intentamos ayer y lo que intentaremos mañana, como si fuera por primera vez. Los poemas "Amanecer" de *Fervor de Buenos Aires* son ejemplares en este sentido: cada uno amanece con el mismo título, pero con diferencias.

El "Amanecer" de 1923 dice:

Curioso de la descansada tiniebla
y acobardado por la amenaza del alba
realicé la tremenda conjetura
de Schopenhauer y de Berkeley
que arbitra ser la vida
un ejercicio pertinaz de la mente,
un populoso ensueño colectivo
sin basamento ni finalidad ni volumen.
(343)

Y "Amanecer" de 1969:

Curioso de la sombra
y acobardado por la amenaza del alba
reviví la tremenda conjetura
de Schopenhauer y de Berkeley
que declara que el mundo
es una actividad de la mente,
un sueño de las almas,
sin base ni propósito ni volumen. (47)

Como ya vemos, varias cosas han cambiado. Significativamente, Borges ha reemplazado el vocablo "realicé" por "viví", otorgándole al verso la idea de una experiencia vital. Por ello, el barroquismo de los versos "que arbitra ser la vida / un ejercicio pertinaz de la mente" se transforma en "que declara que el mundo / es una actividad de la mente" (47). En ambos casos, la vida, como diría Calderón de la Barca, es sueño, pero en la primera edición es "un populoso ensueño colectivo", mientras que en la edición del '69 es "un sueño de las almas". Al sustituir "ensueño" por "sueño" y "sin basamento ni finalidad ni volumen" por "sin base ni propósito ni volumen", Borges deja de ser el imitador de la poesía barroca española para transformarse en el Borges hispanoamericano y contemporáneo. Como declara Borges en el prólogo de *Luna de enfrente* (1925), al final, no podemos ser más que contemporáneos o modernos, ya que somos el producto de nuestra propia época. "Ser moderno es ser contemporáneo, ser actual: todos fatalmente lo somos. Nadie —fuera de cierto aventurero que soñó Wells— ha descubierto el arte de vivir en el futuro o en el pasado" (2011: 71). Al cambiar el lenguaje poético, como veremos más adelante, Borges nos ofrece la posibilidad de experimentar el mismo poema (que es y no es el mismo) de, por lo menos, dos maneras muy diferentes.

De "Amanecer" de 1923 los siguientes versos:

Si están ajenas de sustancia las cosas
y si esta numerosa urbe de Buenos Aires
asemejable en complicación a un ejército
no es más que un sueño
que logran en común alquimia las ánimas,
hay un instante
en que pelagra desaforadamente su ser
y es el instante estremecido del alba
cuando el dormir derriba los pensamientos
y sólo algunos trasnochadores albergan
cenicienta y apenas bosquejada
la visión de las calles
que definirán después con los otros.
(Fervor de Buenos Aires, 345)

Ahora del “mismo” poema—o río—46 años más tarde:

Si están ajenas de sustancia las cosas
y si esta numerosa Buenos Aires
no es más que un sueño
que erigen en compartida magia las almas,
hay un instante
en que pelagra desaforadamente su ser
y es el instante estremecido del alba,
cuando son pocos los que sueñan el mundo
y sólo algunos trasnochadores conservan,
cenicienta y apenas bosquejada.
la imagen de las calles
que definirán después con los otros.
(Fervor de Buenos Aires (1969), 48)

No cabe duda de que el lenguaje poético de la segunda versión, al ser mucho más llano y menos barroco, nos ofrece una experiencia de Buenos Aires (como ciudad-imagen) más directa y, por lo tanto, más íntima. No existe un Buenos Aires único y trascendente; Buenos Aires no es una sustancia, sino una ciudad que cada uno de nosotros imagina y define: “esta numerosa Buenos Aires/no es más que un sueño”. Aunque claro, decir que no es más que un sueño es decir mucho. Buenos Aires se repite con diferencia(s) *ad infinitum*.⁷

Conclusión I

Aquí podríamos “terminar” este texto, pero desafortunadamente, o por fortuna, el mismo Borges no lo permite. En 1944, con la publicación de *Ficciones*, Borges nos recuerda que la moneda tiene dos lados. Uno, el que ya hemos visto en *Fervor de Buenos Aires*, es el de la repetición de lo diferente; pero el otro es el de la diferencia de lo mismo (en el tiempo), que se presenta en “Pierre Menard, autor del Quijote.” Es importante mencionar tal ejemplo porque impacta igualmente en las lecturas de *Fervor de Buenos Aires*, ya que el mundo de hoy no es el mismo que el de 1969.⁸

“La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración”, escribe Borges en Pierre Menard, autor del Quijote (1974: 444). Ahora bien, ¿qué significa “la obra visible”? ¿Y qué sería una obra invisible? Si la obra visible de Menard es “de fácil y breve enumeración”, es porque ésta se refiere a las letras y palabras en la página. Pero la literatura es mucho más que eso. La literatura, sugiere Borges, es una obra invisible: no tiene que ver únicamente con la definición de las palabras, sino también con el conjunto de estas que nos lleva a interpretar el texto de tal forma que, para cada uno de nosotros, las mismas palabras signifiquen algo totalmente diferente, dado nuestras experiencias vitales y el momento en que las leemos.⁹

Borges escribe:

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 52
Enero/January 2025

7. Véase el Apéndice

8. Gilles Deleuze aplica las conclusiones borgeanas de “Pierre Menard, autor del Quijote” a la filosofía. En el Prefacio de *Diferencia y repetición*, Deleuze escribe: “...la repetición más exacta, la más estricta, tiene como correlato el máximo de diferencia...Las exposiciones de historia de la filosofía deben presentar una suerte de cámara lenta, de cristalización o de inmovilización del texto: no sólo del texto al cual se refieren, sino también del texto en el cual se insertan. De este modo, tienen una existencia doble y, como doble ideal, la pura repetición del texto antiguo y del texto actual el uno dentro del otro” (19).

9. La idea de la literatura invisible tiene paralelos con el concepto de la “iglesia invisible” de Kant, para quien la religión racional y la fe eran trascendentales e immanentes. En *La religión dentro los límites de la mera razón* Kant escribía: “Una comunidad ética bajo la legislación moral divina es una iglesia, que, en cuanto que no es ningún objeto de una experiencia posible, se llama la iglesia invisible (una mera idea de la unión de todos los hombres rectos bajo el gobierno divino inmediato —pero moral— del mundo, tal como sirve de arquetipo a todas las que han de ser fundadas por los hombres)” (101). Llamativamente en una carta a Maurice Abramowicz en *Cartas del Fervor*, Borges escribe: “Las cosas no existen: sólo existe nuestra idea de las cosas. En esto como ves soy kantiano” (117).

Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo, calumnian su clara memoria. No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes. (1974 446)

¿Qué escribe entonces Pierre Menard (que, por cierto, existió)?¹⁰ Un texto visiblemente igual al de Cervantes, responde Borges. Por ejemplo:

. . . la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

. . . la verdad, cuya madre es la historia émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir. (449)

Aunque el segundo pasaje parezca ser igual al primero (de Cervantes), y a primera vista lo sea, el segundo (de Menard) “es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)” (Ibidem). En la interpretación, “más rico” y “la ambigüedad es una riqueza” es donde encontramos la obra invisible, que es la única que cuenta. La otra es numerable y tautológica. En “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” en *Otras inquisiciones*, Borges afirma:

La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída... (1974, 747)

El poema “Un patio” de *Fervor de Buenos Aires* (1923) dice: “El patio es el declive/por el cual se derrama el cielo en la casa” (2006, 303), y el mismo poema en la edición de *Fervor de Buenos Aires* (1969): “El patio es el declive / por el cual se derrama el cielo en la casa” (2011, 28). Obviamente, el segundo es visiblemente igual al primero; sin embargo, el que releí en preparación para preparar este artículo es totalmente diferente al que leí en 1983 en la Universidad de Stony Brook. Yo diría, incluso, que es mejor, porque ahora sí lo entiendo y lo vivo... bueno, hasta la próxima vez que lo lea.

Conclusión II

Desocupados lectores, para que no sientan que han perdido valiosos minutos de vida leyendo este ensayo, les tengo un pequeño regalo para celebrar el centenario de *Fervor de Buenos Aires*. Después de todo, las aguas del río de Heráclito, igual que la vida, no dejan de fluir. Somos lo que somos sólo en el momento. Como una nota musical, cada instante en el presente se convierte instantáneamente en pasado. Bueno, basta con tanta filosofía, siempre tan deprimente. Hasta la madre de Schopenhauer le pidió a su hijo que dejara de visitarla, ya que cada vez que lo hacía, la dejaba triste. Así que dejemos el río y vayamos al grano.

En “Pierre Menard, autor del Quijote”, Borges primero cita el siguiente pasaje escrito por Cervantes:

. . . la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

10. En realidad, existió un tal Pierre Menard (1766-1844), comerciante de pieles y político, que nació en St. Antoine-sur-Richelieu, cerca de Montreal; fue residente del estado de Illinois y llegó a ser vicegobernador del estado de Illinois en 1818. Según la base de datos WorldCat, sus escritos, documentos y cartas se encuentran en la Illinois State Historical Library. La colección de Pierre Menard incluye cartas personales dirigidas a y provenientes de miembros de la familia y correspondencia con colegas comerciales sobre temas como asuntos indígenas y el comercio de pieles. Contiene registros relacionados con las empresas Tardiveau Audrain & Company, Menard & Valle, Bryan and Morrison, Burr and Christy y la American Fur Company.

Luego cita el mismo pasaje escrito por Pierre Menard y nos dice que, a pesar de ser visiblemente iguales, el de Menard “es casi infinitamente más rico”. Sin embargo, con todo el respeto que le tengo a Borges, discrepo en este punto. ¡Imposible que un comerciante de pieles escriba un Don Quijote “más rico” que el de Cervantes! Ahora sí, el Don Quijote que les voy a presentar, como ya verán, sí lo es, y creo que el mismo Borges hubiera estado de acuerdo. Fíjense, Cervantes escribe:

. . . la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo,
depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso
de lo presente, advertencia de lo por venir.

Pero el nuevo, el que lo supera en el siglo XXI, es este:

. . . la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo,
depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso
de lo presente, advertencia de lo por venir.

Gran diferencia. Este último texto está al día con todo lo que está ocurriendo sin perder de vista el pasado. Es mucho más sutil y complejo. Y evidentemente lo es, dado que este Don Quijote, renovado y mejorado, fue escrito por Rolando Pérez, el autor de *La comedia eléctrica* y *Mesetas de espejos*: verdaderos clásicos de la literatura invisible.

Estas son mis respuestas, junto con las de Borges (1923) y Borges (1969), al concepto de ironía de Søren Kierkegaard y Johannes Climacus.

Apéndice

FERVOR DE BUENOS AIRES (1923)

JORGE LUIS BORGES

AMANECER

En la honda noche universal
que apenas contradicen los macilentos faroles
una racha perdida
ha ofendido las calles taciturnas
como presentimiento tembloroso
del amanecer horrible que ronda
igual que una mentira
los arrabales desmantelados del mundo.
Curioso de la descansada tiniebla
y acobardado por la amenaza del alba
realicé la tremenda conjetura
de Schopenhauer y de Berkeley
que arbitra ser la vida
un ejercicio pertinaz de la mente,
un populoso ensueño colectivo
sin basamento ni finalidad ni volumen.
Y ya que las ideas
no son eternas como el mármol
sino inmortales como una selva o un río,
la precitada especulación metafísica
al atalayar desde mi cráneo el vivir
tuvo una forma inusitada
y la superstición de esa hora
cuando la luz como una enredadera
va a implicar las paredes de la sombra,
dobleó mi pensar
y trazó el capricho siguiente:

Si están ajenas de sustancia las cosas
y si esta numerosa urbe de Buenos Aires
asemejable en complicación a un ejército
no es más que un sueño
que logran en común alquimia las ánimas,
hay un instante
en que pelagra desaforadamente su ser
y es el instante estremecido del alba
cuando el dormir derriba los pensamientos
y sólo algunos trasnochadores albergan
cenicienta y apenas bosquejada
la visión de las calles
que definirán después con los otros.
¡Hora en que el sueño pertinaz de la vida
está en peligro de quebranto
reducido con angustia forzosa
a la estrechez de pocas almas que piensan,
hora en que le sería fácil a Dios
matar del todo la amortiguada existencia!

Pero otra vez el mundo se ha salvado.
La luz discurre inventando sucios colores
y con algún remordimiento
de mi complicidad en la resurrección cotidiana
solicito mi casa
atónita y glacial en la luz turbia
mientras un zorzal impide el silencio
y la noche abolida
se ha quedado en los ojos de los ciegos.

FERVOR DE BUENOS AIRES (1969)
JORGE LUIS BORGES

AMANECER

En la honda noche universal
que apenas contradicen los faroles
una racha perdida
ha ofendido las calles taciturnas
como presentimiento tembloroso
del amanecer horrible que ronda
los arrabales dismantelados del mundo.
Curioso de la sombra
y acobardado por la amenaza del alba
reviví la tremenda conjetura
de Schopenhauer y de Berkeley
que declara que el mundo
es una actividad de la mente,
un sueño de las almas,
sin base ni propósito ni volumen.
Y ya que las ideas
no son eternas como el mármol
sino inmortales como un bosque o un río.
la doctrina anterior
asumió otra forma en el alba
y la superstición de esa hora
cuando la luz, como una enredadera
va a implicar las paredes de la sombra.
doblegó mi razón
y trazó el capricho siguiente:
Si están ajenas de sustancia las cosas
y si esta numerosa Buenos Aires
no es más que un sueño

que erigen en compartida magia las almas,
hay un instante
en que pelagra desaforadamente su ser
y es el instante estremecido del alba,
cuando son pocos los que sueñan el mundo
Y sólo algunos trasnochadores conservan,
cenicienta y apenas bosquejada.
la imagen de las calles
que definirán después con los otros.
¡Hora en (pie el sueño pertinaz de la vida
corre peligro de quebranto,
hora en que le sería fácil a Dios
matar del todo Su obra!

Pero de nuevo el mundo se ha salvado
La luz discurre inventando sucios colores
y con algún remordimiento
de mi complicidad en el resurgimiento del día
solicito mi casa,
atónita y glacial en la luz blanca.
mientras un pájaro detiene el silencio
y la noche gastada
se ha quedado en los ojos de los ciegos.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 52
Enero/January 2025

OBRAS CITADAS

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Tomo 1: 1923-1972. Ed. Carlos V. Frías. Emecé Editores, 1974.

---. *Obras completas*. Tomo 2: 1975-1985. Ed. María Kodama. Emecé Editores, 1989.

---. *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*. Prólogo. Joaquín Marco. Notas. Carlos García. Ed. Cristobal Pera. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé, 1999.

---. *Un ensayo autobiográfico*. Prólogo. Traducción. Aníbal González. Epílogo. María Kodama. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé, 1999.

---. *Fervor de Buenos Aires*. Edición de 1923 en Antonio Cajero Vázquez. Estudio y edición de *Fervor de Buenos Aires*. Tesis. El Colegio de México, 2006. 265-397.

---. *Fervor de Buenos Aires (1969)*, Luna de enfrente, Cuaderno San Martín. Penguin Random House Grupo Editorial, 2011.

Cajero Vázquez, Antonio. *Estudio y edición de Fervor de Buenos Aires*. Tesis. El Colegio de México, 2006.

Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Traducción. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Amorrortu Editores, 2002.

Kant, Immanuel. *La religión dentro de los límites de la mera razón*. Traducción, prólogo y notas. Felipe Martínez Marzoa. Alianza Editorial, 1981.

---. *Crítica de la razón práctica*. Prólogo José Luis Villacañas. Traducción de Emilio Miñana y Villagrasa y Manuel García Morente. Círculo de Lectores, 1995.

Kierkegaard, Søren. *La repetición. Informe de Constantin Constantius*. Traducción de Karla Astrid Hjelmstrom. JVE Psiqué, 1997.

Mualem, Shlomy. "Borges and Wittgenstein on the Border of Language: The Role of Silence in 'The God's Script' and the *Tractatus Logico-Philosophicus*. *Variaciones Borges*, 14, 2002, pp. 61-78.

ANTÍGONA GONZÁLEZ O LAS NECROESCRITURAS DOLIENTES EN LA LUCHA POR LOS DERECHOS HUMANOS EN MÉXICO

Olga Salazar Pozos

DePaul University

Resumen: Ante la Guerra contra el narcotráfico en México que continúa hasta la actualidad, ¿cuál es el papel de la literatura en este contexto de impunidad, corrupción, desapariciones y homicidios cometidos por actores estatales y crimen organizado? Este trabajo busca responder a dicha cuestión a partir de las posibilidades que plantea la literatura mexicana contemporánea que se identifica como necroescrituras (Cristina Rivera Garza 2013) y que utiliza la estética llamada desapropiación. La investigación se centra en una de las primeras necroescrituras sobre la desaparición forzada: *Antígona González* de Sara Uribe. En específico, se propone que en la obra se recurre a la desapropiación para establecer una denuncia contra aquellas determinantes que producen y perpetúan las desapariciones. También se propone que la obra busca dar cuenta desde el afecto del valor de cada persona que desaparece, a partir de la mirada de los familiares que buscan. Esto implica, adicionalmente, demostrar la catástrofe que supone la desaparición en los seres queridos buscadores y, por último, apelar a los lectores y llevarlos a reflexionar sobre su propio papel en esta crisis. A partir de las posibilidades de la desapropiación, la obra de Uribe funciona para comenzar a rastrear cómo las necroescrituras se sitúan y enfrentan a la guerra en el contexto mexicano.

Palabras Clave: necroescrituras, derechos humanos, duelo, afectos y Guerra contra el narcotráfico

El inicio de la tercera década del siglo XXI en México es uno que, en el contexto de la Guerra contra el narcotráfico, está marcado por una serie de crisis en materia de derechos humanos. En 2022, el país sobrepasó los 100.000 casos de personas desaparecidas (Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas – Comisión Nacional de Búsqueda). Desde el comienzo de la guerra en 2007 hasta el año 2023, el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI 2023) ha reportado 452.254 muertes por homicidio. México atraviesa también una crisis forense (hay más de 52,000 cuerpos sin identificar), una crisis de violaciones a los derechos humanos cometida en contra de personas migrantes y una crisis ambiental que se manifiesta de diferentes formas. La primera de estas formas aparece como un proceso sostenido de degradación y pérdida de los ecosistemas terrestres que se da por una combinación de factores económicos y sociales. La segunda es una crisis de seguridad ya que México tiene uno de los más altos números a nivel mundial de asesinatos de defensores del medio ambiente –entre 2021 y 2023 se registraron 203 casos en el país (Global Witness 2024).

Ante este panorama que reproduce la violencia generalizada por el clima imperante de corrupción e impunidad y por la cantidad de perpetradores que existen, en el año 2013 Cristina Rivera Garza arrojaba una serie de preguntas que hasta el día de hoy siguen siendo pertinentes:

¿Qué significa escribir hoy en ese contexto? ¿Qué tipo de retos enfrenta el ejercicio de la escritura en un medio donde la precariedad del trabajo y la muerte horripante constituyen la materia de todos los días? ¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos? (*Los muertos indóciles* 17)

En *Dolerse: textos desde un país herido* (2011) y *Los muertos indóciles* (2013), Rivera Garza propone tres conceptos que permiten trazar una línea sobre el papel de la literatura y las humanidades en el contexto de la Guerra contra el narcotráfico. Estos son: dolerse, necroescrituras y desapropiación. En un primero momento, como respuesta al espectáculo de violencia explícita en las calles de las urbes del país, la escritora propone que frente a la parálisis inicial que produce ser testigo de dichas circunstancias, ella decide escribir desde el dolor. Desde el otro lado del horror que silencia, para ella

está el dolor –las múltiples maneras en que el dolor nos permite articular una experiencia inenarrable como una crítica intrínseca contra las condiciones que lo hicieron posible en primera instancia. [...] De ahí la importancia de dolerse. De la necesidad política de decir ‘me dueles’ y de recorrer mi historia contigo, que eres mi país, desde la perspectiva única, aunque generalizada, de los que nos dolemos. (*Dolerse* 13-14)

Desde esta primera perspectiva, la literatura, en la guerra y frente a ella, es vista como un ejercicio para expresar el dolor propio (producto de todo aquello y aquellos que se pierden en un contexto de violencia generalizada); asir el dolor del otro (dolerse) reafirmando el valor de cada víctima en la Guerra; y combatir desde el duelo personal y colectivo aquellas condiciones (indolencia, silencio, impunidad y corrupción) que son las que permiten el que sigan dándose las violaciones a los derechos humanos.

Dos años después, en *Los muertos indóciles*, a dicha producción textual doliente que, alerta, emerge entre máquinas de guerra y cuyas decisiones escriturales son tomadas justamente en oposición a Estados que no sólo han prescindido de su responsabilidad social con sus ciudadanos sino que incluso atentan contra ellos, Rivera Garza las llama necroescrituras. Y a la estética que emplean: desapropiación. Esta es

una estética en que los autores, mudos en su experiencia única ante la violencia y urgidos de poder reaccionar ante ésta para no sucumbir, buscan en otros intertextos la posibilidad de reconstruirse y de construir, en conjunto, un sentido ante la pérdida de sentido ocurrida por la guerra. Para esto, los escritores buscan estilos, tradiciones, alegorías, testimonios, textos teóricos, literarios, legales, científicos y periodísticos para formar sus textos. En otras palabras, lo que los escritores hacen es empaparse de otras voces para construir textos-archivos o escrituras documentales. Como resultado, estas obras no sólo denuncian y explican las violaciones y consecuencias que esto supone a nivel subjetivo, social, político y ético. En el exceso y desbordamiento de lo intertextual, las necroescrituras comunican el grito de una colectividad que quiere romper el silencio, ser reconocida y asida para, así, en conjunto con los lectores, poder imaginar nuevos devenires.

Volviendo entonces a las preguntas iniciales postuladas por Rivera Garza, lo que propone esta investigación es mirar hacia las posibilidades que arrojan las necroescrituras dolientes a partir del estudio de una de las primeras obras que forma parte de esta corriente y que se adentró en el fenómeno de la desaparición en México: *Antígona González* de Sara Uribe. En específico, lo que se plantea es que, frente a su contexto, la obra híbrida de Uribe recurre a la estética de la desapropiación para lograr tres propósitos. Primero, establecer una denuncia contra aquellas determinantes que producen y perpetúan las desapariciones. Segundo, dar cuenta, desde el afecto y a partir de la mirada de los familiares que buscan, del valor de cada una de las personas desaparecidas. Esto implica demostrar la catástrofe que para los buscadores supone la desaparición de sus seres queridos. Por último, busca apelar directamente a los lectores y llevarlos a reflexionar sobre el propio papel que tiene cada uno ante la crisis. Este tercer uso resulta relevante pues a través de estos objetivos el texto se convierte en un espacio para dolerse en colectivo (en el triple sentido descrito por Rivera Garza), y la obra entonces funciona como una respuesta, desde las necroescrituras, a la crisis de derechos humanos producida por la Guerra contra el narcotráfico.

Antígona González da cuenta de la historia ficticia de una mujer mexicana, cuyo nombre da título a la obra, que en la Guerra contra las drogas busca a su hermano desaparecido, Tadeo. En esta búsqueda, Antígona recorre una serie de escenarios, desde instituciones de gobierno indolentes hasta fosas clandestinas. Frente a autoridades, medios de comunicación, familiares y personajes anónimos que le piden que se detenga, la protagonista rastrea física y subjetivamente (en sus sueños y recuerdos) los pasos caminados por su hermano hasta el momento de su desaparición. Del otro lado de la búsqueda, *Antígona González* da cuenta también de cómo la desaparición trastoca todos los aspectos de la vida de los allegados a la víctima. Algo único de este texto híbrido en géneros (que emplea poesía, ensayo, narrativa, teatro y nota periodística) es que, aunque se tiene una protagonista que da cuenta de esta búsqueda personal, su voz está compuesta mayoritariamente de intertextos. Para construir su narración se emplean notas de blogs en línea en que se cuentan los casos de desapariciones y homicidios hechos públicos en este contexto; se incorporan testimonios de prensa de familiares de desaparecidos; y se hace un uso alegórico de la *Antígona* de Sófocles. En esta conversación intertextual también intervienen otras Antígonas: Diana Gómez (alias: Antígona Gómez); *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal; *Antígona Furiosa*, de Griselda Gambaro; *El grito de Antígona*, de Judith Butler; La tumba de *Antígona*, de María Zambrano; *Antígona o la elección*, de Margarite Yourcenar; *Antígona y actriz*, de Carlos Eduardo Satizábal; y *Antígona, una tragedia latinoamericana*, de Rómulo E. Pianacci.

El primer uso que se hace de la desapropiación es para explicar cómo opera la violencia en México valiéndose tanto de la criminalización de las víctimas como de diferentes expresiones del silencio. De acuerdo con Karina Ansolabehere y Leigh Payne, la desaparición forzada se emplea bajo cuatro lógicas. Primero, funciona para esconder actos de violencia. Segundo, ante la ausencia de la víctima, el crimen es utilizado para construir una narrativa social que convierta al desaparecido en “persona desechable”, de manera que se reduzca la indignación colectiva en caso de que los hechos salgan a la luz pública. Tercero, cumple fines políticos, económicos o tiene una utilidad detrás. Y cuarto, debido a que se trata de una “pérdida ambigua” porque no se sabe qué sucedió con la persona, ésta funciona como una forma de control social. Todas estas lógicas se pueden estudiar o verse manifestadas desde diferentes sitios, uno de ellos es el periodismo, que figura diversas veces en *Antígona González*.

A través de la prensa se puede, por ejemplo, construir el perfil de la persona desaparecida o visibilizar y dar cuenta a un público general del fenómeno. Sin embargo, mientras estas acciones sirven para provocar la indignación colectiva e incidir en procesos de justicia, reparación y acompañamiento de las víctimas, en contextos como el mexicano donde el ejercicio periodístico relacionado con estos temas es una tarea peligrosa, la nota periodística puede convertirse en un arma de doble filo que puede llegar a producir miedo, criminalizar o incluso construir la figura del desaparecido como persona desechable.

Por lo anterior, en *Antígona González* se incorporan intertextos provenientes del periodismo en sus dos dimensiones: como nota roja y como perfil centrado en las historias de los desaparecidos y sus familiares. Lo que se quiere lograr con esto es, en últimas, dar cuenta de las diferentes maneras en que el periodismo incide en la construcción de cómo el público general va a entender y recordar el fenómeno de las desapariciones. Esta sección se centra en la incorporación de la nota roja en la obra, específicamente en el capítulo dos: “¿Es esto lo que queda de los nuestros?” para entender cómo, de acuerdo con la investigación de Uribe, la forma en que se tratan las desapariciones y los homicidios deviene una herramienta empleada para convertir a las víctimas en personas desechables, criminalizarlas y, en última instancia, establecer separaciones entre aquellas vidas que importan y aquellas que no.

El segundo capítulo de *Antígona González* se concentra en dos cuestiones. Una de ellas es presentar a la protagonista en su rutina diaria para entender cómo la desaparición ha afectado su vida. De forma paralela, se intercalan fragmentos tomados de notas rojas publicadas en periódicos mexicanos y recopiladas por el correo de *Instrucciones para contar muertos* y el blog *Menos días aquí*. Los seis fragmentos comienzan con el lugar y la fecha (sin incluir el año) en que se encontraron cuerpos de hombres, mujeres, jóvenes e incluso un niño, en diferentes estados del país: Nuevo León, Querétaro, Guerrero, Chihuahua y Tamaulipas. Todas las notas se estructuran como sigue:

*Amealco, Querétaro, 15 de febrero.
Los cuerpos de dos mujeres y un hombre, todos con el
tiro de gracia, fueron localizados cerca del límite entre
Guanajuato y Querétaro. Sobre una barda anexa se
encontró un mensaje escrito en una
cartulina. (Uribe 52)¹*

Al leer estas intertextualidades, varios aspectos llaman la atención. Lo primero es el uso de itálicas que indica que se trata de una cita. Este es un marcador que utiliza Uribe durante toda la obra. Dejando de lado este detalle tipográfico, lo que resalta en cuanto al contenido es que, a

1. Considerando que se trata de un texto de géneros híbridos en que se incluye la poesía, decidió respetarse el estilo tipográfico de la edición empleada. Aun así, entre las ediciones hay variaciones en la separación de frases en cada línea y lo que se mantiene constante es el uso de itálicas para destacar que dicha información es una intertextualidad. En este trabajo, en todas las citas de *Antígona González* en que en la versión original se incluía el uso de itálicas, poesía o separaciones no convencionales entre frases se mantuvo el estilo de la edición.

pesar de ofrecer los datos de lugar, día y mes, en todos los casos las personas están desprovistas de un nombre. En cuatro notas se omite la posible edad de las víctimas o cualquier indicio que pudiera ayudar a su identificación. Y, en la mitad de los fragmentos, los cuerpos manifiestan y denuncian diferentes tipos de violencias. En algunos casos, por ejemplo, los hallazgos establecen conexiones entre homicidios, desapariciones y el uso de panteones para crear fosas clandestinas. En otros, como en el caso de la cita anterior, se hace referencia al “tiro de gracia” y a una “cartulina”, que remiten al vocabulario empleado para casos en que los asesinatos se relacionan con el crimen organizado, de manera que la nota provoca un cuestionamiento de la reputación de la víctima. ¿Cómo interpretar, entonces, que en textos tan breves se pueda establecer más información sobre el evento de violencia que sobre el cuerpo encontrado? ¿Qué significa que se puedan establecer más conexiones con las lógicas de la desaparición forzada que con las propias víctimas?

Estas notas rojas muestran el funcionamiento de “esquemas normativos de inteligibilidad que establecen lo que va a ser y no va a ser humano, lo que es una vida vivible y una muerte lamentable [...] que distinguen entre quienes son más o menos humanos” (Butler 183). De acuerdo con Judith Butler, en los medios de comunicación a veces se utilizan imágenes y narrativas para producir algo que es “menos que humano bajo el aspecto de lo humano para mostrar el modo como lo inhumano se oculta, amenazando con engañar a todos aquellos que sean capaces de creer que allí, en esa cara hay otro humano” (183). Y, en otras ocasiones, este esquema normativo funciona sustrayendo toda imagen, nombre o narrativa de modo que

nunca hubo allí una vida ni nunca hubo allí una muerte [...] una opera produciendo una identificación simbólica del rostro con lo inhumano, [...] la otra funciona por medio de un borramiento radical, de tal modo que allí nunca hubo nada humano. (183)

En el caso de los ejemplos planteados, las dos cuestiones se presentan. Primero, se borra la identidad de la víctima al desproveerla de un nombre y de características que pudieran llevar al lector a establecer conexiones con la persona, o que pudieran acaso llevar a su identificación. De este modo, se desprovee al cuerpo de su humanidad y vida. Y segundo, esto se refuerza con la incorporación de una narrativa que reproduce la violencia en el cuerpo de la víctima, pues al detenerse exclusivamente en los detalles de su más constitutiva vulnerabilidad, lo muestra como algo menos que humano.

Este uso de la desapropiación que establece discursivamente cómo la prensa contribuye a construir una narrativa social sobre los desaparecidos que criminaliza, separa y vuelve personas desechables, se refuerza en la representación ficticia de los medios de comunicación en el primer capítulo: “Instrucciones para contar muertos”. Es relevante recordar este título porque en esta sección Antígona se enfrenta a su familia, recorre los pasos caminados por Tadeo, pregunta entre la gente si alguien vio algo, va con las autoridades para denunciar el crimen y recurre a los medios de comunicación para hacer público el caso y solicitar apoyo de la ciudadanía. Lo que Antígona busca, además del cuerpo mismo de su hermano, es lograr que éste cuente en los tres sentidos que la palabra denota. Primero, como parte de una enumeración que visibiliza un fenómeno como el de las desapariciones a través de listas y estadísticas movilizadas en espacios públicos. Segundo como un testimonio biográfico de la persona desaparecida y del efecto que su desaparición tiene entre sus allegados. Tercero, que cuente como alguien que “importa,” como un individuo que pueda ser tomado en consideración (Díaz Lize).

Sin embargo, cuando Antígona acude a los medios de comunicación se le niega toda posibilidad social de dar cuenta de Tadeo, como se muestra a continuación:

Una mujer intenta narrar la historia de la desaparición de su hermano menor. Este caso no salió en las noticias. No acaparó la atención de ninguna audiencia. Se trata sólo de otro hombre que salió de su casa rumbo a la frontera y no se le volvió a ver [...] Otro hombre que desde la ventanilla dijo adiós a sus hijos y luego esa imagen se convirtió en lo único que un par de niños podrá registrar en su memoria cuando piensen en la última vez que vieron a su padre. (Uribe 20)

La cita anterior pone en relieve una de las problemáticas de los medios: estos no responden necesariamente a la justicia, “verdad” o rendición de cuentas (aunque en su labor contribuyen a ellos). Por el contrario, en muchos casos responden solamente a la necesidad de acaparar más audiencias privilegiando la publicación de lo que se considera “noticioso”. En un contexto como el descrito, la desaparición de un hombre que viajaba rumbo a la frontera no se trata de un evento extraordinario que impactará al público, pues “se trata sólo de otro hombre” (Uribe 20). Por ende, lo que se plantea es que las mismas circunstancias orillan a los medios de comunicación a no reportar y dar cuenta de la existencia de ciertas víctimas de la desaparición. Así, se refuerza la idea del borramiento radical del desaparecido y se trae a la mesa la noción de que, en ocasiones, en su decisión de no reportar, los medios inadvertidamente se vuelven cómplices en un pacto de silencio que facilita el que se perpetren crímenes.

La cuestión del silencio como una de las principales determinantes que facilita el que se perpetre una desaparición se presenta a lo largo de *Antígona González* de diferentes maneras. Una de ellas es a través de su identificación con la figura alegórica de Creonte, rey de Tebas y responsable de la imposición del castigo de la protagonista en la tragedia de Sófocles. De acuerdo con la reinterpretación que Marifé Santiago Bolaños hace a propósito de la figura de Creonte, este aparece como representante de la “razón tiránica [...] las leyes humanas que, arrogantes, se pretenden eternas” (Santiago citada por Zambrano 16-17). Para entender su reescritura, primero se debe considerar que, en el contexto mexicano, lo que prima es la ausencia de la ley y de autoridades que respondan a la perpetración de un crimen de lesa humanidad. Por lo tanto, al igual que el Estado, Creonte está ausente en la obra. Sin embargo, se debe pensar también en la cuestión de que, si la desaparición se utiliza para borrar una serie de violencias, convertir a las víctimas en personas desechables y ejercer un control social, entonces la figura del Estado y Creonte existen, efectivamente, pero como agentes que permiten, perpetran y facilitan las desapariciones.

Por lo anterior, es relevante detenerse en la única mención del rey de Tebas en la obra de Uribe, que tiene lugar en el tercer capítulo. Aquí, Antígona viaja a San Fernando, lugar en el que en 2010 se cometió una masacre de 72 migrantes. Su objetivo es saber si en la fosa creada tras la masacre se encuentra el cuerpo de Tadeo. A su llegada, ella expresa: “Supe que Tamaulipas era Tebas y Creonte ese silencio amordazándolo todo” (104). A partir de esta frase, Creonte es identificado con el silencio forzado, que a su vez representa el miedo colectivo ante la amenaza que supone cada desaparición y cada violación a los derechos humanos. De manera que, en la reescritura Mexicana de la tragedia, el rey, como representante de la ley y el Estado, pasa ahora a ser una figura ambivalente que se asocia con la violencia y los perpetradores.

De acuerdo con Elisa Cabrera y Miguel Alirangues, la conexión entre Creonte y el silencio es representada por Uribe de una manera triple (58). Primero, este silencio se expresa en los perpetradores, que ni siquiera llaman para pedir un rescate: “Donde antes tú ahora el vacío.

Nadie llamó para pedir rescate o amedrentarnos. Nadie dijo una sola palabra: como si quisieran deshacerte aún más en el silencio”(18). Éste también se representa a través de la familia de Antígona que le pide que calle:

Son de los mismos. Nos van a matar a todos, Antígona.
Son de los mismos. Aquí no hay ley. Son de los mismos.
Aquí no hay país. Son de los mismos. No hagas nada.
Son de los mismos. Piensa en tus sobrinos. Son de los
mismos. Quédate quieta, Antígona. Son de los mismos.
Quédate quieta. No grites. No pienses. No busques. (26)

Por último, el silencio representa al Estado, que no provee respuestas, que no busca, que en ocasiones perpetra y que, al no poder garantizar la seguridad de sus ciudadanos, por aquiescencia es también responsable de las desapariciones. A esta representación se le suma el silencio de los medios de comunicación, que provoca que la figura de Creonte se empate con la del coro e Ismene, la hermana de la Antígona sofoclea. En la tragedia clásica, la protagonista le pregunta a Ismene si la ayudará a enterrar el cuerpo de Polínicos y ella contesta volteándole la cara. En *Antígona González* este gesto, que simboliza el miedo y las circunstancias que permiten que se sigan cometiendo las desapariciones, se repite cuando a Antígona le dan la espalda tanto su hermano mayor, como la esposa de Tadeo, las autoridades y los medios de comunicación. En lugar de ayudarla, la amenazan o le piden que calle. En estas acciones, Uribe no sólo genera una discusión sobre la responsabilidad de cada mexicano en el fenómeno sino que extiende la pregunta al lector para llevarlo a cuestionarse sobre su propio papel en esta tragedia.

Yo no quería ser una Antígona, pero me tocó

Además de dar cuenta de cómo opera la violencia, la desapropiación se utiliza en dirección contraria: para construir a la persona desaparecida desde la mirada afectiva del familiar que la busca. En *Antígona González* Tadeo comienza a ser caracterizado por medio de lazos intertextuales con *Antígona una tragedia latinoamericana* de Rómulo E. Pianacci², de la siguiente manera:

: *La interpretación de Antígona sufre una radical alteración en Latinoamérica [...]*

: *en su distorsión y alteración Polínicos es identificado con los marginados y desaparecidos*

: *en su distorsión y alteración Polínicos es Tadeo. (Uribe 22)*

En *Antígona González*, Polínicos alegóricamente es utilizado para representar a Tadeo, quien a su vez representa a todas las víctimas de la desaparición en México. Teniendo en mente esta equivalencia, debe recordarse también que en la tragedia griega Polínicos es convertido “por la violencia de esa razón tiránica [Creonte] en enemigo del estado que lo condena al olvido” (Santiago citado por Zambrano 16). En este sentido, Tadeo y los desaparecidos también están condenados a ser olvidados. Por esto, se vuelve esencial que para su reconstrucción en la mayor parte del texto la protagonista se dirija directamente a su hermano y repita constantemente su nombre. Como notan Melania Domínguez-Benítez y Alicia Llerena: “La relevancia que el nombrar cobra en la obra da cuenta de la presencia de una irremplazabilidad existencial, es decir, de una singularidad radical que escapa a cualquier intento por asirla” (45). A esto, pensando en el caso específico de los desaparecidos y las formas de hacerlos presentes, Roberto Cruz Arzabal agrega: “un nombre propio puede ser un cuerpo en su ausencia y un cuerpo ser un fragmento de la memoria apenas asible por los nombres” (325).

2. En esta investigación, Pianacci rastrea la presencia de *Antígona* de Sófocles en múltiples en la dramaturgia de múltiples países latinoamericanos: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Nicaragua, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

Más allá de la identificación de Polínicos con Tadeo, otras formas en que se reconstruye al hermano de la protagonista son: la caracterización de Antígona, las incorporaciones de las voces de otras Antígonas, y el testimonio de distintas mujeres buscadoras (tomado de notas de prensa). Debido a que se toma la posición de los familiares de los desaparecidos para esta reconstrucción (representados por la protagonista), la desapropiación también da cuenta de la caracterización del familiar buscador y demuestra las repercusiones que la desaparición tiene sobre este. Dichas repercusiones no sólo expresan otra forma de violencia que se denuncia en la obra, sino que plantean la inscripción del trauma en las personas allegadas. Considerando ambas cuestiones, para entenderlas, se vuelve esencial remitirse nuevamente al segundo capítulo de la obra, pero esta vez para adentrarse en la cotidianidad de Antígona González y, posteriormente, acercarse al capítulo tres para profundizar en el vínculo entre desaparecido y familiar buscador.

Los sueños, recuerdos y rutina de Antígona funcionan como una entrada para comprender cómo la desaparición de un ser querido afecta, altera y permea todas las áreas de la vida de una persona. A través de ellos, la desaparición se representa como una catástrofe que implica el desajuste de la estructura, en especial de las relaciones entre identidad y lenguaje (Gatti). O, como “un evento traumático, una ruptura, que promueve grandes transformaciones sobre el tejido social y cultural” (Robledo 26). Esto se ejemplifica a continuación:

Los días se van amontonando, Tadeo, y hay que comprar el gas, pagar las cuentas y seguir yendo al trabajo. Porque desde luego que a una se le desaparezca un hermano no es motivo de incapacidad. [...] La vida nunca detiene su curso por catástrofes personales. [...] La rutina continúa y tú tienes que seguir con ella. (Uribe 76)

El hecho de que Antígona plantea que sigue con la rutina mientras está dirigiéndose a Tadeo, exagera aún más la cuestión de que todo ha cambiado a su alrededor, su cotidianidad ha sido invadida por la desaparición. Sin embargo, más allá de este punto de inicio, lo que interesa enfatizar son las otras descripciones que hace Antígona sobre su día a día. Es ahí donde las sensaciones y lo material de la cotidianidad de la protagonista construyen desde el afecto al hermano.

El afecto, desde la concepción clásica de Baruch Spinoza, se refiere a que el cuerpo es definido en términos de relaciones de movimiento y reposo. Estas relaciones, como explica Brian Massumi, no deben entenderse en un sentido literal, sino como la capacidad del cuerpo de entrar en relaciones de movimiento y reposo respecto a otros. Esta capacidad es vista como un poder (o potencial) de afectar y ser afectado. En esta relación de movimiento y reposo, a su vez, el cuerpo es visto como uno con transiciones, ya que la intensidad de nuestra respuesta al entrar en contacto con otro ente varía (Massumi 15). El afecto también puede entenderse como el conjunto de fuerzas viscerales y vitales que van más allá de las emociones o el conocimiento consciente y que nos conducen hacia algo, sea ese algo un movimiento, abrumación, parálisis u otra expresión de la posibilidad de que hemos sido afectados por un ente externo (Seigworth y Gregg 1). En ese sentido, volviendo sobre la cotidianidad de Antígona, la capacidad que tiene lo material de afectarla lleva a reconsiderar cómo se expresa el vínculo entre desaparecido y familiar a través de todo aquello con lo que tiene contacto la persona que busca. Tómese como ejemplo la cita:

Así transcurro cada mañana. Escucho el despertador y te pienso. Me meto a la regadera y mientras el agua fría resbala por todo mi cuerpo, pienso en el tuyo. Bajo a la cocina a hacer café y enciendo un cigarro. Sé que nunca te gustó que no desayunara, pero desde que ya no estás no hay nadie que me

regañe por no hacerlo. [...] Así que me voy con el estómago vacío al trabajo y mientras conduzco pienso en todos los huecos, en todas las ausencias que nadie nota y están ahí.

(Uribe 78 y 80)

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 52
Enero/January 2025

El mundo de las sensaciones y de aquello material que se encuentra en contacto con Antígona se convierte en una fuerza externa que manifiesta la ausencia de Tadeo y, al mismo tiempo, es también lo material un puente que entrelaza los cuerpos de Antígona y su hermano. Como argumenta Rivera Garza refiriéndose a esos cuerpos ausentes: "Ellos, como nosotros, están vivos en hidrógeno, en oxígeno, en carbón, en fósforo, en hierro [...] ellos están todavía con nosotros en el tiempo de duelo que es el tiempo de residencia (*In the Wake. On Blackness and Being* de Christina Sharpe citada por Rivera Garza, *Escrituras geológicas* 13). Lo material entonces en Antígona tiene el efecto de reproducir la ausencia de Tadeo en todos los espacios de su rutina, lo que la fuerza a pensar aún más en él, en su ausencia y en la necesidad de buscarlo.

La búsqueda y el vínculo afectivo asimismo se manifiesta en los sueños y recuerdos, que funcionan como una vía para que Antígona se explique o encuentre algo que se acerque a una certeza sobre lo que sucedió con su hermano. En este mismo proceso, ambos elementos permiten al lector comprender parte de la caracterización de Tadeo. Por ejemplo, en un recuerdo y sueño que menciona Antígona dice:

Mamá le puso ese nombre porque fue con el que más batalló al nacer. Le ofreció noventa novenas a San Judas si le salvaba al niño. Las rezó y lo bautizó para que siempre lo alumbrara la esperanza de los desesperados. Para que al más pequeño de sus hijos nunca se le olvidara que desde su nacimiento había vencido a la adversidad. (Uribe 42)

A esta frase le sigue un intertexto de una nota roja y después continúa el monólogo:

Por eso sé que no estás vivo. Si estuvieras vivo habrías dado señales, habrías llamado, habrías enviado un mensaje. Si estuvieras vivo habrías luchado hasta la muerte por hacérmelo saber [...] si por un milagro te hubieras salvado, ya habrías conseguido que te pegaran un tiro, Tadeo. (46)

La caracterización de Tadeo funciona en las reflexiones de Antígona para que ella determine qué ha pasado con su hermano y cuál puede ser su curso de acción ahora: buscar su cuerpo. Por lo anterior, la protagonista pasa el resto del segundo capítulo reafirmando a través de sus sueños y recuerdos que Tadeo ha muerto y ella necesita encontrar su cuerpo para darle y darse paz.

La recurrencia de los sueños y recuerdos intrusivos y repetitivos que se presentan en un monólogo dirigido a Tadeo, también deben problematizarse como representación de la catástrofe y trauma que experimenta Antígona de manera singular y que es un mecanismo de visibilización de lo que viven los familiares de los desaparecidos. En *Unclaimed Experience*, Cathy Caruth explica que lo que ocasiona el trauma es un "shock" o conmoción que parece trabajar como una amenaza corporal pero que es, en realidad, una ruptura en la experiencia temporal de la mente. El trauma se experimenta como una falta de preparación ante un estímulo que se presenta demasiado rápido, de manera que "The shock of the mind's relation to the threat of death is thus not the direct experience of the threat, but precisely the missing of this experience" (64). Y es justamente ese haberse perdido en el momento la experiencia de la amenaza lo que paradójicamente produce en el individuo la repetición y retorno de la experiencia traumática. De esta forma, el retorno del evento

traumático en un sueño no es la señal de la experiencia directa sino más bien un intento de superar, de lograr sujetar aquello que en primera instancia no se pudo asir (Caruth). En ese sentido, todos esos retornos de Tadeo son justamente ese intento de su hermana de sobrevivir al sinsentido de la desaparición.

El trauma también se interseca con el duelo que vive Antígona. En el segundo capítulo, a la vez que los sueños de la protagonista muestran a su hermano como alguien que supera la adversidad, Tadeo aparece como un espectro que busca a Antígona:

Hay noches en que te sueño más flaco que nunca. [...] Andas solo por ahí en las noches, recorriendo calles de ciudades desconocidas. Andas rastreándome, Tadeo, como quien se aferra a algo incierto, como quien aún en la zozobra guarda un poco de cordura [...] Andas buscándome en la oscuridad y a tientas porque de algún modo intuyes que voy tras de ti. (54)

Este sueño, en que se revierte la búsqueda puede interpretarse de distintas maneras. Primero, en relación con la experiencia traumática: Tadeo pareciera ser una proyección de Antígona, de su estado de fragilidad y vulnerabilidad ante la odisea de la búsqueda. Esto puede entenderse desde la distinción que hace Sigmund Freud en *Duelo y melancolía* acerca de ambos procesos. A nivel personal, el duelo involucra la incorporación del otro amado a la propia persona, y lo que distingue ambas nociones es el éxito en la devoración del otro (duelo) o su conversión en patología (melancolía) (249-250). El que Tadeo se presente ante Antígona como un espectro puede ser señal de un duelo fallido. De manera que mientras Antígona no complete su duelo, seguirá siendo invadida sea en recuerdos, sueños o sensaciones por la pérdida de Tadeo.

Por otra parte, la inversión de la búsqueda tiene una segunda interpretación si se considera la crítica que hace Jacques Derrida a la aproximación de Freud. De acuerdo con Derrida, el duelo fallido es en realidad su éxito:

We can only live this experience in the form of an aporia: the aporia of mourning and of prosopopoeia, where the possible remains impossible. Where success fails. And where faithful interiorization bears the other and constitutes [him/her] in me... It makes the other a part of us ... and then the other no longer quite seems to be the other, because we grieve for [him/her] in us ... And inversely, the failure succeeds: an aborted interiorization is at the same time a respect for the other as other, a sort of tender rejection, a movement of renunciation which leaves the other alone, outside. (35)

Para Derrida, la falta de asimilación del ser querido perdido es en realidad la forma de duelo más fiel respecto al otro. Regresando a la obra de Uribe se puede proponer que es en la idea de un duelo fallido que se debe entender la importancia de aquellos desaparecidos en México para sus familiares (y para la sociedad, pues la obra también le pide al lector dolerse). La forma de entender el duelo de Derrida, impone una alta preocupación por una ética de la alteridad en la que no sólo se es fiel y se respeta al ser querido perdido o desaparecido. Este duelo, aunque imperfecto, plantea la posibilidad de reconocer, en su diferencia, el lugar único de cada uno de los desaparecidos en el país y de entender desde el afecto lo que el desaparecido significa a nivel personal para sus seres queridos y a nivel social para todos los mexicanos.

Siguiendo entonces con este énfasis en que a través de la obra se llegue a vislumbrar lo que significa una desaparición para aquellos allegados a la persona (y lo que significa ser el familiar de una víctima), dicha

dimensión puede observarse en el uso de diversas expresiones metafóricas intertextuales. Estas intervenciones que representan los pensamientos de Antígona se colocan entre corchetes –como si se tratara de notas aclaratorias o complementarias–, aparecen una tras otra, se mezclan y adquieren nuevos significados:

[
: *Pero el sueño se iba de mí y yo me quedaba como un caballito del diablo sobre una hoja o debajo de la hoja, verde como ella y sin peso, cerca del agua al borde de la acequia o del cántaro.*

: *Como el sueño, eras lo que desaparece, y eras también todos esos lugares vacíos que no desaparecen. [...]*

: Eras todas las horas del día. Sobre una hoja. Bajo una hoja. Cerca del agua. Al borde. Frente a un agente del Ministerio Público. Frente a un Procurador o un Subprocurador. (Uribe 64).

Esta cita puede analizarse en diferentes niveles. Si no se reconocieran las intertextualidades, lo principal es que se manifiesta cómo Tadeo es como un sueño. Es una figura borrosa que se escapa al despertar, que se olvida con el paso del tiempo, pero que al mismo tiempo en su condición de desaparecido aparece como un recuerdo en todos aquellos lugares que llenaba con su presencia, que reafirman el lugar único que ocupa. La cita también vuelve a enfatizar cómo Tadeo satura la mente de su hermana al ella decir: “Eras todas las horas del día.”

Ahora bien, si se identifica cada intertextualidad, en esta cita se presenta primero un fragmento de *La tumba de Antígona* de María Zambrano. Después, la segunda frase corresponde a *Imaginemos que la mujer no existe* de Joan Copjec. Y, por último, en forma de pastiche textual, en el último párrafo se mezclan, recortan y alteran las ideas de Zambrano, Copjec y el testimonio en prensa de Irma Leticia Hidalgo, madre buscadora procedente de Monterrey, México. La marca de alteración de las intertextualidades se presenta visualmente a través del abandono de las itálicas.

Si se lee entonces la cita anterior pensando estas referencias, lo que cambia en el primer párrafo es que cuando Zambrano usa la palabra sueño se refiere a la imposibilidad de que Antígona descanse, tanto en su vida como en su muerte. Para Zambrano, Antígona es una criatura sin culpa abandonada por los dioses, a pesar de que sus acciones obedecen a la ley divina y familiar del entierro. Sus acciones la volvieron culpable para el grupo tirano que la condenó, “pero ejemplar para quienes no han tenido voz en este relato excluyente decidido por tales supuestos vencedores” (Santiago citada por Zambrano, 17). De esa manera, en tanto tragedia que no puede quedarse solo en la destrucción, sino que requiere que de ella se desprenda algo que la rescata, que la convierte en anagnórisis, Antígona, está en suspenso, no ha muerto, de cierta forma se encuentra en un latente estado de adormecimiento, esperando la anagnórisis. Y esta revelación podría ser el hecho de que la protagonista se convierta en una nueva relación ética con la ley. De manera que la tragedia se torna en un relato que mira hacia el futuro, hacia el momento de un reconocimiento, de la comprensión de la razón justa que representaba ante la razón tiránica. Y en el caso de *Antígona González* y los familiares de los desaparecidos, ellos son equiparados con esta situación que los condena y aísla, a pesar de no tener ninguna culpa, pero que espera también el reconocimiento de la justicia. Al tratarse además de un sedimento textual, el resurgimiento de la Antígona de Zambrano en la obra de Uribe está insistiendo en la necesidad de repensar cómo se está expresando la razón tiránica en el contexto de la Guerra contra el

narcotráfico y qué futuros se pueden imaginar usando como base la persistencia de la lucha de Antígona sofoclea y Antígona buscadora.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 52
Enero/January 2025

El segundo párrafo de la cita se une, expande y amplifica las reflexiones de Zambrano en cuanto a la revelación que puede emerger de Antígona. En “La tumba de la perseverancia: sobre Antígona”, Joan Copjec propone una teoría sobre la sociabilidad que apunta a que nuestra manera de volvernos sociales se basa en, o en todo caso no puede escapar a, los lugares vacíos que dejan los muertos. Por esto resulta relevante que Uribe justamente elige la frase “*eras lo que desaparece, y eras también todos esos lugares vacíos que no desaparecen*” (64). Para Copjec, cuando alguien muere deja atrás un lugar que lo sobrevive y que no puede ser ocupado por nadie más. Esto construye una noción específica de lo social en la que no sólo se conciben las relaciones entre individuos particulares, sino también una relación con esos lugares imposibles de ocupar. Lo social se compone, por tanto, no sólo de aquellas cosas que desaparecerán, sino también de relaciones con lugares vacíos que no desaparecerán.

En los casos de Antígona sofoclea y Antígona González, la anterior explicación de lo social también justifica la importancia de Polínicos, en tanto un hermano cuyo lugar es insustituible para la heroína (lo que justifica su violación de la ley del Estado), y de Tadeo (cuya búsqueda no es apoyada ni por la familia de Antígona ni por los medios, perpetradores y Estado). Copjec, además, provee una explicación de la importancia que supone cada persona desaparecida, cuyos lugares son imposibles de ocupar por nadie más, y de la necesidad de aquellos allegados a la víctima de buscarlos hasta encontrarlos. Por último, el pastiche textual en el que se incluyen ambos intertextos junto con las palabras de Irma Leticia Hidalgo, reafirma la presencia de estas ideas en la especificidad del caso mexicano y en las experiencias de los familiares buscadores. El pastiche provee una posible nueva forma en que los mexicanos y lectores de Uribe deben relacionarse con los desaparecidos: sólo a través del reconocimiento del lugar invaluable que ocupan y ocuparon, se puede salir adelante como país. En este sentido, Uribe, valiéndose de los sedimentos textuales, está nuevamente expresando la necesidad del duelo, sobre todo el propuesto por Derrida, y del dolerse, entendido en esa capacidad de reconocer como propia la pérdida ajena.

Después de todo este recorrido por el afecto, por lo que significa Tadeo para Antígona González, y Polínicos para las Antígonas de Zambrano y Copjec, Uribe sigue explicando la relación entre desaparecidos, familiares buscadores y Estado en el tercer capítulo. Para buscar a su hermano entre los cuerpos de una fosa, Antígona hace fila mientras piensa en el proceso de exhumación de un cuerpo y en los pasos que debe seguir un familiar si es que identifica como el de su ser querido a un cadáver. Tras esto, profundizando más en el proceso de búsqueda e identificación, se pone en diálogo dos intertextos. Por un lado, tenemos el poema “Death (Births and Deaths Registration Act 1953)” de Harold Pinter que enfrenta al lector a preguntas de un formulario que deben responderse cuando se está encargado del reconocimiento de la muerte de otro. Y, por otro lado, como respuesta a estas preguntas, Uribe coloca una serie de testimonios que familiares de desaparecidos dieron en artículos periodísticos: “Narcoviolencia, en la ruta de la Muerte” y “Vale más saber lo que sea, clamor de familiares en busca de desaparecidos” de Sanjuana Martínez (*La Jornada*, 17 y 24 de abril de 2011), “Los desaparecidos” (*El Diario de Coahuila*, 10 de agosto de 2008), “Una foto... lo que les quedó de Jaime” (*El Universal*, 08 de mayo de 2011), y “Con desolación y sin anestesia” de Carlos Marín (*El asalto a la razón*, 4 de noviembre de 2011).

En este diálogo entre lo indiferente y lo excesivamente afectivo, íntimo y personal, lo que se ofrece es una visibilización de la relación entre Estado y familiares de víctimas en el tema de las desapariciones. A su

vez, el diálogo sirve para continuar caracterizando a las víctimas de la desaparición. Y, por último, algo interesante, es que el monólogo de Antígona desaparece, dando lugar a una pluralidad de voces anónimas. Léase las siguientes citas:

¿CÓMO LO ENCONTRARON?

Lo queremos encontrar aunque sea muertito. Necesitamos sepultarlo [...] (136)

¿QUIÉN ERA EL CADÁVER?

Le gustaba mucho bailar polka, redova y hasta huapango. Era muy alegre. Le hicieron su corrido. Todavía bailábamos. Siempre fue buen padre. Tuvimos cinco hijos. [...] (138)

¿QUIÉN LO ABANDONÓ?

Considero, hoy como ayer, un mal gobernante al que no sabe adoptar las decisiones más cuerdas y deja que el miedo, por los motivos que sean, le encadene la lengua. (146)

¿FUE USTED QUIEN DECLARÓ MUERTO AL CADÁVER?

Es lo más difícil que me ha tocado hacer en mi vida. (152)

¿CÓMO DE BIEN CONOCÍA EL CADÁVER?

En la fotografía usa sombrero vaquero y está de pie, sonriendo entre el sorgo que durante décadas cultivó... Sólo iba a trabajar y desapareció. (154)

Aunque puestos uno al lado del otro, el diálogo solo lo es en apariencia porque hay una distancia enorme entre lo que piden las preguntas oficiales y las respuestas que existen cuando se habla de un ser querido. Por esto también, cada pregunta y respuesta ocupa por completo el espacio de una página de lectura, para reconocer visualmente esa distancia y magnitud de la respuesta. Frente a la frialdad de hablar del cuerpo, que funciona como un eufemismo que esconde el proceso de violaciones a los derechos humanos y la propia humanidad de la víctima, las voces de las víctimas y de sus familiares se alzan para contar la historia que vuelve invaluable a cada desaparecido. El desaparecido, o la persona encontrada, es un padre, abuelo, alguien que amaba bailar, que usaba sombrero vaquero, que cultivó sorgo, que tiene familiares que lo esperan. Y Uribe, para terminar este diálogo que abrumba al lector de voces que viven con la desaparición, se asegura de que se entienda que Antígona González no se trata de un caso en particular y por eso concluye así:

¿LAVÓ EL CADÁVER?

Somos muchos. (158)

¿ENTERRÓ EL CUERPO?

Somos muchos.

¿LO DEJÓ ABANDONADO?

Somos muchos. (160)

El intertexto: “Somos muchos” es la reafirmación que fuerza al lector a reconocer la pluralidad, a reconocer que el discurso oficial se queda corto y no es capaz de entablar un diálogo con aquellos afectados por las desapariciones. Así que se debe forzar ese diálogo, sacar de los eufemismos a las autoridades porque si no, ¿qué futuro es el que tomará lugar? Por esto, Antígona al acabar el diálogo vuelve al monólogo y advierte:

Todos aquí iremos desapareciendo si nadie nos busca, si nadie nos nombra.

Todos aquí iremos desapareciendo si nos quedamos inermes sólo viéndonos entre nosotros, viendo cómo desapareceremos uno a uno. (Uribe 164)

¿Me ayudarás a levantar el cadáver?

En la cita anterior, cuando Antígona retoma por última vez el monólogo, obliga a pensar en la dimensión teatral de la obra. Haciendo alusión a *La tumba de Antígona*, que también es un texto teatral, Santiago Bolaños dice:

María Zambrano es capaz [...] de trascenderla y concebir un verdadero tratado filosófico sobre la urgencia de un compromiso ético por la paz. Una paz que será verdadera si el perdón requerido para ella no es olvido, sino justicia. Para que la lectura sea, en sí misma, una implicación en tal tarea colectiva, *La tumba de Antígona* nace con forma de texto teatral [...] con la protección que ofrece, psicológicamente, el teatro, [...] nos adentra en una dimensión transformadora, puesto que la inocencia previa, como desconocimiento, queda abolida. (12)

Antígona González rompe con una serie de desconocimientos: el fenómeno de la desaparición, la experiencia de las víctimas y sus familiares, las formas en que el silencio, omisión e indiferencia reproducen la desaparición, etc. E incluso va más allá pues cuando Antígona retoma por última vez su monólogo para dar una advertencia sobre el futuro en México, se siente que la protagonista se dirige directamente a su espectador y lector. Ese “Todos aquí iremos desapareciendo” nos ubica en el espacio del teatro, en el espacio de lectura que se ha construido. “Todos aquí” que testificamos la lucha de Antígona, los duelos de las Antígonas en diferentes contextos, somos ahora parte de un compromiso que se nos pide por los desaparecidos, la paz, la justicia y la no repetición. Y es en ese reconocimiento del espectador/lector sobre la forma en que se relaciona con la obra/texto, que nos fuerza a ponernos en relación con dicha realidad y tragedia.

La pregunta que hace Antígona en este final es, básicamente, ¿qué papel vas a desempeñar tú ahora que eres consciente de todo esto? Por esto, se vuelve tan relevante el final de la obra que consiste en una frase y una pregunta. Primero Antígona declara: “[*Siempre querré enterrar a Tadeo. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces.*]” (168). Después la protagonista se remite al origen genealógico de Antígona: “¿*Me ayudarás a levantar el cadáver?*” (170). Es a través de esta declaración y pregunta, dirigidas hacia el lector/espectador y dirigidas a encaminarnos a un futuro por la paz, que *Antígona González* a través de la desapropiación se convierte en un espacio de duelo y que invita al lector a dolerse.

El duelo que Uribe invoca responde a un sentido de combate ético por la paz, un hacerle frente a la violencia desde nuestras trincheras, en este caso la de ella es la literatura. Sin embargo, el duelo también se remite a la obra *Dolerse* de Cristina Rivera Garza en que es conceptualizado como un *asir el dolor del otro* o un ponerse en los zapatos del otro. Se trata pues de un reconocimiento del lugar único que ocupan los muertos y los desaparecidos en el mundo que transitamos (siguiendo a Zambrano o bien la incapacidad de devorar al otro que duelamos). En ese sentido, el texto de Uribe y su uso total de la desapropiación mira hacia el futuro, a una forma de sociabilidad y de reconstrucción del tejido social, a través del duelo, parecida a la que propone Joan Copjec. Por esto la misma Antígona declara en su monólogo:

No, Tadeo, *yo no he nacido para compartir el odio*. Yo lo que deseo es lo imposible: que pare la guerra; que construyamos juntos, cada quien desde sus sitios, formas dignas de vivir; y que los corruptos, los que nos venden, [...] pudieran estar en nuestros zapatos, en los zapatos de todas sus víctimas aunque fuera unos segundos. Tal vez así entenderían. Tal vez así harían lo que estuviera en sus manos para que no hubiera más víctimas. Tal vez así sabrían por qué no descansaré hasta recuperar tu cuerpo. (Uribe 94)

El futuro y la justicia que se busca en *Antígona González* es uno que reconoce a los otros, incluso a los perpetradores como seres capaces de dolerse: “Se trata de una justicia fundada en una ética del reconocimiento, incluso del perpetrador, como una vida vulnerable, alguien capaz de dolerse [...] Una justicia sin chivos expiatorios, sin maniqueísmo, sólo ella sería capaz de parar la guerra” (Núñez y Millán 46). De esta forma, volviendo a la cuestión inicial de qué papel tiene la literatura en un contexto de guerra, lo que propone el estudio de la necroescritura doliente de Uribe, al igual que de Rivera Garza, es la de instaurar un espacio de duelo al que se invita al lector pues es a partir del dolerse que puede verse una vía de reconstrucción para México. La cuestión última recae entonces en si esta invitación a levantar el cuerpo y a dolerse es respondida por otros y puesta en práctica.

OBRAS CITADAS

Ansolabehere, Karina y Leigh A. Payne. "Conceptualising Post-Transition Disappearances." *Disappearances in the Post-Transition Era in Latin America*, editor por Karina Ansolabehere, Barbara A. Frey y Leigh A. Payne. Oxford UP, 2021, pp. 17-36.

Butler, Judith. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Traducido por Fermín Rodríguez, Paidós, 2006.

Cabrera García, Elisa y Miguel Alirangues López. "Duelo y memoria de los cuerpos ausentes en *Antígona González*." *Impossibilia*, no. 18, 2019, pp. 36-65.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Twentieth Anniversary edition, Johns Hopkins UP, 2016.

Comisión Nacional de Búsqueda. "Versión Pública del Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas." *Versión Pública RNPDO - Dashboard CNB*, Comisión Nacional de Búsqueda y Gobierno de México, 2023, <https://versionpublicarnpdno.segob.gob.mx/Dashboard/ContextoGeneral>.

Copjec, Jean. "La tumba de la perseverancia: sobre Antígona." *Imaginemos que la mujer no existe*. Fondo de Cultura Económica, 2006.

Cruz Arzabal, Roberto. "Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en *Antígona González* de Sara Uribe". *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*, coordinado por Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra, Bonilla Artigas Editoras, 2015, pp. 315-36.

Derrida, Jacques. *Mémoires: For Paul de Man*. Columbia UP, 1989.

Díaz Lize, Paola. "Contando la muerte y desaparición de personas en contexto migratorio." *Revista de sociología y tecnociencia*, vol. 10, no. 1, 2020, pp. 1-24.

Domínguez-Benítez, Melania, y Alicia Llarena. "*Antígona González* o cómo tejer una comunidad desde los pedazos." *Hispanófila*, vol. 199, no. 1, 2023, pp. 33-49.

Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Translated by James Strachey. The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, 1953.

Gatti, Gabriel, et. al. *Desapariciones: Usos locales, circulaciones globales*. Siglo del hombre editores, 2017.

OBRAS CITADAS

Global Witness. "Global Witness Annual Defenders Report 2023/2024." *Global Witness*, 10 sept. 2024, <https://www.globalwitness.org/en/campaigns/environmental-activists/missing-voices/>.

Gregg, Melissa, y Gregory J. Seigworth. *The Affect Theory Reader*. Duke UP, 2010.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. "Defunciones por homicidio." *INEGI*, 10 nov. 2024, inegi.org.mx/sistemas/olap/proyectos/bd/continuas/mortalidad/defuncioneshom.asp?s=est.

Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke UP, 2002.

Núñez, Javiera y Márgara Millán. "Tribunal de mujeres y Antígona González: memoria, justicia, archivo y verdad." *Nómadas* (Bogotá, Colombia), no. 53, 2020, pp. 33-49.

Santiago Bolaños, Marifé. "Introducción." *La tumba de Antígona de María Zambrano*, 1967. Alianza Editorial, 2019.

Rivera Garza, Cristina. *Dolerse: textos desde un país herido*. Surplus ediciones, 2011.

---. *Escrituras geológicas*. Iberoamericana – Vervuert, 2022.

---. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets, 2013.

Robledo Silvestre, Carolina. *Drama social y política del duelo: Las desapariciones de la guerra contra las drogas en Tijuana*. El Colegio de México, 2018.

Uribe, Sara. *Antígona González*. 2012. Les Fígues Press, 2016.

LA PINTURA EN LAS OBRAS DE RUBÉN DARÍO Y CARLOS MARTÍNEZ RIVAS

Nicasio Urbina

University of Cincinnati

Resumen: En este artículo se estudia la forma en que la pintura se expresa a través de la obra de Rubén Darío y de Carlos Martínez Rivas. Se explora tanto sus referencias a la pintura y sus críticas de arte, así como la forma en que la pintura estructura sus obras, bien sea en forma de éfrasis o influencia sobre las descripciones que hacen de personajes o escenas. Darío escribió ampliamente sobre pintura tanto en sus crónicas como en sus diarios de viajes, y Martínez Rivas fue un gran conocedor de la pintura, aunque su obra sea menos abundante y sistemática. Desde “En busca de cuadros” de *Azul...* Darío demuestra la gran afinidad que encuentra entre pintura y literatura. En *Prosas profanas* la pintura está en el centro de la estética modernista, y en *Cantos de vida y esperanza* hay varios homenajes a pintores famosos. En la poesía de Martínez Rivas demostraré que la pintura define la génesis y la estructura de varios de sus grandes poemas. Dos de los grandes poetas nicaragüenses incorporan la pintura en su poética demostrando la unidad de las diferentes ramas del arte.

Palabras Clave: Poesía, Pintura, Rubén Darío, Carlos Martínez Rivas, éfrasis

En este artículo estudiaré la forma en que la pintura se expresa a través de la obra de Rubén Darío y de Carlos Martínez Rivas, explorando tanto sus referencias a la pintura y sus críticas de arte, así como la forma en que la pintura estructura sus obras, bien sea en forma de écfrasis o influencia sobre las descripciones que hacen de personajes o escenas. Darío y Martínez Rivas fueron poetas sumamente cultos, fueron amantes de la pintura y de la música. En su poesía se encuentran muchas écfrasis y numerosas alusiones a los pintores clásicos y contemporáneos, así como referencias a la música, a la escultura y a la escena cultural.

Desde la antigüedad pintura y poesía han estado íntimamente ligadas. Aristóteles en la *Poética* aborda el tema en el capítulo 25:

El poeta, por ser un imitador, justamente como el pintor u otro artífice de apariencias, debe en todas las instancias por necesidad representar las cosas en uno u otro de estos tres aspectos: bien como eran o son, como se dice o se piensa que son o parecen haber sido, o como ellas deben ser (39).

Es decir que el pintor y el poeta debe atender a un principio de mimesis en la elaboración de su trabajo, o ejercer una labor prescriptiva sobre los objetos representados. Simónides de Ceos decía, “la pintura es poesía muda, la poesía es pintura que habla”. Baste recordar la famosa frase de Horacio, *Ut pictura poesis*, “así como como en pintura, en poesía” para entender la larga relación entre las dos artes. La discusión sobre la superioridad de la poesía por encima de la pintura o viceversa es demasiado larga y compleja, y no puedo abarcarla en la extensión de este artículo. Recordemos que tanto pintura como poesía aspiran a representar diferentes dimensiones del mundo, representaciones tanto materiales como espirituales, y que siempre tienen una intención estética, en la mayor parte de los casos aspirando a la belleza, pero no podemos descartar la fealdad y lo grotesco. Color y sonido vienen de la naturaleza. La música y la poesía están hermanadas en la armoniosa distribución de los sonidos y los silencios. La pintura representa algo, y aunque el arte posmoderno intenta no representar, siempre quiere expresar algo. Gotthold Ephraim Lessing estudió magistralmente los límites de la pintura y la poesía en su famosa obra *Laokoön oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) –*Laocoom. An Essay on the Limits of Painting and Poetry* (1887) –, donde señaló el efecto parecido que la pintura y la poesía ejercen en el lector o el espectador, y la sensación que sentimos como efecto estético de la belleza; pero demostró las diferencias grandes que las separan, como el carácter espacial de la pintura versus el principio temporal de la poesía. Esta es la obra que abre el largo debate en el siglo XVIII. Aunque las dos artes representan cosas ausentes como si estuvieran presentes, la pintura usa signos naturales mientras que la poesía usa signos semióticos arbitrarios. Dice Octavio Paz en su libro *El signo y el garabato*:

Ver un cuadro es oírlo: comprender lo que dice. La pintura, que es música, también y sobre todo es lenguaje... pintor es aquel que traduce las palabras en imágenes plásticas; el crítico es un poeta que traduce en palabras las líneas y los colores. El artista es el traductor universal (31).

Rubén Darío era un poeta que gustaba muchísimo de la pintura, de la música y de la buena comida. Generalmente se menciona demasiado su gusto por la buena bebida, tema que quizás se ha exagerado un poco. En estas páginas voy a demostrar la profunda pasión que tenía Darío por la pintura y las numerosas ocasiones en que la utilizó en su poesía. Darío escribió extensamente sobre pintura en sus crónicas, en sus diarios de viajes, y en su epistolario. Cada vez que podía visitaba museos, galerías, pinacotecas y exposiciones. Darío pudo disfrutar de los fotograbados que la casa Goupil & Cie. publicaba en Francia a partir de 1850; y cuando la casa Griffin & Campbell publicó, a principios del

siglo XX *El tesoro de las bellas artes*, Darío escribió con gran entusiasmo sobre la posibilidad de que los lectores latinoamericanos, tuvieran acceso a magníficas reproducciones de los grandes pintores europeos. Evelyn Uhran de Irving le dedicó un estudio con el título *Rubén Darío y el Tesoro de las Bellas Artes Modernas*, comentando los artículos y ofreciendo información sobre los fotograbados. Darío también demostró gran interés por la fotografía. En su crónica “Evocaciones artísticas” comenta sobre lo maravilloso que era asistir a conferencias “ilustradas con excelentes proyecciones [...] Las fotografías representaban personajes contemporáneos de la amable Fabiola y las figuras eran tan naturales y las escenas tan vivas, como si el objetivo hubiese sido inventado en los primeros siglos del cristianismo” (OC 1: 646).

La importancia de la pintura en la poesía de Darío se puede resumir en el comentario que hace en su crónica “Un peregrino del arte” dedicada al pintor mexicano Alfredo Ramos Martínez, donde afirma: “Hay mucho de pintura en la poesía, y hay mucho de la poesía en la pintura; recordad que, en lineamiento, casi todos los pintores eran poetas y los que no hacían versos pintaban poemas” (OC 1: 661-2). Esta crónica demuestra claramente “la intelectual intimidad que puede nacer entre un pintor y un poeta” (OC 1: 661). En otra crónica titulada “Pintores de batallas” hace un incisivo análisis de los cuadros de Édouard Detaille y de Alphonse de Nueville. Y en “La fiesta de Velázquez” se queja apasionadamente de que no se le haya celebrado como se lo merecía.

José Carlos Rovira en su libro *Rubén Darío y la crítica de arte: paisajes y figuras*, hace un excelente recorrido por las incursiones de Darío en la crítica de arte. Yo hablaré tangencialmente de esto, pero me concentraré más en las referencias que hace Darío en su poesía y en algunas de sus crónicas. Rovira cita por extenso las páginas de Darío sobre exposiciones de arte y visitas a museos. Es un libro muy valioso y bellamente editado que recomiendo a todos los lectores que quieran profundizar en la crítica pictórica en Darío.

En su primer gran libro de poemas *Azul...* encontramos unas narraciones cortas, verdaderos poemas en prosa, titulados “En Chile. Álbum porteño” seguido de “Álbum santiagués” que son sin duda la muestra mejor realizada de la relación entre poesía y pintura. La primera narración es “En busca de cuadros” empieza así:

Sin pinceles, sin paleta, sin papel, sin lápiz, Ricardo, poeta lírico incorregible, huyendo de las agitaciones y turbulencias, de las máquinas y de los fardos, del ruido monótono de los tranvías y el chocar de los caballos con su repiqueteo de caracoles sobre las piedras; del tropel de los comerciantes; del grito de los vendedores de diarios; del incesante bullicio e inacabable hervor de este puerto; en busca de impresiones y de cuadros, subió al Cerro Alegre... (106)¹

¿A qué tipo de cuadros se refiere? ¿Serán los cuadros prerrafaelistas que tanto influirán en él? ¿Serán los cuadros de Velázquez que tanto le fascinaban, serán los cuadros de Murillo o los de Goya? ¿Serán los cuadros impresionistas que circulaban en Europa y que quizás vio por primera vez en Chile? No sabemos exactamente, pero sí queda claro que ya desde estas tempranas narraciones, Darío tenía una visión pictórica de la poesía. También sabemos que estos “cuadros” están influidos por los de Catulle Mendès y sus “imagerie parisienne” del libro *Follies amoureuses*, publicado en 1877. Y a su vez podemos rastrear el origen de estas composiciones a Charles Baudelaire en *Le Salon* de 1846 y *Le Spleen de Paris* publicado en 1869. De acuerdo con Arturo Marasso estos poemas en prosa están influenciados por “Gautier y los Goncourt y quizás el poeta Blémont” (384).

1. Todas las citas de la poesía de Darío vienen de la edición de Julio Ortega, publicada por Galaxia Gutenberg.

Según Iván Schulman en su libro *Painting Modernism* (2014), en Hispanoamérica fue José Martí el primero en desarrollar una teoría de la relación entre pintura y escritura, “Cada cuadro lleva las voces del color que le está bien; porque hay voces tenues, que son como el rosado o el gris... Lo azul quiere unos acentos rápidos y vibrantes, y lo negro otros dilatados y oscuros” (10). Es posible que Darío haya leído este ensayo en Valparaíso, pero también es posible que su concepción cromática de la literatura le haya llegado por su intuición y su genio, por la teoría de los colores de Goethe, o la poesía francesa de Baudelaire, Verlaine o Mendès. Lo cierto es que en estas breves narraciones poéticas Darío ya está manejando los textos como cuadros, y a los lectores como observadores de un cuadro.

La segunda narración se titula “Acuarela” que por su propia definición es una forma de la pintura, donde Darío describe un jardín con estanque y cisne y una bella quinceañera que se acerca cargada de rosas, azaleas y violetas sostenidas sobre su falda. La tercera narración se titula “Paisaje” donde asistimos a la llegada de un joven y musculoso campesino que enlaza a un toro. El número cuatro es “Aguafuerte”, un grabado que empieza así: “De una casa cercana salía un ruido metálico y acompasado. En un recinto estrecho, entre paredes llenas de hollín, negras, muy negras, trabajaban unos hombres en la forja” (109). Hemos pasado de los colores de la acuarela y el jardín, al tono cobrizo del aguafuerte y los metales. Según Lily Litvak, —una de las personas que mejor ha estudiado la relación entre poesía y pintura en el modernismo—, este aguafuerte está inspirado en Leandro da Ponto di Bassano, que posiblemente Rubén conoció a través del Catálogo descriptivo del Museo del Prado (Madrid, 1872) de don Pedro de Madrazo” (“Una naturaleza muerta” 35). La quinta narración es “La Virgen de la paloma” donde Darío describe a una madre con su bebé en brazos mostrándole una paloma blanca. Aquí estamos ya en la pintura sagrada del barroco, estamos ante un cuadro de Murillo o de Zurbarán. La sexta y última narración del “Álbum porteño” se titula “Cabeza” y nos encontramos en el cuarto del poeta que intenta escribir un poema y nos dice:

¡Qué silvas! ¡Qué sonetos! La cabeza del poeta lírico era una orgía de colores y de sonidos. Resonaban en las concavidades de aquel cerebro martilleos de cíclope, himnos al son de tímpanos sonoros, fanfarrias bárbaras, risas cristalinas, gorjeos de pájaros, batir de alas y estallar de besos, todo como en ritmos locos y revueltos. Y los colores agrupados, estaban como pétalos de capullos distintos confundidos en una bandeja, o como la endiablada mezcla de tintas que llena la paleta de un pintor... (111)

Aquí tenemos, claramente expuesta, la importancia y la presencia de la pintura en la poesía de Rubén Darío. Para él el arte era una sola cosa, era música y era pintura, era soñadora conjunción de ideas y era forma. Era sugerencia y era impronta. Cuando Darío escribe estas narraciones es un joven de escasos veinte años, que todavía no ha desarrollado su profundo conocimiento de la pintura europea. Hasta el momento, ha vivido siempre en una Nicaragua pueblerina donde no había un solo museo, sin embargo, él ya tiene las bases para escribir un mural como “En busca de cuadros”. Sabemos que durante sus tres años en Chile, Darío tuvo acceso a libros franceses y revistas de arte, especialmente a través de Pedro Balmoceda Toro, hijo del presidente Balmoceda, con quien hizo amistad y cuya casa y tertulias literarias frecuentaba. Ahí se familiarizó con la *Nouvelle Revue* y con la *Revue des Deux Mondes*, con la revista *L'Art*, *La Plume* y la *Revue Encyclopédique*. A través de las obras de arte que poseía Balmoceda, de su colección de pantallas chinas y de su magnífica biblioteca, Darío tuvo acceso a las más nuevas corrientes literarias, a la pintura renacentista, al prerrafaelismo inglés, al simbolismo, y a la pintura impresionista que estaba de moda en París. Eso ayuda a explicar estos bellos poemas en prosa sobre pintura.

A continuación, encontramos el “Álbum Santiagués” que empieza con “Acuarela”, pero esta acuarela es plenamente una écfrasis, es decir una descripción completa y fiel de un cuadro urbano, descrito en sus diferentes planos, con lujo de detalles, empezando por la negrura de los coches, los caballos orgullosos, los cocheros taciturnos, las mujeres rubias de ojos soñadores. Luego se enfoca en la portezuela de un coche de donde se asoma una mano que se dijera de niño, pero que resulta ser una mujer muy bella, “con su color de marfil amapolado, su cuello real y la corona de su cabellera, está la Venus de Milo, no manca, sino con dos brazos, gruesos como los muslos de un querubín de Murillo, y vestida a la última moda de París” (112). Darío, que aún no ha pisado el viejo continente, ya está manejando un discurso europeo, culto y refinado, describiendo una escena de Santiago de Chile, la urbe más grande que ha visitado hasta el momento, pero demostrando su enorme capacidad para la écfrasis poética y su habilidad pictórica.

Sin embargo, este es solamente el comienzo, a continuación tendremos “Un retrato de Watteau”. El pintor francés Jean-Antoine Watteau será uno de sus principales referentes y fuente de inspiración a lo largo de su vida. Las escenas de amor, las descripciones de Pierrot, de Gilles, los bailes cortesanos, las princesas y las escenas pastorales, a menudo nos recordarán los cuadros de Watteau. Darío empieza diciendo: “Estáis en los misterios de un tocador. Estáis viendo ese brazo de ninfa, esas manos diminutas que empolvan el haz de rizos rubios de la cabellera espléndida” (112). El poeta nos sitúa como se sitúa un visitante frente a un cuadro en un museo, y con lujo de detalles, nos describe la pintura y guía nuestra vista a los detalles. “Mirad las pupilas azules y húmedas, la boca de dibujo maravilloso, con una sonrisa enigmática de esfinge, quizá en recuerdo del amor galante” (113).² Este “Álbum santiagués” también está compuesto por seis cuadros. Tenemos una “naturaleza muerta”, un dibujo “Al carbón”, otro “Paisaje”, y termina con “El ideal” donde se le aparece “una torre de marfil, una flor mística, una estrella a quien enamorar...” (116) pero esa belleza es inalcanzable y el poeta se define a sí mismo como “...yo, el pobre pintor de la Naturaleza y de Psiquis, hacedor de ritmos y de castillos aéreos”. Bastarían estas páginas de *Azul...* para demostrar la fundamental importancia de la pintura en la obra de Rubén Darío, y aquí mi trabajo estaría hecho. Pero hay muchísimo más.

La primera crónica sobre arte que Darío escribe es de 1895 en *La Prensa* de Buenos Aires, consta de siete entregas, se titula “El Salón”, y comenta la tercera exposición del Ateneo de Buenos Aires. Ahí demuestra no solo su vasto conocimiento del arte clásico, sino también el estado del arte en Hispanoamérica, las colecciones privadas y las pinacotecas que existen. Es sin duda sorprendente cómo Darío está tan bien informado de lo que se puede ver en Perú, Colombia, Venezuela, las Antillas, y Centroamérica; ya no digamos Chile donde vivió casi tres años. “El salón de este año supera con mucho a los dos anteriores. Es un esfuerzo que demuestra savia y vitalidad. Observemos de paso que en su producción —por número y calidad— los pintores se han colocado a una inmensa altura sobre los hombres de letras” (Caresani 64). En esta etapa de su vida participa activamente en las actividades del Ateneo en Buenos Aires y es Secretario de Sección de Bellas Artes.

Lily Litvak en su artículo “Prerrafaelismo y modernismo: Rubén Darío, Julio Romero de Torres, Ramón del Valle Inclán” publicado en la revista *Siglo Diecinueve*, estudia la influencia del prerrafaelismo en la literatura y la pintura del modernismo, con especial enfoque en Rubén Darío y nos dice que:

...esta influencia se manifiesta en una estética basada en la reevaluación de la pintura italiana anterior a Rafael y en la pintura de la Hermandad prerrafaelista, considerando sus premisas estéticas, su postura antiacadémica y su lucha a favor de un arte nuevo. Esa influencia se manifiesta en el

2. Para una discusión más detallada de este poema en prosa los remito al artículo de Lily Litvak, “La dama ante el espejo, Darío y Watteau” donde hace un análisis pormenorizado de los elementos pictóricos y poéticos del poema.

modernismo de varias maneras, entre ellas la adopción de los temas de la pintura primitiva italiana, la interpretación simbólica de temas como el jardín y una variada flora, así como la adopción de ciertas figuras femeninas: la joven inocente, la mujer angélica, que, a ejemplo de la Beatriz de Dante, puede conducir al Paraíso, y un tipo de mujer sexualizada (145).

Darío escribió en sus crónicas y demostró su pasión por pintores prerrafaelistas como William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, Ford Madox Brown y Burne Jones. Todos ellos inspirados en Sandro Botticelli por quien Darío tenía verdadera fascinación. A fra Domenico Cavalca lo menciona en su poema “El reino interior” cuando dice: “Una selva suntuosa / En el azul celeste su rudo perfil calca. / Un camino. La tierra es de color de rosa, cual la que pinta fra Doménico Cavalca / en sus ‘Vidas de santos’” (216).

En el “Diario de Italia” vemos que el 12 de septiembre de 1900 Darío visita la Pinacoteca de Turín donde se emociona ante un cuadro de Macrino d’Alba, la pintura de Defendente Ferrari lo cautiva, y de Gaudenzio Ferrari admira la “Madona, Santa Ana y el Niño”. Del pintor Sodoma comenta la “Sacra Familia”. De Bernardino Lanino elogia la “Santa Lucía”. De Andrea Mantegna se inclina ante “Madonna con el Bambino e sei Santi”; menciona varios Tizianos, le llama la atención la “Madona” de Donatello en bajo relieve en mármol, y se alegra con la fiesta de colores de Constantín. El diario continúa alabando a los maestros holandeses y termina con Albani y Del Guercino, haciendo comparaciones con cuadros de El Prado, y complementando sus comentarios con citas literarias de D’Annunzio (OC 2: 509-516). Todo esto demuestra no sólo el conocimiento de Darío del arte prerrafaelista, sino sus predilecciones. A Rafael ya lo había puesto como modelo en su poema “El arte” donde habla del poder de Dios para crear el mundo, y de la habilidad del artista para recrear la belleza, ya sea por medio de la escultura, del verso “o a remojar un pincel / en ese cielo profundo / y crear en un lienzo un mundo / y llamarse Rafael” (636).

En *Prosas profanas* por supuesto la pintura, la escultura y el arte en general tienen un papel central, ya que se trata del libro más modernista de Darío. Recordemos que el poema “Recreaciones arqueológicas” está compuesto por dos largos poemas: “Friso” y “Palimpsesto”. En “Friso”, como su nombre lo sugiere, Darío está describiendo una escena, y en un momento del poema dice: “Aún me parece que mis ojos tornan / Al cuadro lleno de color y fuerza: / Dos robustos mancebos que los cabos / De cadenas metálicas empuñan” (212). Alberto Julián Pérez dice a este respecto. “Darío presenta los temas religiosos en cuadros y formas fijas. La mirada del poeta jamás pierde de su campo visual a las figuras, aun cuando estén dotadas de movimiento” (35). Si la mirada de Darío busca constantemente cuadros, su imaginación se nutre a menudo de pintura. En el poema titulado “Marina” cuyo tema es el embarcarse hacia Citeres y viajar, Darío se inspira en el cuadro de Watteau del mismo nombre, e imagina su barca en los siguientes términos: “Mi barca era la misma que condujo a Gautier / Y que Verlaine un día para Chipre fletó, / Y provenía de / El divino astillero del divino Watteau” (233). Desgraciadamente el viaje “a la tierra de rosas y de niñas” fue pura ilusión y el poema termina diciendo: “en la playa quedaba desolada y perdida” (234). Carlos Martínez Rivas escribió un artículo sobre la relación entre Watteau y Darío, publicado en el número 212-213 de *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicado a Darío en su centenario. “Watteau y su siglo en Rubén Darío” se titula el artículo, y en él afirma, “...el poema es un admirable ejemplo en términos verbales de la atmósfera y el arte del pintor mencionado... Particularmente en su libro *Prosas profanas*, tan influido por el mundo formal de la escuela de Watteau y del espíritu del siglo XVIII en general...” (445). Según Carlos Martínez Rivas, los

pintores que más influyeron en Darío son Antoine Watteau, Gustave Moreau y el movimiento art nouveau, representado y dominado original y magistralmente, entre 1894 y 1898 por Aubrey Beardsley. Siguiendo siempre a Martínez Rivas, los poemas “Vesper” y “Visión” de *El canto errante* son Moreaus. Mientras que en el poema “Dream” Darío le dedica una estrofa al pintor inglés: “Aubrey Beardsley se desliza / como un silfo zahareño. / Con carbón, nieve y ceniza / da carne y alma al ensueño” (362).

En *El canto errante* encontramos el poema “Balada en loor de “Giles” de Watteau”, compuesto de cuatro décimas y una lira, dedicado a la señora doña Juana de Lugones, que empieza diciendo:

Señora, en ese Louvre en donde
el Arte celebra su fiesta
al son de una invisible orquesta,
más de un misterio azul se esconde
¿El supremo es el que responde
al nombre de la que pintó
en Florencia floral, quien dio
a Lisa fugada su encanto?
Pudiera ser; más, entre tanto,
saludo al Gilles de Watteau (1179-1180).

Todo el poema es un inteligente homenaje a la pintura, un acertijo, una demostración de la importancia del arte pictórico en el imaginario artístico de Rubén Darío.

En *Cantos de vida y esperanza* Darío incluye bajo el título “Trébol” tres sonetos que lleva por título “De don Luis de Argote y Góngora a don Diego de Silva Velázquez”, “De don Diego de Silva y Velázquez a don Luis de Argote y Góngora” y el tercero sin título empieza diciendo, “En tanto ‘pace estrellas’ el Pegaso divino”. En el primer soneto Góngora le rinde tributo a Velázquez y le afirma su posición en la historia de la pintura. Este diálogo imaginario nos permite valorar la opinión que de Velázquez tenía Darío:

Mientras el brillo de tu gloria augura
Ser en la eternidad sol sin poniente,
Fénix de viva luz, fénix ardiente,
Diamante parangón de la pintura,

De España está sobre la veste oscura
Tu nombre, como joya reluciente” (281).

Es decir, Velázquez es un sol que nunca dejará de iluminar el día. Góngora, con su acostumbrada modestia le dice: “Yo en equívoco altar, tú en sacro fuego” (281), palabras muy significativas porque, como sabemos, la poesía de Góngora cayó en injusto olvido hasta que fue rescatada por la Generación del 27. En el segundo soneto Velázquez le rinde tributo a Góngora llamándolo “Alma de oro, fina voz de oro” y elogiando su *Polifemo*. En el tercer soneto el yo lírico le habla a los dos artistas españoles valorando sus obras magníficas y llamándolas “castillos”, ofreciéndole rosas a Velázquez y claveles a Góngora. Vemos pues cómo Darío aquilata la pintura de Velázquez y por supuesto, la poesía de Góngora, demostrando la importancia que tenían para él ambas artes. José Manuel Martos se acercó a estos sonetos en su artículo llamándolo “Diálogo imposible” y comenta: “La vinculación que se establece entre pintura y poesía en “Trébol” es ciertamente original. ¿Es el poema de Rubén un caso de ékfrasis de un retrato, de elegía de un muerto o de evocación e invocación de un mundo? (172). Sin duda que los tres sonetos son ékfrasis que están inspirados en el cuadro que Velázquez pintó de Góngora en 1622, pero lo más importante es que Darío establece en estos sonetos las equivalencias entre pintura y poesía. No le interesa poner a uno por encima de otro, sino demostrar

cómo cada una de estas artes puede enaltecer a la cultura y a la humanidad; por eso dice en el último terceto del tercer soneto: “Gloriosa la península que abriga tal colonia” (282).

En *Cantos de vida y esperanza* también encontramos un largo poema a Goya, escrito en tercetos consonantes que empieza diciendo:

Poderoso visionario,
 Raro ingenio temerario,
 Por ti enciendo mi incensario.

Por ti, cuya gran paleta,
 Caprichosa, brusca, inquieta,
 Debe amar todo poeta (300).

Vemos pues que Darío en este libro central de su producción poética le está dando un lugar preponderante a los pintores españoles. Pensando en *Cantos de vida y esperanza*, no puedo dejar de mencionar su extenso poema “Salutación a Leonardo” donde claramente le confiesa, “En mi ciudad que es tu cautiva, / Tengo un jardín de mármol y de piedras preciosas / Que custodia una esfinge viva” (257).

Al pintor mexicano Alfredo Ramos Martínez le dedicó una crónica, un poema fechado en La Habana en 1910, y otro poema titulado “A un pintor” incluido en *El canto errante*. En la crónica dice:

Este joven artista es un ejemplo de lo que la constancia y el tesón ayudan al natural talento [...] Cuántas veces hemos recorrido juntos el Louvre o el Luxemburgo, conversando de las hermosas obras de los maestros, de la belleza eterna (OC 1: 657).

En el poema titulado “A Ramos Martínez” escrito en cuartetas, Darío demuestra su gran admiración por el pintor, por su paleta, por su luz y su pincel. Cito dos estrofas de la quince que contiene el poema:

El chorro de agua desleía
 toda la dulzura del sol,
 y en la voz de mi alma venía
 lo que me queda de español.

Era la luz tan blanca y pura
 y era el sol tan flaco y tan fiel,
 que me dio el alma del pincel
 y el secreto de la pintura (1170).

En el poema titulado “A un pintor” encontramos el enorme entusiasmo de Darío por los colores:

Vamos a cazar, ¡oh Ramos!,
 vamos por allí;
 suenan cuernos y reclamos
 y ecos de jaurías; y

vamos a cazar colores,
 vamos a cazar
 entre troncos y entre flores,
 arte singular” (371).

La pintura de Ramos Martínez refleja el color del pueblo mexicano, sus mujeres melancólicas, sus campesinos que luego copiaran los muralistas, su Malinche fuerte y enigmática, todos sus floreros y canastas de frutas están contenidos en el poema de Darío. “Pintor de melancolías, / amigo pintor, / la perla que tú deslías / tendrá mi dolor” (371).

En el poema que le dedica a Juan Montalvo, Darío recurre a la metáfora pictórica para describir la prosa del gran ecuatoriano:

Mojado tu pincel en los colores
 de lo inmenso, al mirar lo que tú pintas,
 estremecida el alma se contempla,
 y sin velo que oculte la figura,
 el ingenio aparece deslumbrante (522).

En el largo poema que le dedica a Emilio Ferrari, autor del poema "Pedro Abelardo", en estrofas numeradas, Darío recurre a la pintura dos veces. En la estrofa VI:

¿Dónde el pincel mojaste
 en color luminoso,
 para trazar el cuadro
 de inmortales contornos? (535).

Y en la estrofa XX:

Ya pintas la amargura,
 ya la dicha y el gozo,
 ya la esperanza muerta,
 ya el placer ilusorio;
 para todo tú encuentras colorido,
 pensamientos y luces: para todo (539).

En el soneto que le dedica a Máximo Soto Hall en 1890 en Guatemala, los dos cuartetos vienen directamente de la pintura:

Te he visto en algún cuadro florentino:
 has sido tú escultor, pintor, poeta;
 espíritu que canta o que interpreta;
 bohemio humano, pensador divino.

Nos hemos encontrado en el camino,
 y hoy te pinta mi pluma, harto indiscreta,
 sin poner más color en su paleta
 que el que a la gloria tuya ha dado el sino (1053).

Y finalmente, en la "Balada en honor a las musas de carne y hueso" leemos: "No protestéis con celo protestante, / contra el panal de rosas y claveles / en que Tiziano moja sus pinceles / y gusta el cielo de Beatrice el Dante" (389).

Darío conocía muy bien la pintura europea de su época, como lo deja ver en su crónica "La legación argentina en casa de Castelar" incluida en *España contemporánea*. Ahí conoció a José Moreno Carbonero, habla de Santiago Rusiñol, de Jules Chéret, de Alphonse Mucha, y de Eugène Grasset. Dice que en España hay buenos pintores y menciona a Federico Madrazos, a Baldomero Galofre, y a Mariano Fortuny entre otros. Darío tuvo amistad con muchos pintores a lo largo de su vida, uno de ellos fue Henri de Groux, el pintor belga autor del impresionante cuadro "Cristo de los ultrajes". Vivieron juntos por breve tiempo en la casa del Faubourg Montmartre número 29, y la figura del pintor evocaba en Darío sensación de espanto según cuenta en su *Autobiografía*

A Nervo y a mí nos pasaron cosas inauditas, sobre todo cuando llegó a hacernos compañía un pintor de excepción, famoso por sus excentricidades y por su desorbitado talento: he señalado al belga Henri de Groux. Algún día he de detallar tamaños sucedidos, pero no puedo menos que acordarme en este relato de los sustos que me diera el fantástico artista de larga cabellera y de ojos de tocado, afeitado rostro y aire lleno de

inquietudes, cuando en noches en que yo sufría tormentosas nerviosidades e invencibles insomnios, se me aparecía de pronto, al lado de mi cama, envuelto en un rojo ropón dantesco, con capuchón y todo, que había dejado olvidado en el cuarto no sé cuál de las amigas de Gómez Carrillo. (OC 1: 148)

Darío también demostró mucho interés en la obra de Santiago Rusiñol, el pintor catalán, a quien conoció personalmente en 1899 en Barcelona. Más adelante tuvo oportunidad de ver sus cuadros en el libro *Jardins d'Espanya*, publicado en 1903 por la editorial Can Thomas. A este propósito escribe:

Poesía de los «jardines de España», poesía de los arrayanes y de los cipreses; poesía de los solitarios y viejos y melancólicos rincones llenos de la nobleza desvanecida de antiguas edades; poesía de los almendros en flor en el campo verde cerca del mar azul, en las luminosas Baleares; patio de los naranjos, con las notas de oro, en el obscuro ramaje; blancas barcas; melancolía del valle en la ternura de la tarde, y la maravilla solar anotada en pautas delicadas. Baste decir que en las telas de este poeta, hay el mismo charme profundo y aristocrático que en sus prosas poéticas. (Citado en Rovira 120).

En la “Epístola a la señora de Lugones”, Darío lo menciona diciendo: “En Pollensa ha pintado Santiago Rusiñol / cosas de flor de luz y de seda de sol” (382). Y en 1912 le dedica un “Brindis a Rusiñol” que dice: “Gloria al buen catalán que hizo a la luz sumisa / –jardinero de ideas, jardinero de sol–, / ¡y al pincel, y a la pluma, y a la barba y la risa / con que nos hace alegre la vida Rusiñol!” (1190).

Otra intersección ente poesía y pintura la encontramos en el tema de la playa en la pintura y en la poesía. Alberto Acereda en su artículo “Dos visiones del espacio marino como modernidad. Entre la poesía de Rubén Darío y la pintura de Joaquín Sorolla” y afirma que:

un sector de la representación pictórica finisecular, especialmente la pintura de Joaquín Sorolla, se alinea con la idea burguesa de percibir el espacio marino, y en él la playa, como *locus amoenus* y marco de diversión (modernidad de raíz socioeconómica); los poetas modernistas, y en concreto la poética de Darío, emplean el paisaje marino como espacio para la reflexión y meditación metafísica de carácter existencial (120).

Vemos pues que la importancia de la pintura no es superficial en Darío, está en la base de su creación artística. La pintura no es decoración en esencia, es estructura, es inspiración. Como dice Ivan A Schulman en *Painting Modernism*,

In short, ekphrasis was not a hollow stylistic venture but was tied to the modernist's intense religious doubts, the generational angst and tedium that created a need to reorder and redefine the world, and in so doing, relocate the place of modern writers in the new socioeconomic structure of the early years of modernity. Darío, in writing about the genesis of “En Chile” characterized its miniatures as “chromatic sketches that have no antecedent in traditional Hispanic prose” (12).

En su gran poema final “Pax”, con la Primera guerra mundial sembrando el mundo de espanto, Darío va predicando la paz, va gritando a los cuatro vientos y denunciando a Palas, diosa de la guerra, y nos dice:

Amontonad las bibliotecas,
poblad las pinacotecas,
con los prodigios del pincel
y del buril y del cincel.
Haced la evocación de Homero, Vinci, Dante,
para que vean el
espectáculo cruel
desde el principio hasta el fin:
la quijada del rumiante
en la mano de Caín
sobre la frente de Abel (1247).

Si la poesía de Darío es música y es pintura, la poesía de otro gran poeta nicaragüense utiliza la pintura como método estructural de su poema. Carlos Martínez Rivas es el “poeta maldito” de su generación, generación que comparte nada menos que con Ernesto Cardenal y Ernesto Mejía Sánchez. Quizás por esa condición de poeta maldito es que dejó una obra limitada y nunca quiso publicar nuevos libros. Para colmo de males, la edición de sus *Obras completas* recogidas por su amigo y editor Pablo Centeno-Gómez, tuvo un final trágico cuando los herederos no se pusieron de acuerdo en los derechos de autor, y la dictadura Ortega Murillo mandó a tirar todos los ejemplares en el lago Xolotlán. Martínez Rivas era un hombre muy culto, buen lector y conocedor de música y de pintura, pero las referencias a la pintura en su obra son menos numerosas y frecuentes. En Martínez Rivas, como veremos, el poema está estructurado por el cuadro, y el poeta nos da una versión, a veces muy diferente del mismo. Por eso sostengo que Carlos Martínez Rivas es otro poeta nicaragüense para quien la pintura es un elemento importante y central en su poética; pero como casi todo en Martínez Rivas, este amor por la pintura se ve problematizado por su relación conflictiva con el mundo.

En uno de los grandes poemas de su libro *La insurrección solitaria*, titulado “Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos”, el poeta confiesa que le hubiera gustado ser pintor:

Por eso pienso que
quizás –como a mí a veces– te hubiera gustado más pintar.

Los pintores al menos tienen cosas. Pinceles
que limpian todos los días y que guardan en jarros
de loza y barro que ellos compran. (117)

Esto, que pareciera ser una inocentada, hay que comprenderlo dentro del concepto general que Martínez Rivas tiene del arte.

En otro de sus grandes poemas, “Memoria para el año viento inconstante” se declara en contra de la “obra maestra”, “Sí. Ya sé. / Ya sé yo que lo que os gustaría es una Obra Maestra. / Pero no la tendréis. De mí no la tendréis” (128). Esto remite a una posición del autor frente a la institución artística y la sociedad en general, en la que no voy a entrar ahora, pero me sirve de premisa para demostrar la importancia de la pintura. Martínez Rivas usa Obra Maestra en mayúscula, o Música en mayúscula, refiriéndose a la cultura como una institución social, como una obligación que hay que cumplir para ser culto, o como el destino de poeta genial que lo creyeron desde adolescente. Al visitar el Museo de Bellas Artes el poeta menciona tres cuadros:

...haber cumplido con la tercera y última de las variantes
de la Battaglia.

Irse sin dejar nada pendiente con la figura
que toca el pífano y el tambor en el “Cristo de los Ultrajes” de
Grünewald.

En su "Diario parisino", en la entrada del 16 de junio de 1951, cuando estaba trabajando en este poema dice: "Iré a la exposición de Corot. Es muy importante para mí. No es ninguna veleidad cultural el ir. Hay una luz de amanecer... Todo lo que necesito para..." Y luego el 23 de junio, agrega: "Le añadí unos 50 versos a...[Memoria]" (564). Si la exposición de Camille Corot fue una inspiración importante para Martínez Rivas y su poema, el hablante lírico ha cumplido con estudiar bien el cuadro "La battaglia di san Romano" del pintor florentino Paolo Ucello, que se encuentra en la Galleria degli Uffizi. No ha dejado nada pendiente con el retablo de Matthias Grünewalt, y en paz con Vittore Carpaccio y su serie de grandes cuadros, actualmente conservada en la Galería de la Academia, en Venecia. ¿De qué Obra Maestra nos está hablando Martínez Rivas? Nos está hablando del mundo impoluto y perfecto del arte, opuesto al mundo prosaico y vulgar de los seres humanos, el "mundillo del amanecer", del peligroso mundo de las pasiones humanas. Él no puede darnos una Obra Maestra, el suyo es un poema de la imperfección, "chabacanamente destruido", amenazante. La vida es sucia y caótica, no es un concierto de Johann Sebastian Bach, sino más parecido al "endiablado / son de la Múcura que está en el suelo" (128).

Otro poema importante de este libro tiene nombre de cuadro, "Retrato de dama con joven donante", el cual empieza con el verso: "La juventud no tiene donde reclinar la cabeza". Como en el poema anterior, un espacio prominente del poema es un museo, en este caso "...la Pinacoteca de Munich, bajo el gran hongo, a la afable / sombra de los Viejos Maestros", Botticelli, Rembrandt, Brueghel el Viejo, Elsheimer, Rubens, Durero, Velázquez. El poema es complejo, largo y enigmático pero baste recordar el lugar donde acontece la poesía. El siguiente poema del libro lleva por título "San Cristóbal", pero el título original era "Alegoría de San Cristóbal", inspirado en el cuadro de Gerard David del mismo nombre, cuadro que admiró en el Museo de Berlín. El siguiente poema de forma análoga se llamaba "Alegoría de las vírgenes prudentes" y estaba dedicado a Deva y Elena Garro, esta última, esposa de Octavio Paz que en ese tiempo vivían en París, y a quienes Martínez Rivas visitaba a menudo. En la segunda edición de *La insurrección solitaria*, le quitó "Alegoría" y suprimió también la dedicatoria. Las "vírgenes prudentes" son por supuesto la vírgenes que, en la *Biblia*, Mateo 25:1-13, trajeron lámparas y aceite, mientras que las otras, insensatas, trajeron lámparas pero no trajeron aceite. Este es un poema muy sensual y aunque no alude a ninguna pintura conocida, elabora un claroscuro que recuerda a la pintura renacentista.

La tercera parte de *La insurrección solitaria* se titula "El monstruo y su dibujante". El primer poema se titula "El pintor español" y es un diálogo genial: "—Yo pintaré un hombre con una linterna. / —Hazlo. Pero ¿qué le pondrás / alrededor para que se vea? / —Pues, noche —dijo ya iracundo" (161). De nuevo vemos ya no solo la importancia, sino la indivisible unidad entre pintura y poesía en la obra de Carlos Martínez Rivas. Los siguientes dos poemas llevan por subtítulo "Capricho" que inevitablemente nos remite a "Los caprichos" de Goya. Estos poemas ofrecen dos situaciones que pueden asociarse con las obras aludidas por Goya y Lucientes. En ambos casos asistimos como en el poema anterior a un diálogo que podría ser entre un hombre y la muerte. En "¡Qué retraso!" habla la muerte; en el segundo "Capricho" titulado "No sólo la sonrisa veían", parece hablar el hombre. En "Areté" que como sabemos significa "excelencia" en griego, el poema juega con la rima en iza y en el centro del poema está Paul Klee, el pintor suizo que revolucionó el arte con sus dibujos y colores. Hemos vistos lo más importantes ejemplos de la función de la pintura en la obra de Martínez Rivas, donde el humor crítico -casi sarcástico- asoma a menudo tras los epítetos y los diálogos. Sus poemas son cuadros que con palabras

intentan pintar una versión vanguardista de la obra a la que aluden.

Espero que esta caminata por la pintura en las obras de Rubén Darío y Carlos Martínez Rivas nos haya demostrado la importancia que la pintura tiene en sus respectivas obras. No es sorprendente que uno de los grandes poetas de la lengua española haya también sido un músico y un gran conocedor de la pintura; y que uno de los poetas nicaragüenses más importantes haya echado mano de la pintura en tantas de sus obras. Aunque hay grandes diferencias entre pintura y poesía, las dos artes, como decía Spence “anduvieron siempre de la mano”. La poesía a menudo ha inspirado a los pintores, y muchos pintores han creado sus obras a partir de un poema. La relación no es directa y lineal, sino como han señalado Jesús Díaz Bucero y María Dolores Sánchez Pérez, en la écfrasis

el escritor no trata de traducir a palabras una obra visual, nos comunica su propio sentimiento ante la misma. Convierte su experiencia estética en creativa y lanza una nueva forma de ver. Al hacerlo pone en marcha todo el juego metafórico de las relaciones entre artes y nos muestra cómo le ha cautivado una obra plástica, en qué dirección lo ha atrapado. (191)

Según Arturo Marasso en Darío y su creación poética, el lirio que aparece en “El poeta pregunta por Stella” viene de la “Anunciación” de Botticelli o acaso de Rossetti (17). En “Divagaciones” el color rojo del vino que conduce a un paje rojo puede haber sido sugerido por cuadro e ilustraciones de libros (53). En “Sonatina” cuando Darío dice “En caballo con alas, hacia acá se encamina, / En el cinto la espada y en la mano el azor, / El feliz caballero que te adora sin verte” viene de la pintura medieval y de las miniaturas de los manuscritos (59). Marasso también afirma que “Darío no hubiera podido escribir “Recreaciones arqueológicas” ni “Coloquio de los Centauros” si no hubiese tenido a la vista *La Mythologie dan l’art ancien et moderne* de René Ménard, elegantemente impresa en 1878” (135). Esto tiene sentido ya que no hay duda de que “Friso” y “Palimpsesto” son verdaderas écfrasis. Según Marasso, Darío se inspiró en Ménard para escribir “Alma mía” (172). Y en “Era un aire suave...” podemos ver la influencia de la pintura en las referencias a la hada Harmonía, la marquesa Eulalia, en Término barbudo, en las flechas de Eros, en la rueca de Onfalia... Podemos ver la influencia de la escultura en “Mostraba una Diana su mármol desnudo” y en el Mercurio de Juan de Bolonia. Alberto Julián Pérez dice que “En un aire suave”, “El sujeto lírico que asume la posición de poeta-pintor privilegia la visión por encima de la voz: la palabra acompaña la visión” (141).

En “El reino interior” Darío es explícito al decirnos “La tierra es de color de rosa, / Cual la que pinta fra Doménico Cavalca / En sus Vidas de santos” (216). Y luego, hablando de las siete blancas doncellas, nos dice:

Se mira que posan el pie breve
Sobre el rosado suelo, como una flor de nieve.
Y los cuellos se inclinan, imperiales, en una
Manera que lo excelso pregonas de su origen.
Como al compás de un verso su suave paso rigen.
Tal el divino Sandro dejara en sus figuras. (217)

En “Las ánforas de Epicuro” el soneto “La espiga” reproduce la escena de observar un cuadro. “Mira el signo sutil que los dedos del viento / hacen al agitar el tallo...”. Y un verso más abajo “Con el áureo pincel de la flor de la harina / Trazan sobre la tela azul del firmamento” (229).

Los ejemplos de la importancia de la pintura en la poesía de Rubén Darío son numerosos y podría prodigarle más en ellos. Creo que ha quedado claro que Darío tenía un conocimiento profundo de la pintura

y que la utilizaba constantemente en su creación poética. Lo mismo se puede decir de Carlos Martínez Rivas, quien, aunque dejó una obra más breve y desigual, fue un gran poeta con profundo conocimiento del arte. Todavía hay mucha investigación pendiente en cuanto a la relación entre pintura y las obras de Rubén Darío y Carlos Martínez Rivas, espero que estas páginas hayan demostrado la inseparable colaboración que sostienen.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 52
Enero/January 2025

OBRAS CITADAS

Acereda, Alberto. "Dos visiones del espacio marino como modernidad. Entre la poesía de Rubén Darío y la pintura de Joaquín Sorolla". *Revista de literatura*, LXV, 129 (2003) 119-142.

Aristóteles. *El arte poética*. Traducción de José Goya y Muniain. Espasa-Calpe, 1964.

Caresani, Rodrigo J. *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2013.

Darío, Rubén. *Obras completas*. 5 vols. Afrodisio Aguado, 1950.

---. *Poesía*. Edición de Julio Ortega. Galaxia Gutenberg, 2007.

Díaz Bucero, Jesús y María Dolores Pérez Sánchez. "Poesía y pintura. La verdad en las relaciones entre artes". *Escritura e imagen*, 10 (2014) 181-198.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoom. An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Roberts Brother, 1887.

Litvak, Lily. "Una "naturaleza muerta". Rubén Darío derrota a Zeuxis y a Parrasio". *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura*. 1849-1936. Rodopi, 1998. p. 33-49.

---. "La dama ante el espejo, Darío y Watteau". *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura*. 1849-1936. Rodopi, 1998. p. 51-65.

"Prerrafaelismo y modernismo: Rubén Darío, Julio Romero de Torres, Ramón del Valle Inclán". *Siglo Diecinueve: Literatura hispánica*, 29 (2023) 143-171.

Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. Edición aumentada. Biblioteca nueva, 1941.

Martínez Rivas, Carlos. *Poesía reunida*. Compilación, reordenamiento, introducción y notas de Pablo Centeno-Gómez. Managua: Editorial Anamá, 2007.

---. "Watteau y su siglo en Rubén Darío". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 212-213 (agosto-septiembre 1967) 445-452.

Martos, José Manuel. "Góngora, Velázquez y Rubén Darío: el diálogo imposible de "Trébol" *Hispanic Review*, 66.2 (Spring 1998) 171-180.

OBRAS CITADAS

Parrondo García, Arturo. "Páginas de sombra y espanto: Rubén Darío y el pintor Henri de Groux". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 46 (2017) 131-143.

Paz, Octavio. *El signo y el garabato*. Joaquín Mortiz, 1973.

Pérez, Alberto Julián. *La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas*. Ediciones Corregidos, 2011.

Rovira, José Carlos. "Rubén Darío y Santiago Rusiñol: otro ejemplo de la pintura como escritura". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 46 (2017) 117-130.

--- *Rubén Darío y la crítica de arte: paisajes y figuras*. Centro Editores, 2020.

Uhran de Irving, Evelyn. *Rubén Darío y el Tesoro de las Bellas Artes*. Cedar Graphics, 1990.

White, Steven. "Martínez Rivas y Baudelaire: Dos pintores de la vida moderna". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 469-470 (1989) 81-92.



CIBERLETRAS

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

REVIEWS / RESEÑAS

REVIEW

Carolyn Fornoff, *Subjunctive Aesthetics: Mexican Cultural Production in the Era of Climate Change*, Vanderbilt UP, 2024.

Tesi Aguirre Alfaro
University of British Columbia

Exploring art's capacity to help challenge reality, *Subjunctive Aesthetics: Mexican Cultural Production in the Era of Climate Change* by literary scholar Carolyn Fornoff examines how contemporary Mexican literary and visual arts have captured climate change's anxieties, the archive it leaves behind, and the effects it has on the more-than-human world. Fornoff is primarily interested in examining how "ecological catastrophe, and specifically situations that foreclose the possibility of future life" are narrated by cultural productions (2). In exploring these cultural productions, she finds that creators repeatedly use their art to contest and reimagine prescribed futures generated by rampant extractivist and consumerist capitalism.

Her introductory analysis of "Piel territorio," a poem by the Zapotec filmmaker Luna Marán, depicts the three characteristics that Fornoff uses to build her subjunctive aesthetics: the questioning of extractivist capitalism, the privileging of imaginative potential over function, and lastly, how art itself is entangled with detrimental economic structures. On the one hand, her analysis portrays "dispossession as the foreclosure of Zapotec futurity" while simultaneously serving as a witness to this disposition and defying the notion of a definitive ending (6). Lastly, her initial analysis of the phrase "la tierra es eso que hace que seamos" defies the "Western conceptualizations of land as property or as resource," to focus on "the dependent entanglement of human life with territory" (1, 6). This short initial analysis serves as a map that she will replicate in each of the chapters to embody "the subjunctive ability of art to imagine the world otherwise becomes a key means by which to express alternative formulations of how the relationship with territory *should be or could be*" (2). As such, she successfully articulates how subjunctive aesthetics becomes a natural response occurring in contemporary Mexican cultural productions given "the era of climate change, when doubt, anxiety, and hope jumble together to form the structure of feeling," (177).

Thus, her analysis takes inspiration in the subjunctive grammatical structure to develop its proposals. Fornoff particularly anchors her critical framework on the uses and repercussions the subjunctive has in the Spanish language. Unlike in English, the Spanish subjunctive directly impacts action verbs by working as a postmodifier with dependent clauses that are constantly "supplementing, supporting, contesting, or complicating what has come before" (2, 5). Additionally, the author leans into how the essence of the subjunctive dependent clause exhibits wishes, doubts, emotions and future possibilities through the main verb (5). Taking this grammatical structure into the aesthetic realm, the author reads humans' subordination to the environment as a sort of subjunctive mode. Later, she reflects on how this dependence is also characteristic of the human relationship to temporality. She highlights that the human connection to the past and present inevitably tethers humans to time. Fornoff connects these two subjections, that of environment and time, to the present-day struggles we face with climate change. The author thus leans on the natural tendency of the subjunctive to represent open-ended desires to explain how it is used to bring forth ways in which to rewrite the human relationship to the more-than-human and, by doing so, also rewriting the futures that have been established thus far (6).

Her use of the word *foreclosure* to conceptualize these pre-determined outcomes becomes important because re-establishing these futures is one of the key contributions that her subjunctive aesthetics proposes. However, her analysis extends beyond it to consider the subjunctive's nature of embracing "uncertainty, anxiety, and ambiguity [...] in the service of postextractivist imagining," "the coordinates of contingency, supposition, affect, and dependency" (4, 5). Additionally, she considers how these characteristics force narratives away from certainty and push the author and reader "towards knowledge-making practices motored by doubt, emotion and imagination" defying the finitude of the Anthropocene (4). Having understood where the basis of her framework lies, the following section will delve into each of the pillars that Fornoff uses to cement her subjunctive aesthetics. This analysis will highlight the

chapters that are most representative of either the questioning of extractivist capitalism, the privileging of imaginative potential over function, or, lastly, of how art itself is entangled with detrimental economic structures. Mimicking Fornoff's opening, this section will follow the three primary characteristics and briefly review the most exemplary instances presented by the author.

The first is the repeated questioning of extractive capitalism that, exacerbated by government policies reliant on a fossil fuel economy, brings a "foreclosure of the future" that the subjunctive defies (6, 9, 10). This is particularly tangible in chapter 3, where Fornoff turns her focus to poetry and how it has framed the dialogue around endangered and extinct species. The poetry presented in this chapter, such as that of Karen Villeda or Maricela Guerrero, aims to extend the life of species by imagining them through words, thus defying the foreclosure of their extinction (94). Here, she uses the concept of *contiguity* defined by Mario Aquilina to highlight how poetry can, more than other forms of writing, highlight "sequence, contact, proximity, and bordering" through the various figures of speech it uses (94). Much like the grammatical nature of the subjunctive, this strategy directly puts readers in contact with more-than-human lives through the images it recalls in the readers' minds (94). For instance, Xitlálitl Rodríguez Mendoza's *Jaws (Tiburón)* (2015) offers commentary into how the lives of both, human and more-than-human, have fallen prey to commodification and are now often not the feared enemy or predator society has constructed to be (104). Additionally, she highlights the pivotal role subjunctive aesthetics plays when facing a government reliant on fatalist discourses to the demise of important ecosystems by saying that "the role of the poet is not to be a prophet of doom, but to make the case for life amid conditions of endangerment, as we will see in the works considered ahead" (98).

The second characteristic she mentions is a push towards the "imaginative potential" of art and less so on its "evidentiary function" (6). This is particularly evident in the first chapter where she analyzes two of Verónica Gerber Bicecci's works, *Otro día...* and *La compañía*, that characteristically recycle and repurpose other pre-authored pieces to give them a different meaning. In *La compañía*, for instance, Gerber Bicecci takes Amparo Dávila's *El huésped* and, by presenting it almost intact alongside Elizabeth del Angel's photography and Manuel Felguérez's abstract work, she manages to present a solid critique of the devastating effects of the mining industry in Mexico. The fact that Dávila's text is presented with few literary modifications leads the reader away from the function to prioritize the imagined future proposed. Similarly, the second chapter looks at the struggles of Indigenous land defenders and how the nature of the subjunctive is present in how their images, in the form of slogans and street art, survive their deaths. Most of the cases she touches on are of defenders who placed their lives on the line for land conflicts that highlighted the high price citizens are left to pay for an extractivism that pretends to bring progress only to then take their lives (67).

Fornoff opens the chapter with the story of Samir Flores Soberanes, an activist who spoke against a megaproject that intended to develop a thermoelectric plant as well as a natural gas pipeline infringing in ejidos and Indigenous lands in the state of Morelos. His 2019 murder highlighted the political corruption involved in pushing the vote for this project forward while simultaneously catalyzing citizens' action against it. Fornoff argues that it is after the death of activists like Samir that slogans like "Samir Vive" and the appearance of public art stencils that take back the right these communities have to public space despite being forcibly removed while simultaneously highlighting that Samir survived his own death within the cause (59, 70). Thus, this chapter's focus is on how, rather than bringing the focus to legal proceedings, the death of these land defenders inspires public art and protests. It is these repercussions that turn death into reimagining of territory, performing a similar gesture of pointing toward the future and away from a normative function (59).

The last quality is perhaps the most reminiscent of the grammatical performance of the subjunctive: the “state of subordination and entanglement with external factors from the climatic to the economic” (6). The author explains that most objects, even those that stand against extractivist values, still exist within “neoliberal funding structures and uneven dynamics of cultural circulation” (178). Most clearly seen in Chapters 4 and 5, Fornoff delves into the film industry and the extractivist economic system she posits it cannot exist without (178). The fourth chapter explores specific films depicting citizens’ resistance against megaprojects such as the construction of a dam in Betzabé García’s *Los reyes del pueblo que no existe* (2015), an ejido’s reaction to severe droughts in Coahuila in Everardo González’s *Cuates de Australia* (2013) as well as Laura Herrero Garvín’s *El Remolino* (2016) which explores the effects of flooding in a Chiapas community that has suffered from chronic deforestation. Despite their critique of megaprojects, Fornoff astutely looks back at the ways in which these films still participated in the extractivist economy. For instance, she points to how the industry turned depictions of hostile environments and the rural resistance battling them into coffee table books for the consumption of wealthy patrons (123). Most generally, she notices how often these forms of resistance become a commodity tokenized in international festival circuits (124). Chapter 5 presents two tangible, potential alternatives that point towards an escape from this connection between oppressive economic systems and cultural productions: the Mexican film economy and the ecological footprint of the industry. For her first example, Fornoff focuses on Cine Móvil ToTo. This initiative is a travelling cinema powered by bicycles and solar panels that aims to provide access to art for remote communities. Additionally, the author highlights that the circuit features Mexican productions that are often overshadowed by Hollywood films that predominates the rest of the cinema industry in the country. Lastly, she briefly focuses on how filmmaker Mónica Álvarez Franco decided to track her emissions in the film *Bosque de niebla*, as a commentary on the toll that the industry takes on the more-than-human world.

The fact that these two last chapters pivot from a direct focus on primary cultural productions underscores just how anchored subjunctive aesthetics is in the everyday world. Focusing on the procurement of funds brings forth the book’s ability to outline the impacts on and contact with lived reality as a significant strength. The author carefully considers the political and social effects of subjunctive aesthetics in providing a way to imagine other modes of living in and interacting with the world. A second significant contribution of this work is Fornoff’s effort to bring the theoretical conversation into Latin America in its own terms. For instance, this book privileges the understanding that critics such as Cristina Rivera Garza contribute to conversations often centered outside of the region. Overall, author Carolyn Fornoff assesses how cultural productions are helping contemporary Mexican society process the inequity and disasters that, aided by capitalist economies benefiting from extractivist policies, have contributed to climate change. The power of subjunctive aesthetics lies in how it can defy these futures by the reimagining a better one, making it a book that lends itself to interdisciplinary discussions that can even extend beyond academia and onto the real world.

RESEÑA

**Solinas, Marcella. *Islas de palabras: Cuba y el Caribe en traducción*. Universale
Biblion: Chieti-Pescara, 2023**

Juan David Escobar
Emory University

Islas de palabras: Cuba y el Caribe en traducción (2023) [Islands of Words: Cuba and the Caribbean in Translation] by Marcella Solinas –Associate Professor of the Department of Languages and Cultures from the Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti–Pescara– examines how translations commissioned by the Cuban institution *Casa de las Américas* have influenced the image of the Caribbean in Latin America and the role of Cuba as a cultural hub for the region from 1959 to the present. Solinas engages with European translation theorists such as Paul Ricoeur, Walter Benjamin, and Jacques Derrida, alongside Caribbean and Latin American intellectuals like Édouard Glissant, Aimé Césaire, and Octavio Paz. Through this dialogue, Solinas argues that translation provides a refreshing angle to understand the Caribbean, a geopolitical region characterized by the convergence of multiple languages and cultural strata:

Lugar de traducción por excelencia, el Caribe ha sido representado con numerosas metáforas que intentan describir su compleja y articulada conformación. El mar Caribe con sus islas es, de hecho, una suerte de universo en miniatura. Precisamente por sus dimensiones limitadas y circunscritas, en realidad se vuelve denso, rico en capas a menudo fundidas y confusas, difíciles de descifrar, pero capaces de reproducir lo universal, convirtiéndose en metáfora y traducción de la condición humana. (Solinas, 27)

[A translation place par excellence, the Caribbean has been represented with varied metaphors that describe its articulated and complex formation. The Caribbean Sea with its isles is, indeed, a sort of micro-universe. Precisely, for its limited and circumscribed dimensions, the Caribbean is dense and rich in confusing and melted layers, difficult to decipher, but able to reproduce the universal, becoming a metaphor and translation of human condition]

The transformation of the geographic landscape into a metaphor to explain the linguistic richness of the Caribbean enables a particular view of its cultural landscape where translation is fundamental.

The first chapter explores Ricoeur’s concept of “linguistic hospitality” and the function of translation as a mode of mediating cultural difference. Translation is a practice that allows the “other” to inhabit us through our language, revealing an ethical dimension that unfolds in the dichotomy difference/identity: “No existe una identidad en sí, sino que es siempre el resultado de la relación con el otro, y toda identificación es al mismo tiempo una diferenciación” (29) [There is not an identity as such. It is the result of the relationship with the other, and each identification is at the same time a differentiation]. Based on Derridean concepts of *différance* and *différence*, Solinas further explains how translation simultaneously comprises the notion of identity and displacement, and how this is particularly reflected in the Antilles where translation is

"...un agente que garantiza el derecho a la diferencia y a la opacidad y que, al mismo tiempo, acerca a los sujetos caribeños que, tanto a través de la literatura concebida en términos de escritura y traducción, como a través de una interpretación crítica de los textos traducidos, “deconstruyen” continuamente el modelo cognitivo con el que se ha estructurado su mundo y reconstruyen un nuevo modelo que lleva en sí mismo la huella de la *différance*...". (33)

[...an agent that grants the right to be different and to the opacity that brings closer the Caribbean subjects who, through a literature conceived in terms of writing and translation, and the critic interpretation of translated texts, continuously ‘deconstruct’ the cognitive model that has structured their world and reconstruct a new model that carries a trace of “*différance*.”]

This chapter also provides a historical account of literary translation in Cuba highlighting the importance of translators including Estevanico, the first black translator in Colonial Cuba; José María Heredia; Gertudis Gómez de Avellaneda; José Martí; José Lezama Lima; Cintio Vitier; and Virgilio Piñera. It also highlights the presence of pre-revolutionary literary journals such as *Orígenes* (1944-1956) and revolutionary ones like *Lunes de revolución* (1959-1961) and *Unión* (1962-).

The second chapter unwraps the singularity of the Caribbean region and its intrinsic connection with Cuba due to a shared historical experience rooted in plantation economy, slavery, miscegenation, music culture, religious syncretism, and the tradition of *carnaval*. Solinas emphasizes the multilingual condition of the Caribbean where colonial languages coexist with various forms of *patois* and *creoles*. She revisits Juan Bernabé, Patrick Chamoiseau and Raphaël Confiant's *Éloge de la créolité*, where the authors identify themselves as creoles and understand this as a value system that comprehends a preference for orality, a rewriting of the collective memory, a cannibalization of European traditions, the position of the Caribbean in the world system, and the restitution of creole languages (57). Adopting an antiessentialist perspective, Solinas conceives identity as a dialectic and contingent process that occurs and manifests in language, where different ideological and political aspects can shape the ideas and perceptions communities have of themselves. In the case of the Caribbean, after reviewing different periods where factors such as race, Africanness or ethnicity had a more prominent role in defining the Caribbeans cultural identity, Solinas claims that in recent decades there has been an openness that "ha conducido a una toma de conciencia sobre la importancia del multilingüismo entendido ya no como una amenaza para una presunta homogeneidad cultural, sino como un instrumento procesual de creolización, considerada ésta como elemento representativo de la region" (70) [has led to an awareness of multilingualism not as a threat to the presumed cultural homogeneity, but as an instrument for 'creolization', understood as a representative element of the region"]

The third chapter frames the discussion during the revolutionary period. The Cuban revolution was, according to Solinas, the most significant event for the Caribbean and Cuba during the 20th century. By creating and funding different research institutions, university programs and cultural centers, the revolutionary government aimed to connect Cuba with the rest of the Caribbean.¹ The core of these institutional efforts was *Casa de las Américas*, founded in 1959, the same year of the revolution. Historically, it was run by Haydee Santamaría (1959-1980), Mariano Rodríguez (1980-1986), and Roberto Fernández Retamar (1986-2019). *Casa* became a referent for Latin American intellectuals and created three relevant spaces where Caribbean literature circulated: 1) the series "Literatura latinoamericana" which in 2007 became "Colección de literatura latinoamericana y del caribe;" 2) the journal *Casa de las Américas*; 3) and the Premio Casa de las Américas, which since 1966 started to give awards to writers from the Caribbean World.

With regards to the importance of translation, Solinas argues that *Casa de las Américas* had a clear ideological function in advancing different projects of translation as part of the revolutionary cultural project. With this in mind, she affirms that "...se acentuó menos conciencia en cuanto a la valorización de la traducción como acto en sí y al papel mediador desempeñado por el traductor" (114) [there was less emphasis on the value of translation in itself and to the mediation role performed by the translator]. These spaces enabled the circulation and dissemination of Caribbean authors such as Césaire, Glissant, René Depestre, Frantz Fanon, C.L.R. James or Jean Rhys and reminded, in the words of Ecuadorian writer Jorge Enrique Adoum, that "La Casa nos recordaba a los olvidadizos, que las literaturas no españolas de las Antillas y del Brasil eran parte de nuestro archipiélago latinoamericano, y nos demostró el

1. The author makes reference to Universidad de la Habana, Escuela de Letras y Artes, Instituto Superior Pedagógico "Enrique J. Verón", Casa del Caribe de Santiago de Cuba, and Instituto de Literatura y Lingüística.

poder superior de la cultura frente a las agresiones del antipensamiento” (107) [Casa reminded us, a *los olvidadizos*, that the non-Spanish literatures of the Antilles and Brazil were part of our Latin American archipelago, and demonstrated the superior power of culture in the face of the aggressions ‘del antipensamiento’]

Building on Lawrence Venutti’s arguments, Solinas claims that

Si, por tanto, la traducción, como han argumentado ampliamente Lawrence Venuti y otros, constituye un instrumento de dominación para interpretar la historia y la cultura de un país, también es una actividad que contribuye a la afirmación de la identidad. *La Casa de las Américas*, con su política, centrada en la traducción de obras caribeñas, ha desencadenado un mecanismo de (re)conocimiento de estos escritores en el seno, si no de toda la población cubana, al menos de esa vasta “ciudad letrada” que participa en las manifestaciones culturales promovidas por la institución revolucionaria. (125)

[If, therefore, translation, as Lawrence Venutti and others have amply justified, is an instrument of domination to interpret the history and culture of a country, it is also an activity that contributes to the affirmation of identity. *Casa de las Americas*, with its policy focused on the translation of Caribbean works, has unleashed a mechanism of (re)acknowledgement of these writers within, if not the entire Cuban population, at least that vast ‘lettered city’ that participates in the cultural events promoted by the revolutionary institution.]

The fourth chapter illuminates both the theoretical principles presented in the introduction as well as the main theses of the book by presenting a comparative analysis of three translations into Spanish and one into Italian from British Antillean intellectual Jean Rhys. Her novel *Wide Sargasso Sea* (1966) is presented as a prequel of Charlotte’s Brontë *Jane Eyre*. Set two years before the events narrated in Brontë’s novel, this book tells the story of Bertha Mason, who is imprisoned in a castle tower in *Jane Eyre*. Through her point of view, she narrates her life in the Caribbean after the abolition of slavery, her marriage with Edward Rochester and the events that lead to her death in England. According to Solinas, the English used by Rhys, unlike Brontë’s standard use, combines various voices and languages, including elements of French, English and patois. This linguistic landscape is reflected in the novel, where:

La multiplicidad de códigos y voces se traduce tanto estilística y temáticamente como en el plano estrictamente lingüístico, y cada personaje, representante de un mundo, se expresa y comunica en una variedad diferente y caracterizadora. (129)

[the multiplicity of codes and voices is translated both stylistically and thematically in the linguistic realm, and each character, representing a world, expresses and communicates in a different and specific form].

This polyphony, on the one hand, reflects the richness of the Caribbean linguistic world, characterized by a colonial past and the subversion of colonized subjects who, like Caliban in Shakespeare’s *The Tempest*, took the language of the master and transformed into its weapon of redemption (131). On the other hand, it poses an enormous challenge for translators. By analyzing the translators’ strategies regarding lexicon, morphosyntax and cultural aspects, Solinas reveals that each rendering creates a different image of the Caribbean. Some of these images “domesticate” in a radical way the “*différance*” that characterizes Rhys’s Caribbean, betraying the original author’s intention, while others tried to preserve it, showing competing translations of the same text that also reproduces differences between Peninsular and Latin American forms of Spanish. For Solinas, the importance of this analysis allows the capture of:

"... las huellas comunes que conforman la compleja "identidad" caribeña. La traducción, portanto, puede ser un locus privilegiado desde el cual observar las tendencias culturales de una comunidad." (171). [the common traces that conform the complex 'Caribbean identity'. Translation, therefore, can be a privileged locus that allows us to observe the cultural trends of a community]. The book also includes two appendices that offer a snapshot of the praxis Solinas calls for, drawing attention to the translator task and the need for more research in translators' mediation role. The first appendix includes interviews to Lourdes Arencibia, Jesús David Courbelo and María Teresa Ortega, translators of Caribbean literature who worked for Casa de las Américas. The second includes a list of translations published in Casa de las Américas. This section gives voice to the translators, who are often underrepresented in literary history, and provides a unique lens to understand how translations were commissioned and under what circumstances. The list of translations is also a useful tool for researchers interested in expanding scholarship in translation and literary studies.

Solinas book offers a productive overview of how translation became a constitutive element of Caribbean literature and helps examine the role of Casa de las Américas in connecting the Caribbean with the rest of Latin America. Although she successfully explains why *Wide Sargasso Sea* is representative of translation policies of Caribbean translations into Spanish in Casa de las Américas, further insights could be gained by contrasting it with examples from other periods in Casa's history, an institution that has been active for more than 60 years. Likewise, it would be fruitful to see how Casa de las Américas's translations were republished in other Latin American journals and how they influenced translations in other Latin American countries. Other element that can be expanded is the problem of opacity and how this works in the context of Cuban intraregional hegemony. In other words, what it meant to make the Caribbean more transparent for the expansionist cultural project of the revolution.

Solinas work is an essential source for scholars in the field of translation, Latin American studies and Caribbean studies. It provides an insightful methodology to analyze the function of translations and its circulation within transnational literary systems. It underscores translation's pivotal role in integrating the Caribbean into the Latin American cultural and intellectual landscape, while also offering a nuanced understanding of how translation shapes regional and global identities.

REVIEW

Luis A. Medina Cordova. *Imagining Ecuador: Crisis, Transnationalism and Contemporary Fiction*. Tamesis, 2022

Juan G. Ramos
College of the Holy Cross

Review's author contact information: jramos@holycross.edu

Luis A. Medina Cordova's book is a bold contribution to Ecuadorian studies, Latin American literary studies writ large, and also world literature. Comprised of an introduction, four chapters, and a conclusion, *Imagining Ecuador* seeks to put at the center of Ecuadorian literary production to propose alternative readings of both canonical and more recent novels. At the baseline, it is a forward-looking move to focus an entire monograph on Ecuadorian fiction because of its status as a minor literature and one that is often neglected or overlooked in broader discussions on Latin American literature. These are precisely the questions that propel the author to offer a renewed and provocative take on three moments of Ecuadorian literary production starting with the 1930s, leaping toward the end of the 1990s and the twenty-first century, and arguing for why Ecuadorian fiction can become a space from which to think of alternative models to articulate world literature.

Indeed, the book's "Introduction" lays out a clear route in which the author presents three clearly defined critical and theoretical positions: 1) that fiction from the 1930s offers a "normative national model" (4); 2) that fiction from end of the twentieth and beginning of the twenty-first centuries demonstrates ways to think about how the national model has been transcended and given way to notions of hybridity and transnationality; 3) and that Ecuadorian literature's relative invisibility, limited circulation in global literary networks, and poor critical attention offers a pathway to think of other ways of envisioning world literature. Overall, the author presents a double move that shows how contemporary Latin American literature at once transgresses "the borders of the nation [which] also goes hand in hand with building it" (6).

Chapter 1, "Land, History, Nation," focuses on revisiting Jorge Icaza's canonical novel *Huasipungo* (1934) to present a theoretically nuanced close reading that articulates how the 1930s generation of *indigenista* and social realist writers crafted an idealized version of Ecuador and has remained a foundational moment in Ecuadorian letters. Medina Cordova is correct in arguing that *Huasipungo* and other novels written in the 1930s and 1940s have taken on a "normative position in the cultural field" as it pertains to Ecuadorian belles-lettres and that writers such as Icaza, Demetrio Aguilera Malta, and José de la Cuadra, among other authors of the Grupo de Guayaquil, have had "a consecrated status granted by [cultural] institutions including literary criticism and the education system" (16). Such a canonical status within Ecuador has indeed become a reference point for subsequent generations of authors who have either capitulated to the weightiness of the 1930s generation, recognizing them as literary forefathers, or who have distanced themselves from the themes developed in social realist and *indigenista* literature. Some of these fiction writers (Jorge Enrique Adoum, Miguel Donoso Pareja, and Ángel Felicísimo Rojas), who also wrote criticism appear across the footnotes of chapter 1. Medina Cordova turns to recognizable critics and theorists such as Jean Franco, Antonio Cornejo Polar, Julio Ramos, Roland Barthes, Stuart Hall, Nestor García Canclini, Ángel Rama, and Pierre Bourdieu, among others to make the case that *Huasipungo* has become the quintessential model for Ecuadorian fiction, presenting a framework that defines the nation in terms of its geographical, historical, and cultural uniqueness. While this novel is perhaps the best-known example of twentieth-century literature outside of Ecuadorian borders, Medina Cordova does not fully situate the novel within a broader moment of Latin American literature that privileged ideologically inflected aesthetics under the guises of *indigenismo*, social realism, and *novelas de la tierra*. Likewise, for specialists on Ecuadorian letters, it would have been useful if the author had better argued why a novel focusing on indigeneity such as *Huasipungo* superseded and overshadowed other equally important novels at a moment when authors of this generation focused on micro-regions of Ecuador and also turned their attention to other representations of race (*cholos*, *montubios*, and afro-descendants) and class beyond the Indigenous subject. There is also a missed opportunity for the author to argue why this novel, which primarily focuses on the

Ecuadorian highlands and thus a centralized notion of Ecuador, is the *de facto* normative and all-encompassing Ecuadorian novel, precisely because intrinsic regionalism in Ecuador has more often than not resisted cultural amalgamation and unification.

Moving from a criticism of *Huasipungo* as a novel that became the normative model for Ecuadorian fiction, Chapter 2, "Crisis, Fiction, Transformation" turns to critics Ericka Beckman, Richard Rosa, Frederic Jameson, Gerald Martin, and theorists Ernst Renan and Benedict Anderson to argue that the late 1990s, marked by the *Feriado Bancario*, saw a moment that redefines the idea of the nation. As a moment of financial crisis, instability in the banking system, the hyperinflation of the Ecuadorian currency *sucre*, and the disappearance of it in favor of the U.S. dollar as Ecuador's everyday currency, the *Feriado Bancario*, which began in 1999, has had a long-lasting impact on Ecuadorian society. For Medina Cordova, this moment of crisis "functions as a re-foundational moment for the contemporary Ecuadorian nation, one that has a significant impact on Ecuadorian development today" (60-61). As the author argues, the shift toward a dollarized economy and the exodus of Ecuadorians to Spain, Italy, the United States, and other countries turned the Ecuadorian nation into a transnational space that exceeded the kind of territorialized focus that the writers of the 1930s generation had. In this chapter, Eliécer Cárdenas' *El oscuro final del Porvenir* (2000) acts as a case study that allegorizes and documents this traumatic moment in recent Ecuadorian history. Medina Cordova situates his intervention within New Economic Criticism as articulated by Mark Osteen, Martha Woodmansee, and Marc Shell, and further advanced within Latin American criticism by Ericka Beckman and Alessandro Fornazzari. Ultimately, for the author, this novel offers a model of a transnational novel that deterritorializes the notion of the nation by offering a look at both the shifting social fabric within Ecuador's borders and how Ecuadorians soon became diasporic subjects.

Whereas the previous chapter delineates the shift from the national toward transnational representation, Chapter 3, "Reimagining Ecuador Transnationally" turns to three novels, namely Leonardo Valencia's *Kazbek* (2008), Carlos Arco's *Memorias de Andrés Chilinginga* (2013), and Gabriela Alemán's *Humo* (2017) to offer different ways of looking at Ecuador as a transnational space. Critics Jahan Ramazani, Sylvia Molloy, Stephen Clingman, and Rosi Braidotti, among others, serve as interlocutors for Medina Cordova to provide a succinct close reading of each of these three disparate novels. In his reading of *Kazbek*, Medina Cordova traces how the novel's protagonist, a native of Guayaquil living abroad in Spain, returns to Ecuador to meet a German painter for a collaborative creative project. This brief novel takes *Kazbek*, the novel's protagonist on a journey of constant flux and border crossings that takes him to "different cities in Ecuador, Peru, Portugal, Tunisia, Spain and Switzerland" (112). Nomadism, as articulated by Rosi Braidotti, becomes the critical lens through which Medina Cordova analyzes the novel. Furthermore, the critic argues that this novel "frustrates the relationship between territory and belonging, the connection of the novel with contemporary Ecuador stands out by reflecting the need to dissociate territory and belonging in a comprehensive view of the nation in the twenty-first century" (116). Arco's novel, on the other hand, focuses on border crossings by pursuing a metaliterary angle that connects the present with the early decades of the twentieth century. *Memorias de Andrés Chilinginga* focuses on its namesake protagonist, an indigenous character from Otavalo in Northern Ecuador, who travels to the U.S. with a Fulbright fellowship to attend a course on Latin American literature at Columbia University. Here he learns that he shares his name with the protagonist of *Huasipungo*. The twenty-first-century version of Andrés embarks upon a journey of self-discovery and zooms-in on Ecuadorian history and politics through literature. Medina Cordova goes on to argue that Arco's version of Andrés is no longer "an indigenous subject attached to the land" (109), as was the case in *Huasipungo*. Instead, the twenty-first-century Andrés becomes a

nomadic subject whose “cultural identity is defined by navigating borders” (109). The third case study in this chapter is Alemán’s *Humo*, which does not focus directly on any Ecuadorian characters nor does it make any direct references to Ecuadorian history or culture. Instead, this novel narrates the story of Gabriel and Andrei during the final years of Alfredo Stroessner’s dictatorship in Paraguay in the 1980s. In this section of the chapter, Medina Cordova links his reading to Gabriela Alemán’s own biographical and nomadic subjectivity as an author who was born in Brazil, who has Ecuadorian citizenship, who lived in Paraguay, and studied in the United States. Even further, this novel becomes a prime example of what Françoise Lionnet and Shu-mei Shih, following Deleuze and Guattari, have called “minor literature,” arguing for the “study of minor-to-minor networks that circumvent the major altogether” (118). In sum, Medina Cordova argues that these novels serve as case studies that articulate hybridity in Ecuadorian letters, while also becoming prime examples of the kind of minoritized literature that provides “further insights on issues of globality for scholarship on Latin American and World literature” (140).

Continuing with this line of inquiry, Chapter 4, “Latin America, Ecuador, the World” makes a critical intervention into theoretical discussions on world literature as articulated by David Damrosch, Franco Moretti, Pascale Casanova, Emily Apter, and Héctor Hoyos, Gesine Müller, Jorge Locane, and Benjamin Loy for the Latin American case. In this chapter, Medina Cordova argues that “novels like the ones studied in this book circumvent standard parameters for identifying world novels, yet they present us with articulations of globality” (145). This type of globality, however, does not align with Eurocentric or Anglophone articulations of literary circulation, translation, and reception. Instead, this minoritarian approach to globality adds a nuanced dimension from a position of relative invisibility as is the case with Ecuadorian literature’s place within Latin American and world literature alike. In the rest of the chapter, Medina Cordova traces how Marcelo Chiriboga—a fictional writer and character that José Donoso and Carlos Fuentes created to signify Ecuador’s absence from the boom—is emblematic of Ecuador’s invisibility and absence in broader discussions on Latin American literature and world literature. When thinking about the contemporary authors discussed in Chapters 2 and 3, Medina Cordova concludes that such

fictions help us make the case for a study of World Literature that need not be the study of the global exclusively, where national historiographies are overcome and buried; rather, they show us that it can also be the study of the global by thinking through the nuanced experiences of national historiographies. (167)

It is the interplay between national and global frameworks that leads the author to rearticulate in the “Conclusion” the overarching points he has made throughout the four preceding chapters. It also leads Medina Cordova to suggest that after the *Feriado Bancario* crisis and its impact on the development and expansion of Ecuadorian literature, a study of women’s writing [that would include contemporary Ecuadorian authors such as Mónica Ojeda and María Fernanda Ampuero, among others] after the crisis that takes into consideration its cultural consequences regarding gendered structures and strengthening of transnational frameworks is yet to be done. (174)

Overall, this book offers a rich and thought-provoking way of framing Ecuadorian literature by highlighting the structures that sedimented the place of canonical works like *Huasipungo*, while also occluding its presence in broader discussions on Latin American literature. Equally important is Medina Cordova’s intervention in timely debates on how to situate Latin American literature in the broader and often problematic frameworks of world literature. This book will indeed be an invaluable reference for specialists and non-specialists alike, as well as for undergraduate and

graduate students. *Imagining Ecuador* leaves an open-ended challenge to Latin American literary scholars to reassess inherited assumptions and blind spots that render some national literatures invisible and understudied. This, in itself, is perhaps Medina Cordova's most lasting contribution to the broader field.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 52
Enero/January 2025

CIBERLETRAS