



Latin American Literary Review



Volume 50
Number 100
2023



ARTICLES:

Ary Malaver. "La omnívora brevedad en <i>Cartucho</i> de Nellie Campobello."	2
Veronika Brejkaln. "Sips and Giggles: Alcohol, Tragedy and Ideo-Aesthetics in <i>La sombra del Caudillo</i> ."	11
María G. Hernández-González. "Petro-masculinidad y paisaje postcolonial en <i>El niño y la niebla</i> de Roberto Gavaldón."	20
João Albuquerque. "Jorge Luis Borges' Poetics of Narrative Fiction: Magic Causality and Defective Memory."	29
Luis F. Avilés. "La hospitalidad lingüística y la crisis de la mediación fronteriza en <i>Los niños perdidos</i> de Valeria Luiselli."	37
Irina R. Troconis. "Leaky, Dead, and Restless: Afterdeath in Contemporary Venezuelan Fiction."	46
Cristóbal Garza González. "México y Alemania: Crónica de una literatura no anunciada."	56
Jorge Camacho. "El cuerpo mártir: religión y 'reproducción' sexual en <i>Francisco</i> de Anselmo Suárez y Romero."	67
Carolina Rodríguez Tsouroukdissian. "A trilingual reading of 'A cartomante' by Joaquim Maria Machado de Assis."	76
Gabriel Lesser. "Racial Violence and Visual Media in <i>Vista del amanecer en el trópico</i> ."	82

CREATIVE:

Sandra Gutiérrez. "Closed Doors."	89
Andreea Ciobanu. "Las estrellas de Orión."	90
Sean MacGinty. "Isla del Sol, Lago Titicaca, 2008."	91
Maria León. "Manhood."	92
Dan Russek. "Tres sonetos epistemológicos."	96
Jose-Gabriel Almeida. "Great Deception."	98
Scott Ruescher. "Barrio Boston," and "Earth Day."	103
Chloé Georas. "lo imposible palidece ante la improbabilidad de no morir cada día."	106
Alexis Levitin. "Joy."	108

REVIEWS:

<i>The language of the in-between. Travestis, post-hegemony and writing.</i> By Erika Almenara. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2022. Reviewed by: Ignacio Sánchez Osos.	112
<i>Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil.</i> De Luz Horne. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2021. 294 páginas. Reviewed by: Gonzalo Aguilar	114
<i>Decolonizing American Spanish: Eurocentrism and Foreignness in the Imperial Ecosystem.</i> By Jeffrey Herlihy-Mera. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2022. 284 Pages. Reviewed by: Leila Gómez and Javier Muñoz-Díaz	117

La omnívora brevedad en *Cartucho* de Nellie Campobello

Ary Malaver

University of North Georgia

RESUMEN: Los relatos en *Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México* de Nellie Campobello destacan por un carácter narrativo innovador sustentado en una convergencia de estilos en su composición. Teniendo como punto de partida la marcada brevedad de varios de sus textos, este trabajo recurre a diversas formulaciones sobre el microrrelato y otras formas breves para explorar la incertidumbre que ha generado la experiencia lectora de *Cartucho*. El eclecticismo o condición omnívora de la obra se evidencia en los varios puntos de contacto entre los textos de *Cartucho* y formas como el epigrama, el epitafio, el corrido, la crónica, la viñeta, la fotografía, la prensa escrita y el cine. Esta naturaleza omnívora se propone a su vez como elemento contextualizador en relación con la incertidumbre genérica que se le ha atribuido a esta obra desde su aparición. Se examinan también distintas relaciones entre el estilo de los textos en *Cartucho* y la exposición de su autora a diversos procesos histórico-culturales en México durante las primeras décadas del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Nellie Campobello, *Cartucho*, Narrativa breve, Microficción, Modernización, Revolución mexicana.

Desde su primera aparición en 1931, *Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México* ha generado reacciones diversas en la crítica. Compuesta de 56 relatos¹, la obra destaca tanto por las visiones de guerra y muerte contadas por su joven narradora como por la convergencia de estilos en su composición. Ignorada por la crítica por muchos años, el estudio de *Cartucho* ha ido ganando vigencia exponencialmente. Por ejemplo, *WorldCat* registra 19 trabajos de investigación en seis décadas (1942-1999), cifra que contrasta con las 69 publicaciones para el período 2000-2022. Este interés progresivo por *Cartucho* contrasta con la recepción inicial negativa de la obra y la lenta apreciación de sus méritos literarios. Sobre esta pobre recepción histórica, Jorge Aguilar Mora, en su prólogo a *Cartucho*, señala un claro “menosprecio” por haber sido escrita por una mujer (15). Son varios los investigadores que han apuntado cómo la autora y el valor de su obra fueron, como diría Octavio Paz en “Máscaras mexicanas”, *disimulados* de manera substancial buscando *nulificarlos*. Blanca Rodríguez y Fernando Tola de Habich, por ejemplo, coinciden en que, al publicar *Cartucho*, Campobello fue víctima de un evidente *ninguneo*. Mientras que en su introducción a *Nellie Campobello*, Laura Cázares, citando a Rodríguez, subraya cómo con la aparición de *Cartucho* su autora fue rebajada “tanto como escritora como por ser villista” (21). Además del menosprecio sexista, Aguilar Mora discute también el efecto del “duradero repudio del ‘bandido’ Villa y de todos sus soldados” en el desdén histórico a esta obra (15). Por su parte, en su prólogo a la obra de Campobello, Tola de Habich repasa la historia de sus reediciones concluyendo que “[l]a historia editorial de *Cartucho* es poco edificante para la cultura mexicana” (17). En efecto, tendrían que pasar nueve años antes de que aparezca la

segunda edición de *Cartucho* en 1940. La tercera tardaría más: 20 años. Como se puede leer en “*Cartucho*”, esta desatención llevó a Juan José Domenchina a preguntarse hacia 1959: “Y a propósito de Nellie Campobello, la autora de *Cartucho*, ¿por qué, en privado, todo el mundo reconoce que sus apuntes infantiles de la lucha civil son humana y artísticamente pasmosos, y en letras de molde se elude el reconocimiento explícito de su valía?” (58). Ante las críticas y la falta de reconocimiento, la misma Campobello explica en *Mis libros*: “Mi tema era despreciado, mis héroes estaban proscritos. A Francisco Villa lo consideraban peor que el mismo Atila” (14). Sabedora de la controversia que genera la obra en un ambiente antivillista, Campobello concluye: “[A] pesar de todo, iba yo a pagar muy cara la tremenda osadía [...] no querían nada con la defensora, según ellos y sus mentiras, de bandidos” (26-27). Acertadamente, Aguilar Mora subraya que este ninguneo histórico explica muy bien la condición de una obra que históricamente ha sido más apreciada en el extranjero que en México (16).

A pesar de este ninguneo, en 1960 *Cartucho* es incluida en el tomo II de *La novela de la Revolución Mexicana*, antología a cargo de Antonio Castro Leal. Con este acto también se consolida el tratamiento histórico de *Cartucho* como novela. Hecho por demás curioso en una obra que anuncia su condición genérica desde su título (*Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México*). Ni qué decir de la obvia fractalidad de su estructura en la que cada relato funciona como una unidad narrativa completa en sí misma. No son pocos los críticos que han cuestionado la inclusión de *Cartucho* y otras obras como *Ulises criollo* de José Vasconcelos o *El águila y la serpiente* y *Memorias de Pancho Villa* de Martín Luis Guzmán en el grupo de las llamadas novelas de la revolución. Aguilar Mora, por

ejemplo, acusa esta falta de concierto como “un síntoma de las insuficiencias editoriales” (33), actitud propia de “[u]na crítica con aspiraciones de pureza estética o de pereza teórica” (14).

***Cartucho* y su incertidumbre formal**

A pesar de que históricamente se ha considerado a *Cartucho* como un texto “inclasificable” por su estructura fractalizada², es necesario repetir que ya en el título de la obra se utiliza la palabra *relatos*. El uso de este término claramente distancia a *Cartucho* de la novela. En *Mis libros*, la propia Campobello se refiere a ellos también como “estampas” (16) y “narraciones” (17). Estos relatos o estampas van desde un párrafo hasta un máximo de cuatro páginas, todos ellos unidades narrativas completas en sí mismas.

En sus casi 100 años de existencia, el amplio rango de términos para designar los relatos de *Cartucho* evidencia la incertidumbre genérica que ha generado esta obra. Por ejemplo, en “Un sueño de amor sin límites”, Gloria Prado Garduño comenta sobre la dificultad de considerar como “cuentos” a los “relatos cortos” en *Cartucho* y recoge otras expresiones usadas por distintos autores: “conjuntos de cuadros”, “estampas”, “apuntes”, “pequeñas narraciones” (73). En la década de 1960, Castro Leal se refería a estos como “galería de cuadritos” (924) o “pequeños cuadros” (925). En 1990, Aguilar Mora los denomina “textos” y, ocho años más tarde, en “Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello”, Parra se refiere a ellos como “relatos” y “crónica doméstica”. También en 1998, Rodríguez declara a Campobello como “pionera del cuento y el relato breves en algunas de sus piezas” (66). Para el año 2002, en “Los rincones de la gaveta”, Laura Pollastri los llama “microrrelatos”. Un año después, Lauro Zavala reúne algunos de los textos de *Cartucho* en *Minificción mexicana*. Estos dos últimos casos ilustran la irrupción, en la escena cultural hispanohablante, de una forma que empieza a distinguirse del cuento: el microrrelato. Un aspecto importante a considerar en el vínculo entre la prosa de *Cartucho* y el género del microrrelato es la respuesta de Campobello a la pregunta: “Hábleme de sus libros de cabecera”. Además de otros tres autores, Campobello menciona su predilección por uno de los abanderados de la escritura depurada de excesos: “He leído y releído a Gracián” (Carballo 415)³. A la luz de esta revelación, y como se verá en este trabajo, la prosa sucinta y sugerente de *Cartucho* dialoga muy bien con la expresión epigramática, elusiva y polisémica que proclama Gracián buscando concentrar el máximo significado en la menor cantidad de palabras posibles. Con *Cartucho*, Campobello parece querer apuntar a aquel famoso precepto graciano: “Lo bueno, si breve, dos veces bueno”.

Volviendo a Pollastri y Zavala, ambos le asignan un rol pionero a *Cartucho* en el desarrollo del microrrelato y al hacerlo enfatizan la “fragmentación” narrativa de sus relatos. Pollastri destaca que, aunque se haya leído como novela, los relatos de *Cartucho* mantienen una clara autonomía (41). Por su parte, “En las fronteras de la minificción”, Zavala ve en *Cartucho* un ejemplo de “minificción integrada”, término que aplica a las “series de minificción que

pueden ser leídas como series de cuentos fragmentados” (88). Así pues, al enfatizar la estructura fractal⁴ de la obra de Campobello, un sector de la crítica actual ve en las breves narraciones de *Cartucho* un precursor de lo que varios coinciden en llamar hoy microrrelato.

A propósito del microrrelato

El microrrelato es generalmente entendido como un microtexto ficcional cuya característica principal es la narratividad. Esta conceptualización, sin embargo, es puesta en cuestión al considerar la narratividad desde perspectivas pragmáticas como la del enfoque psiconarratológico. Como he explicado en otros trabajos⁵, la psiconarratología no se limita a considerar la narratividad como un elemento fijo en el texto, sino que insiste en tener en cuenta las operaciones del lector durante la lectura. Este enfoque interdisciplinario para el estudio empírico de la recepción de textos narrativos resulta imprescindible para el análisis del microrrelato, forma que, al valerse sobremanera de elipsis y sobreentendidos, plantea una fenomenología de la lectura bastante peculiar. Los enfoques que privilegian la experiencia lectora pueden ayudar a resolver cuestiones en torno a aspectos como la (re)construcción de la narratividad o las diferencias perceptuales entre lectores de un supuesto mismo género. Sin duda, para algunos, dar cabida a la reacción del lector frente a lo que constituye un género puede resultar una aproximación increíblemente incierta. No se debe olvidar, sin embargo, que la misma incertidumbre existe, por ejemplo, a propósito de cuando un poema en prosa, por su énfasis argumental, deviene (o no) en cuento. La (in)certidumbre genérica es un aspecto inescapable en la evaluación de toda forma transgresora y la reacción de la crítica frente a *Cartucho* así lo demuestra.

Cuestiones narratológicas aparte, y más allá de la obvia brevedad y concisión que distinguen a los microrrelatos y relatos en *Cartucho*, mi interés es destacar la cualidad híbrida de sus textos. Este enfoque en dicho eclecticismo permite contextualizar una serie de aspectos en torno a la incertidumbre que Campobello ha generado con sus relatos. En este trabajo me ocupo de “Las cinco de la tarde”, “Las sandías” y “Cuatro soldados sin 30-30”, todos menores a una página de extensión. La noción de omnivoridad la recojo de David Lagmanovich quien postula al microrrelato como un “género omnívoro” capaz de imitar lenguajes propios de otras formas:

Es muy simple: el microrrelato, género omnívoro, asimila todos los alimentos que encuentra a su paso: observación de la realidad inmediata, lecturas infantiles, sueños y recuerdos, textos históricos, leyendas y consejos de general conocimiento, otras construcciones propias de la ficción, textos periodísticos y, en fin, discursos de los más variados tipos. (95)

Notándose además que el recurrir a textos no narrativos no

compromete la condición narrativa del microrrelato ya que este “no se subordina a ellos [...] y les hace desempeñar las funciones propias de un relato: los absorbe, pero no por ello tales elementos pierden su naturaleza” (95). Esta absorción de registros que se integran para cumplir un propósito narrativo es la misma operación que Campobello practica en los relatos de *Cartucho*.

La omnivoridad de *Cartucho*

Enfoquémonos pues en la condición omnívora de *Cartucho*. Al entablar comparaciones con otros géneros, nos remitiremos a los microrrelatos antes mencionados. Mi lectura de estos textos los vincula con las siguiente formas: la crónica, el epigrama, el epitafio, la viñeta, la fotografía, el corrido, la prensa escrita y el cine.

Antes de discutir el hibridismo que acerca los textos seleccionados a la crónica, se debe enfatizar la premisa fundamental de este género: describir la realidad que se observa, oponiéndose así al relato como texto inventado. Y no solo eso, sino que, como observa Ramos en “Las fronteras genéricas”, la crónica “preconiza el hecho verdadero en que está basada” (29). Justamente, en la dedicatoria que abre *Cartucho*, la propia Campobello contrapone sus “cuentos verdaderos” a meras “leyendas” (44). Esta declaración de la autora —*cuentos verdaderos*— resulta la primera clave que nos permite vincular sus textos con la mixtura de recursos estilísticos y retóricos que practica la crónica. Al respecto, Susana Rotker pone de relieve su condición de “género mixto” (16) así como la dualidad del centauro como símbolo para esta (152). Mientras que Juan Villoro recurre a una imagen más heterogénea, postulando a la crónica como “el ornitorrinco de la prosa” (14). Comentando sobre la hibridez del discurso narrativo de la Revolución mexicana, Aguilar Mora destaca “la persistencia del eclecticismo” (15) identificando a *Cartucho* como caso paradigmático de esta multiplicidad: “[E]s quizá el libro más extraordinario donde se funden [...] la singularidad autobiográfica, la relación histórica, la transparencia, la crónica familiar” (15). Lo que Aguilar Mora denomina “crónica familiar” es la “crónica doméstica” para Parra desde la cual la narradora incorpora tanto vivencias propias como las de aquellos en su espacio más cercano (168). Por otro lado, en su estudio de la crónica en México, Anadeli Bencomo destaca dos puntos de vista para un cronista: el cronista testigo y el cronista protagonista (36). Ambas perspectivas resultan útiles al aplicarlas al análisis de *Cartucho*. Por ejemplo, en “Las sandías” la narradora recurre a la experiencia ajena (“Mamá dijo que aquel día empezó el sol a quemar desde temprana hora” (131)) y, sin embargo, sabe insertarse también como cronista testigo (“La marcha siguió, yo creo que la cola del tren, con sus pequeños balanceos, se hizo un punto en el desierto.” (131)). Por su parte, en “Cuatro soldados sin 30-30”, tenemos una clara cronista protagonista (“Se hizo mi amigo porque un día nuestras sonrisas fueron iguales” (61)). Mientras que en “Las cinco de la tarde” se recurre a la figura del cronista testigo (“Los mataron rápido, así como son las cosas desagradables que no deben saberse.” (68)). Alternado perspectivas de testigo y

protagonista, los relatos seleccionados de *Cartucho* operan como la crónica, forma, nos recuerda Darío Jaramillo Agudelo en su prólogo a *Antología de crónica latinoamericana actual*, que se ocupa de “acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes, o sobre espectáculos y ritos sociales” (17). Lo anterior aplica perfectamente a los ambientes que Campobello recrea con su joven narradora-cronista y sucesión de personajes marginales envueltos en todo tipo de sucesos inusitados durante el espectáculo de la guerra.

En cuanto a la cercanía de los textos de *Cartucho* al epigrama y el epitafio, esta se sustenta en un estilo que a menudo se articula como semblanza de una persona fallecida. Para De Beer, en “Nellie Campobello, escritora de la Revolución Mexicana”, los relatos están estructurados de modo tal que “cada estampa representa una especie de epitafio” (216). Por su parte, Pollastri se refiere a algunos de los textos como un “recorrido sobre lápidas” y concluye que “Campobello acerca su escritura al epigrama, por la brevedad y el carácter elegíaco del lamento funerario” (41). Por otro lado, en “Los dominios de lo menor”, Miguel Gomes, al analizar el discurso breve en la narrativa castellanoparlante contemporánea, subraya “la epigramática” como una técnica basada en el epigrama, forma sustentada en “la alusión anecdótica, la brevedad y el efecto ingenioso, generalmente logrado por una conclusión asombrosa, iluminadora” (40). Tal como la concibe Gomes, esta operación epigramática no necesariamente apela a un sentido elegíaco en la construcción de textos breves. A lo que se refiere es a un texto narrativo breve cuyo ingenio se base en una conclusión aguda que llame la atención del oyente o el lector. En *Cartucho*, este es justamente el caso de “Las sandías”. Aquí un fragmento:

Una columna de jinetes avanzaba por aquellos llanos. Entre Chihuahua y Juárez no había agua; ellos tenían sed, se fueron acercando a la vía. El tren que viene de México a Juárez carga sandías en Santa Rosalía; el general Villa lo supo y se lo dijo a sus hombres; iban a detenerlo; tenían sed, necesitaban las sandías. Así fue como llegaron hasta la vía y, al grito de ¡Villa, Villa!, detuvieron los convoyes. (131)

El suspenso de la escena en la que un grupo de jinetes armados intercepta un tren nos hace imaginar la tensión de aquellos que viajan en el tren. Uno prevé resistencia y lucha con muertos en ambos bandos. Sin embargo, el texto continúa: “Villa les gritó a sus muchachos: ‘Bajen hasta la última sandilla, y que se vaya el tren’. Todo el pasaje se quedó sorprendido al saber que aquellos hombres no querían otra cosa” (131).

Lo inusual de este final sin violencia se magnifica debido a la presencia perenne de luchas y muerte en el universo de *Cartucho*. En ese sentido, estamos ante una conclusión “ingeniosa” y “asombrosa” como parte de la lectura “epigramática” que propone Gomes. Es el final agudo, con efecto sorpresivo o inesperado,

tan propio de los epigramas. En este punto resulta útil volver a mencionar la predilección de Campobello por la expresión breve y epigramática que postula y practica Gracián. El estilo escueto y ocurrente de *Cartucho* le debería mucho a la visión de la escritura breve de Gracián.

En cuanto al epitafio, en la siguiente definición encontramos una caracterización que se extiende a gran parte de *Cartucho*: “En todo caso los epitafios han de ser breves, y distinguirse por su sencillez y naturalidad. Resalten en ellos, en caso necesario, una melancolía tranquila, un dolor templado por la resignación” (*Nueva colección* 421). Tanto en “Cuatro soldados sin 30-30” como en “Las cinco de la tarde” hallamos todos los rasgos incluidos en esta definición. Por ejemplo, leemos en el primer texto aquí aludido: “En una camilla de ramas de álamo pasó frente a mi casa; lo llevaban cuatro soldados. Me quedé sin voz, con los ojos abiertos abiertos, sufrí tanto, se lo llevaban, tenía unos balazos, vi su pantalón, hoy sí era el de un muerto” (61). La descripción sencilla y sucinta revela el dolor expresado por la narradora (“Me quedé sin voz, con los ojos abiertos [...] sufrí tanto”) acompañado de un tono de resignación (“hoy sí era el de un muerto”). Mientras que en “Las cinco de la tarde” se lee: “A los muchachos Portillo los llevó al panteón Luis Herrera, una tarde tranquila, borrada en la historia de la revolución; eran las cinco” (68). Claramente, además de melancólico y calmo (“los llevó al panteón [...] una tarde tranquila”), el final de este texto procura un tono resignado (“borrada en la historia de la revolución”). Así pues, tanto el registro melancólico y sucinto característico de epitafios, como el efecto ingenioso y la conclusión asombrosa propios de los epigramas, son rasgos preponderantes y recurrentes en *Cartucho*.

La dimensión visual de los relatos de *Cartucho* es el siguiente elemento a abordar. La capacidad de *Cartucho* de evocar imágenes ha resultado en la comparación de sus textos con la viñeta y la fotografía. Por ejemplo, en relación con la viñeta, Molina Sevilla de Morelock emplea “los términos relatos, estampas y viñetas alternativamente” (33). De particular interés en este vínculo con la viñeta resulta el artículo “Effortless Art” donde, al contrastar el boceto en las artes visuales con la viñeta literaria, Alison Byerly subraya “la apropiación literaria del estilo y tema del boceto” por parte de la viñeta durante el siglo XIX (349, mi traducción). Byerly destaca también la construcción de la espontaneidad y la inmediatez, así como el poder de observación que la viñeta emula del boceto (350). A la manera de la viñeta que permite a sus autores “alcanzar un máximo de intensidad, de efervescencia connotativas con una gran economía discursiva” (García Sánchez 58), la trabajada prosa de *Cartucho* articula observación aguda, inmediatez y espontaneidad en relatos de expresión austera, pero siempre con espacio para el detalle que apunta a provocar evocación. Al destacar el impacto emocional de esta forma, en “Viñeta”, Alberto Gutiérrez destaca una serie de aspectos que nos permiten vincular el poder de evocación y la riqueza connotativa de *Cartucho* con el texto fotográfico:

La viñeta es una brevísima narración en la que el narrador pretende encapsular, con precisión de cámara fotográfica, una fugaz situación que envuelve a uno o más personajes en un momento dado. Por su brevedad y concentración, la viñeta puede causar un fuerte impacto emocional y hasta poético. (133)

“Las cinco de la tarde” ejemplifica muy bien cada aspecto señalado por Gutiérrez. El texto completo va así:

Los mataron rápido, así como son las cosas desagradables que no deben saberse. Los hermanos Portillo, jóvenes revolucionarios, ¿por qué los mataban? El camposanero dijo: “Luis Herrera traía los ojos colorados colorados, parecía que lloraba sangre”. Juanito Amparán no se olvida de ellos. “Parecía que lloraba sangre.” A los muchachos Portillo los llevó al panteón Luis Herrera, una tarde tranquila, borrada en la historia de la revolución; eran las cinco. (68)

La brevedad del texto salta a la vista y su extensión es tal que, incluso desde antes de iniciar la lectura, permite una percepción visual completa del relato, hecho por demás inusual en cuanto a la lectura tradicional de textos narrativos implica el pasar de una página a otra. Ya adentrados en su lectura, la inclusión de preguntas y de citas textuales hacen posible también el salto de una palabra (o sección) a otra. Estamos hablando, claro, de una lectura no lineal, una que se asemeja a una lectura fotográfica. Asimismo, frases como “ojos colorados” y “lloraba sangre” están cargadas de esa efervescencia connotativa y precisión fotográfica que destacan García Sánchez y Gutiérrez, aspectos que también contribuyen a la experiencia visual del relato. Para De Beer, esta experiencia es tal que deja la sensación de haber visto un grupo de fotografías. “No sería exagerado”, explica De Beer, “decir que la obra de Campobello es impresionista, casi fotográfica y palpable por su estilo recortado, nítido e incisivo” (213). Para Castro Leal, la experiencia se traduce en una evocación de “escenas campestres [...] o acaso retratos psicológicos de los miembros [...] de una solemne familia como las que aparecen en los daguerrotipos” (924). Así como el efecto “nítido” en la lectura de De Beer y la evocación de escenas y retratos a la que Castro Leal alude se vinculan a la prosa sucinta y certera de Campobello, así también se puede relacionar el “estilo recortado” que menciona De Beer a una sensación de rapidez o dinamismo en *Cartucho* que se sustenta en el uso de la elipsis. La correlación elipsis-dinamismo es visible en el siguiente fragmento de “Las sandías”: “[E]l general Villa lo supo y se lo dijo a sus hombres; iban a detenerlo; tenían sed, necesitaban las sandías” (131). En escasas dos líneas, de manera clara y llana, Campobello reúne y comprime una serie de eventos. Primero, de manera simultánea, el acto de saber algo y comunicar ese algo (“Villa lo supo y se lo dijo a sus hombres”). Luego, la mención explícita de ese algo (“iban a detenerlo”).

Concluyendo con la justificación de un proceder (“tenían sed”) y la mención del botín a procurar (“necesitaban las sandías”). La compresión e inmediatez de hechos en este espacio reducido es análoga al registro en pocos trazos que practican el boceto y la viñeta. Mientras que el uso de la elipsis en pasajes como “iban a detenerlo; tenían sed, necesitaban las sandías” crea la sensación fugaz a la que se refiere Gutiérrez.

Esta fugacidad textual tan bien trabajada por Campobello, entrelazando atención al detalle y sugerencia, representa el fundamento de los distintos encuadres certeros que componen *Cartucho*. Y son estos encuadres —concentrando y destacando lo esencial para así, necesaria y premeditadamente, dejar de lado una serie de elementos contextuales— los que en última instancia proporcionan la experiencia visual fotográfica que varios encuentran en *Cartucho*. En este punto resulta necesario destacar el rol preponderante de la fotografía en aquella época —introducida en México en 1839 vía el daguerrotipo (Moriuchi 115) y de amplia distribución en todo el país hacia finales del siglo XIX— en forma de retrato fotográfico, postales y revistas ilustradas. Al respecto, Mraz subraya el rol de la *tarjeta de visita* (pequeña fotografía que retrataba a una persona en distintas poses) como agente constructor de identidad en la sociedad mexicana decimonónica (3). Así, como muchos de sus contemporáneos, Campobello se desenvuelve en un ambiente con una cultura visual de gran influencia. El poder de evocación y síntesis de la fotografía difícilmente habría pasado desapercibido para la autora. Volviendo a *Cartucho*, en “Retrato hablado”, Catalina Donoso, rescata la *visualidad* de *Cartucho* destacando “su austera narrativa como una *imagen-texto*” (180). Para Donoso, esta dimensión visual se sustenta en una reconstrucción desde la cual se “resemantiz[a]” imágenes (los recuerdos de Campobello) y se articulan como “punto de partida para una narración” (181). Así, con *Cartucho*, Campobello propone textos en los que “[l]a imagen se abre hacia una escasa narrativa [...] que intenta reconstruir lo perdido” (183). La *imagen-texto de escasa narrativa*; el *estilo recortado y nítido*; y la *evocación de escenas* que destacan, respectivamente, Donoso, De Beer y Castro Leal ponen de relieve una serie de estrategias tras la experiencia fotográfica de *Cartucho*.

Finalmente, el habla popular como registro subalterno dominante en el universo de *Cartucho* nos acerca a su relación con el corrido. En efecto, además de ocuparse de temas similares —asesinatos, ejecuciones, hazañas, historias de bandoleros, luchas armadas— Campobello se encarga de que varios de los relatos de *Cartucho* y el corrido de la revolución coincidan en sus estrategias discursivas. Esto ocurre de manera general, observa Parra con el propósito de “reforzar la percepción popular de los acontecimientos y exaltar la memoria de los héroes caídos” (178) y también, subraya Ana Marco González en “Presencia de pautas narrativas de la tradición oral y popular en *Cartucho* de Nellie Campobello”, en momentos específicos como “la introducción de los personajes, donde se hacen muy evidentes las reminiscencias de las fórmulas de

apertura del corrido” (174). A dichas estrategias, podemos agregar la importancia de los detalles y la manera de concluir de los corridos: “Otro rasgo es la *despedida* que a veces contiene una moraleja, o simplemente un adiós, una mera conclusión, o una revelación de autoría. La variedad de inventiva demostrada en las despedidas es uno de los rasgos más interesantes del corrido” (Chávez 239).

Los textos que venimos examinando reflejan muy bien esta inventiva en las despedidas que Chávez destaca. Así, en “Cuatro soldados sin 30-30” leemos: “Me quedé sin voz, con los ojos abiertos abiertos, sufrí tanto, se lo llevaban, tenía unos balazos, vi su pantalón, hoy sí era el de un muerto” (61). Combinando la mirada fija de la narradora con la inusitada noción de la apariencia de los pantalones de un muerto, este relato ejemplifica la integración de lo inusual y sugerente en su conclusión. Por su parte, en “Las cinco de la tarde” se concluye así: “A los muchachos Portillo los llevó al panteón Luis Herrera, una tarde tranquila, borrada en la historia de la revolución; eran las cinco” (68). Esta despedida resulta original en cuanto invierte el orden desde el cual “[c]on frecuencia el corrido comienza con la fecha y el año de los eventos conmemorados” (Chávez 239). “Las cinco de la tarde” concluye destacando un marco temporal para el evento rememorado, pero con una fecha esquiva. De hecho, esta ha sido “borrada” aunque persiste (y resiste) el detalle de la hora. Finalmente, en “Las sandías” leemos: “Los villistas se quedarían muy contentos, cada uno abrazaba su sandía” (131). La yuxtaposición de hombres armados y su botín comestible es ciertamente un final llamativo e insólito que coincide con la despedida ingeniosa del corrido. Por otro lado, y para concluir con las similitudes discursivas entre los microrrelatos analizados y el corrido, debemos mencionar el uso de la anáfora. Esto es evidente en “Cuatro soldados sin 30-30” (“abiertos abiertos”) así como en “Las cinco de la tarde” (“colorados colorados”). Los puntos de contacto entre el corrido y los relatos de *Cartucho* son varios y el artículo de Marco González antes mencionado, en el que se considera el universo entero de *Cartucho*, lo deja muy claro: “[A]mbos coinciden en su predilección por la frase corta, el ritmo ágil, la escasa digresión, la unión paratáctica de los enunciados, la preferencia por un léxico de tipo concreto, el apoyo en enumeraciones, repeticiones y exageraciones o el recurso a lo formulístico” (187).

Hasta aquí la mirada a cómo los textos analizados en *Cartucho* emplean estrategias discursivas que los acercan a otras formas: la crónica, el epigrama, el epitafio, la viñeta, la fotografía y el corrido. En la sección siguiente veremos además las distintas maneras en que el lenguaje de *Cartucho* dialoga con el de la prensa escrita y el cine. Esta capacidad de incorporar lenguajes externos en la elaboración de un discurso propio es la omnivoridad que practica *Cartucho*.

Cartucho, hijo de su tiempo

Tras el estilo ecléctico de *Cartucho* y la naturaleza omnívora de varios de sus textos se debe tener en cuenta la importancia de una

serie de condiciones histórico-culturales en el México de las primeras décadas del siglo XX. En concreto me refiero al impacto de los medios de comunicación y nuevas aplicaciones tecnológicas como la prensa escrita, la fotografía, el cine, así como al de la Revolución mexicana, todos procesos vinculados a la modernización en México en aquel entonces. En lo que sigue, destaco la influencia de la prensa escrita, el cine y la guerra en la configuración de *Cartucho*.

En *Nellie Campobello*, Rodríguez detalla la situación de la prensa escrita durante los años formativos de Campobello en los estados de Chihuahua y Durango. Rodríguez subraya el rol del diario como agente cultural, destacando el caso de *La Nueva Era*, periódico local en Hidalgo del Parral. Hidalgo del Parral, o simplemente Parral, punto clave cerca del bastión principal de Pancho Villa, es el escenario de la mayoría de los textos en *Cartucho* (así como el de otras dos obras de Campobello: *Las manos de mamá* y *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*). A partir de 1910, en consonancia con el ambiente político general en Chihuahua, *La Nueva Era* deviene en un medio cada vez más politizado con una posible orientación antivillista. Por otro lado, siempre siguiendo a Rodríguez, aunque la calidad de la sección literaria del diario local decrece, entre 1910 y 1911 se publican títulos como “A mi madre”, poema de Julián del Casal; “Epitafio” de Manuel Machado; “Desvío” de María Enriqueta, entre otros. Expuesta a la cultura periodística de su época, Rodríguez conjetura que Campobello habría crecido leyendo “poesías, narraciones, máximas, corridos” (35). Esta exposición coincide con la declaración de la propia Campobello en *Mis libros*: “Es verdad que escribí unos versitos y que me han publicado un libro; también que había escrito graciosos comentarios en un periódico de la tarde” (16). Más significativa aún es esta otra revelación de la autora: “Antes de publicar mis libros, fui colaboradora de *El Universal Gráfico* [diario en la Ciudad de México]. Comentaba, en dos cuartillas, sucesos y noticias raras. Firmaba, Nellie” (Carballo 417). Aunque Rodríguez señala que la participación de Campobello en *El Universal Gráfico* fue “sumamente esporádica” (75), resulta obvio que a Campobello no le eran extraños los estrictos códigos de espacio propios de la prensa, factor que habría contribuido a delinear el estilo conciso de sus relatos. Además, vemos que el impacto de ese contacto temprano con poemas, narraciones, máximas y corridos sobre el que conjetura Rodríguez se hace mucho más probable a la luz de las distintas maneras en que hemos establecido los relatos de *Cartucho* dialogan con el epigrama, el epitafio, la viñeta y el corrido. En otro comentario revelador, en *Mis libros*, Campobello opina sobre la certeza de buscar un estilo innovador para los relatos en *Cartucho*; un estilo a distanciarse de lo “anticuado”. Escribe la autora: “Tenía la preparación intelectual para hacer relatos ñoños y anticuados: medidos, atildados. Pero, ¿merecían mis héroes este marco?” (16). En la descripción apretada y concisa que exige la prensa, el estilo que Campobello buscaba definir habría encontrado más de una correspondencia (recuérdese su admiración por la frase breve y sucinta que postula Gracián) para finalmente plasmar la prosa austera que caracteriza a *Cartucho*.

La inquietud de Campobello por encontrar un marco innovador para sus relatos incluso la habría llevado a considerar el lenguaje del cine. En *Mis libros* leemos de forma explícita: “Ahora recuerdo que, seguramente influida por el cine, me puse a escribir y guardo todavía las cuatro hojas de papel que emborroneé [sic] con mi novela” (44-45). “[I]nfluida por el cine”, la autora plasma un universo en el que, según destaca Doris Meyer en la introducción a su traducción de *Cartucho*, se puede detectar “the quality of cinematic vision” (2). Esta visión cinematográfica tampoco pasa desapercibida para Martín Luis Guzmán—gran entusiasta del cine como lo atestigua su “prosa cinematográfica” en varios “pasajes de *El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo*” (Duffey 19)—al referirse a *Cartucho* como una “galería de escenas revolucionarias” (Campobello 36)⁶. Esta dimensión cinematográfica es detectable tanto en la estructura como en el lenguaje de *Cartucho*. “La vida de los niños es una película sin cortar” (34), observa Campobello en *Las manos de mamá*. Siguiendo esa analogía, *Cartucho* constituye un todo divisible cuyas partes, sin embargo, no están cortadas o fragmentadas. El libro de Campobello es un universo fractal donde cada texto, lejos de ser un fragmento escindido e incompleto, funciona como una unidad semántica autónoma. De manera análoga a lo que ocurre con filmes compuestos de historias autoconclusivas vinculadas por su temática (*Relatos salvajes* de Damián Szifron, por ejemplo), el lector pasa de un relato a otro como un espectador pasa de un cortometraje (o micrometraje) a otro. Tal es la estructura cinematográfica de *Cartucho*.

En cuanto a su lenguaje cinematográfico, este se sustenta en dos ejes. Por un lado, está una prosa atenta a detalles certeros de fácil traducción visual (“Los ojos exactos de un perro amarillo” (48); “[O]jos verdes, dos colmillos de oro” (49); “Caminaba con las piernas abiertas” (50); etc.). Y por otro, tenemos un lenguaje cuyas articulaciones espaciotemporales remiten a distintas perspectivas propias de una cámara. El resultado es un lenguaje sucinto y sugerente que alterna rapidez con contemplación. Tomando como guía *De la pantalla al texto* de J. Patrick Duffey—donde se examina la influencia del cine en la literatura de la Revolución mexicana, específicamente en las obras de Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán— repaso algunos casos donde Campobello presenta distintos eventos tal como lo haría una cámara. Algunos ejemplos en donde todos los énfasis son míos:

En “Las sandías”: “La marcha siguió, yo creo que *la cola del tren, con sus pequeños balanceos, se hizo un punto en el desierto. Los villistas se quedarían muy contentos, cada uno abrazaba su sandía*” (131). En “Cuatro soldados sin 30-30”: “*En una camilla de ramas de álamo pasó frente a mi casa; lo llevaban cuatro soldados. Me quedé sin voz, con los ojos abiertos abiertos, sufrí tanto, se lo llevaban, tenía unos balazos, vi su pantalón, hoy sí era el de un muerto*” (61).

En el final de “Las sandías”, con el tren que desaparece en el horizonte y la mención inmediata de los villistas, Campobello articula el movimiento de una figura (el tren) frente a un punto de referencia estático (los villistas). Esta articulación funciona como un

montaje cruzado del tren que se marcha y de los soldados con su botín creando un efecto de simultaneidad en el que dos acciones en dos espacios diferentes ocurren al mismo tiempo. Como efecto añadido, al hacer de lado todo tipo de transición, rasgo esencial en *Cartucho*, esta mezcla de planos le otorga una sensación de dinamismo al relato.

Se debe notar también que con esta imagen del tren en movimiento volviéndose un punto en el paisaje, Campobello nos remite al protagonismo del sistema ferroviario no solo en la Revolución mexicana, sino también en el cine de aquellas décadas. Al respecto, Kirby observa que, de los 2500 filmes producidos en los Estados Unidos entre 1896 y 1902, cientos de ellos incluyen escenas en las que predominan trenes o ferrocarriles (19). Volviendo a nuestra obra, en “Cuatro soldados sin 30-30” podemos ver otros dos recursos recurrentes en *Cartucho*: la acción que desfila frente a la perspectiva fija de la narradora, así como su capacidad de capturar sucesos en encuadres precisos. Ambas estrategias convergen en dicho relato en el siguiente pasaje: “En una camilla de ramas de álamo pasó frente a mi casa”, donde el muerto transportado frente a la narradora es encuadrado en una camilla improvisada. Lo mismo ocurre en un momento anterior del relato: “[P]arecía por detrás un espantapájaros; me dio risa y pensé que llevaba los pantalones de un muerto” (61), donde el personaje —aún vivo— pasa frente a la casa de la narradora y esta se enfoca en la curiosa apariencia de sus pantalones, enmarcando una de las imágenes claves en dicho relato. Como la fotografía que va ganando omnipresencia, el primer cine mexicano es un agente fundamental en “el desarrollo de la conciencia histórico-visual” de la época (De los Reyes 18), permeando y (re)definiendo la sociedad visual en la que se desarrolla Campobello. Dado lo anterior, no es difícil imaginar el grado de impacto del cine (y la fotografía) —con sus nuevas maneras de visionar y contar— en la sensibilidad de los artistas de la época.

Finalmente, en cuanto a la influencia de la guerra de la revolución en la construcción de *Cartucho*, no está demás subrayar que dos de los aspectos más obvios en la milenaria relación entre guerra y literatura es aquello que se escribe y la manera en que se escribe. Piénsese, por ejemplo, en *Lumpérica* de Diamela Eltit con su lenguaje hermético como metáfora de ruptura en el contexto de una dictadura. Pronunciándose sobre el efecto de la guerra civil en un escritor, Hemingway, corresponsal durante distintos conflictos armados, ofrece la siguiente reflexión:

Así como la guerra civil es la mejor guerra para un escritor, la más completa [...] Los escritores se forjan en la injusticia como se forja una espada. Me pregunté si esta haría un escritor de él [Tom Wolfe], si le causaría el impacto necesario para cortar el exceso de palabras y si le daría un sentido de proporción (56, mi traducción).

Ese flujo medido de las palabras y sentido de la proporción que Hemingway vincula aquí a la guerra (y que en su caso se

vincula, además, a su labor en la prensa en una época en la que el periodismo se contaba y se cobraba por palabras) es observable con particular claridad en la prosa llana, certera y justa de los microrrelatos de *Cartucho*. El lenguaje de denuncia a la guerra que propone Campobello apela al silencio como uno de los lenguajes del trauma para proponer relatos que anteponen, una y otra vez, lo sugerido y lo no dicho a lo explícito. Para Aguilar Mora, el lenguaje articulado en *Cartucho* representa “un nuevo lenguaje” para “[l]os últimos problemas, como la muerte, como la condición trágica de la vida” (39). Rodríguez, por su parte, vincula el lenguaje de *Cartucho* a la preponderancia de y dependencia en la comunicación verbal impuesta por la guerra: “Como Chihuahua sufrió la guerra más que ningún otro estado, la única forma de saber que sucedía en su territorio y con sus hombres fue la comunicación verbal, y de ella la autora toma su espíritu para transformarla en palabra escrita en sus cuentos y relatos” (41).

Así, ante las tensiones propias de la guerra, aparece la necesidad de contar. Este discurso se aleja de la verbosidad, empero, presentándose libre de excesos. Registro sucinto que Hemingway vincula al impacto de la violencia resultando en la palabra justa. Si recurrimos a la misma Campobello, vemos que este registro se puede explicar también a partir de la peculiar oralidad que la autora atribuye a su tierra, un lugar donde “[l]as gentes, silenciosamente, se adhieren al paisaje, sus pasos son lentos, sus voces, suaves, sólo dicen sílabas contadas” (11). Así, incluso frente al caos de la guerra, solo dicen lo esencial, lo necesario, lo mismo que sus microrrelatos.

Conclusiones

En resumen, el estilo breve y conciso de *Cartucho*, en particular el de sus microrrelatos, representa un ejemplo de la respuesta (in) formada de una escritora ante distintos procesos, incluyendo la modernización en su país a principios del siglo XX. El cine, la prensa, la fotografía y la guerra de la Revolución mexicana constituyen fenómenos culturales fundamentales de largo alcance en la sociedad en la que se desarrolla la autora. De estos, su experiencia con la prensa, así como el trauma de la guerra (no se debe olvidar que el padre —quien fallece— y un hermano de la autora participaron en el conflicto) son decisivos en el estilo de *Cartucho*. Con respecto a la prensa, por un lado, el contacto con *La Nueva Era* durante su infancia y adolescencia la expone a una serie de formas breves que incluyen “versos, algunos de carácter satírico, sonetos” (Rodríguez 28), además de epitafios y máximas (recuérdese una vez más su predilección por Gracián así como las varias maneras en que la prosa sucinta y concisión expresiva de *Cartucho* dialoga con la fórmula graciana de concentrar el máximo significado en la menor cantidad de palabras posibles). Por otro lado, su colaboración con *El Universal Gráfico* la pone en contacto directo con las exigencias de estilo y espacio propios de la prensa escrita. En más de una manera, sin embargo, esta exposición a diversas formas y estilos habría funcionado como guía de *modelos a no seguir*. Recordemos

su displicencia por las formas que había llegado a dominar: "Tenía la preparación intelectual para hacer relatos ñoños y anticuados: medidos, atildados" (16). Este rechazo a las formas clásicas deviene en textos vanguardistas en su experimentación formal.

En cuanto el impacto de la guerra, como Hemingway, Campobello habría experimentado el *choque necesario* por el que deben pasar los escritores durante la guerra, experiencia desde la cual se toma conciencia sobre *the over-flow of words* en la escritura y que debe traducirse en un sentido de proporción y medida. Como

en los cuentos, viñetas y despachos periodísticos desde la guerra de Hemingway, la conciencia de *exceso* en Campobello se reflejaría en lo breve y conciso de sus relatos en *Cartucho*, sobre todo en los microrrelatos aquí analizados. "Para escribir necesitaba una técnica, que yo no tenía", intima Campobello en *Mis libros*. "Era necesario encontrarla; nadie me la iba a regalar" (15). Todas las formas con las que los relatos de *Cartucho* están emparentados son parte de la búsqueda consciente de Campobello de encontrar el registro adecuado para la "verdad histórica" (17) que marca sus relatos.

NOTAS

¹33 relatos en la primera edición.

²"*Cartucho* no es, por mucho, una autobiografía, sino un texto inclasificable por su estructura discontinua y fragmentada" (52), señala Sara Rivera López en "Literatura y autobiografía, dos maneras de entender el pasado en *Cartucho* de Nellie Campobello" en *Nellie Campobello: La Revolución en clave de mujer* (2006), editado por Laura Cázares H. Mientras que en *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016), Cristina Rivera Garza escribe: "[E]se pequeño libro inclasificable que fue *Cartucho*" (72).

³La respuesta completa de la autora es: "Son *Gengis Kan, el conquistador* de Michael Prawdín y *Essays on men and manners* de William Hazlitt. He leído y releído a Gracián. Fui, hace ya algunos años, ferviente lectora de Spengler" (415).

⁴En *La brevedad como poética* (2019) destaco la figura del fractal antes que la del fragmento. El primero se aplica a objetos cuya estructura se replica en cada una de sus partes y en las partes de sus partes. De esta manera, cada parte representa una *unidad autónoma* con significado en sí misma. El segundo subraya una relación de dependencia semiótica entre una *parte subordinada* a un todo mayor del cual forma parte.

⁵Ver, por ejemplo, *La brevedad como poética*.

⁶Mencionado en el prólogo que Campobello escribe en *Mis libros*. La autora cita la disertación pronunciada por Guzmán desde una estación de radio para la Universidad de Ohio en 1938.

OBRAS CITADAS

- Aguilar Mora, Jorge. "Prólogo: El silencio de Nellie Campobello." *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. México: Ediciones Era, 2000.
- Bencomo, Anadeli. *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2002.
- Byerly, Alison. "Effortless Art: The Sketch in Nineteenth-Century Painting and Literature." *Criticism*. 41.3 (1999): 349-364.
- Campobello, Nellie. *Cartucho: Relatos de la lucha en el norte de México*. 1931. México, D.F.: Ediciones Era, 2005.
- _____. *Las manos de mamá*. México: Editorial Juventudes de Izquierda, 1937.
- _____. Prólogo. *Mis libros*, de Campobello, Compañía General de Ediciones, 1960, pp. 9-45.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. 1965. México D.F.: Ediciones del Ermitaño, 1986.
- Castro Leal, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*. Tomo II. México: Aguilar, 1960.
- Cázares Hernández, Laura. Introducción. *Nellie Campobello: La revolución en clave de mujer*. México: UIA, 2006.
- Chávez, Eliverio. *Mestizaje: Introducción a la cultura mexicoamericana*. Bloomington, IN: AuthorHouse, 2007.
- De Beer, Gabriella. "Nellie Campobello, escritora de la Revolución Mexicana". *Cuadernos Americanos*. 223.38 (1979): 213-219.
- De los Reyes, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930: Vivir de sueños*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- Domenchina, Juan José. "Cartucho". *Hispano Americano*. 34. 884 (1959): 58-6.
- Donoso, Catalina. "Retrato hablado: La austera visualidad de los relatos de Nellie Campobello." *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 33. 66. (2007): 173-186.
- Duffey, J. Patrick. *De la pantalla al texto: La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*. Traducido por Ignacio Quirarte. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma, 1996.
- García Sánchez, Franklin. *Estudios sobre la intertextualidad*. Ottawa, Ontario: Dovehouse, 1996.
- Gomes, Miguel. "Los dominios de lo menor: Modulaciones epigramáticas de la narrativa hispánica moderna". *Escritos disconformes: Nuevos modelos de Lectura*. Ed. Francisca Noguerol Jiménez. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004. 35-44.

- Gutiérrez, Alberto. "Viñeta". *Círculo*. 133. 6 (1977): 133-136.
- Hemingway, Ernest. *Green Hills of Africa*. 1935. New York: Scribner, 2002.
- Jaramillo Agudelo, Darío. "Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno." Prólogo. *Antología de crónica latinoamericana actual*, por Jaramillo Agudelo, Alfaguara, 2012, 11-47.
- Kirby, Lynne. *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. Durham: Duke University Press, 1997.
- Lagmanovich, David. *El microrrelato: Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2006.
- Malaver, Ary. *La brevedad como poética: Excursión hacia (sobre) la microdiscursividad*. Lima: Editorial Micrópolis, 2019.
- Marco González, Ana. "Presencia de pautas narrativas de la tradición oral y popular en *Cartucho* de Nellie Campobello". *Revista de dialectología y tradiciones populares*. 68. 1 (2013): 167-189.
- Meyer, Doris. Translator's Note. *Cartucho and My Mother's Hands*, by Nellie Campobello, Translated by Doris Meyer and Irene Matthews, University of Texas Press, 1988, pp. 2-3.
- Molina Sevilla de Morelock, Ela. *Relecturas y narraciones femeninas de la Revolución Mexicana*: Campobello, Garro, Esquivel y Mastretta. Woodbridge: Tamesis, 2013.
- Moriuchi Mey-Yen. *Mexican Costumbrismo: Race Society and Identity in Nineteenth-Century Art*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2018.
- Mraz, John. *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*. Durham: Duke University Press, 2009.
- Nueva colección de autores selectos latinos y castellanos aumentada con trozos griegos*. Tomo III. Redactada y anotada por los PP. Escolapios. Madrid: Imprenta de la Escuelas Pías, 1865.
- Parra, Max. "Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 47. 24 (1998): 167-186.
- Pollastri, Laura. "Los rincones de la gaveta: Memoria y política en el microcuento". *Quimera*. 211-212 (2002): 39-44.
- Prado Garduño, Gloria. "Un sueño de amor sin límites: La mujer y la madre recreadas." *Nellie Campobello: La revolución en clave de mujer*. Ed. Laura Cázares Hernández. México: UIA, 2006. 73-82.
- Ramos, Luis Arturo. "Las fronteras genéricas: Cuento, novela, crónica." *Explicación de textos literarios*. 28. 1-2 (2000): 23-30.
- Rivera Garza, Cristina. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. 2016. Barcelona: Literatura Random House, 2017.
- Rivera López, Sara. "Literatura y autobiografía, dos maneras de entender el pasado en *Cartucho* de Nellie Campobello." *Nellie Campobello: La Revolución en clave de mujer*, editado por Laura Cázares Hernández. Tecnológico de Monterrey, 2006. pp. 51-58.
- Rodríguez, Blanca. *Nellie Campobello: Eros y violencia*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Letra Buena, 1992.
- Tola de Habich, Fernando. Prólogo. *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. De Nellie Campobello. La Serpiente emplumada, 11. México: Factoría Ediciones, 1999.
- Villoro, Juan. *Safari accidental*. México D.F.: Editorial J. Mortiz, 2005.
- Zavala, Lauro. "Las fronteras de la minificción". *Escritos disconformes: Nuevos modelos de Lectura*. Ed. Francisca Noguero Jiméñez. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004. 87-92.
- _____. *Minificción mexicana*. México, D.F.: UNAM, 2003.

Sips and Giggles: Alcohol, Tragedy and Ideo-Aesthetics in *La sombra del caudillo*

Veronika Brejkaln
University of Toronto

ABSTRACT: This article examines the ideo-aesthetic function of alcohol in Martín Luis Guzmán literary magnum opus *La sombra del caudillo*. Specifically, I read alcohol as a broader process of consumption, inebriation and affective transformation that concurrently reflects and influences individual and collective power dynamics at play. Rather than a mere object of consumption, it behaves as an active agent that participates in, ignites and transforms other processes in the text. Within the ideological domain, I focus on what the individual and collective drinking practices reveal about those who drink and how questions of gender, class and race are negotiated through literary representation. I then consider the aesthetic and symbolic function of alcohol in relation to the broader sociopolitical practice of state-building. I analyze how alcohol consumption becomes a double-edged sword with the potential to foster comradeship or conflict and how its excess transforms social relations from amicable encounters to violent confrontations. Ultimately, I argue that the ideo-aesthetic role of alcohol in *La sombra del caudillo* contributes to the work's overarching theme of tragedy.

KEYWORDS: Mexican Revolutionary Literature, Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo*, Alcohol, Ideology, Aesthetics, Tragedy

To date, much attention has been dedicated to Martín Luis Guzmán's *La sombra del caudillo*'s aesthetic character, most notably its binary imagery and the interplay between light and dark. Another fundamental yet less explored theme in the novel is alcohol. Despite being a recurring motif, it has received very little scholarly attention. Recently, Daniel Zavala Medina made an important move in this direction, recognizing that 'el alcohol circula pródigo a lo largo de muchas páginas: licores copiosos, inmoderados y con cargas de significación en la trama de enorme interés' (112). I argue that, similar to the imagery of light and dark, the alcoholic trope embodies another binary element in the novel that simultaneously fulfills an aesthetic as well as ideological function in the work. Specifically, I read alcohol as a broader process of consumption, inebriation and affective transformation that concurrently reflects and influences individual and collective power dynamics at play. More than a mere object of consumption, alcohol becomes a transdisciplinary agent that participates in, ignites, and transforms other processes in the text.

Within the ideological domain, I consider what the individual and collective drinking practices reveal about those who drink. Building on Gretchen Pierce and Aurea Toxqui's idea that 'alcohol [serves] as a way to understand bigger topics within Latin American history, such as identity, ethnic and communal bonding, race, class, gender, power relations, state-building, and resistance,' (9) I show that the process of alcoholization in the novel offers insights into how questions of gender, class and race are negotiated through literary representation. I also consider Guzmán's text in the context of Tim Mitchell's argument in *Intoxicated Identities: Alcohol's Power in*

Mexican History and Culture regarding the writers of the Revolution who, as he argues, helped to create 'literary images of a pervasive death-wish culture, inseparable from heavy drinking' (9). Building on Mitchell's notion that 'Mexicans seeking to understand their 'fiesta of bullets,' were extraordinarily dependent on binge drinking for metaphors, for concepts of time, for ideas about death, for modes of memory and representation,' (9) I consider the symbolic function of alcohol in relation to the broader sociopolitical practice of state-building. Viewing alcohol consumption as a double-edged sword with the potential to foster comradeship or incite conflict, I analyze the ways in which its excess transforms social relations from amicable political encounters to violent confrontations. Ultimately, I argue that the ideo-aesthetic role of alcohol in *La sombra del caudillo* contributes to the work's overarching theme of tragedy.

Laughter, Power, and Masculinity

In the chapter, 'El banquete en el bosque,' Ignacio Aguirre attends a political event where the drinking practices reveal a great deal about the protagonist and his surrounding environment. To set the scene, we learn that the Minister 'sabía darse a desear para que su prestigio creciera,' and as such, 'hizo que sus admiradores y partidarios lo aguardasen esa vez más de una hora' (103). When he does arrive, the guests 'extremaron las manifestaciones del entusiasmo al ver que al fin se presentaba el joven ministro de la Guerra' (103). This opening underscores Aguirre's need to be the center of attention and his flair for the dramatic. We are then told that, 'Restablecida la calma, las copas de los aperitivos invitaron al reacomoda-

miento. Se instaló al ministro en el sitio que allí podía considerarse como de honor' (103). Not only are the drinks personified but they also possess the agency to facilitate an adjustment in seating whereby Aguirre occupies the place of honor at the table. Alcohol is portrayed as an independent agent, a character, who exerts influence over others, and Aguirre's position as head of the table establishes the respect, power, and influence that he holds within the political circles.

Upon sitting down, Aguirre is served a drink. We are told that 'no tuvo que mencionar lo que debían servirle,' and that, 'José, el camarero predilecto de los políticos de importancia, fue, de propia iniciativa, en busca de una botella de Hennessy-Extra, que trajo pronto, que descorchó allí y que se apresuró a colocar delante del ministro de la Guerra, así que le hubo llenado hasta el borde la primera copa' (104). Aguirre is influential enough for the waiter to know not only his drink of choice but also the way he likes to drink it. His preference to have his glass filled to the brim is indicative of his lack of moderation—a tendency he displays continuously. His go-to drink being a foreign liquor also reflects his Eurocentric elitism and underscores his elevated social status. While agave-based drinks such as tequila and mezcal were traditionally associated with the lower classes, European liquor was considered a marker of civility (Brulotte 911). Throughout the novel, Aguirre and other politicians repeatedly drink Hennessy Extra, the *crème de la crème* of cognacs. Tequila on the other hand, is used during acts of high incivility, first in the kidnapping of Aguirre's right-hand man, Axkaná, and later against the police chief who headed the kidnapping, Zaldivar. From the beginning, the reader can detect that Aguirre's personality is one marked by an inclination toward excess and lavishness.

As the banquet continues, the reader gets more insight into Aguirre's character, particularly his relationship with alcohol. The narrator explores this aspect, stating that:

Tal costumbre de Aguirre—beber siempre de botella intacta—la conocían en México todos los camareros y cantineros de algunas ínfimas. De ella se derivaba algo del acento muy masculino que el joven general ponía en su afición a beber.... Para Ignacio Aguirre, sólo en la botella íntegra, en la botella que iría él vaciando poco a poco, existía realidad bastante a contentarlo. (105)

His drinking habits and expectations provide insight into the parallels invoked between the means of alcohol consumption and masculinity. Specifically, Aguirre's mode of drinking suggests that the masculine subject is one marked by excess. This reflects Deborah Toner's idea in *Alcohol and Nationhood in Nineteenth-Century Mexico* (2015), that the excess of alcohol is seen as crucial for masculinity (34). At the same time, Toner points out that too much excess can also be viewed as problematic (34)—something that also becomes evident by the end of the novel. Secondly, the idea that Aguirre looked for happiness at the bottom of the bottle suggests a depen-

dent and unhealthy relationship between the Minister of War and his alcohol. His compulsiveness to drink comes on display again in the following description:

Esta vez insistió buen rato en las chanzas con Encarnación y en la charla con Olivier—cual si, en efecto, el coñac no existiera en el mundo—, y si al cabo consintió en extender el brazo hasta la copa para llevársela a los labios, lo hizo como por mera condescendencia con sus amigos, no porque la deseara. De estar solo, hubiese hecho otro tanto, si bien entonces por amables impulsos de simpatía hacia las cosas, ya que no hacia los hombres. (105)

For Aguirre, joking, chatting and cognac go hand in hand. There is also a kind of denial, followed by a rationalization of his drinking habits. Once inebriated, Aguirre behaves as if liquor didn't exist and as if it wasn't a social lubricant. For him, it's an act of comradeship and sacrifice toward his friends. Yet, this sacrificial act is undermined when we learn that had he been alone, he would have drunk regardless, only under a different pretext. As such, there is an underscoring of the duality of alcohol's social function. While it can be a bonding exercise, it can also be a solitary escape.

With the banquet in full swing, alcohol becomes the agent that gives characters a palpable push to experiment with various power dynamics. In the case of Aguirre, the show of authority begins in his voice, which, 'jovial y franca, sonó más audible que hasta entonces, lo que hizo que se interrumpieran las otras conversaciones y todos se volvieran para oír' (105). Having become once again the center of attention, Aguirre directs his loud tone to Encarnación, and asks: '¿de cuándo acá vienes tú a México sin mi permiso, y te atreves, además, a no empezar aquí presentándote en la Secretaría de Guerra?' (105). We learn that 'Encarnación sabía que aquella pregunta no era reproche de funcionario, sino escarceo palabrero de compañero de armas, frase juguetona de superior amigo—, donde se le brindaba el reconocimiento oficial de su derecho a cometer travesuras' (105). Aguirre's sarcastic reproach to Encarnación and the latter's acceptance of this act of comradeship and humiliation displays the hierarchy at play in the relationship between the two men. While he does not immediately respond to Aguirre's question, a response registers in his smile. As the narrator explains:

Quiso, en consecuencia, hacer él también gala de espiritualidad, y empezó, para ello, por sonreírse; sonrió de modo que su rostro ... vino a iluminarse con fulgores inciertos. Para Axkaná, que lo veía de medio perfil, aquella sonrisa fluctuó por un segundo—como todas las de Encarnación—entre lo imbécil y lo torpe, y en el segundo siguiente, entre lo astuto y lo zafio. (106)

To respect the hierarchy, Reyes opts for replying to Aguirre's question with a smile. The response is Encarnación's way of taking the

high road and laughing off the underhanded comments directed towards him. Yet, as Axkaná perceives, the General's smile is deceiving and oscillates between stupid and clumsy as well as cunning and uncouth. Subsequently, we see that Encarnación, 'según Aguirre le servía coñac tras de servirse a sí mismo, seguía sonriendo, sonriendo' (106). The smile becomes a show of contemplation for Reyes, after which, 'por fin, consciente del favor anticipado por todos a sus palabras y gozoso de ello, dijo de súbito: "Pero pa qué, pues buscarte en el Ministerio, si sé, Aguirre, que donde te jallo es en las tabernas?"' (106). The General's response carries a heavy punch for the Minister of War. Though formulated as a joke, the remark is laden with commentary on Aguirre's well known habits of excessive consumption. Taken together, the banter between Aguirre and Encarnación embody ongoing displays of dominance disguised as joking around. At this point in the novel, whatever hostility exists between political actors is kept to a minimum and surfaces only in the form of passive-aggressive jokes. The culminating effects of Aguirre and Reyes's conversation on the rest of the room highlight this point. Following Reyes's comment, Aguirre 'ríe el chiste—lo río de buena gana—, y a carcajadas lo río con él la turba satisfecha de los jóvenes políticos. Lo rieron también Tarabana y Mijares, lo río ... el mismo Axkaná' (107). Laughter, in this case, becomes the cathartic mechanism for release of tension for Aguirre, Reyes and the other guests. Following this release, 'se multiplicaron por tanto en alabanza de chiste de Encarnación, las risas y los aperitivos, las risas y el tequila, las risas y el coñac; y para mejor celebrarlo fueron corriendo, de mesa en mesa, chanzas fuertes, soeces, acres, que eran a modo de expresivas primicias de la euforia' (107). The confrontation between Aguirre and Reyes ends with laughter, as joking and liquor come together to dispel pre-existing tensions and produce an environment of euphoria and ecstasy for the characters.

By the end of that banquet, the social gathering appears a success; especially to Olivier Fernández, the leader of the Bloque Radical Progresista, who 'esperaba de aquella comida excelentes resultados para el plan que traía en proyecto' (107). His plan was to convince Aguirre 'del entusiasmo profundo con que los 'radicales progresistas y otros elementos afines' lo proclamaban candidato a la Presidencia de la República, en oposición a la otra candidatura, la del general Hilario Jiménez' (108). Olivier's scheming behavior reflects the chapter's opening quote, made by Axkaná about the way politics is conducted in Mexico: that behind every social function is a purpose to push forward the interests of one political agent or party over another. In this case, Olivier's reason for arranging the banquet was to warm up Aguirre to the idea of running for presidency, which he did by appealing to his ego.

Following the banquet, Olivier continues his work on Aguirre by arranging a night of drinking at a brothel. Since Olivier 'conocía bien a Aguirre, sabía que sólo el vino y la efusión de la crápula eran capaces de conmovirlo,' (114) he makes sure to bring the Minister to a place where drinks are abundant. By exploiting two of Aguirre's biggest weaknesses—women and alcohol—Reyes hopes to

manipulate Aguirre into expressing his desire to run for president. Once Aguirre arrives and everyone is seated, 'fueron alineándose las botellas de cerveza,' and, 'frente a Ignacio Aguirre colocaron otra, ésta de coñac; trajeron copas, vasos, ceniceros' (115). With the characters and the scene set, we learn that 'a poco de empezar a beber, Olivier Fernández se puso a disertar sobre política,' and that 'los demás le siguieron' (116). Once again, alcohol behaves as a provocateur of conversation in this political circle. It is not long before 'las botellas vacías iban acumulándose sobre el hule pegajoso,' and 'del Hennessy-Extra no les restaba a Encarnación y Aguirre ni la mitad' (116). The only individual who is not drinking heavily at this event is Axkaná, who, 'como en el primer momento, se conservaba sobrio, templado, fuerte' (117). By the end of the night, we see the aftermath of the heavy drinking that took place: 'la mesa negreaba de botellas vacías, [y] ... Encarnación, semivivido, ya no hacía sino oír' (117). By getting so drunk Reyes undermines his own plan to convince Aguirre to run for president, and when morning rolls around we learn that Aguirre, 'siempre alerta, no había dicho aún, pese a la plenitud optimista que el alcohol le producía, las palabras reveladoras que Olivier esperaba desde el fondo de su propia embriaguez' (118). Despite his best efforts to ply the Minister with booze and women, Olivier is unable to get Aguirre to publicly express his interest in the presidency.

After this failure, a secondary plan is set into motion. At Olivier's request, rumors begin to circulate about Aguirre's supposed run for presidency. The Caudillo, for whom Aguirre has been working for over ten years and whose presidency would be contested, learns of the false news and calls a meeting with the Minister. Though Aguirre denies the rumors, the Caudillo does not believe him. As a result, not only is a decade-long political relationship permanently severed, but Aguirre now finds himself as an opponent to the most powerful strongman in Mexico. It is at this point in the novel that his fate begins to look decisively less promising. When Aguirre shares the news of the Caudillo's rejection with his closest confidant, Axkaná, it turns out that he 'pensaba lo que el Caudillo' (134). Specifically, what Axkaná saw in Aguirre that night was 'la tragedia de un político cogido por el ambiente de inmoralidad y de mentira que él mismo ha creado; la tragedia de un político, sincero una vez, que, ... aun no abre los ojos a las circunstancias que han de obligarle a defender, pronto y a muerte, eso mismo que rechaza' (134). We see that Axkaná explicitly evokes the notion of tragedy to imply Aguirre's inevitable destiny. As the most rational character in the novel, Axkaná can explain intellectually how Aguirre has found himself in such tragic circumstances; yet he cannot conjure a way out of them, signaling at the inexplicable nature of the tragic process. By labelling Aguirre's situation a tragedy, Axkaná foreshadows the catastrophic ending that awaits the Minister of War for going against the wishes of the Caudillo.

With tensions building between Aguirre and the Caudillo, Olivier begins to devise a new plan to ensure that he himself does not end up on the Caudillo's bad side. Quickly, he realizes that 'todo lo

que tenía que hacer era abandonar a Ignacio Aguirre, o, mejor dicho, pasarse a Hilario Jiménez' (151). As a result, Olivier approaches Jiménez directly and expresses support for his candidacy on behalf of the Bloque Radical Progresista. To test his loyalty, Jiménez demands for Olivier to guarantee 'que lo proclamara candidato a la Presidencia de la República en la convención del partido 'radical progresista' del Estado de México' (153). Olivier agrees, and a day ahead of the convention he gets in touch with the governor of México, General Catarino Ibáñez. Olivier provides the governor with 'instrucciones sobre el curso que debía seguir la convención que se preparaba' (153). Here, we learn that 'al general Catarino Ibáñez ... le encantaron aquellas órdenes de Olivier ... porque él ... andaba ya algo comprometido en materia electoral. Y sus compromisos, justamente, se inclinaban del lado de Jiménez' (154). The private scheming that occurs between Olivier and Ibáñez displays the mechanism of corruption at work in Mexican politics. First, Olivier switches sides and abandons Aguirre in support of Jiménez because it benefits his own political livelihood. Second, Ibáñez is prepared to go along with Olivier's plan because he already has vested interests in seeing Jiménez get elected. We see that political alliances are not the same as political allegiances. That is, support is contingent upon mutually converging interests rather than loyalty. As one actor's interests fluctuate, so does his political alliance. By showing how state politics are largely determined by the pursuit of mutual interests shared among individual state actors, the novel provides a blueprint for understanding the logic that drives the mechanism of political corruption in Mexico. Viewed from this angle, the notion of tragedy in the novel functions as less of an ambivalent aesthetic and more as an ideological mechanism. Rather than being a tragic hero consumed by multiple corrupt forces beyond comprehension, Aguirre's downfall can be explained as a rational ending resulting from a series of calculated political moves made by state officials pursuing their individual ambitions.

Dining, Conflict, and Class

While the trajectory of state politics is shaped by converging interests among separate actors, these individuals do not support each other beyond their immediate goals. For Olivier and Ibáñez, their partnership to ensure the candidacy of Jiménez is largely a question of convenience, and their personal relationship is fraught with disdain and contempt. We observe this tension most clearly in the chapter, 'Brindis,' where alcohol and laughter highlight the duplicitous nature of their relationship during the closing banquet of the political convention. In addition, alcohol illustrates not only Ibáñez's deceitful personality but also his elitist attitudes regarding race and class.

To mark the end of the Convention, Catarino Ibáñez 'había hecho preparar, en el mejor restaurante de Toluca, una comida digna de él, digna de sus amigos, y merecedora al propio tiempo de que se la recordara, por su trascendencia, entre los demás sucesos de

aquella fecha memorable para el civismo' (177). In preparation for his opening toast, Ibáñez 'no quiso ... decir nada del banquete mientras no llegaba el momento estrictamente oportuno,' and instead waited until 'la hora en que los mil indios de la manifestación roían sus huesos y sus tortillas en el jardín de la casa incautada' (177). While Ibáñez organizes a dinner to celebrate and honor the public spirit which should, in theory, extend to all Mexican citizens, this celebration does not play out equally among different social groups. There is a clear separation between the elites who are dining in the most expensive restaurant in Toluca and the thousands of Indigenous citizens who are portrayed as animals gnawing on leftover bones just outside the restaurant. This class division is reinforced when Ibáñez imagines himself as 'autor del festín para los mil indios semidesnudos' (178). By envisioning himself as the author of the feast for the masses, Ibáñez places himself as the authority figure over the Indigenous class whose social powerlessness and lack of resources is expressed as nudity. The governor's patronizing attitude toward the lower classes is evident when he imagines himself 'perorando ante los mil indios de la manifestación política,' proclaiming things like: 'Sí, hijos míos ... cuando *la Revolución sea ley en las ciudades y los campos*, ya no habrá más ricos codiciosos, más ricos explotadores de la miseria del pobre, sino que todos seremos ricos buenos, ricos revolucionarios y útiles' (179). Ibáñez's imaginary address not only carries with it an air of condescension but is also laden with irony. In calling the masses his children, Ibáñez underscores his superiority as their parental figure. The Indigenous are portrayed as an underdeveloped group that is unable to govern itself without a supreme leader. Furthermore, Ibáñez's use of absolutist language, along with his reference to the Revolution becoming law in an undefined future scenario suggest an empty political rhetoric that puts forward utopic ideals without a clear plan to execute them in practice. This description captures the disconnect between the grandiosity of the Revolution as a philosophical ideal in which all Mexicans are equal and the unimpressive reality that continues to re-constitute state subjects based on their class and race. This incongruity is personified through Ibáñez, who believes he embodies these revolutionary ideals while in reality he undermines them through his treatment of the lower classes.

This incongruity is further reflected in the descriptions of the lavish space where the banquet occurs. The political actors are seated at tables with 'floreillas dispersas sobre la albura de los manteles,' and with 'servilletas, primorosamente dobladas, que dejaban en los dedos la ilusión de castillos que se desbaratasen' (180). In front of each guest there are 'cuatro copas, alineadas de mayor a menor, anunciaban frente a cada cubierto la pluralidad de los vinos' (180). The intricate table settings in this upscale restaurant run in stark contrast to the mentions of the outside garden where the lower classes have congregated to eat. The sheer multitude of wine glasses signals the abundance of alcoholic beverages, further underscoring the difference in alcohol consumption by the elite classes. At one point in the banquet, Ibáñez speaks 'en voz bastante alta

para que lo oyeran hasta el otro extremo de la mesa,' and makes a point to comment on the drinks. He insists that the drinks are there 'para que se beban! ... Beba cada quien lo que guste y de lo que guste, como yo. Yo, ni vinos tintos ni vinos blancos: mientras más caros, menos me gustan. Yo pura cerveza de Toluca, y para luego yo sí mis coñaques' (181). Ibáñez wants everyone to know that he is sparing no costs when it comes to alcohol at the banquet. While highlighting his own generosity, he also attempts to position himself as a man of the people by stating that the more expensive a beverage is, the less he prefers it. Despite presenting himself as a lover of local alcohol, Ibáñez's elitist taste comes through a reference to 'his' cognacs, undoubtedly expensive and imported, which he consumes after drinking his beer from Toluca.

Ibáñez extends his simpleton image through the food served at the banquet. When someone comments on the delicious guacamole, he replies, '¿Le gusta, amigo? Pues ya lo ve usted: este guacamole es el mismo que están comiendo allá, con sus tacos de barbacoa, los compañeros que dejamos hace rato en el jardín' (181). Speaking these 'palabras con sonrisas de profundo convencimiento democrático,' (181) Ibáñez makes a point to highlight that both the restaurant guests and the ones outside are consuming the same food, falsely suggesting that there is no class division between the two groups. This last comment prompts Olivier to call him out directly. With his patience running thin, Olivier proclaims: 'no seas farsante.... Lo que estás diciendo es mentira y tú sabes que es mentira' (182). Furthermore, he states:

El guacamole será igual ... Pero la mentira consiste en que llamas 'compañeros' a los pobres indios de la manifestación ... Si son 'nuestros compañeros', ¿por qué a ellos les das huesos y tortillas martajadas, dejando además que esto lo coman en el suelo, mientras a nosotros nos tratas regiamente? Aquí no pasamos de treinta, allá son más de mil. Sin embargo, estoy seguro de que la comida nuestra va a costarte el doble o el triple de lo que pagarías por la mísera barbacoa de los que vinieron a gritar tus vivas y tus mueras. (183)

Olivier's observations highlight Ibáñez's duplicity by pointing out the disparity between the inclusive rhetoric with which he speaks of the masses and the exclusive reality to which they are subjected at the banquet. Olivier questions the notion of referring to the Indigenous crowd outside as 'compañeros,' which would imply equality between the outside and inside guests. The social inequality between the two groups is evidenced by the difference in the quality of the food consumed by each class of people. Furthermore, while there are more than a thousand people eating in the garden, the total cost for their food amounts to less than what it costs to feed the thirty-odd people inside the restaurant. Olivier's comments to Ibáñez underscore the socioeconomic disparities between the two groups and call attention to the governor's opportunistic discourse.

The verbal confrontation initiated by Olivier provokes an immediate change in Ibáñez's mood. We learn that 'Catarino no volvió a hacer gala de su jovialidad. Fue, al revés, dejando de hablar, encogiéndose, tornándose sombrío, hosco' (183). Despite others' efforts to alleviate the tension through jokes and laughter, neither man is prepared to excuse the other and so the tension continues to build. Instead of discussing the situation with Olivier, Ibáñez 'cesó de beber cerveza: pidió coñac; se dedicó a tomarlo con ahínco,' (183) and dialogue is swiftly replaced with drinking. As the chapter continues, excessive consumption of alcoholic beverages contributes to the developing atmosphere of hostility. With the banquet in full swing, the liquor consumption intensifies, as does Ibáñez's drunken state: 'puesto en pie, su embriaguez crecía: al mareo de la cerveza y el vino se mezclaban en su cuerpo el vértigo de la nueva postura y el que le daba la doble fila de comensales' (184). Yet, this does not stop him from wiping his 'labios para limpiarse la bocera de la vigésima copa de coñac,' (185) in preparation for another speech. Catarino begins with a story about his 'amigo Emilio Olivier, que es buen revolucionario...' (185). Specifically, he tells the guests that Olivier 'dijo la semana pasada que habíamos de sacar candidato a mi general Hilario Jiménez,' and yet 'luego, hace dos días, me dijo que ya no, que ahora el candidato había de ser el ciudadano general Ignacio Aguirre' (185). As the reader will know, while Olivier did approach Ibáñez regarding Jiménez's candidacy, he did not breach the topic of Aguirre, so the last part of Ibáñez's comment is factually untrue. The governor follows up this lie with another provocation, stating: 'Y yo, compañeros, les pregunto a ustedes como revolucionarios conscientes y honrados: al chaquetear de ese modo mi amigo Olivier, ¿no da pruebas de que si yo soy farsante, como él me decía hace un rato ... él, quiero decirlo, es más farsante que yo?' (186). Ibáñez's drunken accusations do not go unanswered by Olivier, who retaliates with more than just words: 'rápido e impulsivo, arrojó el champaña de su copa a la cara del gobernador y le dio en seguida, con la copa misma, un golpe en la frente' (186). Whereas in the case of Ibáñez alcohol precipitates a verbal attack, with Olivier the alcoholic vessel becomes a literal instrument for physical violence. Following the attack, 'desencadenó entonces, tan rápida como intensa, la batalla,' in which 'volaban platos y botellas... Sonó un disparo... Sonó otro... Y así se prolongó la lucha varios segundos, mezclado el olor del vino y del tabaco con el de la pólvora, y la atmosfera de los gritos con la de los fogonazos y las detonaciones' (186). As we can see, alcohol and violence share a complementary relationship in the novel. In the descriptions of the brawl, sounds of flying alcohol bottles accompany the echoes of gunshots just as the smell of wine is intertwined with that of gun powder. Through such parallels, alcohol becomes a tool for violence that is similar to the gun itself; as such, the two are simultaneously connected on a symbolic and material level. Lastly, the back-and-forth banter between Ibáñez and Olivier makes the title of the chapter –'Brindis'– ironic. That is, the toasts which would normally function as markers of comradery are seized as opportunities to carry out attacks.

The abundance of alcohol serves both an ideological and an aesthetic function in the chapter. First, it presents a clear demarcation between different social groups through the types of drinks accessible to the elites in the restaurant versus the masses dining outside. While the banquet is meant to be a celebration of the 'civismo' for all Mexicans, the material manifestations of this event capture various patterns related to social inequality. The abundance of alcohol for a select few versus the absence of alcohol for the masses denotes the unequal distribution of resources among the rich and poor. The sheer variety of alcoholic beverages offered to the guests indoors runs in stark contrast to the lack of alcohol served to the guests outside. Ibáñez's insistence that the indoor dining experience is equivalent to the one in the garden illustrates the disconnect between the material reality of the lower classes and the elites' perception of the same space. The guests' access to different types of wine, beer and liquor, and their ability to choose among them as they please, exemplify their privileged access to resources and their limitless freedom to consume them. Furthermore, the governor's framing of the banquet as a celebration of 'civismo' and his self-proclamation as a drinker of local beer capture the duplicitous style of his political rhetoric. That is, in evoking the ideals of the Revolution as the dinner's guiding principles while highlighting himself as a man of the people, Ibáñez conceptualizes national identity as a homogenous whole in which all Mexican are equal. In reality, the dinner itself serves as a demarcation of social inequality prevalent in the post-revolutionary milieu.

Viewed as an aesthetic element, alcohol functions as a symbolic actor capable of steering individuals towards comradeship or conflict. Although the drinking begins as a celebratory gesture shared by the political attendees, following Olivier's provocative comments, the drinking promptly turns excessive. As the consumption of alcohol intensifies, so does the guests' propensity towards violence. We can note this in the change it provokes in Ibáñez, who begins the night uttering a series of unifying political speeches and ends it by launching a chain of verbal attacks at Olivier. In this instance, alcohol takes on the role of agent of provocation and attack. After the physical altercation between Olivier and Ibáñez, an all-inclusive brawl ensues among all the guests, promptly ending the banquet. Whereas at the start of the banquet alcohol behaves as a social lubricant that fosters a sense of community, by the end it becomes a literal instrument for violence.

An Instrument for Violence

The chapter analyzed above presents the first explicitly violent episode in *La sombra del caudillo*. As tensions escalate among characters in the second half of the text, so too does the physical violence, and accompanying this growing (ab)use of force is alcohol. The kidnapping of Axkaná (carried out as a provocation of Aguirre by Caudillo's men) provides a clear example where alcohol is used to inflict physical harm. During the episode, we learn that 'con el cuel-

lo de la botella golpeaba el desconocido los labios de Axkaná. Lo hacía, evidentemente, con intención de causarle daño y mantenerlo dócil,' and that 'para que cesara en aquello, Axkaná bebió' (205). In this instance, alcohol bottle serves as a means for directly subduing and controlling the kidnappee. By sticking 'entre los dientes varios centímetros de la botella,' the kidnapper forces Axkaná to 'tragar enorme cantidad de líquido' such that 'no acababa de pasar todavía lo que le echaron en la boca, cuando ya estaban obligándolo a tomar otro trago...' (206). As a result, it does not take long for Axkaná to feel 'veloces amagos de una borrachera terrible, de una embriaguez extraña que lo inundaba, más que en mareo, en ahogo' (206). The imagery of Axkaná drowning in alcohol is as literal as it is symbolic. In the literal sense, the kidnappers torture Axkaná by forcing him to drink until he is inches away from death. Symbolically, the intoxication of Axkaná represents the destruction of the revolutionary ideals that he represents. That is, the political purity of his character—symbolized among many things through his lack of participation in drinking practices—is subverted by excessive alcoholic intake. Furthermore, considering that alcohol can be used as a purifying agent, the physical and metaphorical contamination of Axkaná through this agent is doubly ironic.

Another instance when alcohol is used as an instrument of power occurs shortly after the kidnapping, when Aguirre calls Coronel Zaldivar—the police chief who headed the attack—in for questioning. After disarming Zaldivar, Aguirre orders one of his associates, Cahuama, to bring 'papel de escribir, una botella de coñac, otra de tequila y tres copas' (230). When Cahuama returns, we observe that 'Aguirre cogió la botella de coñac y sirvió dos copas; luego vertió una de tequila. 'Para usted' dijo a Zaldivar, alargándole la copa de tequila. A Tarabana, en silencio, le dio una de coñac. Para sí cogió él la otra. '¡Salud!' Los tres bebieron' (231). Here, the decision to single out Zaldivar by giving him tequila instead of cognac is deliberate psychological intimidation on the part of Aguirre. When Axkaná is found on the morning after his kidnapping, we are told that he 'rezumaba tequila, literalmente, hasta por las uñas' (225). By placing in front of Zaldivar the same liquor that was used to torture Axkaná, Aguirre aims to instill fear by hinting that a potentially similar outcome awaits the coronel should he choose not to cooperate. Read in this way, the initial drinking practice shared by Zaldivar and Aguirre is not so much a customary conversation starter as it is an outward display of hostility.

Following the first drink, Aguirre's makes it known that he expects a written confession from Zaldivar. When he refuses, Aguirre informs him that 'a cambio de confesar por escrito habría usted evitado el tratamiento que merece; pero, supuesto que no confiesa usted ... tragará usted a fuerza, con embudo, todo el tequila que le quepa en el cuerpo' (233). To get a confession letter from Zaldivar, Aguirre uses tequila to threaten the coronel with the same fate as Axkaná's. Although Zaldivar agrees, 'no se puso a escribir en seguida: antes se sirvió una copa de coñac y se la bebió con ansia, la saboreó cual si no quisiera que le quedara en la boca recuerdo algu-

no del tequila que había tomado cinco minutos antes' (233). Before writing the letter, Zaldivar makes sure to savor the cognac until its aftertaste overtakes that of the tequila he drank moments earlier. Aguirre's use of tequila to threaten Zaldivar understandably left the coronel with a bad taste in his mouth. Whereas tequila invokes in him a sense of danger, cognac brings him a sense of safety. Likewise, while the Mexican liquor is utilized as a weapon, the European one signifies security, once again elevating the privileged status of the latter. By drinking the same liquor as Aguirre, the coronel returns to the same level of power as the Minister, and the cognac signifies a reached agreement. Zaldivar's varying emotional reactions toward different kinds of liquor reflect the psychosomatic role alcohol plays in the novel. For Zaldivar, tequila symbolizes threat while cognac embodies safety. The fear he experiences from one versus the calm he feels from the other are contingent on the emotional triggers associated with each type of liquor.

Although Aguirre succeeds in getting a written confession from Zaldivar, he is unable to move past what happened. Infuriated and betrayed, he resigns from his position as Minister of War and ultimately announces his intention to run for presidency, contrary to the wishes of the Caudillo. From there, tensions between the Aguirristas and the Hilaristas continue to escalate, and the decisive moment comes when Aguirre and his political allies decide to carry out an armed uprising against the Caudillo's government. Nonetheless, it is not long before news of a planned revolt reaches the state leader and an arrest warrant is issued for Aguirre and his men, forcing them to flee Mexico City.

Hubris, Betrayal, and Capture

The chapter, 'El plan de Toluca,' relates the moments when Aguirre and twelve of his closest associates arrive to their hiding place. After escaping in the middle of the night, they arrive at an obscure hotel where, with the help of their military insider, General Julián Elizondo, they will work out the details of their rebellion. Although Aguirre and his group are still being persecuted by the Caudillo, 'estaban ya bajo el amparo militar de Elizondo [y] se sentían fuertes' (296). The men anxiously wait for him to return to the hotel so that together they can start planning their next steps. In the meantime, Olivier realizes that 'las habitaciones que pidieron eran muchas; tomaría tiempo el prepararlas. Como habría, también, que esperar al general Elizondo, ... y como, por otra parte, hacía frío, pidió Olivier que se les abriese el bar' (296). Despite it being after-hours, Olivier manages to come up with a list of pretexts to justify his request to access the hotel's bar. Once everyone is there, we learn that Aguirre 'pidió su bebida cotidiana: Hennessy-Extra, la botella entera; los otros, análogamente' (296). This scene paints a very similar picture to the one depicted in the earlier chapter, 'El banquete en el bosque': a social gathering with Aguirre at its head, ordering an entire bottle of cognac while those around him follow. It also displays the theme of circularity to denote tragedy, whereby characters are stuck in a loop

of seemingly predetermined circumstances that bring about their demise. In the case of Aguirre and his supporters, the theme of tragic circularity manifests in their habitually excessive drinking, which contributes to their capture and lays ground for their execution.

Alcohol becomes a partial culprit in the seizure of the Aguirristas through its function as a simultaneously empowering and debilitating substance. As soon as the bar opens and the drinks are served, the men begin deliberating the uprising. Some generals suggest for everyone to 'alzarse en armas inmediatamente,' while Aguirre, 'entre sorbo y sorbo de coñac,' (297) contributes his own opinion. In the meantime, Olivier, who 'compartía con Aguirre y Tarabana la botella de Hennessy,' begins to jot down 'los puntos que a su juicio debían incluirse en el 'plan del movimiento'' (297). Empowered by having Elizondo's military support and filled with 'olas de plenitud interior, activadas por la misteriosa virtud del vino,' they are sure that 'la rebelión triunfaría en un mes' (297). Shortly after, Elizondo arrives at the hotel. Aguirre approaches him to discuss the details of their plan and reminds the general: 'Tienes cuatro mil hombres y somos amigos viejos, hermanos en las armas, puedes, por lo tanto ... impedir que el Caudillo cometa con nosotros un atentado infame' (299). Aguirre reasons with Elizondo, first rationally, by pointing out that he has enough troops to protect them from prosecution, and then emotionally, by reminding the general of their longstanding friendship. Elizondo responds affirmatively, stating: 'La justicia te asiste y eres mi amigo, amigo a quien debo multitud de favores. Dispón lo que quieras; mis tropas son tuyas' (300). With the general's military support secured, Aguirre and his men's excitement turns into a prolonged celebration. Almost immediately, 'pidieron más botellas ... Y en aquel estado, propenso a todos los excesos de la expansión, siguieron durante largo tiempo' (301). As we can see, alcohol accompanies the Aguirristas in their scheming and deliberations. It also empowers them by enhancing their sense of poise. Not only are they confident that they will not be found by the Caudillo, but they are also sure that their rebellion will succeed. Adding to the bravery is the promised support of Elizondo. Together, alcohol and the general's words help to instill in the men a high degree of confidence regarding their revolt, resulting in a kind of hubris. As such, the Aguirristas decide to let loose and continue drinking into the early hours of the morning.

Ultimately, the alcohol-induced arrogance of Aguirre and his men proves dangerous. In the early morning, 'cuando la fatiga y el vino empezaban a rendir a los más resistentes, apareció en la puerta un capitán seguido de otros dos oficiales, de varios sargentos y de alguna tropa' (301). When the new guests arrive everyone in the bar is either drunk or asleep. As the troops enter, 'varias voces prorrump[en] a modo de bienvenida a los soldados,' (301) with the men believing that Elizondo sent over his services for protection. In the meantime, we learn that 'los tres oficiales y tres sargentos se habían acercado hasta la mesa de Aguirre,' while 'el resto de la tropa quedó distribuido, como de intento, entre la puerta de salida y el mostrador, entre el mostrador y las mesas, entre unas mesas

y otras' (301). The strangely coordinated formation of the soldiers does not phase Olivier, who shouts, "Un trago de coñac, capitán!" ... sin esperar siquiera a que el jefe de la escolta saludase al ex ministro de la guerra' (301). Yet, Olivier's invitation does not bode well with the captain, who empties the drink he's served. In doing so, the captain disrespects his hosts and begins his visit with an act of hostility. He also makes clear that the late-night visitors are not there to join in the celebrations. Although heavily inebriated, Aguirre regains a moment of clarity and attempts to assess the situation. Yet, before he can get to his feet, he finds himself detained and disarmed along with the rest of his crew: 'el asalto había sido tan súbito, tan inverosímil, que diez segundos bastaron para que se consumara' (302). Aguirre realizes that 'cuando ... se había apartado la copa de los labios, sus amigos estaban libres; al ir a ponerla en el plato, los veía presos' (302). His measuring of time through units of alcohol consumption reflects Mitchell's ideas about the use of drinking metaphors as concepts of time. In this case, the takeover occurred in less time than it might take to have a sip of cognac; in other words, so quickly that it leaves little room for anyone to react or defend themselves. In the end, 'la aprehensión de todos había sido sorda: sin un disparo, sin una exclamación' (302). As Aguirre regains his sense of sobriety, he replays the events in his head, 'la imagen de Elizondo, las escenas del bar, las formas vagas de los soldados marcando el paso a ambos lados del auto, ... coordinándose en la conciencia,' (303). As we can see, the attackers catch Aguirre and his men completely by surprise. The almost unconscious state induced by their excessive drinking debilitates the Aguirristas. Cognitively, their judgement is impaired such that they do not see the attack coming. When it does come, they are unable to defend themselves. By getting overly lax with alcohol in the midst of an extremely tense situation, the Aguirristas let down their guard and allowed themselves to be apprehended by Caudillo's men. As such, while at the beginning of the scene alcohol serves to empower Aguirre and his men with confidence and self-assurance, by the end it functions as an impairing agent that contributes to their capture and, ultimately, their execution.

Conclusion

Alcohol occupies multiple ideo-aesthetic roles in *La sombra del caudillo*. Throughout the novel, the act of drinking and the process of inebriation reveal the transformative power of the alcoholic beverage. That is, they show how alcohol possesses the agency to influence individual actors and events. Particularly, we note this in episodes where power dynamics are being asserted or challenged. While some of these frictions are kept to a passive-aggressive minimum—often with the help of diffusing agents such as laughter and jokes—there are times when alcohol aggravates an intense confrontation and pushes it over the edge. Likewise, it frequently serves as part and parcel of the other characters' political agendas. In some cases, it also becomes a literal tool for exercising violence. Aside

from inducing physical damage, alcohol works equally well as an instrument for psychosomatic torture. Together, these instances illustrate the extent of alcohol's agency and its influence over other characters.

Similarly, the drinking practices depicted in the novel offer a commentary on the social realities of the post-revolutionary milieu. By analyzing who is drinking, where and how much, we can note how questions of gender, race and class are negotiated via literary representation. While excessive drinking is often equated with masculinity, excessive consumption is not revered in the text. Instead, it is presented as a dualistic social practice capable of facilitating states of comradery or conflict. Likewise, the types of liquor and food consumed at celebratory events, including who has access to what resources, provide insight into the prevailing racial and class disparities occurring on a societal level. The apathetic yet manipulative attitudes that characters like Ibáñez express towards these disparities further denote the disconnect between the inclusive, populist rhetoric employed by elites in the name of the Revolution and the exclusionary customs and social practices in which they engage.

Finally, the ideo-aesthetic role acquired by alcohol interacts with and reinforces the theme of tragedy. On the one hand, a dominant notion in the novel is that once one is caught inside the immoral web of corruption, one is destined to face a tragic ending. The coming about of tragedy is portrayed as a seemingly inexplicable process with a definitively predictable ending—as much as individual actors like Aguirre attempt to steer clear of trouble, somehow trouble always finds them. On the other hand, there are times when the tragic ending awaiting those who engage in the corrupt world of Mexican politics appears as a perfectly rational outcome. Driven by the logic that the pursuit of individual interests trumps joint loyalty, this broader mechanism of corruption adheres to a set of predictably assessable actions. We see this enacted in characters like Olivier, Ibáñez and Elizondo, whose political allegiances oscillate throughout the novel depending on the personal gains at stake. Alongside this ambivalent conceptualization of tragedy as an irrationally rational occurrence in Mexican politics, alcohol emerges as an active facilitator of the tragic process. In episodes like the capture of Aguirre and his men, alcohol is a simultaneously enabling and debilitating agent whereby the increasing quantity of its consumption steers its affective influence from empowering to impairing effects. More importantly, the habitually excessive drinking habits of the Aguirristas contribute to the overarching theme of aesthetic tragedy through the cyclical imagery that denotes them. Ultimately, reading alcohol as a transdisciplinary agent allows us to appreciate the complementarity of the ideological and aesthetic elements at play in *La sombra del caudillo*. That is, alcohol's ideo-aesthetic function allows us to see that it is both symbolic and literal, ambiguous and explicit, circular and linear, making it a salient transdisciplinary element in the novel.

WORKS CITED

- Brulotte, Ronda L. "Alcohol and Ambivalence in Mexico and the Americas." *Latin American Research Review*, vol. 52, no. 5, Latin American Studies Association, 2017, pp. 910–15, doi:10.25222/larr.227.
- Guzmán, Martín Luis, and Antonio Lorente Medina. *La Sombra Del Caudillo*. Castalia, 2002.
- Mitchell, Tim. *Intoxicated Identities: Alcohol's Power in Mexican History and Culture*. New York: Routledge, 2004.
- Pierce, Gretchen and Áurea Toxqui. *Alcohol in Latin America: A Social and Cultural History*. Tucson: University of Arizona Press, 2014.
- Toner, Deborah. *Alcohol and Nationhood in Nineteenth-Century Mexico*. University of Nebraska Press, 2015.
- Zavala Medina, Daniel. "Alcohol, poder y violencia en *La sombra del caudillo*." *La última y Nos Vamos: Embriaguez y Literatura*. El Colegio de San Luis, 2013.

Petro-masculinidad y paisaje postcolonial en *El niño y la niebla* de Roberto Gavaldón

María Hernández-González
University of Arkansas. Fayetteville

ABSTRACT: La película *El niño y la niebla* de 1953 dirigida por Roberto Gavaldón presenta un México postrevolucionario que idealiza alcanzar el progreso mediante la industrialización petrolera bajo el poder del sector masculino. En esta película se muestran a los personajes masculinos en torno a características de racionalidad e intelectualidad, mientras que se presenta al personaje protagónico, Marta mediante la locura y sin cabida en el naciente mundo intelectual. En el presente ensayo sostengo que en la película *El niño y la niebla* la representación de los personajes masculinos asegura un orden de *petro-masculinidad* y una postura positiva hacia el consumo y comercialización del petróleo para garantizar que el dominio de los combustibles fósiles se encuentre bajo la potestad masculina. Propongo que la racionalidad en los personajes masculinos se difunde mediante la idealización del progreso que justifica la eficiencia y productividad del medio ambiente. Por otro lado, analizo cómo la supuesta locura que configura al personaje de Marta funciona para crear un *paisaje postcolonial* que distrae sobre los daños medioambientales que causa el extractivismo.

PALABRAS CLAVE: petro-masculinidad, postcolonial, extractivismo.

En 1911 México poseía el cuarto lugar como mayor productor de petróleo a nivel mundial (Haber et al. 4). A partir de la importancia económica que obtuvo este hidrocarburo, el Estado mexicano estableció un dominio patriarcal en el que relacionó a la petro-industria con capacidades masculinas de aparente intelectualidad. De acuerdo con Cara Daggett en su análisis sobre el contexto estadounidense del siglo XXI, este interés por el control de los combustibles fósiles forma parte de un comportamiento de hipermasculinidad que resulta de una masculinidad hegemónica que se siente amenazada (*Petro-Masculinity* 33). Para abordar este orden patriarcal Daggett propone el neologismo *petro-masculinidad*. El presente ensayo intenta ampliar el concepto *petro-masculinidad*, proponiendo que este término permite estudiar un contexto más amplio, involucrando al entorno mexicano de mediados del siglo XX. La tesis del presente trabajo sugiere que la instauración de la *petro-masculinidad* ha quedado plasmada en películas como *El niño y la niebla* (1953) de Roberto Gavaldón en donde se muestra a los personajes masculinos en torno a características de racionalidad y erudición, permitiéndoles formar parte de la extracción petrolera, mientras que se presenta a la protagonista, Marta mediante la locura y sin cabida en el naciente mundo intelectual. Por otro lado, analizo cómo la supuesta locura que configura al personaje de Marta funciona para crear un *paisaje postcolonial* que distrae sobre los daños medioambientales que causa el consumo descontrolado del petróleo en el norte del estado de Veracruz en México.

Daggett propuso el término *petro-masculinidad* para estudiar

la manera en que el grupo político de hombres blancos liderado por Donald Trump niega la existencia de un cambio climático y a través del dominio del petróleo busca controlar la economía mundial. Para los propósitos del presente ensayo, empleo la noción *petro-masculinidad* para estudiar la manera en que los entes masculinos en México utilizan su papel en la petro-industria para ejercer conductas de dominio justificadas por una supuesta protección tanto por las zonas rurales de México, así como por las mujeres. Para asegurar el cumplimiento de este razonamiento patriarcal, sugiero que se utiliza a la locura para establecer un *paisaje postcolonial* que pretende ocultar daños medioambientales y en su lugar, fomenta una postura positiva hacia el consumo del petróleo y la llegada de un supuesto progreso. Andermann propone la frase *paisaje postcolonial* para describir el empleo de paisajes que ocultan la violencia falogocéntrica colonial (17). El término *postcolonial* alude a los grupos subalternos que son silenciados mediante la lógica colonial en la que solo ciertos sectores de la sociedad poseen el poder para participar en cuestiones políticas y económicas. En la película *El niño y la niebla* el *paisaje postcolonial* se esboza en paisajes que resultan de momentos de supuesta alucinación de Marta, justificando así la ausencia de la mujer en la petro-industria. Además, estos paisajes no se presentan como una amenaza hacia el medio ambiente, sino como la seguridad de que el entorno representado está rodeado por la industrialización y el resguardo de la figura masculina.

La representación de la *petro-masculinidad* y el *paisaje*

postcolonial en *El niño y la niebla* resulta en primera instancia de una tradición de representación masculina dentro del compendio fílmico perteneciente a la *Época de oro* del cine mexicano. En estudios previos sobre la *Época de oro*, Sergio De la Mora ha señalado que a partir de 1930 el Estado posrevolucionario se asistió del cine para instaurar una ideología hegemónica oficial que promovía modelos nacionales de masculinidad y feminidad (308, 379). Particularmente, el género fílmico de los melodramas de la *Época de oro* cumplía con la función de crear prototipos masculinos con quienes la audiencia se pudiera identificar y, por lo tanto, se consiguiera el interés de los espectadores por imitar el mismo comportamiento de aparente hombría. Esta identificación surgía a partir de mostrar a célebres artistas de la pantalla grande, compartiendo las mismas emociones que las y los espectadores experimentaban en su vida cotidiana (Lahr-Vivaz 18). Como resultado de esta supuesta filiación emocional, el género melodramático lograba alcanzar la simpatía del público sobre las representaciones de virilidad y feminidad.

Particularmente, desde el género del melodrama *El niño y la niebla* logra destacar con mayor énfasis una postura positiva hacia la industria del petróleo mediante un sentido de "bien comunitario". Durante la *Época de oro*, los melodramas tenían como cometido proyectar a través del cine una empatía que se esboza en una comunidad imaginada (Lahr-Vivaz 13). En este mismo orden de ideas, el género melodramático permitía buscar una unión nacional que se definía en torno a emblemas nacionales tales como el petróleo. Los melodramas lograban crear un sentido de fusión entre las historias cinematográficas y la realidad mexicana (Silva 24). Derivado de esta función, la película *El niño y la niebla* logra promover una ideología de integración nacional que se traza a partir de la industria del petróleo no como una amenaza medio ambiental, sino como emblema de un nacionalismo que se caracteriza por una supuesta masculinidad protectora.

Asimismo, en este contexto fílmico en México, Domínguez-Ruvalcaba ha señalado la manera en que la representación del macho ha funcionado en alegoría a la difusión de conceptos como nación y modernidad. En esta misma línea de análisis, Irwin sostiene que la representación de la masculinidad en el siglo XX involucraba relaciones homosociales entre machos para mostrar una virilidad (227). El presente análisis intenta dialogar con los estudios previos sobre las representaciones de la masculinidad en la *Época de oro*, agregando que esta virilidad se refuerza en torno a un dominio sobre la creciente industria del petróleo a mediados del siglo XX. En *El niño y la niebla* se muestra la manera en que la hipermasculinidad se justifica mediante el supuesto aseguramiento de instaurar la modernidad en México, derivada de la importancia del petróleo no solo como elemento fundamental de la economía, sino como emblema de supuesta unión nacional. Asimismo, esta hipermasculinidad se defiende debido a una presunta protección familiar que brindan los personajes masculinos.

La película *El niño y la niebla* retrata las problemáticas del matrimonio entre Marta y Guillermo. Durante la trama se plantea

que sus problemas maritales son consecuencia de la demencia de la esposa y su aparente desprecio por el entorno intelectual de la petro-industria. Guillermo se presenta como un hombre bondadoso e inteligente que desarrolla nuevas tecnologías para optimizar la extracción petrolera en Poza Rica, Veracruz.¹ Igualmente, se muestra a Guillermo como un hombre amoroso y paciente con su esposa y su hijo Daniel. Durante la película, a Guillermo le importa fomentar en Daniel un interés por la industria petrolera y la intelectualidad. En contraste, el personaje de Marta se muestra como una mujer supuestamente inestable, preocupada porque su hijo herede la demencia de su madre y hermano.

El personaje de Marta rechaza constantemente a Guillermo en el sentido amoroso y discute continuamente con él porque prefiere que Daniel se divierta con sus amigos y disfrute de su infancia. Marta prefiere este entorno aún rural para Daniel por lo que también rechaza la idea de vivir en la Ciudad de México cuando Guillermo obtiene una oferta de trabajo. Aunque Marta le pide a Guillermo que se queden en Poza Rica, él insiste en que irse a la Ciudad de México es la mejor opción. Así que, Marta intenta alejarse de Guillermo hasta el punto de pedirle a su hijo sonámbulo que le dispare a su padre. No obstante, Daniel al darse cuenta de lo que estaba a punto de cometer, se dispara a sí mismo y muere, ocasionando que Marta se vuelva demente. Sin importar lo sucedido, al final de la historia Guillermo decide cuidar de Marta. A lo largo de la película se destaca continuamente una postura positiva hacia Guillermo. En las discusiones que sostiene con Marta, Guillermo intenta de manera paciente explicar sus deseos y decisiones. La representación de Guillermo se dirige continuamente a una tendencia de raciocinio, lo que parece facultarlo para controlar la conducta demente de Marta. Esta particularidad de supuesta estabilidad de Guillermo coincide con la representación masculina en otras películas que tratan temas relacionados a la petro-industria.

En 1938, la película *Los millones de Chaflán* relata la historia de una familia que experimenta cambios en su estilo de vida a causa de la venta de tierras para la extracción de petróleo. Posteriormente en 1961, *Rosa blanca* presenta las disputas entre una familia y una empresa extranjera por la propiedad de tierras fructíferas en petróleo. Siguiendo la tradición de la representación masculina de la *Época de oro*, ambas películas colocan a los personajes masculinos en poder de tomar decisiones sobre el entorno que les rodea, en este caso respecto a los negocios que resultan de la extracción. En contraste, los personajes femeninos parecen acercarse al universo de los combustibles fósiles en la medida que el hombre se los permite. La relación entre los personajes femeninos y el combustible fósil solo se presenta en un vínculo pasivo que no implica modificar y generar conocimiento, sino únicamente desde el aspecto del consumismo. A pesar de que en *Los millones de Chaflán* y *La rosa blanca* los personajes masculinos protagónicos no tienen estudios universitarios como los personajes de *El niño y la niebla*, sí se muestran como figuras de raciocinio que deben reconocer en la petro-industria el progreso para la vida familiar e incluso para los

pueblos que habitan. Esta recurrencia entre la razón y la conducta masculina expone el mismo orden de *petro-masculinidad* que delinea la narración en *El niño y la niebla*.

Por otra parte, en el ámbito de la literatura la petro-industria también ha sido abordada en novelas del siglo XX.² Edith Negrín estudia una amplia variedad de novelas que narran diversas perspectivas sobre los efectos de la comercialización del petróleo en la sociedad mexicana. En su análisis la autora ofrece una reflexión sobre las primeras apariciones de la noción de *petróleo* en la literatura hasta la influencia del hidrocarburo en la sociedad posrevolucionaria. No obstante, en este compendio literario no se estudia al texto de *El niño y la niebla* en el cual se basa la película. Hasta el momento de la redacción del presente artículo, los estudios referentes a *El niño y la niebla* no analizan el papel del petróleo, sino que distinguen la representación de la locura en Marta. Los análisis señalan que la psiquiatría de esta época concebía a la demencia como la muestra exacerbada de las emociones.³ No obstante, en el presente análisis exploraré cómo la representación de la demencia en asociación con la figura femenina exhibe un método de encubrimiento del machismo endémico que busca asegurar que el control de la economía permanezca bajo el dominio masculino. Al mismo tiempo, esta representación de género en la película presenta una jerarquización en la que no todos los hombres poseen la misma capacidad de control sobre el petróleo debido a cuestiones de raza y supuesta deficiencia intelectual, lo que Ordóñez propone como una *submasculinidad*.⁴

Petro-masculinidad: la figura masculina como símbolo de la racionalidad

Myrna Santiago señala que los hombres en la petro-industria concebían que lograban el progreso para el país en la medida que controlaban al medio ambiente y generaban riqueza (4). Lograr una agencia sobre el medio ambiente funcionaba en términos de conseguir su eficiencia y productividad. Ambas características devienen de las lógicas energéticas del siglo XIX que asignaron el valor al trabajo a partir de las mismas particularidades.

La noción del trabajo resultó relevante para la conceptualización del progreso debido a que la urbanización sería posible mediante el buen desempeño de la mano de obra. Daggett señala en su libro *The Birth of Energy* que los espacios del medio ambiente que se resistían a los sistemas de trabajo se entendían como lugares que requerían del manejo de la figura masculina para buscar su eficiencia (88). Así, la optimización del trabajo para alcanzar el progreso se concebía únicamente mediante la injerencia del sector masculino. En este orden de ideas, el trabajo que realiza el hombre es el que se considera con valor de eficiencia y productividad, mientras que el trabajo realizado por la mujer pareciera que carece de ambas características. Así según las labores que se representan en *El niño y la niebla*, se propone una división del trabajo en el que se le otorga un mérito mayor al que desempeñan los varones en comparación al de

las mujeres. Tal es el caso de las labores del hogar que ejercen Marta y su ayudante Jacinta. A pesar de que en la película realizan varias actividades en la casa, se les asocia con una inacción e ineficacia. Desde esta perspectiva de desvalorización de las labores femeninas, a partir del comienzo de la película se muestra la separación de los entornos de trabajo.

En la primera escena se muestran pozos petroleros en los que exclusivamente figuras masculinas laboran en la extracción. Marta ve a lo lejos lo que sucede en los pozos, mientras que su hijo Daniel es capaz de dirigirse a ellos y presenciar lo que acontece. Aunque Marta sí está en una casa que emplea diversas aplicaciones del petróleo como la energía eléctrica, no labora en la industria. En este sentido, desde el principio de la película se plantea la separación de la mujer de los entornos de la petro-industria como productora de conocimiento, y en su lugar participa únicamente como consumidora. Por otro lado, después de este suceso se establece la asignación de dos componentes que caracterizan a las figuras masculina y femenina a lo largo de la historia: la racionalidad y las emociones respectivamente.

López explica que el vínculo entre las mujeres y las emociones surge a partir de su capacidad reproductiva, mientras que a los hombres se les asoció con la razón al pensarse que podían dominar sus pasiones (39). En la representación del personaje de Marta se plasma este aparente vínculo entre la mujer y las emociones como resultado de una alusión a su capacidad reproductiva y un supuesto control de la sexualidad. A lo largo de las escenas de la película, se plasma un rechazo amoroso y sexual de Marta hacia su esposo Guillermo. No obstante, aunque parece que Marta sí puede controlar este aspecto de la relación, Guillermo emplea este rechazo para justificar la infidelidad con mujeres del cabaret que visita recurrentemente. En una de las secuencias de la película cuando Daniel descubre a Guillermo en el cabaret con otra mujer, Guillermo regresa molesto a su casa y al encontrarse con Marta le reclama: "¿Quieres saber los motivos por los que he ido a esos lugares? Estuve enfermo de ti hasta el punto de creer que tendría que arrancarme la piel para sacarme de ti y curarme" (01:28:16 -01:51:10). Aunque en la película se plantea que Marta controla la sexualidad, en realidad esta situación funciona para disculpar que Guillermo mantenga otras relaciones sexuales, así como se enfatiza que este dominio de la sexualidad forma parte de la misma conducta emocional de Marta que debe redimirse mediante su esposo Guillermo.

La cordura en el personaje de Guillermo intenta corregir el comportamiento de Marta y se presenta con un tinte de salvación. Esta característica expone el orden de la *petro-masculinidad* en el que la figura masculina posee la autoridad para establecer lo que es correcto o no, mostrando así que el hombre es quien posee la autoridad en la toma de decisiones. Al configurar a Marta mediante las emociones y a Guillermo en torno a la racionalidad sugiere que la figura masculina es quien está calificado para determinar mejores resoluciones, lo que Arora-Jonsson describe como "decision making bodies" (744). En este sentido, la *petro-masculinidad* funciona como

método de reforzamiento para asegurar que la figura masculina sea quien posea la capacidad para tomar decisiones supuestamente afables sobre el resguardo del país, así como de las mujeres.

Por otra parte, a partir de una perspectiva positiva, en *El niño y la niebla* la representación de los personajes masculinos funciona en analogía a la producción petrolera como un indicador del nacionalismo posrevolucionario mexicano. En el caso del personaje de Guillermo, aunque no es mexicano, su trabajo en la industria del petróleo le permite generar una conducta nacionalista debido a que su comportamiento parece difundir al petróleo como el elemento que asegurara la modernidad del país. Por ejemplo, el entorno en el que se desarrollan las escenas de Guillermo repetidamente propone un ambiente acompañado de máquinas y materiales que ayudan al diseño de planos y piezas necesarias para el proceso de extracción. Por otro lado, esta postura positiva en el caso de Guillermo se enfatiza al contrastarla con el comportamiento de Marta. Es en su hijo Daniel que se ejemplifican las actitudes de estos dos personajes protagonistas. Los consejos que le proporciona su padre Guillermo producen efectos positivos en el niño. Por otro lado, las recomendaciones de la madre ponen en riesgo constante la vida de Daniel hasta causarle la muerte.

En una secuencia de escenas en la que Daniel está estudiando en la oficina con su padre, Marta le reclama a Guillermo por hacer que Daniel estudie incluso los domingos y sugiere que es mejor que Daniel vaya a divertirse con sus amigos. Guillermo por su parte, presenta una postura pacífica y subraya que Daniel es libre de tomar sus decisiones: "Pero naturalmente no quiero prohibirte nada. Estás en libertad absoluta de elegir si vas o no vas" (00:13:55 - 00:14:02). De manera opuesta, la actitud de Marta se presenta en antagonismo a la de Guillermo. Marta parece desafiar a Daniel cuando le dice lo siguiente: "Daniel esta es la oportunidad de probarle a tu padre que no eres débil, ni miedoso" (00:14:05 - 00:14:13). Esta disparidad acentúa la representación positiva de la figura masculina, reforzando incluso que en las opiniones del personaje masculino no existe una opresión hacia Marta o su hijo Daniel.

Por otro lado, el comportamiento benevolente de Guillermo que se observa en sus diálogos difunde que la extracción y comercialización petrolera significan una salvación para la sociedad mediante la idealización del progreso. Esta redención incluye difundir que conducirse hacia el progreso promete dirigirse hacia un final gratificante, mientras que oponerse a él resultaría en tragedia, tal como la conducta de Marta que se propone en resistencia a la petro-industria y al entorno urbano. En la misma secuencia de escenas en las que Guillermo y Marta discuten sobre lo que debería hacer su hijo, Daniel decide irse a nadar a un lago con sus amigos. Motivado por el comentario de Marta sobre la valentía, Daniel se aventura a nadar en una zona de riesgo, poniendo en peligro su vida. La mala elección de Daniel se presenta como resultado de seguir la opinión de su madre y se sugiere que la elección que le daba Guillermo de quedarse a estudiar hubiera evitado el accidente. Así, la relación que se exhibe entre Marta y su supuesta oposición al

progreso se destaca por señalar que no es una postura cabal, sino que conlleva consecuencias fatídicas.

En una segunda secuencia de escenas se reafirma la correspondencia entre la configuración del personaje de Marta y la resistencia hacia el progreso. En esta secuencia Marta le pide a su expareja Mauricio que le ayude a quedarse en Poza Rica. Marta no quiere vivir en la Ciudad de México y no considera que los inventos de Guillermo para mejorar la extracción del petróleo sean importantes. Una vez más, Marta parece no razonar sobre los aparentes beneficios que supone la invención de Guillermo. El personaje de Mauricio, en correspondencia con Guillermo también se presenta como figura de raciocinio opuesta a las características de Marta. Ante la petición de Marta por descalificar a Guillermo para que no tengan que vivir en la Ciudad de México, Mauricio actúa con una postura presuntamente honesta al responderle: "Me pides lo único que no puedo hacer. Soy un hombre honrado Marta y su proyecto es verdad. Mi obligación es decirlo" (01:11:22- 01:11:29). Marta por su lado, insiste en su deseo de alejarse del ambiente urbano de la Ciudad de México y querer hundir a Guillermo. Mediante esta escena, se sugiere que la resistencia de Marta por no vivir en un ambiente urbano y no apreciar las innovaciones tecnológicas resulta de conductas dementes.

Por otro lado, el compañerismo que se muestra en el comportamiento de Mauricio hacia Guillermo ejemplifica la representación masculinista de la *Época de oro*. En la cinematografía de esta etapa las representaciones de los hombres involucraban conductas de amistad y pactos que reafirmaban la relación entre los personajes masculinos (Ordóñez 86, 100). Desde el análisis de la *petro-masculinidad* esta camaradería entre Guillermo y Mauricio revela que el dominio masculinista sobre Marta se ejerce por hombres de clase media con preparación universitaria. Estos hombres son quienes poseen una autoridad en la película sobre las decisiones que se hacen en la industria del petróleo y sobre Marta. En este sentido, se evidencia que son estos personajes masculinos quienes, a pesar de no ser oriundos del norte de Veracruz, sí deciden lo que se hará en el lugar.

De manera paralela en *El niño y la niebla*, se muestra que los personajes masculinos de clase media y relacionados con la intelectualidad son quienes pueden otorgar un supuesto perdón y redención. En la última secuencia de escenas, a pesar de la trágica muerte de Daniel, su padre Guillermo decide no internar a Marta en un manicomio y cuidar de ella él mismo. Derivado de la conversación que Guillermo sostiene con el médico psiquiatra de Marta, Guillermo termina la película expresando que lo que Marta necesita es "Humanidad y amor" (01:48:51 - 01:48:52). Estas dos características que menciona notan que la figura masculina fue capaz de redimir a Marta y seguirá decidiendo por ella lo que es correcto o no.

A lo largo de la película Marta se muestra en un presunto descontrol de sus sentimientos y en el proceso de caer en la locura, pero es hasta la secuencia final de escenas que el psiquiatra la

diagnóstica con demencia. Llama la atención que una vez que se confirma que Marta está demente, es cuando ella imagina la idea de que su hijo Daniel en lugar de estar muerto, estudia y vive en la Ciudad de México. Cuando Marta se encuentra sumergida en la locura es cuando acepta al mundo intelectual y la urbanidad. Según esta lectura desde la lógica de *petro-masculinidad*, la concepción de la locura en el personaje de Marta dirige a las y los espectadores a pensar que la postura de Marta por oponerse a la petro-industria deviene en una conducta demente. No obstante, desde una perspectiva subversiva, la conducta de Marta significa la lucha por no menospreciar la vida existente antes de la industrialización y no pretender que las innovaciones tecnológicas de la petro-industria representen la salvación.

En *El niño y la niebla*, la representación de la injerencia formal de la mujer en la petro-industria es nula. La interacción entre los personajes femeninos y el petróleo se genera únicamente a partir de las aplicaciones de éste. Por ejemplo, en el uso de la energía eléctrica y los medios de transporte. Sin embargo, no se presenta a la mujer con autoridad sobre el petróleo. A pesar de que Marta usa un auto a cargo de un chofer para visitar a Guillermo en los pozos, en ninguna escena se encuentra a una mujer conduciendo el automóvil o trabajando en los pozos petroleros. Al contrario, con el personaje de Marta se enfatiza la configuración social de la mujer alejada de participar en los desarrollos tecnológicos.

En la secuencia de escenas sobre la discusión entre Guillermo y Marta sobre Daniel, Marta se muestra molesta porque Daniel está estudiando y sus comentarios señalan un supuesto desprecio porque Daniel se enfoque en desarrollar el área intelectual en su vida. En una segunda secuencia de escenas, Marta reafirma su menosprecio por el trabajo en la petro-industria al discutir con Guillermo y decirle: "es que me exasperan tus ridículos proyectos y tus sueños de grandeza" (01:07:00 - 01:07:03). Ante este pensamiento, Guillermo responde, "Ya no son sueños Marta. Ahora son una esperanza" (01:07:03 - 01:07:07). Según estos intercambios en la conversación, resulta lógico pensar que se plantea que la mujer no forma parte de la industria no solo porque carece de un supuesto raciocinio, sino también porque no posee la capacidad de vislumbrar el aparente valor del desarrollo tecnológico para el progreso del país. Así, se enmascara el machismo endémico, al proponer que no es un poder masculino blanco y presuntamente intelectual quien segrega a la mujer de la industria del petróleo, sino que es ella misma a quien no le interesa formar parte de ella.

Por otro lado, a pesar de que Marta discute las ideas de Guillermo, parece entrar en el mismo orden machista al buscar protección en la figura masculina. Cuando Marta quiere separarse de Guillermo, ella ve en Mauricio la figura defensora para huir de su matrimonio. Asimismo, en la escena final de la película cuando Marta escucha las sirenas de la ambulancia y pensando que la llevarán al manicomio, le dice a Guillermo: "No dejes que me encierren. No dejes que me lleven" (01:45:34 - 01:45:46). Marta entonces refuerza la imagen de *salvador* referente a los personajes masculinos. De

acuerdo con esta interpretación, se difunde una aparente libertad en la que se cree que la mujer elige por voluntad propia depender del hombre debido a la protección que le brinda. Sin embargo, desde otra lectura que trasgrede el mensaje masculinista, se puede considerar que esa misma dependencia de Marta hacia el hombre es parte de la locura que desarrolla a lo largo de la trama.

Marta en realidad no visualiza las posibles alternativas para alejarse de Guillermo. En el contexto mexicano de la primera mitad del siglo XX, a pesar de los pensamientos revolucionarios, los roles de género continuaban de manera similar. Alanís señala que las mujeres del siglo XX se instruyeron bajo un modelo específico de mujer el cual al transgredirse ocasionaba que la mujer fuera reprimida (1363). Esta contención se llevaba a cabo mediante las instituciones notables de la época, resaltando a los manicomios como La Castañeda que simbolizó una de las principales estrategias para innovar a México mediante avances científicos en torno a la psiquiatría.⁵ A este respecto, Rivera Garza señala que los psiquiatras varones educados durante el porfiriato, promulgaban modelos deseados de género y dictaminaban sus diagnósticos de demencia cuando la conducta de los pacientes salía de los parámetros de lo socialmente aceptado (133). Este es el caso de Marta quien, al no seguir los consejos masculinos, se convierte en un personaje periférico del modelo de mujer, diagnosticándose así fuera de un comportamiento razonable.

En *El niño y la niebla* la representación femenina en la industria petrolera se controla mediante el lenguaje psiquiátrico que declara que la mujer no poseía capacidades racionales para desenvolverse en el mismo ámbito que los personajes masculinos. A pesar de que se muestra a Marta con una voz dentro de la historia, no se le otorga un mérito a sus pensamientos. En cambio, su opinión se desacredita de inmediato al expresarse aparentemente a través de las emociones. Por otro lado, los otros personajes femeninos se exhiben aún más alejados del mundo de la petro-industria. Jacinta, la empleada doméstica de Marta, vive en el mismo entorno que toda la familia de Marta; sin embargo, no emite opinión sobre el trabajo y los desarrollos tecnológicos que Guillermo crea. Asimismo, la representación femenina en el cabaret que visita Guillermo coincide con el retrato de Jacinta. El cabaret en *El niño y la niebla* además de mostrar un código masculinidad de la *Época de oro*, también evidencia la concepción de los roles femeninos que devienen de clases sociales y cuestiones de raza.⁶

En una secuencia de escenas de este centro nocturno, se muestra a una mujer de afro descendencia bailando para el entretenimiento de los hombres. Esta escena representa otra realidad femenina del México posrevolucionario en el que las mujeres con otras características físicas se concebían dentro de un entorno exótico. Durante el siglo XX, un gran número de cubanos emigró a México, asentándose en lugares como Veracruz, lugar en donde se desarrolla la historia de la película. Esta escena muestra la manera en que se concibió a las mujeres cubanas dentro de la categoría de mulata y lo que Pulido llama el *otro tropical*. La autora

explica que la representación de lo mulato se originó mediante la música y danza, creando así estereotipos culturales referentes a lo erótico y exótico (74, 116, 195). A pesar de que la película muestra un entorno posrevolucionario, el asunto de raza persiste no solo en comparaciones de género masculino y femenino, sino también dentro del mismo grupo femenino en donde existen grados de subordinación y sexualización de acuerdo con las características físicas y de clase de la mujer.

Por otra parte, en esta misma representación de las figuras femeninas se acentúa la valorización de sus ocupaciones laborales. El trabajo que realiza la bailarina o las sexo servidoras en el centro nocturno no se muestra en torno a las mismas características que se proponen del trabajo ingenieril de Guillermo y Mauricio. En el caso de Marta se enfatiza su configuración en un mismo entendimiento de falta de aparente productividad. Marta no tiene un empleo formal y regularmente está sentada tejiendo una pieza que parece no terminar. La configuración de este personaje se muestra alejada del progreso, no solo porque se opone a la industria, sino también porque no produce ni busca la eficiencia del medio ambiente.

Aunque Marta se muestra en desventaja con respecto a los personajes masculinos de la película, al mismo tiempo se presenta con mayores alcances que las otras mujeres. El personaje de Marta, debido a que personifica a una mujer blanca, educada y de clase social media es quien representa una amenaza para los hombres sobre el dominio de la industria de los combustibles fósiles. No sucede así con la mujer mulata y las otras mujeres de clase social baja. Asimismo, debido a que Marta es originaria de la Ciudad de México parece que esto le otorga un poder para opinar sobre lo que es mejor en la zona rural del norte de Veracruz que se representa en la película. En este sentido, se muestra una tradición ideológica en la que se postula que la Ciudad de México posee la autoridad intelectual para decidir sobre las zonas rurales tal como lo llevaban a cabo instituciones renombradas del siglo XX como el Instituto Nacional Indigenista (INI). A raíz de que estas particularidades de supuesto poder en el personaje de Marta, interesa plasmarla través de la demencia para que la injerencia que pueda tener dentro de la petro-industria, se anule al exhibir que no posee el raciocinio que sí se les concede a los personajes masculinos. En consecuencia, el uso de la demencia abre espacio para desvalorizar la presencia femenina y ratificar la necesidad del comportamiento paternalista de los personajes masculinos quienes, además, parecen tener en resguardo el espacio físico representado en Veracruz.

Paisaje postcolonial y la negación de los daños medio ambientales

En los escenarios principales de *El niño y la niebla* se observa en el fondo el *quemado en antorcha* de los pozos petroleros.⁷ A manera de paisaje, este proceso de quemado hace alusión a un entorno industrializado que se dirige a la búsqueda del progreso para el país. En la secuencia de escenas en la que Guillermo y Marta

discuten sobre las actividades que debe realizar su hijo, el quemado en antorcha aparece al fondo de la oficina de Guillermo. Se trata de un *paisaje postcolonial* que mediante la idea de modernización encubre la contaminación. Jens Andermann emplea la frase *paisaje postcolonial* para analizar los cuadros, "Carne à moda de Frans Post" (1996) y "Carne à moda de Taunay" (1997) de Adriana Varejão. Andermann propone que estos cuadros representan una manera en la cual los paisajes han sido empleados de forma romantizada para encubrir la violencia que sufrieron los espacios colonizados. En la presente sección se amplía el uso de la frase *paisaje postcolonial* para sugerir que en el contexto mexicano del siglo XX los paisajes que hacen alusión a una modernidad industrializada enmascaran la continuidad de una segregación racial y de género, así como encubren los daños medio ambientales que ocasionan las actividades extractivistas.

De acuerdo con Emam el quemado en antorcha es uno de los principales procesos contaminantes que además causa serias enfermedades a los residentes de los lugares en donde se lleva a cabo (534).⁸ Sin embargo, durante la película *El niño y la niebla* no se mencionan las consecuencias de la petro-industria. En contraste, las alusiones a la industria se acompañan por una postura positiva caracterizada por la racionalidad de la figura masculina. Con el propósito de ocultar la contaminación y asociar la quema en antorcha únicamente con la noción de progreso, la demencia funciona como un distractor que acompaña al paisaje industrializado. Mediante la locura de Marta se aparta la mirada de la o el espectador sobre la contaminación que se muestra en la quema en antorcha plasmada al fondo de diversas escenas. En este sentido, se propone un *paisaje postcolonial* en el que se silencian los señalamientos de Marta al mirar la contaminación y en su lugar se destaca una supuesta inestabilidad emocional en el personaje. Esta locura se desarrolla en las escenas previas antes de que Marta observe el fuego en las antorchas de los pozos. Cuando Marta se opone a irse a vivir a la Ciudad de México se repite el alucinamiento previo a que observe el fuego en las antorchas de los pozos. En la primera escena de esta secuencia, Marta ve las teclas del piano tocarse solas. Escena siguiente, para acentuar el mismo momento de alucinación, Marta ve a Mauricio en el espejo. Posteriormente con una faz de desesperación, Marta se acerca a su ventana y ve el fuego del quemado en antorcha a lo lejos hasta que este fuego parece consumirla a ella misma dentro de su propia casa.

Las alucinaciones de Marta anteriores al observar el proceso de quemado en antorcha indican que cualquier opinión que Marta emitiera al respecto de este fuego no importaría debido a que se consideraría parte de su misma locura. Andermann al emplear la frase *paisaje postcolonial* menciona que la función de estos paisajes conlleva la intención de significar una acción. El autor propone que el uso del paisaje excede la intención escópica para dar lugar a la creación de identidades individuales o comunitarias (27). El *paisaje postcolonial* que se propone en *El niño y la niebla* supone codificar la feminidad.

Debido a que es la mujer quien es capaz de observar y poner atención al fuego, se propone que percibir la contaminación es parte de una conducta demente, mientras que la figura masculina, quien posee el raciocinio no percibe el daño medio ambiental porque su objetivo es buscar el supuesto progreso para el país. De manera simultánea, en el *paisaje postcolonial* se propone que la figura masculina posee el control sobre el proceso del quemado en antorcha. Este fuego en las antorchas surge a partir del trabajo ingenieril que desempeñan los personajes masculinos en la película. La alusión al raciocinio en los personajes varones blancos y con estudios universitarios ampara que cualquier acto que derive de su conducta está encaminado a garantizar un presunto beneficio para la sociedad.

A su vez este *paisaje postcolonial* funciona como un paisaje nacional que busca la urbanización y promoción de un petro-consumo. Este paisaje nacional contempla un modelo de ciudadano que debe funcionar en este entorno petroculturizado. Mediante el *paisaje postcolonial* se muestra que el ciudadano modelo es quien ve en la petro-industria la salvación para el país y no un daño ambiental. Por otro lado, el empleo del *paisaje postcolonial* asegura la permanencia de la *petro-masculinidad* a través de la negación de la contaminación ambiental que deviene de la producción y consumo de los combustibles fósiles.

La negación de los problemas medioambientales en la *petro-masculinidad* se relaciona con el grado de afectación que el sector masculino recibe. MacGregor señala que los grupos de población más marginalizados son los más afectados por el daño climático (3). Estos grupos se desglosan en cuestiones socioeconómicas y de género. Estadísticamente el sector femenino representa uno de los grupos en marginalización y, por ende, padece las consecuencias del cambio climático en mayor cantidad que los hombres.⁹ En este sentido, la figura femenina funciona como punto de denuncia sobre los daños al medio ambiente que causan actividades como la extracción del petróleo. Asimismo, se muestra la manera en que existe una racialización dentro de los mismos personajes femeninos. Debido a que Marta personifica a una mujer blanca de clase media sí representa una posible amenaza sobre el dominio masculinista, ocasionando así que su personaje se desarrolle en torno a un presunto desequilibrio mental.

En una última secuencia de escenas de la película, se presenta una vez más un precedente de alucinaciones en Marta que posteriormente culminan con una escena en la que Marta ve hacia el exterior de la casa y observa el quemado en antorcha de los pozos. A raíz de que la contaminación surge como parte de las alucinaciones de Marta también supone que este daño ambiental no existe, lo que MacGregor señala cómo la invisibilidad de las preocupaciones de las mujeres en cuestiones medio ambientales (5). La autora señala que los discursos sobre el cambio climático han estado a cargo de poderes masculinos. Así que la manera de apreciar los daños medio ambientales y las soluciones para evitarlo surgen del entendimiento masculino.¹⁰

Esta tendencia falocéntrica que ignora los daños al medio ambiente ocasionados por las actividades extractivistas, forma parte de la creación de idearios culturales que aseguran la aceptación de la producción de combustibles fósiles como parte de una ideología nacionalista. Ghosh destaca que la crisis climática implica también una crisis de la cultura (16). Según el análisis aquí propuesto, en el caso del México posrevolucionario la negación del cambio climático que se originó a causa de la creciente industria del petróleo fomentó la tendencia machista en la que la figura masculina posee la voz que dictamina qué procesos contribuyen o no al cambio climático y cuáles son las posibles soluciones.

Este poder masculinista mexicano encaminado al dominio de los combustibles fósiles se evidencia en los discursos políticos de la actualidad. Por ejemplo, en 2013 la Reforma Energética propuesta por el presidente Peña Nieto se enfocó en difundir al petróleo en torno al patrimonio nacional. En esta propuesta se defiende una postura en la que los daños medio ambientales se minimizan ante la supuesta importancia del petróleo para la soberanía del país.¹¹ Actualmente en 2022, el presidente Andrés Manuel López Obrador muestra el interés constante del Estado mexicano por promover el consumo de los combustibles fósiles al proponer la compra de una refinería en Texas, Estados Unidos con el objetivo de generar autosuficiencia de los combustibles para 2023 en México (Krauss, "México apuesta por el petróleo"). Esta continuidad del orden petro-masculinista revela el deseo incesante por emplear a los combustibles fósiles como la aparente salvación para el país, minimizando los daños medio ambientales que terminan perjudicando en mayor escala a las zonas rurales con alta concentración de pozos petroleros como el norte de Veracruz.

En el caso de la película *El niño y la niebla* se ejemplifica cómo el interés por mostrar a la industria del petróleo como la redención del país se origina desde la promoción de un aparente resguardo masculino. Esta supuesta protección se condiciona por una racialización de género en la que los hombres de clase media y con preparación universitaria son quienes pueden garantizar el supuesto cuidado tanto de la modernidad como de los personajes femeninos. Bajo esta justificación, la película *El niño y la niebla* muestra la manera en que se aleja a la mujer de la industria no solo por cuestiones de desvalorización de sus capacidades intelectuales, sino también por su posible participación en señalar los problemas medio ambientales que ocasiona el extractivismo. A través del personaje de Marta se muestra que la mujer tanto en los espacios rurales como en la Ciudad de México no tenía cabida dentro de la conceptualización de intelectualidad en torno al petróleo. El estreno de *El niño y la niebla* sucedió un año después de la creación de la "Fuente de Petróleos" en la Ciudad de México. En esta fuente, que celebra la expropiación petrolera, se muestra a la nación representada con una mujer desnuda al resguardo de dos hombres, quienes personifican a los autores de la "Fuente". En este sentido, aunque Marta representa a un sector de privilegio en la sociedad mexicana de mediados del siglo XX, también ejemplifica

que la concepción de la mujer en aparente necesidad de protección masculina abarcaba espacios rurales y urbanos en México.

Para finalizar propongo que la película *El niño y la niebla* funciona como medio de representación de la sociedad posrevolucionaria mexicana en la que la producción del petróleo permite observar un modelo de *petro-masculinidad* que aparta a la figura femenina de la noción de intelectualidad mediante características de demencia. En este sentido, se promueve una concepción positiva hacia la extracción del petróleo y el entorno que lo rodea, enfatizando que los personajes masculinos poseen

las capacidades para tener a su mando los desarrollos tecnológicos, mientras que la mujer representada en descontrol de las emociones debe sujetarse a la guía masculina para encontrar la conducta idónea en una sociedad orientada al petro-consumo. Como parte de esta aparente inestabilidad emocional, en *El niño y la niebla* se propone un *paisaje postcolonial* que oculta la contaminación mediante alucinaciones femeninas. Así, en la película se postula que hablar de contaminación en relación con la petro-industria deviene en una conducta femenina y, por lo tanto, demente.

NOTAS

¹Poza Rica, Veracruz se desarrolló formalmente en la industria petrolera en la década de los 50's (Martell et al. 2). Esta realidad histórica de Poza Rica se refleja en la película *El niño y la niebla* debido a su estreno en 1953.

²Schneider nombró al grupo de novelas que abordaban la representación del petróleo como las *petronovelas*. El autor analizó un compendio con un número menor de novelas previo al estudio de Negrín.

³Hasta el momento de la escritura del presente ensayo existen dos estudios realizados previamente: el artículo "El niño y la niebla. La enfermedad mental según Rodolfo Usigli y Roberto Gavaldón" de Ríos Molina y la tesis "Personajes femeninos en la obra de Rodolfo Usigli" de Carlisle.

⁴Ordóñez emplea la noción *submasculinidad* para describir la manera en que los hombres de color son representados en el cine con una inferioridad respecto a los personajes varones blancos. De acuerdo con la autora, esta subordinación se traza, por ejemplo, mediante características de deficiencia intelectual, criminalidad y atraso cultural (278).

⁵Alanís también señala que diversas publicaciones de la época como las revistas *Las violetas del Anáhuac* y *La mujer mexicana*, difundían el modelo de mujer deseado por el gobierno posrevolucionario (1364).

⁶Sergio de la Mora señala que los espacios como las cantinas o los cabarets funcionaban para establecer las relaciones homosociales entre hombres durante la *Época de oro* del cine mexicano (163).

⁷El quemado en antorcha conocido en inglés como *gas flaring*, es el proceso mediante el cual se controla el gas que se desprende debido a la presión ejercida en el subsuelo durante la extracción de petróleo (Emam 533).

⁸Emam también indica que, "gas flaring has raised temperatures and rendered large areas uninhabitable. CO₂ emissions from flaring have high global warming potential and contribute to climate change. CO₂ emissions come from only the combustion of fossil fuels for about 75 %" (535).

⁹MacGregor menciona que estadísticamente el cambio climático afecta en mayor proporción a los grupos de la población que se encuentran en mayor situación de pobreza. De acuerdo con su estudio, el 70% de la población pobre a nivel mundial corresponde a las mujeres (3).

¹⁰Bell indica que la perspectiva femenina se inclina a rechazar las prácticas que pongan en riesgo la salud de sus hijos, familia o comunidad, provocando así un distanciamiento con la petro-industria (329).

¹¹En la descripción de la Reforma Energética se enfatiza el sentido de propiedad sobre el subsuelo y se establece una noción de participación ciudadana en la toma de decisiones sobre la extracción y comercialización del petróleo (3, 6, 8, 9).

OBRAS CITADAS

- Alanís Carrizo, Janete, Judith Irais Gutiérrez Miranda, et. al. "El ideal femenino y la educación emocional a principios del siglo XX." *Revista electrónica de psicología Iztacala*, vol.16, no.4. 2013, pp.1361-1384.
- Andermann, Jens. *Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje*. Metales pesados, 2018.
- Arora-Jonsson, Seema. "Virtue and vulnerability: Discourses on women, gender and climate change." *Global environmental change*, vol, 21, no. 2. 2011, pp. 744-751.
- Bell, Shannon Elizabeth, Jenrose Fitzgerald y Richard York. "Protecting the Power to Pollute: Identity Co-optation, Gender, and the Public Relations Strategies of fossil Fuels industries in the United States." *Environmental Sociology*, vol. 5, no. 3, 2009, pp. 323-338.
- Carlisle, Veronica Marguerite Hubbard. "Personajes femeninos en la obra de Rodolfo Usigli." Tesis de maestría, University of Arizona, 1963.
- Daggett, Cara N. "Petro-Masculinity: Fossil Fuels and Authoritarian Desire." *Millennium*, vol. 47, no. 1. 2018, pp. 25-44.

- _____. *The Birth of Energy: Fossil Fuels, Thermodynamics, and the Politics of Work*. Duke University Press, 2019.
- De la Mora, Sergio. *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. 1st ed., University of Texas Press, 2006.
- Domínguez, Ruvalcaba Héctor. *Modernity and the Nation in Mexican Representations of Masculinity: From Sensuality to Bloodshed*. Palgrave Macmillan, 2007.
- Emam, Eman A. "Gas Flaring in Industry: An Overview." *Petroleum & coal*, vol. 57, no. 5, 2015, pp.532-555.
- Gavaldón, Roberto, director. *El niño y la niebla*. Cinematográfica Grovas, 1953.
- Ghosh, Amitav. *The Great Derangement. Climate Change and The Unthinkable* University of Chicago Press, 2016.
- Haber, Stephen, Noel Maurer, y Armando Razo. "When the Law Does Not Matter: The Rise and Decline of the Mexican Oil Industry." *The Journal of Economic History*, vol. 63, no. 1. 2003, pp. 1-32.
- Irwin, Robert M. K. *Mexican Masculinities*. University of Minnesota Press, 2003.
- Krauss, Clifford. "México apuesta por el petróleo y compra una refinería en Texas". *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/es/2022/01/18/espanol/texas-mexico-deer-park.html>. Acceso 20 enero 2022.
- Lahr-Vivaz, Elena. *Mexican Melodrama: Film and Nation from the Golden Age to the New Wave*. The University of Arizona Press, 2016.
- López, Oliva. *La pérdida del paraíso. El lugar de las emociones en la sociedad mexicana entre los siglos XIX y XX*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- MacGregor, Sherilyn. "'Gender and Climate Change': From Impacts to discourses." *Journal of the Indian Ocean Region*, vol, 6, no. 2. 2010, pp. 223-238.
- Martell, María Luisa, y Jorge A., Ceja. "El nacimiento del paisaje petrolero en la región de Poza Rica [Veracruz], México." *Labor e Engenharia*, vol. 6, no.4, 2012, pp. 1-10
- Negrín, Edith. *Letras sobre un dios mineral: el petróleo mexicano en la narrativa*. El Colegio de México, 2017.
- Ordóñez, Samanta. *Mexico Unmanned The Cultural Politics of Masculinity in Mexican Cinema*. University of New York Press, Kindle Ed, 2021.
- Pulido, Gabriela. *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana 1920-1950*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.
- Reforma Energética*. Gobierno de la República, 2013, www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/10233/Explicacion_ampliada_de_la_Reforma_Energetica1.pdf. Acceso 15 enero 2021.
- Ríos Molina, Andrés. "El niño y la niebla. La enfermedad mental según Rodolfo Usigli y Roberto Gavaldón." *Cuicuilco*, vol.16, no. 45, 2009, pp. 27-50.
- Rivera, Garza Cristina. *La castañeda: narrativas dolientes desde el manicomio general, México, 1910-1930*. Tusquets editores, 2012.
- Santiago, Myrna I. *The Ecology of Oil: Environment, Labor, and the Mexican Revolution, 1900-1938*. Cambridge University Press, 2006
- Silva, Juan Pablo. "La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social." *Culturales*, vol.7, no.13, 2011, pp.7-30.
- Schneider, Luis Mario. *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*. Editorial patria, 1997.

Jorge Luis Borges' *Poetics* of Narrative Fiction: Magic Causality and Defective Memory

João Albuquerque
IHA NOVA FCSH / IN2PAST

ABSTRACT: This article intends to discuss Jorge Luis Borges' *Poetics* of the Narrative, that is, to question the form and the literary devices which make a narrative somehow effective. I shall focus on aspects associated with the buildup of the plot, such as the magic causality, the writing style based upon a concept of selective memory and oriented towards a dynamic and concatenated articulation of the events. The technicity inherent to these aspects increases the interaction between the reader and the text, makes of the former a machine operator of an open mechanism.

KEYWORDS: Narrative Art; Mechanism; Jorge Luis Borges; Memory; Magic.

1. Introduction

In the first lecture given in Harvard College, "The Riddle of Poetry" (1967), Jorge Luis Borges evokes Bishop Berkeley in order to metaphorize the literary effect as the result of a contact, remarking that:

he wrote that the taste of the apple is neither in the apple itself—the apple can not taste itself—nor in the mouth of the eater. It requires a contact between them. The same thing happens to a book or to a collection of books, to a library. For what is a book in itself? A book is a physical object in a world of physical objects. It is a set of dead symbols. And then the right reader comes along, and the words—or rather the poetry behind the words, for the words themselves are mere symbols—spring to life, and we have a resurrection of the word." ("This Craft of Verse" 3-4)

It should be noted that only the right reader may give life to words, that poetry depends on the former in order to manifest itself. Therefore, each reading where poetry occurs implies a change of reference, materialized into a profound affectedness - a becoming - of the reader, in the production of intensities whose singularity invalidates any theoretical matrix we may wish to apply, beforehand and subsumable, to the interpretation of the discussed text. This allows us to associate the act of reading a literary text with the ideas of *motion* and *interactivity*: the reader runs across the pathways of the text and, by becoming affected by the later, interprets it, thus carrying out a shift in direction through that sort of rewriting.

A fundamental concept for the execution of any motion is the concept of friction. In section 107 of the first section of his *Philosophi-*

cal Investigations, Ludwig Wittgenstein states: "We have got onto slippery ice where there is no friction and so in a certain sense the conditions are ideal, but also, just because of that, we are unable to walk. We want to walk so we need friction. Back to the rough ground!" The term *friction* is used by the Austrian philosopher as a necessary condition to motion, not as a factor for increasing its difficulty or as implying impediment. Nevertheless, it should be pointed out that, from the scientific point of view, both uses are correct. In order to broaden the functionality of the concept in the scope of Humanities, it may be worth to bring up to the discussion some notions and assumptions affixed to it by science. I must point out, in the first place, that friction is a fundamental component of tribology (from the Greek τριβω "tribo", which means "to rub, grit, scrub, erode", and λόγος "logos", meaning, among others, "reason, study, science, discourse"), a field which Peter Jost defined as "the science and technology of interacting surfaces in relative motion and associated practices".

In the scope of tribology, friction is considered to be a resistive force to motion. In figure 1, we may observe how this resistive force occurs as an effect of the contact between the irregularities of the interacting surfaces. Nonetheless, friction is necessary for motion inasmuch as it goes against it, assuring traction (from Latin *tractiōne* "the act of pulling"), which, in turn, fulfills a crucial role in the variability and control of movement: namely, in acceleration, deceleration and to shift direction. It may be needless to say that a superior frictional force to the applied force prevents the motion. The entire effort of an engineer is spent on studying the complexity (the chemical, physical, mechanic and material factors) of interactions and in the adjustment of the frictional conditions of the motion in accordance with parameters of efficacy and efficiency, aimed at the envisaged purposes.

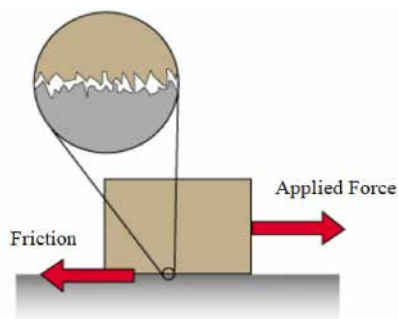


Fig.1—Detail of the frictional force

There are, however, important differences between literature and science. Since, if both seek to assure motion, then the effects the latter causes, whether political, social, economical, aesthetic, or others, are not able to be envisaged, nor are the multiple elements which get entangled and form their complexity measurable. Nevertheless, despite these differences, both the notion of *interaction* between two surfaces in relative *motion* contained in Jost's definition as well as the implications of the concept of friction reveal themselves to be useful enough to consider some aspects of the literary phenomenon.

In her book *Literatura, Defesa do Atrito* (2012) [*Literature, Defense of Friction*], the philosopher Silvina Rodrigues Lopes carries out a critique of present-day mass culture, in which most of the literary works are dominated by the uncritical following of models and prescriptions. In order to build a living culture, marked by the assertion of the singularities and the differences, Lopes proposes for literary works to establish a tribological relationship with the reader, where the interaction of the surfaces—since what both the text and the reader are in them-selves is unknown—can only be considered in the inseparability of the terms. Besides this aspect, and since the reader and the text keep, in their interaction, their contingency (in other words, their secret), the motion-meeting between them does not reflect something liable for absolutization, but only what the text and the reader are for one another.

Two of the several criticisms to consumer literature which Silvina Rodrigues Lopes underlines converge towards the problematic of the production of meaning: the criticism focused on the strict formal codification of the texts, exclusively founded upon technical assumptions; and criticism of the craftsmanship of the works, due to the use of a language which does not confront itself with its limits and which, due to that reason, only provides access to a sole meaning, unambiguous and indisputable.

What is at stake in the first criticism is the mere application of a scientific method to the construction of a text, substantiated in the use of techniques which predetermine if the former has the right to please or does not. For Silvina Rodrigues Lopes, literature, while not being able to dismiss technique, can never become reducible to the latter, thus being located in a frontier between knowledge and not-knowing: "[Literature] is not only about knowledge, but rather

about initiation, through thinking, to a dimension of existence non-linkable to a circle of competences and theories" (92-3)¹. Friction between the text and the reader is therefore hampered by the introduction of technical anomalies on the normative tags of taste, thus fragmenting and dividing the act of reading, obstructing the linearity of its course, ruffling it and multiplying the meaning(s) of the text.

The second criticism focuses on what we call literary language, namely, in the use of stereotypes and in the argumentative style, commonly used, respectively, in sentimental literature and in protest literature. This type of language, by showing itself to be unable to move the significations of common-sense, shows itself to be unable to reorder the world. It should not be assumed, however, that this corresponds, in Silvina Rodrigues Lopes' work, to a defense of originality. The latter implies an infinite deterritorialization of language incompatible with restart (the repetition with a difference) which safeguards the relative autonomy of art, in other words, which maintains the ability to attract the reader and engage with him in a critical fashion. An originality which may radically break with the entire history of literature runs the risk of creating a superior friction to the driving force of desire unleashed in the reader, thus preventing motion. The reordering of language's signification must produce defamiliarization, but not absolute lack of communication. As it occurs in formal matters, the important is to introduce irregularities, imperfections, to create voids, which may generate misunderstandings, tentative readings, unprecedented encounters.

Under this double perspective of the architecture of fictional texts and its inherent language, I shall attempt, in this article, to question how Jorge Luis Borges conceives a narrative as an interactive mechanism, which simultaneously intensifies and does not exhaust the relationship with the reader. It should also be noted that Borges reclaims for himself, with quite some frequency throughout his works, the role of reader (anonymous, hard-working, patient, hospitable) to the detriment of the statute as an author, as may be observed for example in the first edition of *Historia Universal de la infamia*: "A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores. (...) // Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual." ("*Obras Completas*" 341)

2. Narrative Fiction as a Mechanism

In his 1932 essay, "El arte narrativo y la magia", Jorge Luis Borges proposes an analysis of the proceedings of novel writing. As a corollary of the analysis of some passages from *Life and Death of Jason* and *Narrative of A. Gordon Pym*, two adventure narratives authored by William Morris and Edgar Allan Poe, respectively, Jorge Luis Borges postulates causality as the central problem of the novel. He distinguishes between two causal processes of writing narratives: the natural process and the magical process.

The natural process represents "Una de las variedades del gé-

nero, la morosa novela de caracteres, finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real" (Borges "*Obras Completas I*" 404-5). Due to Jorge Luis Borges's vision of a chaotic real world, this natural process continuously results in an endless and uncontrollable number of operations. In Borges's mind, however, the novel should not be natural, but artificial. As opposed to the disorder of the real world, the novel "debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades. Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior" (405). The magical process allows this to happen, since it obeys a general law: "la de la simpatía, que postula un vínculo inevitable entre cosas distantes" (405). That is, it obeys not just natural laws, but also the laws of imagination. The frenetic and precise causality of this process makes the resulting plot fully reasoned, limited, and teleological².

The above-mentioned processes are implicit in Jorge Luis Borges's prologue (1940) to Adolfo Bioy Casares's *La invención de Morel*. The comparison between psychological and adventure novels relies a great deal on a similar rationality. Since the psychological novel tends to portray the real world with its infinite possibilities, it is shapeless. Its intrinsic and boundless freedom is equivalent to total disorder. For Borges, the psychological novel:

prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día. La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada. El temor de incurrir en la mera variedad sucesiva del *Asno de Oro*, de los siete viajes de Simbad o del *Quijote*, le impone un riguroso argumento. ("*Obras Completas IV*" 29-30)

This quote deserves to be unpacked. In the first sentence, it is said that the psychological novel, despite aiming at giving a sense of reality through the method applied in its construction, shall never stop from being a verbal artifice. Words are solely a part of the world, carrying out limited and specific functions. In view of this fact, if a verbal artifice intends to provide a representation of the world, such representation cannot configure but a radical opposition to what the world is in it-self. The precision which realist writers intend to obtain is futile, since every event is strictly motivated by an infinite set of causes, with any description thus demanding a compulsory selectivity³, no matter how detailed that description is. In the case that this selectivity is not judicious and focuses on unrelated events which, instead of producing the impression of a set, produce the impression of dispersion (filling the novel with "loose ends" and "dead ends"), then it is most probable that the feelings of *languor* and *vagueness* accompany the reading of the text. For Jorge

Luis Borges, however, these are precisely the impressions that literature should avoid inducing on the reader. What remains of the quote proves it.

In the second sentence, Jorge Luis Borges claims that Marcel Proust's literature is unacceptable, but not as a whole, solely certain pages and chapters. It is hereby unequivocally shown that Borges is more focused on an issue of writing methodology rather than literary genre, of form rather than content—in fact, only by observing the narrative's formal proceedings is it possible to establish any parallel between *In Search of Lost Time* and an adventure novel. What is unacceptable as literature, as *invention* (even though it is one), is everything which transports the reader to an atmosphere of *insipid* realism, because it is senseless, it makes him live literature *resignedly*, just as everyday life. The magical process, of which one can easily deduce, according to the last two sentences of the quote, that the adventure novel relies on, sets in motion a constructive inventive force, the creation of unique meanings, the conversion into a conceptual possibility of what is improbable and impossible in reality, inducing therefore on the reader a resistance to such resignation. The application of this method, which creates the sensation of verisimilitude through a causality which, rather than obeying the laws which govern the real world, occurs through an effect of nomination, leads to a literature which raises itself up as a snippet of order and vitality in an amorphous and anemic daily life.

The reading of both these Borgesian texts may be expanded and clarified through "La supersticiosa ética del lector" (1931). In this text, Jorge Luis Borges criticizes the two aesthetic criteria of his contemporary literary scene: style and perfection.

Firstly, Jorge Luis Borges accuses the literary agents of giving primacy to a stylistic criterion, which leads to "a una distraída lectura de atenciones parciales" ("*Obras Completas I*" 381), to the detriment of "la eficacia del mecanismo" (381). In his defense of *Don Quijote* against its detractors, Borges claims that the greatest value (and perhaps the only irrefutable one) of the Cervantian work is the *psychological* one, adding that "basta revisar unos párrafos del *Quijote* para sentir que Cervantes no era estilista (...) y que le interesaban demasiado los destinos de Quijote y Sancho para dejarse distraer por su propia voz." (381)

The second aesthetic criterion which Jorge Luis Borges rejects is the one concerned with perfection. Borges' arguments are focused on the idea of text where no word can be changed, under the penalty of a degradation of that same text. More specifically, the alterations would end up having the effect of erasing the lateral meanings and shades of signification of the text itself. As a consequence, the hypothetical perfect text is subject to a greater wear, since it does not benefit from the imperfections of a text with the vocation for immortality, namely the imperfections which lead to: the errata, the approximated versions, the distracted readings and the misunderstandings, which extend the text beyond itself, in time, in space and in the significance, without the loss of the soul of the text. The imperfections, when issued voluntarily, are usually the

proof that "la pasión del tema tratado manda en el escritor, y eso es todo." (383)

Three meaningful inferences regarding narrative art arise out of this recension.

The first and most obvious inference is the Borgesian refusal of any aestheticization of language. In other words, narrative art is not concerned with any concept of beauty or aesthetically recommendable adequacy of expression to what is expressed through language, with the latter being seen as the sole credible element of analysis to any explanation one may wish to give regarding what happens in the construction process of meaning.

The second point of analysis concerns Borges' commentary on *Don Quijote*, which becomes more complex read in comparison with other Borgesian commentaries on this very same work, such as the one included in the prologue to *La invención de Morel*, quoted above. Even though Borges considers it an adventure novel, *Don Quijote* does not possess a rigorous plot from the causal point of view, merely being constituted by a successive variety of episodes. The pairing of these two comments regarding the Cervantian masterpiece allows us to observe that Borges maintains the conviction that the joint (emotional) effect of a narrative, associated with the predominance of the action (even if it constitutes an imperfect plot—endowed with an inaccurate causality), is sufficient to guarantee its functioning.

The third conclusion is that the construction process of meaning has a double inseparable strand: the *narrative mechanism* works insofar as the text, as a whole, produces an effect which, nevertheless, suffers variations in accordance with the meanings that the imperfections keep opening. Consequently, for Jorge Luis Borges, the narrative is not limited to the fulfillment of a particular utilitarian function for the reader. Constituted by a profound human reality—conceptual, rigorous, intelligent and rational, whilst being passionate, subjective and imperfect (and, due to that, a differentiator)—, the narrative does not have a sole meaning but rather provides access to meaning, creates meaning(s)—it keeps the construction process of meaning in a continuous operation. For that to succeed, the reader has a crucial role. Borges does not assign a greater importance to the effect(s) that each sole literary work exerts over the reader than to the effects that each reader, through the singularity of each reading, exerts over the work.

3. Memory and Imperfection(s)

Notwithstanding these considerations, it is granted that the last two sentences of the recension of "La supersticiosa ética del lector" devised above are prone to raise several questionings regarding the nature and necessity of imperfections in the narrative. For, when one thinks about the consequences of a vague and misplaced word in a literary text, one thinks, firstly, in degradation, and not in an improvement of the overall set effect, let alone immortalization. Nonetheless, Jorge Luis Borges associates degradation to the

perfect word, which cannot be replaced in the context of the literary work, and that, for this very reason, wears away due to operating in a limited interpretative spectrum. Consequently, only imperfections may guarantee the interpretative differentiation of a text, and must be introduced in the latter consciously. But how to do so without writing carelessly and undermining the set effect of the mechanism? The answer to this question might be conceived starting with the essay "La postulación de la realidad" (1928), of which a passage must here be quoted:

la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad. La simplificación conceptual de estados complejos es muchas veces una operación instantánea. El hecho mismo de percibir, de atender, es de orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante. Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones. En lo corporal, la inconciencia es una necesidad de los actos físicos. Nuestro cuerpo sabe articular este difícil párrafo, sabe tratar con escaleras, con nudos, con pasos a nivel, (...), sabe dormir, sabe tal vez matar: nuestro cuerpo, no nuestra inteligencia. Nuestro vivir es una serie de adaptaciones, vale decir, una educación del olvido (Borges "Obras Completas I" 395)

The first inference which emerges from the quote is related to the title of the essay. For even though it implies invention and artificiality in its conception, narrative literature is not strictly opposed to reality after all: it imitates the manner how human beings perceive the external matter and, concomitantly, how they do a selective use of memory (in other words, educate the forgetfulness) in their daily lives, although they do not possess an awareness of such operations. In *Evaristo Carriego* (1930), Borges defends a writing based on memory in opposition to a writing which transcribes reality: "Afortunadamente, el copioso estilo de la realidad no es el único: hay el del recuerdo también, cuya esencia no es la ramificación de hechos, sino la perduración de rasgos aislados." ("Obras Completas I" 215) Let us analyze these two types of writing from the point of view of the use of perception and memory.

In what concerns the copious style of reality, it was mentioned above that Jorge Luis Borges, in the prologue to the *La invención de Morel*, repudiates a literature which has the pretensions to achieve omniscience and omnipresence; in other words, the pretension to transcribe what reality is in it-self, in all its plurality and relational rigor. Additionally, it should be noted now that this type of writing simulates a perception and a memory which are closer to the ones of Ireneu Funes, of whom it is said, at the end of the tale "Funes, el memorioso" (1942), "que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos." (Borges

"*Obras Completas I*" 883)⁵ The accident which victimizes Funes not only provides a magical justification for the prodigious memory and perception which he suddenly acquires, but also deprives him of the possibility to act. Disconnected from the possibility to act, the elementary operations of the spirit, perception and memory, are taken over by operations of pure knowledge. What fills Funes's consciousness "is either the useless duplicate of an external reality or the inert material of an intellectual construction entirely disinterested" (Bergson "*Matter and Memory*" 227). Consequently, a writing based in these premises for the operations of the spirit cannot but constitute a useless reproduction method and a passionless intellectual construction.

In opposition to realist literature, literature which is centered on memory is better at simulating the human experience of reality and of time. This experience, carried out through the association of perception and memory, it is a mutilation, a simplification of the relational complexity of everything that exists and, as a consequence, it has a tendency for imprecision and for error. Let it be underlined that at the end of the passage from "La postulación de la realidad" which was cited, Jorge Luis Borges insists on placing on the same level, in what concerns the ways on how those operations of the spirit are used, the act of writing and any other physical act performed by the human being in his relationship with matter in his daily life. It is an act, as previously pointed out, driven by passion, with everything that the latter comprises of reiterative obsession and unconsciousness. To understand why the representation of reality is, for Borges, a diminution of what reality is in-itself implies knowing his conception of the functioning of perception and of memory. For such task the thought of a philosopher who has just been quoted shall be invoked: Henri Bergson. Let us observe the considerations which follow the works *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness* and *Matter and Memory*.

For Henri Bergson, the body is a centre of action, where perception and memory perform a complementary and fundamental role. Perception connects the received stimulus with the body motors, thus sketching the simultaneity of the possible actions of the body over matter. Memory, on the other hand, fulfills a double function: firstly, it evokes past perceptions analogous to a present perception, thus contributing for a decision-making process taking into account a criterion of usefulness; the second function is based on capturing, in a unique intuition, multiple movements of the duration, withdrawing the human being from the condition of having a permanent need to act.

Let it now be ascertained which imperfections are inherent to main functions of the operations of the spirit, but not without underlining first, and once more, that Henri Bergson refuses the idea of a perception which can function without the participation of memory. The latter, besides fulfilling the double functionality described above, has a double nature: the image-remembrance and the movement. Thus, perception and memory introduce *imperfections* in our representation of reality in the following manners:

a) In the first place, the operations of the spirit perform a selective and reducing double role over reality. The need or the desire to act over a particular material object (or a set of objects) leads the perception that the human being has of that object, aided by memory, to have the tendency to isolate it from its context, where it exists in continuity with the other objects. Plus: for Henri Bergson, as for Jorge Luis Borges, the representation oriented towards action not only isolates and highlights the objects of the world to which they are in reality sympathetic, but also highlights the parts from these very same objects that matter for the potential action of man from the ones that do not. In other words, our representation of objects is imperfect, in first place due to the effect of selection (isolating it from the other objects) and also because our perception focuses only partially on them, in accordance with a criteria of relevance for our action.

b) In the process which has just been described, the imperfections of the representation are increased according to how both forms of memory and perception are conjugated. The first form of memory, as stated above, re-overlays the present perception with analogous past perceptions. The phenomenon of the introduction of imperfections in the act of writing (a present perception) is quite noticeable in *Evaristo Carriego*, a work which is supposedly a biography. In the opening of chapter II of this work, Borges enunciates some of the inherent problematics to the biographical genre itself:

Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía. Creo también que el haberlo conocido a Carriego no rectifica en este caso particular la dificultad del propósito. Poseo recuerdos de Carriego: recuerdos de recuerdos de otros recuerdos, cuyas mínimas desviaciones originales habrán oscuramente crecido, en cada nuevo ensayo. (Borges "*Obras Completas I*" 222)

The historical rigor of the biography shows itself to be fallible, in the first place, due to the biographer's impossibility to attest to the subjective experiences of the subject of that biography, under penalty of such testimony ceasing to be it so, with the memory of such testimony being degraded, in a second instance, in its process of construction and transmission. Jorge Luis Borges says that even the memories of his interaction with Evaristo Carriego are not the ones which he conveys to the paper, that such memories are memories of the memories of the (re)writing on the theme. This reveals that the published text is not born as a finished product, it rather results from an effort discontinued in time, one on which memory performs a central role. Between what, in the beginning, was presumed to have been and to have happened and the moment of the publication of the biography there is a set of differences which derive in every cumulative repetition from the evocation of the event.

These differences (mistakes, derivations, omissions), which, according to Jorge Luis Borges, are necessary elements for the effectiveness of the text on the reader, arise from the interaction of two types of memory: the image-remembrance and the movement. The first type covers the vast majority of the remembrances of the human being, and has as its object the discrete events and details of his life. The main characteristic of these remembrances is the fact that they are dated and, therefore, will not be reproduced again. When someone evokes one of these remembrances, this is done through *representation*. The second type of memory is the one which is born out of repetition. Every human being, in his existence, interacts, with greater or lesser incidence, with a limited number of objects and living beings. The perception of these objects and living beings provokes in us a series of movements through which we adapt to them, and the repetition of these movements over time creates in us a mechanism, a habit, which accompanies that same perception. This habit having been formed, the greater part of the image-remembrances have the tendency to be inhibited: the body acts automatically, without remembering the specific moments when the repeated contacts with such objects and living beings, which determine this mechanical action, happened. Also, in the moment of the action, there is a tendency for an inhibition of all the non-relevant information which belongs to the specific image(s)-remembrance(s) which is(are) evoked. If the first type of memory can be evoked through *representation*, the movement can be characterized as an *active* memory.

What has been exposed allows us to conceive, on one hand, why writing is for Jorge Luis Borges a physical act comparable to the unconscious movements of everyday life. The evocation of the images-remembrances does not guide that act, which has a nature of unconscious repetition, it only furnishes it with the imaginary complement necessary for its efficacy. Since that complement does not reflect more than a fragment (an imprecise one sometimes, modified by other remembrances) of a past reality, its characterization must be, despite being effective, imperfect in what regards the postulation of reality.

c) The third type of imperfections relates to memory's second function, which consists in synthesizing complex states which are developed throughout a certain period of time. In order to understand this point, I must evoke the famous Bergsonian concept of *duration* (*la durée*). In opposition to the idea of quantitative multiplicity, where the heterogeneity of the external reality is perceived in juxtaposition, in a homogeneous space, and conscience along with that external reality externalize themselves one from the other (as it succeeds with Funes), Henri Bergson defends that the data from the human conscience forms instead a qualitative multiplicity, made from a temporal heterogeneity, where "several conscious states are organized into a whole, permeate one another, [and] gradually gain a richer content" (Bergson "Time and Free Will" 122). Since there is no juxtaposition of events in the *duration*, the causality observed in the latter does not obey to a linear mechanic. Let us

return to *Evaristo Carriego* and observe how Jorge Luis Borges integrates this qualitative multiplicity in his writing through a supposed description of the pre-history of the neighborhood of Palermo, in Buenos Aires:

Recuperar esa casi prehistoria [de Palermo] sería tejer insensatamente una crónica de infinitesimales procesos: las etapas de la distraída marcha secular de Buenos Aires sobre Palermo (...). Lo más directo, según el proceder cinematográfico, sería proponer una continuidad de figuras que cesan: un arreo de mulas viñateras, las chúcaras con la cabeza vendada; un agua quieta y larga, en la que están sobrenadando unas hojas de sauce; una vertiginosa *alma en pena* enhorquetada en zancos, vadeando los torrenciales terceros; el campo abierto sin ninguna cosa que hacer; (...) Así hasta la fundación de don Juan Manuel: padre ya mitológico de Palermo, no meramente histórico, como ese Domínguez-Domenico de Groussac. (215)

The affinity of writing with cinema is not of a documental nature, but rather of an artistic one. The images do not contain information, they do not follow each other in a precise chronology and do not form a nexus of real causality (infinite and multidirectional) observed in a homogeneous space. And, nevertheless, there is a continuity in the presentation of the images, constituting a block which incurs and actualizes a virtual pre-history of the neighborhood of Palermo, through a series of sensible stimuli associated with the local color, which exclude any reference to the establishment of the European colonization and which disembody in its mythical foundation (rather than historical). The enumerative heterogeneity, so common in the writing of Jorge Luis Borges, forms a concept or a figure of language which allows the reader to access an integral aesthetic experience. However, the feeling of integrity is not yet the feeling of completeness, since the fragmentary nature of the images invites us to the filling of imaginary voids.

To summarize everything that has been said in these three points, the act of writing which arises from the prevalence of the use of this type of physical memory has the tendency to incorporate a more abstract consciousness of a reality which is clearly more delimited, with these two factors being the ones into which the element *imperfection* is introduced. The acquisition of knowledge is, on a first moment, of an analytical character, that is, it occurs through the division and selection of things under several adopted perspectives. On a second moment of synthetic reconstruction of such multiple perspectives (where the relational factor already comes in) that analytical knowledge is completed. This synthesis never gives the reader more than a general concept of things and events, thus simulating a contracted intuition of multiple times. Such an abstract writing leads that same reader to be put in charge of completing or animating those very same things and interactions among them⁶.

4. Conclusion

Let it be noticed how, on the texts under analysis, Jorge Luis Borges uses a language which is more technical (when it is not plain scientific) rather than aesthetic. Following such language, let us propose, in order to wrap up this article, the presentation of a schematic sketch of the main ideas of Borges on narrative art. Towards that purpose, let us invoke the thought of Gilbert Simondon, who, in the introduction to his text *On the Mode of Existence of Technical Objects* (1958), claims that:

A purely automatic machine completely closed in on itself in a predetermined way of operating would only be capable of yielding perfunctory results. The machine endowed with a high degree of technicity is an open machine, and all open machines taken together presuppose man as their permanent organizer, as the living interpreter of all machines among themselves. Far from being the supervisor of a group of slaves, man is the permanent organizer of a society of technical objects that need him in the same way musicians in an orchestra need the conductor. (...) He is *among* the machines that operate with him. (17-8)

We may realize, through this quote, how the use by Jorge Luis Borges of scientific terminology to exhibit conceptualizations on narrative art is not merely rhetoric. The type of narrative which the Argentine writer considers to be the most effective is the one which has the characteristics of a technical object—a mechanism—, being constituted by an articulation of artifices which forms a complex structure, and whose conception must be oriented for the intensification of the interactivity with the reader.

By advocating the magical method to the detriment of the natural method, Jorge Luis Borges is advocating a technically simpler

mechanism; let us be clear, a mechanism which, by condensing the routes of causality, works less as an interaction of multiple subsystems that fulfill a limited and specific number of functions than in the integrated multi-functionality of the biggest number of elements in the global system⁷. The advocacy of this technical simplicity is eloquently postulated in the critique to those to whom "la concisión es una virtud y tienen por conciso a quien se demora en diez frases breves y no a quien maneja una larga." (Borges "*Obras Completas I*" 381) In other words, if the mechanism is technically simpler, that is due to its synthetic conception rather than analytical, a factor which makes it more complicated from the logical⁸ point of view.

In what concerns the intensification of the interactivity between narrative art and the reader, I must discuss the articulation of the imperfections with the synthetic conception of the literary mechanism. The inaccuracies allow for a technical simplification of the literary mechanism mentioned above, thus avoiding an exhaustive exposure of the narrated events through a process of selection and conceptualization of complex states, synthesizing them. In the opposite direction, because such complex states are not accessible to the reader and because this process of selection and conceptualization which constitutes the imperfections is not more than an operation which intensifies the subjectivity of the text⁹, the narrative art, even though it is much more rigorous from the logical and macro-structural point of view, becomes much more differentiated (singular) and a differentiator. And this is how the author, in a simultaneously conscious and unconscious manner, and bearing in mind the aim of immortalizing the text, integrates the effects of the global functioning of the mechanism (to be clear, meaning the critical readings which arise out of the interaction between the text and the reader) in the functioning of the mechanism in it-self. It is thereby proven how, for Borges, in a literary hyper-causal mechanism, the condensation of multiple functions in its structures corresponds to a process of differentiation of those same structures.

NOTES

¹My translation.

²Both *Poética narrativa de Jorge Luis Borges* (Guerrero 25-6) and *Borges's Poe: The Influence and Reinvention of Edgar Allan Poe in Spanish America* (Esplin 24-32) demonstrate not only the general influence of the Edgar Allan Poe's essay "The Philosophy of Composition" in the Borgesian narratology, but also emphasize, in such influence, the centrality of the following passage: "Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its *dénouement* before anything be attempted with the pen." (apud Esplin 24). Specific examples of this influence can be glimpsed in the Borgesian tales of fantasy from the decade of the 40s, where the development of plots which converge into a surprise-effect are recurrent.

³See the opening paragraph of "La poesía gauchesca" (1931): "Es fama que le preguntaron a Whistler cuánto tiempo había requerido para pintar uno de sus *nocturnos* y que respondió: "Toda mi vida". Con igual rigor pudo haber dicho que había requerido todos los siglos que precedieron al momento en que lo pintó. De esa correcta aplicación de la ley de causalidad se sigue que el menor de los hechos presupone el inconcebible universo e, inversamente, que el universo necesita del menor de los hechos. Investigar las causas de un fenómeno, siquiera de un fenómeno tan simple como la literatura gauchesca, es proceder en infinito; básteme la mención de *dos* causas que juzgo principales." (Borges "*Obra Completa I*" 359)

⁴In Alfred Mac Adam's essay on Adolfo Bioy Casares, "Satire and Self-portrait" (1977), he points out some insufficiencies concerning Jorge Luis Borges's dialectics, namely the fact that, at the time he wrote these texts ("El arte narrativo y la magia" and the prologue to Casares's *La invención de Morel*), no

significant contemporary authors were writing orthodox psychological novels anymore: "it is clear that the psychological, realist novel had been on the wane since Flaubert. The moment novelists gave up their claims to be historians, the moment character ceased to be linked to history and began to exist as an excuse for itself, the orthodox novel no longer held hegemony among the other classes of extended narrative. While it is true that an author like Faulkner could revive it in *Sartoris*, the 'novel' in the second half of the nineteenth century was tending toward either satire or romance. Such dissimilar writers as Melville, George Eliot, Zola, and Machado de Assis do have one thing in common: they reduce society's role in their works to that of setting; they explore character either as a social phenomenon or as the result of a given set of circumstances, such as biological inheritance or property tenure." (Mac Adam 32) Here it is demonstrated that Mac Adam did not understand that Borges is concerned, above all, with the formal characteristics of the psychological narrative, not with psychology per se.

⁵ Jon Stewart demonstrates that "Funes, el memorioso" constitutes a critique to nominalist philosophy, which has as the center of its rationality the idea that "abstract concepts do not adequately represent things in the empirical world. Thus, if our goal is to make language veridical, it would be desirable to purge language as far as possible of general concepts such that it could more accurately reflect what is actually given in our perception. This would involve having individual words for every individual thing or even individual perception." (71-2)

⁶ This may be confirmed by returning to the essay "La postulación de la realidad". The citation highlighted above appears as the corollary of a dispute between two methods of writing: the romantic and the classic. Proposing an alternative to the doctrine of Benedetto Croce, who defends an identity between the aesthetic and the expressive (a contribution to his defense of the autonomy of art), Jorge Luis Borges exposes in detail the classical method and the possibilities of writing which are opened by it, including the non-realist ones. The general exposure of the classical method, which obeys the aforementioned technique of selection and conceptualization of complex states, appears in the commentary to the first quoted example, a passage from *Decline and Fall of the Roman Empire*, XXXV, from Edward Gibbon: "Basta el inciso "Después de la partida de los godos" para percibir el carácter mediato de esta escritura, generalizadora y abstracta hasta lo invisible. El autor nos propone un juego de símbolos, organizados rigurosamente sin duda, pero cuya animación eventual queda a cargo nuestro. No es realmente expresivo: se limita a registrar una realidad, no a representarla. Los ricos hechos a cuya póstuma alusión nos convida, importaron cargadas experiencias, percepciones, reacciones; éstas pueden inferirse de su relato, pero no están en él. Dicho con mejor precisión: no escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en conceptos." (Borges 394-5)

⁷ An essay from Jorge Luis Borges which illustrates this assertion is "La máquina de pensar de Raimundo Lulio" ("*Obras Completas IV*" 391-4), where the multiple combinatorial possibilities of a limited number of words are thought of as a literary and poetical instrument.

⁸ By using the word "logical" in this context, it is intended to make a reference to a logic that, doing justice to Borgesian literature, transverts formal logic.

⁹ A subjectivity which realist writing, while aiming to reflect the events rather than thinking them, does not eliminate, but diminishes.

WORKS CITED

- Bergson, Henri. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Translated by F. L. Pogson. George Allen & Unwin Ltd, London, 1950.
- _____. *Matter and Memory*. Translated by Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer. Zone Books, New York, 1988.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas I (1923-1949)*. Edited by María Kodama. Emecé Editores, Buenos Aires, 2009.
- _____. *Obras Completas IV (1975-1988)*. Edited by María Kodama. Emecé Editores, Buenos Aires, 2007.
- _____. *This Craft of Verse*. Edited by Calin-Andrei Mihailescu. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, 2000.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Alfaguara, Madrid, 2004.
- Esplin, Emron. *Borges's Poe: The Influence and Reinvention of Edgar Allan Poe in Spanish America*. University of Georgia Press, Athens, 2016.
- Guerrero, Herminia Gil. *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*. Ediciones de Iberoamericana, Madrid, 2008.
- Jost, H. Peter. <https://web.archive.org/web/20160201102317/http://www.machinerylubrication.com/Read/834/tribology-jost> (WEB: June 23, 2022)
- Lopes, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Chão da Feira, Belo Horizonte, 2012.
- Mac Adam, Alfred. *Modern Latin American Narratives*. The University of Chicago Press, Chicago, 1977.
- Simondon, Gilbert. *On the Mode of Existence of Technical Objects*. Translated by Cecile Malaspina and John Rogove. Univocal Publishing, Minneapolis, 2017.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Translated By G. E. M. Anscombe. Basil Blackwell Ltd, Oxford, 1958.

La hospitalidad lingüística y la crisis de la mediación fronteriza en *Los niños perdidos* de Valeria Luiselli

Luis F. Avilés

University of California, Irvine.

ABSTRACT: Este ensayo pone en diálogo algunas de las propuestas más importantes del pensamiento sobre la traducción literaria con *Los niños perdidos* de Valeria Luiselli. ¿De qué manera proposiciones tales como “acoger lo foráneo”, la aceptación de una “equivalencia sin adecuación”, lo intraducible, la “deficiencia aceptada”, el duo “traición/fidelidad” y, en particular, la hospitalidad lingüística de Paul Ricoeur, nos ayudan a reflexionar sobre la narración de Luiselli en *Los niños perdidos*? Mi interés es explorar la experiencia singular de Luiselli como intérprete en la corte de inmigración y cómo la teoría de la traducción debe ser repensada a partir de las presiones ejercidas por el sistema legal fronterizo y su impacto en la forma en que se pueden recopilar, traducir y narrar los relatos de los niños inmigrantes.

KEYWORDS: Valeria Luiselli, traducción, hospitalidad lingüística, frontera, traición, duelo.

En este ensayo me propongo poner en diálogo algunas de las propuestas más importantes del pensamiento sobre la traducción literaria con un texto en particular, el de *Los niños perdidos* de Valeria Luiselli. La justificación para esta aproximación es que *Los niños perdidos* es un escrito que da cuenta de la experiencia de Luiselli como traductora e intérprete de la corte de inmigración en Nueva York en el año 2015 y, por ello, ofrece una reflexión profunda sobre lo que significa traducir en el contexto de lo que Thomas Nail ha denominado el “detention circuit” de la frontera, o las diversas etapas legales y administrativas por las que el inmigrante deberá pasar antes de ser admitido a otro país (31).¹ Parto también de la idea de que una teoría de la traducción debería tener muy en cuenta lo que sucede hoy en día en las fronteras externas e internas de los países o territorios. Con la reciente intensificación de los nacionalismos como reacción a la globalización del capitalismo tardío (ahora en crisis con la pandemia y la guerra de Ucrania), sin olvidar la ubicuidad de nuevas fronteras restrictivas en todas partes del mundo, ya sean visibles o invisibles, externas o internas (Graziano 34; Balibar, “What is a border?” 78), una teoría de la traducción que no incluya la experiencia de la frontera obtendría como resultado, me parece a mí, un enfoque incompleto.² Este es precisamente uno de los aspectos más interesantes de *Los niños perdidos*, la unión entre la traducción y la frontera. Aunque es cierto que una concepción sobre lo extranjero y lo que significa el traslado de un idioma de un lugar a otro forma parte integral de las teorías de la traducción, estas podrían sin embargo verse un tanto restringidas por su perspectiva textual y, más específicamente, literaria. Cuando por ejemplo Antoine Berman invoca la traición en el marco de la expresión *traduttore, traditore*, esta óptica, centrada en el traslado desde el extranjero de un texto escrito por un autor,

no va a ser compatible con el trabajo de traducción que efectúa Luiselli cuando transcribe las historias de los niños al inglés. En este caso el problema de la traición va a adquirir otras dimensiones muy distintas, como intentaré demostrar más adelante. Debo aclarar que no me enfocaré en la traducción de las diferentes versiones de *Los niños perdidos* de Luiselli, sino en la narración de su experiencia como traductora.³ En un reciente ensayo, Ilse Logie se ha acercado a la traducción desde una perspectiva cultural más amplia, fijándose en el trauma y los problemas confrontados por la escritora en el proceso de traducción impuesto por el contexto legal, o lo que Julio Ramos denomina como su “camisa de fuerza” (6).

La teoría de la traducción literaria ha concebido varias propuestas importantes que cabría examinar desde el contexto de las fronteras, tales como “acoger lo foráneo” o la aceptación de una “equivalencia sin adecuación” de Antoine Berman, lo “intraducible” postulado por Jacques Derrida como resistencia a la apropiación del otro, o la traducción definida ampliamente por George Steiner como interpretación o comprensión en todos sus sentidos. Quisiera destacar en particular los acercamientos de Paul Ricoeur y lo que él concibe como la “hospitalidad lingüística” en los ensayos recogidos en el volumen titulado *Sobre la traducción* y también en otra publicación titulada “Reflections On a New Ethos for Europe”. Este concepto representa una reacción a la impracticabilidad de las ideas de Derrida con respecto a la hospitalidad sin condición y, hasta cierto punto, lo intraducible (*Sobre la traducción*, 35-36).⁴ Siguiendo muy de cerca a Berman, el argumento de Ricoeur propone que lo intraducible se puede resolver de manera más práctica y ética por medio de una “deficiencia aceptada” al momento de traducir. Tal deficiencia generaría a su vez un duelo que siente el traductor por su incapacidad para lograr una transferencia perfecta de un

idioma a otro (*Sobre la traducción*, 25). Ricoeur mantiene también el tradicional duo traición/fidelidad (más práctico que el duo traducible/intraducible) al admitir una diferencia inasimilable que el traductor nunca podrá superar del todo. En este sentido, lo inasimilable de cierta manera va más allá de una mera dicotomía entre opuestos, en el sentido de que la traducción representaría una constante negociación sobre aquello que se transfiere (*trans-latus*) de un lugar a otro. Por ejemplo, en el momento en que Berman se refiere al objetivo ético de traducir recuerda que la esencia de la traducción debe significar una “opening, a dialogue, a cross-breeding, a decentering” entre dos o más culturas (4). Para Ricoeur, la aceptación de la deficiencia (una suerte de traición) hace posible la traducción y el intercambio de otredad entre diferentes culturas. Es una apuesta por la traducción *a pesar de todo*, una manera efectiva de acoger lo extranjero.⁵

A partir de lo dicho, quisiera explorar de qué manera podríamos pensar la hospitalidad lingüística, acoger lo extranjero, lo intraducible, la deficiencia aceptada, el duelo, la traición y la fidelidad cuando hablamos de la experiencia de Luiselli. ¿Se sostienen estos términos cuando nos referimos, no a textos literarios u obras clásicas acabadas y completas, sino a seres humanos (en este caso niños) que poseen historias muy difíciles de narrar? ¿Cómo podríamos nosotros concebir estas propuestas de pensamiento teniendo en cuenta el contexto de la frontera, o lo que yo llamaría la posibilidad de que exista una interpretación viable de la teoría de la traducción en *Los niños perdidos*?

El contexto legal de la frontera

Para comprender mejor la experiencia que relata Luiselli, hay que tener claro el contexto institucional en el que ella se encuentra puesto que condiciona todo el esquema comunicativo representado en el libro. Luiselli trabaja para abogados voluntarios que prestan sus servicios a los niños inmigrantes. Su función es entrevistar a los niños valiéndose de un cuestionario de 40 preguntas que le proveen los abogados, el cual sirve como esquema y guía para recopilar las narraciones sobre la vida en sus respectivos países de origen, junto con su travesía hacia la frontera de Estados Unidos. Es importante puntualizar que el intérprete trabaja con un relato que se genera en el momento de la entrevista y cuyo contenido deberá reflejar tanto la historia individual de cada niño como las expectativas de los abogados y de la corte (aquello que funciona o no funciona legalmente a favor de los niños). Otra complicación surge de la manera en que los entrevistados relatan sus historias, con “palabras hiladas en narrativas confusas y complejas (...) palabras reticentes, palabras llenas de desconfianza, palabras fruto del miedo soterrado y la humillación constante” (15). Aún cuando el niño y Luiselli comparten la lengua (en el caso que no sea una lengua indígena), todavía hay que hacer una traducción intralingüística, lo cual implica una reformulación del relato usando signos alternos dentro de un mismo lenguaje.⁶ Esa traducción inicial deberá volver a traducirse al inglés aunque de una forma muy peculiar:

Transcribo en inglés sus respuestas, hago algunas notas marginales, y más tarde me reúno con abogados para entregarles y explicarles mis notas. Entonces, los abogados sopesan, basándose en las respuestas al cuestionario, si el menor tiene un caso lo suficientemente sólido como para impedir una orden terminante de deportación y obtener un estatus migratorio legal. (15; mi énfasis)

En este contexto comunicativo nos damos cuenta del drama del traductor, definido por Franz Rosenzweig como la necesidad de “servir a dos amos” (citado por Berman 3). Entre los niños y los abogados la balanza comunicativa se inclina decididamente hacia las expectativas del receptor, los abogados, quienes a su vez tendrán que preparar su caso atendiendo a las exigencias de jueces incentivados a deportar dado el inmenso número de niños que llegan a la frontera en ese momento. Todo esto nos recuerda, claro está, el problema de lo intraducible, documentado en el relato de Luiselli cuando, por ejemplo, recurre a una metáfora del cine para ilustrar las dificultades que confronta:

el niño o la niña, un carrete con metraje; el intérprete, un aparato algo obsoleto para canalizar ese metraje; el sistema legal, una especie de pantalla en la cual se proyectaba todo -una pantalla tan deslucida que lo que se proyecta en ella carece de claridad y de detalle. (...) toda traducción de las historias de los niños es una imagen fuera de foco. (43)

Luiselli se ve a sí misma como un aparato obsoleto, una traductora incapaz de producir una narración adecuada. Nótese que el niño todavía provee un carrete con metraje y es en el nivel del traductor y los abogados donde ocurre la inadecuación, la cual aparece no necesariamente como una falla aceptable que forma parte de la naturaleza misma de la traducción, sino que es ocasionada por el complejo administrativo de la frontera y su presión sobre el traductor y los procedimientos legales que afectan la transferencia del idioma y las historias. Es una distorsión externa a la traducción, como si los relatos recopilados de los niños, a pesar del trauma, pudieran funcionar con un mejor y moderno proyector que ilumine una pantalla diáfana y sin manchas, sugiriendo la posibilidad de que pudiera existir una traducción aceptable de las historias en la medida en que hubiese un cambio en las instituciones que vigilan la entrada al país.

Traducción, narración, hospitalidad

Las limitaciones que sufre la secuencia comunicativa dentro de un marco tan restringido como el que describe Luiselli hace que la traducción adquiera otros significados suplementarios. La autora va a confrontar el problema de la organización de los elementos

constitutivos de una narración, en el sentido de que lo que obtiene el intérprete de boca de los niños debe de ser sometido a un trabajo de re-escritura: "Hay que traducir esas palabras a otro idioma, trasladarlas a frases sucintas, transformarlas en un relato coherente, y reescribir todo eso buscando términos legales claros. (...) a veces resulta imposible imponerles un orden narrativo" (15-16). Resulta reveladora la clara expansión de la palabra "traducir" hacia otras iteraciones impuestas por la presencia de los amos (la palabra de los niños y las exigencias de los abogados y jueces). El traslado implica entonces transformación, reescritura y la creación de una secuencia narrativa. Luiselli propone que no es suficiente ser traductora, sino que además hay que dominar el arte de la narración.

¿Cuáles serían entonces las opciones reales de intervención que tendría Luiselli dentro de un contexto comunicativo donde se le prohíbe terminantemente interceder a favor de los niños? Comenta Luiselli:

no podemos, por más que quisiéramos, inventar respuestas que favorezcan un caso. Tampoco podemos manipular la entrevista en la dirección más conveniente para los niños. A ratos es confuso y abrumador, y no son pocas las veces que nos perdemos en el área gris en la que termina la traducción y empieza la interpretación. (57)

La prohibición es clara y no se puede inventar, manipular ni entrar en la zona que compete a la interpretación. Poco después comenta a raíz de su frustración:

Podíamos traducir sus casos, pero no podíamos hacer nada por ellos. Era como ver a un niño cruzar una avenida transitada, a punto de ser atropellado, y no poder salir tras de él porque teníamos los pies y las manos atadas. (61)

En su ensayo sobre *Los niños perdidos*, Logie se hace la misma pregunta sobre la capacidad que pudiera tener Luiselli de poseer algún tipo de posibilidad efectiva para la acción, lo que ella llama la "dimensión performativa de la labor del intérprete" y la capacidad de producir una "retoricidad" con algún poder de persuasión (107). Es un contexto difícil de libertad, puesto que la legalidad impone una objetividad que intenta controlar ese quiasmo que menciona Friedrich Schleiermacher, el de "llevar al lector al autor" o "llevar al autor al lector" (citado por Ricoeur, *Sobre la traducción* 19). Aunque los abogados voluntarios trabajan a favor de los niños, están obligados a hacerlo dentro de un marco legal e institucional que reduce sustancialmente cualquier posibilidad de exploración fuera de las respuestas a las preguntas. A esto se suman las múltiples resistencias que en sí plantea el contexto fronterizo más amplio, tales como la nacionalidad, la hegemonía cultural, el etnocentrismo lingüístico, el racismo que impera en un territorio, los aparatos represivos y la sospecha generalizada hacia lo extranjero, todos

ellos obstáculos para cualquier noción de hospitalidad. Los estados, como asevera Balibar ("What is a border?", 76), son un formidable reductor de complejidad y exigen siempre una definición práctica de lo que somos, de la identidad, y lo exigen aún más del inmigrante. Pese a ello, hay momentos en que Luiselli encuentra oportunidades para ayudar a los niños: "Y aunque no está en el protocolo, buscamos categorías que puedan inclinar la balanza a favor del niño –categorías como 'abandono', 'prostitución infantil', 'tráfico de personas', 'violencia relacionada con narcotráfico', 'amenaza de muerte'" (57). Estas categorías responden a la cruel realidad e ironía de la legalidad fronteriza: "En el mundo despiadado de la ley migratoria, los 'mejores' casos son los que están respaldados por las peores historias" (56), lo que Daniel Melo describe como "one of the cruel ironies of asylum law –the more exacting the circumstances were on one's humanity, the better chance at staying" (1). La mejor historia es la peor historia.

Es en este énfasis en lo peor donde Luiselli encuentra posibilidades de ayuda. A favor del niño o niña domina una afectividad que trata de nivelar el gran peso legal que está del otro lado. Este sería el contexto reducido donde existiría, de forma muy precaria, alguna indicación de la existencia de una ética de la hospitalidad lingüística de parte del traductor y, suponemos, de parte de los abogados y todas las agencias dedicadas a ayudar a los inmigrantes, aquellas que todavía resguardan algún vestigio de hospitalidad. En este caso sería una hospitalidad que deberá resaltar los aspectos más trágicos y hasta desagradables de la historia del niño en un "desesperado" deseo de descubrir lo peor en cada uno de sus casos individuales. En uno de esos momentos de desesperación por ayudar a dos hermanitas centroamericanas cuya historia iba a ser demasiado parca para los abogados, Luiselli hace lo posible por asistirlas, aunque en vano: "Reformulé, traduje, interpreté", dice ella (59). De esta manera la frase de Schleiermacher queda clara: lo más importante es cómo llevar las narraciones de los niños hacia los abogados, haciendo legible lo que en sus voces permanecía inarticulado, aquello que amenazaba con quedarse del otro lado de la frontera. La hospitalidad sería así ese esfuerzo de parte del traductor por encontrar las peores categorías.

Más allá de la relación entre dos o más idiomas parece como si la figura retórica dominante fuera la circumlocución, lo que Jakobson denominó "rewording" en su definición de la traducción intralingüística, o la necesidad de buscar otras maneras de decir lo que revelan los niños. Si el relato no contiene las peores categorías, el trabajo de la intérprete en su intento hospitalario sería el de buscar en el lenguaje las posibilidades que puedan llevar a dichas categorías. En este sentido, la exploración intralingüística carece de una amplia gama de posibilidades, puesto que el contexto legal ha limitado sustancialmente el campo semántico que ha de servir para suplementar el discurso entrecortado de los niños. El intérprete hospitalario confronta una severa reducción de la *inventio* debido a las 40 preguntas y el contexto legal fronterizo, lo cual implica seleccionar posibilidades discursivas muy limitadas (palabras como

abandono, prostitución, violencia, tráfico sexual, etc.). Tal y como propone Logie, todo esto supone que para Luiselli el “poder de agencia es mínimo” (108).

La reducción de los horizontes del lenguaje también afecta a los niños entrevistados y no solamente desde los efectos del trauma. A pesar de la amplitud que supondría la existencia de las 40 preguntas, el campo de posibilidades se reduce a cuatro categorías escritas en una pizarra en la corte:

- 1) Frontera: coyote, migra, hielera, albergue
- 2) Corte: la puerta, abogados
- 3) Casa: familia, guardianes
- 4) Comunidad: ? (43)

Luiselli llama a estas palabras un “haiku ominoso” y aclara que la lista “servía (...) para ayudarle a los niños a recordar las etapas de su viaje durante la entrevista, y a organizar sus respuestas en un orden cronológico” (43). Estas mismas palabras son, como ya he indicado, las que ha escogido Luiselli para las diferentes partes en que se organiza *Los niños perdidos*. En la corte y en la pizarra funcionan como una especie de bosquejo limitado de las etapas que los niños han vivido. Es en la corte donde tendrían que evaluar los otros espacios, el de la frontera, la casa y la comunidad. Sus narraciones están organizadas por estos espacios y por la imposición de un orden cronológico donde deberán ir acomodando las peripecias que experimentaron desde su lugar de origen (la casa), durante el viaje (intemperie, la bestia, etc.), hasta luego de cruzar la frontera (la migra, la hielera).⁷ Es como si el haiku funcionara como el marco donde van a caber las 40 preguntas, el espacio reducido donde han de incluirse todas las peripecias. Tanto así que comenta Luiselli que “se me confunden y mezclan las historias” puesto que “aunque las historias de todos ellos son distintas, cada una es un fragmento de una historia compartida más amplia” (43-44). Para el traductor tanto como para los niños la experiencia fronteriza se transforma en una reducción de la amplitud del lenguaje con motivos recurrentes, estrechez narrativa, cronología y, por supuesto, los eventos reconocibles para el sistema legal. Este es el obstáculo específicamente lingüístico y narrativo que impone la corte y el modo en que quiere escuchar las historias que provienen de la casa, el viaje a la frontera y las condiciones en la comunidad. El traductor comparte con los niños la necesidad de enfocarse en las peripecias del trayecto para volver a traducirlas en categorías que quepan dentro del haiku. En definitiva, la corte es un centro de ensamblaje de narraciones con una materia prima extremadamente reducida.

La traición

La búsqueda de alternativas dentro del marco estrecho de posibilidades intralingüísticas que he descrito hasta ahora es lo que podríamos llamar el movimiento limitado del traductor que traiciona las imposiciones contextuales del aparato legal

y sus requisitos. Pese al mandato de objetividad, Luiselli es incapaz de seguirlo, tal y como lo haría una intérprete sometida completamente a las instrucciones del proceso legal y sus pautas rígidas. Esta traición no implica únicamente una inadecuación aceptada o una diferencia ineludible en el ámbito de la transferencia de un idioma a otro. Berman concibe la traición del traductor como la decisión de favorecer “the author, the work, and the foreign language as exclusive masters, aiming to impose them on his own cultural realm in their pure foreign form”, corriendo el riesgo de ser considerado un traidor “in the eyes of his kin” (3). Esto implicaría una adaptación sumamente inadecuada donde se imponen las estructuras idiosincráticas del idioma extranjero. Por otro lado, en el caso de la que sería considerada una mala traducción, esta se debería a la “systematic negation of the strangeness of the foreign work” (5). Para Berman el traductor siempre se ve afectado por una resistencia cultural, la cual opera de manera inconsciente y como si fuera una ideología (6). La resistencia cultural tendría el efecto de que la otredad de la lengua sería traicionada, con la diferencia de que no es una traición conscientemente elegida. En este caso sería una traición que no corresponde a la prioridad y privilegio asignados por el traductor al autor y texto extranjero.

Por otra parte, Ricoeur propone que para salir de lo que él llama “el fantasma de la imposibilidad”, se hace necesario sustituir, como ya había señalado, la alternativa traducible/intraducible por la de fidelidad/traición, una decisión práctica diseñada para crear comparables y acoger lo extranjero (*Sobre la traducción*, 35-36). De hecho, en su ensayo de 1995 Ricoeur propone la existencia de un “a priori of communication”, un “principle of universal translatability” que iría más allá de un dominio generalizado de lo intraducible (4).⁸ Como “no existe un criterio absoluto de buena traducción”, entonces la traición es inevitable y por esta razón produce una “equivalencia sin identidad” (2005, 47). La traición sería entonces endémica al modo en que se transfiere una lengua de un lugar a otro. Y sin embargo, la traición a la que se refiere Luiselli en su experiencia fronteriza es distinta a pesar de que la categoría de lo intraducible esté implicada en la voz entrecortada de los niños. Aunque sea cierto que toda traducción implica de por sí un aspecto diferencial no transferible (o transferible inadecuadamente), de lo que hablamos en la frontera es de una voluntad consciente por parte de Luiselli de transgredir el mandato de objetividad de los abogados y de la ley. De hecho, lo que lleva a la intérprete a traicionar este mandato es precisamente la necesidad que siente de introducir hospitalidad en la entrevista y dentro del contexto legal que ella describe. Es una hospitalidad que afecta tanto al traductor (en especial desde una perspectiva ética), como a los niños o, yo diría, a la narración de los niños en el momento en que entra en el circuito legal posterior a la traducción (la etapa que ya no está en manos de la intérprete). Es una ética hospitalaria que también hace que no se nombren a los niños por su verdadero nombre, algo que también menciona Logie (112).

Es por esta razón que la traición íntimamente ligada a la

introducción de invención, imaginación y manipulación en la construcción narrativa de las historias individuales de los niños, debe mantener siempre un aura de objetividad. Cualquier intento de hospitalidad debe estar presente y al mismo tiempo permanecer invisible para el aparato legal al que está destinado. Nadie debe darse cuenta. Es el secreto del intérprete divulgado solamente después, en la escritura de *Los niños perdidos*, cuando Luiselli da cuenta de sus propias peripecias como traductora. Su texto documenta la (in)visibilidad de la traducción hospitalaria en el seno mismo de su trabajo como intérprete.

El arte de hacer preguntas

Existe, sin embargo, un espacio donde la libertad y expansión del lenguaje puede afianzarse y este espacio es el de la escritura misma de *Los niños perdidos*. Tal y como lo expone Logie, la impotencia que afecta a Luiselli “causa una profunda perturbación e indignación en la propia intérprete, que es lo que la motiva a escribir” (108). Frente a la estrechez que he descrito y que ha sido impuesta por el contexto legal en el que se encuentra el intérprete de la corte, es en el momento en que se escribe la experiencia vivida donde no solamente se expanden las posibilidades de narrar una historia, sino que también es el espacio donde el manipular, inventar e interpretar son plenamente recuperados. La escritura recobra así su espacio de libertad, ganando una decisiva amplitud en cuanto a la *inventio* retórica y la abundancia perifrástica. De esta manera se hace posible también la capacidad de traducir los aspectos más difíciles de comprender de la experiencia fronteriza, preservando aún dentro de una mayor libertad los obstáculos impuestos a la comprensión. Dicho de otra manera, la libertad recuperada tiene que negociar irremediabilmente con las restricciones con las que carga la memoria.

Uno de los instrumentos más importantes que utiliza Luiselli a lo largo de todo su escrito es el hacer preguntas. De hecho, *Los niños perdidos* es un texto repleto de preguntas. Y no son solamente las que se encuentran en el cuestionario, las cuales forman parte integral del cuerpo de la narración, sino que a ellas se suman muchas otras. Es como si Luiselli se apropiara de las 40 preguntas para así proponer desde la escritura otro “arte de hacer preguntas” que de alguna manera rectifique y logre plantear alternativas distintas. Esta abundancia de las preguntas alternas va de la mano de la amplitud retórica ganada gracias a la salida del entorno legal y asfixiante que controlaba las entrevistas y los relatos, aunque debo volver a recalcar que no existe una liberación completa de ese entorno que todavía es parte importante de la narración y representación de la experiencia.

El arte de hacer preguntas y el de traducir en libertad van a cumplir múltiples funciones en la narración de la experiencia. Una de ellas es la de impugnar la selección de algunas palabras en inglés que se refieren a los niños o los inmigrantes en general, tales como el vocablo “alien” (con todas sus variantes, como “illegal aliens”,

“non-resident aliens”, y otras), el “ice box”, “removal” e “illegal”. Todas ellas pasan por un proceso evaluativo y, por supuesto, de traducción, como ocurre con la palabra “alien” dentro del contexto fronterizo:

El término “alien”, que hace apenas unas semanas, aplicado a nosotros mismos, nos hacía reír y especular sobre nuestra situación migratoria, se nos revela de pronto bajo una luz distinta. Es extraño cómo algunos conceptos pueden erosionarse tan repentinamente, volverse polvo puro. Las palabras que alguna vez se usaron a la ligera y con cierta irresponsabilidad pueden, de pronto, transformarse en algo venenoso y tóxico: *aliens*. (21-22)

En este caso, la palabra sirve como impugnación (en un nivel más amplio) y también autoimpugnación (a nivel personal) de su uso. La referencia a la ligereza e irresponsabilidad se debe a que la familia de Luiselli está solicitando la tarjeta de residencia (“Green Card”), que los cataloga como “resident aliens”. Sobre el cuestionario de solicitud de residencia ya había dicho Luiselli que es “imposible leerlo sin sentir la creciente certidumbre de que el mundo se ha vuelto un lugar mucho más jodido” (18). En este sentido, la elección de ciertas palabras claves del inglés, traducidas ahora al español, permiten representar la falta de hospitalidad de las instituciones fronterizas, una realidad que afecta la percepción que se tiene del mundo entero. Algo parecido ocurre, por ejemplo, con la frase “ice box”, que se traduce como “hielera” y que tiene su origen en dos posibilidades, como referencia a ICE (Immigration and Customs Enforcement) y también al hecho de que los centros de detención son como un “refrigerador enorme para personas, (...) como para asegurar que no se pudra muy rápido la carne extranjera, de por sí sospechosa de portar todo tipo de gérmenes mortales” (47). La voluntad inmunitaria de los aparatos de control estatal patologiza al inmigrante, ya sea durante una pandemia o fuera de ella.⁹ Luiselli se da cuenta de la correspondencia entre la palabra “ice box” y su contrapartida institucional (ICE) y física (el frío intenso de un hospital para enfermos). La falta de hospitalidad va de la mano con una selección muy problemática de palabras para describir al inmigrante, afectando la experiencia de vida a nivel planetario. En este sentido, Luiselli impugna las malas traducciones oficialistas que la definen a ella y a los niños desde la legalidad o incluso la enfermedad.

En otras ocasiones, las preguntas del cuestionario van a generar más interrogantes que en numerosas ocasiones van a incluirse en el texto: “Y la pregunta reverbera en la cabeza del entrevistador, y se desdobra en otras preguntas, más amplias, sobre las vidas de todos esos niños cuyos padres y madres emigraron” (50).¹⁰ A veces Luiselli hace una pregunta con tono irónico, como la que formula específicamente para los religiosos de Estados Unidos: “¿Anotaron en su calendario la frase ‘Manifestación contra ilegales’ a un lado

de 'Misa' y justo antes de 'Bingo'?" (20). De cierta manera, el arte de hacer preguntas es una forma de *cuestionar el cuestionario* en un sentido abarcador, políticamente hablando. Aparecen también las preguntas que le hace la hija a Luiselli, una de las cuales es fundamental, al referirse al caso de Manu: "Dime cómo termina, mamá" (80). Esta es la pregunta que da título a la versión en inglés del ensayo (*Tell Me How it Ends*).

Una de las preguntas más importantes es la que da comienzo al libro y esencialmente lo termina. Es la interrogante por la razón de venir a Estados Unidos: "¿Por qué viniste a los Estados Unidos?" (15). Es la primera pregunta del cuestionario que se le hace a los niños y es la que abre *Los niños perdidos*. Es también la que cierra la obra, cuando Luiselli le hace esta pregunta a una niña y ella contesta: "Porque quería llegar" (90). Esta es la cuestión que domina la última sub-sección del libro (las páginas 88-90), y que Luiselli misma no puede contestar puesto que ambas historias, tanto la de ella y su familia como la de los niños, no han terminado.

Por último, la escritura del libro introduce la libertad de *interpretar*. En este sentido se puede superar la zona gris que dominaba en la corte entre la traducción y la interpretación. Como escritora, Luiselli tiene la libertad de formular preguntas tales como "¿De dónde están llegando los niños migrantes?" (75), la cual ella misma responde proponiendo una perspectiva hemisférica mucho más amplia que la disponible en los medios de comunicación del momento (75-77). De esta manera, las *nuevas preguntas* funcionan como expansión del muy estrecho contexto legal que proponía limitaciones muy grandes de interpretación. *Los niños perdidos* no es otra cosa que el movimiento que va del traductor al escritor, de cierta manera liberándose de la zona legal pero sin dejar de reflexionar y sufrir los efectos de ella, aumentando el número de preguntas que efectivamente expande las posibilidades de la circumlocución. Quizás esto explique el incentivo que tuvo para escribirlo: "Y sabía que si no escribía esta historia, en particular, no tendría ningún sentido volver a escribir nada más" (83). La escritura de *Los niños perdidos* salva el sentido de la escritura futura de Luiselli, una especie de eco más positivo e individual de la famosa frase de Adorno sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz. Luiselli tiene que escribir para salvar su escritura del espectro de su propio silencio.

El duelo del traductor

Tanto Berman como Ricoeur conciben el duelo del traductor como la aceptación de las limitaciones que sufre la transferencia de un idioma a otro. Si la traición forma parte de un *a priori* del oficio del traductor que busca la perfección, entonces sería inevitable un sentimiento de duelo que acompaña al reconocimiento de que no existe una traducción perfecta. Este sería el precio afectivo a pagar cuando se acepta la deficiencia o se admite una equivalencia sin adecuación. Gracias a ese reconocimiento la traducción de los clásicos está abocada a ser mejorada por generaciones posteriores

puesto que no existe ni existirá una versión perfecta de estas obras, sino versiones que se adecúan a momentos históricos específicos. En *Los niños perdidos*, sin embargo, este tipo de duelo no es la única fuente de la profunda tristeza y melancolía que afecta a Luiselli. A los problemas específicamente lingüísticos que confronta la intérprete, tales como la dificultad para entender el discurso entrecortado de los niños, sus silencios, o incluso la difícil construcción narrativa de cada relato, se suman otros pertenecientes a los cuerpos, las vidas materiales de los niños y la ansiedad que ocasionan sus historias pasadas y sus futuros inciertos. Comenta en un momento Luiselli: "Después de unos meses trabajando con The Door en la corte, mi sobrina y yo empezamos a albergar una sensación de derrota y frustración" (61). Este es el momento cuando la sobrina le confiesa que quiere estudiar derecho, no únicamente porque hacen faltan abogados que trabajen *pro bono*, sino por la limitación tan grande que sufre el traductor dentro de todo el esquema legal y los obstáculos tan grandes que confronta en el momento en que quisiera inyectar hospitalidad en su función fronteriza. En ocasiones el impacto de las historias que escuchaba llegaba a tal punto que ni tan siquiera podía seguir escribiendo, mostrando los efectos de lo que podríamos llamar una fatiga de la traducción: "A veces dejo de anotar y me quedo ahí nomás, sentada, escuchando, sin decir ni preguntar nada, deseando no escuchar el eco de un disparo" (62). La conclusión de Luiselli, apoyada en un marco jurídico, es que a los niños "les quitaron el derecho a la niñez" (63).

En el momento en que ella y su sobrina terminan su trabajo y vuelven sobre las experiencias del día "tratando de recapitular", ambas repasan las historias de los niños (sus "pedazos de historias") durante toda la semana, "tratando de acomodar sus piezas en el rompecabezas más grande que conforman" (63). Luiselli no puede más que concluir que contar estas historias "no sirve de nada, no arregla vidas rotas. Pero es una forma de entender lo impensable" (63). El duelo surge a raíz de la experiencia de vidas quebradas y de todo aquello que es muy difícil de pensar y reconstruir, como un inmenso rompecabezas narrativo que va mucho más allá de problemas de traducción entendidos de manera restrictiva, como puros asuntos de lenguaje sin incluir aspectos amplios de la cultura y del poder. Dicho de otra manera, el duelo es la extensión de la traducción en el recuerdo y el intento de seguir pensando aún cuando se reconoce que los resultados no serán satisfactorios y que no se concluirá con una adecuación del pensamiento con los eventos. A Luiselli se le hace muy difícil terminar de traducir, si por traducir entendemos la naturalización interpretativa de las complejidades cronotópicas de la frontera con las que ha tenido que lidiar como intérprete.

Conclusión

Creo haber mostrado que varias de las categorías que han propuesto las teorías de la traducción literaria iluminan los problemas confrontados por Valeria Luiselli en su oficio de

intérprete en la corte de Nueva York y en su escritura de *Los niños perdidos*. Nociones como la hospitalidad lingüística, la inadecuación aceptada, el duelo y la melancolía endémicas a la imposibilidad de perfección o incorporación diáfana de la otredad y lo extranjero encuentran paralelos en las experiencias de la frontera, aunque deben entenderse desde una perspectiva cultural y política mucho más amplia. Si como dice Graziano, la frontera es ontológicamente ambivalente puesto que separa y acerca al mismo tiempo, un lugar donde simultáneamente existe tanto el contacto como el conflicto (1), entonces se puede percibir con mayor claridad los paralelos entre las políticas de la frontera y las prácticas de la traducción. La diferencia más grande estriba en que la necesidad de traducción que propone Ricoeur, aquella que ayuda al ser humano a trasladar un lenguaje y una cultura de un país a otro, no se manifiesta de la misma manera en las fronteras, donde con mayor frecuencia se constituyen como espacios que imposibilitan el contacto y cualquier tipo de intercambio. Para Balibar, adquieren la función de “genealogical interruption”, al separar las familias y líneas de descendencia (*We, the people of Europe?*, 112). Recientemente vivimos un ejemplo trágico y cruel de separaciones de padres y niños durante la presidencia de Trump. En este sentido, la hospitalidad lingüística equivale a una apuesta por acrecentar las posibilidades de contacto y comunicación dentro de circuitos legales fronterizos donde la tendencia más generalizada es hacer que las fronteras articulen funciones muy desiguales para los diversos grupos humanos (Graziano 36).¹¹

Me hago eco del comentario que hace Graziano sobre la frontera: “The border is something immigrants bring with them” (40). Para Luiselli es una condición que nunca se resuelve del todo en el país extranjero (tal y como ocurre en el caso de Manu). El inmigrante siempre será el blanco de una interminable interpelación que muy bien puede darse en forma de preguntas, seguido de una constante traducción y un dar cuenta de sí. Accedemos a una lengua nueva y de ella heredamos la circumlocución administrativa de la frontera, la imposición de buscar siempre las palabras adecuadas para explicar quiénes somos y por qué estamos aquí. Luiselli entra en este circumloquio interminable, reflejado en el sinnúmero de preguntas que se hace la autora y para las cuales no encuentra una

respuesta clara. Y es que la pregunta retórica, abundante en toda la narración, marca en cierto sentido una especie de freno impuesto al circumloquio y la posibilidad de encontrar alternativas dentro del lenguaje. O mejor aún, el circumloquio articula su abundancia precisamente como respuesta a los obstáculos que obligan a la escritora a formular preguntas irresolutas.

Los niños perdidos nos confronta con una experiencia muy desigual de la hospitalidad, en particular de la hospitalidad lingüística. Nos damos cuenta de que en la manera en que se entrevista al inmigrante, la hospitalidad es casi inexistente. La frontera parece concebir al inmigrante como una *no-equivalencia difícilmente aceptable*, una marca de diferencia casi intraducible o que no se quiere traducir de ninguna manera, una entidad donde la traición se esconde tras un aura de fidelidad. Es lo que hace que Luiselli catalogue irónicamente los sentimientos de aceptación de parte del inmigrante en este país como el “gran teatro de la pertenencia” (89).

¿Alguna vez el inmigrante logra librarse del “detention circuit”, los círculos concéntricos y kafkianos a los que se ve sometido? Luiselli siente que no es posible. Ella comenta que Estados Unidos es un país roto, pero como vivimos en él, “estamos igualmente un poco rotos y avergonzados, y quizás buscamos algún tipo de explicación, o de justificación, para estar aquí” (26). La frontera impone una traducción interminable de fragmentos rotos y quebrados que circulan en busca de un orden y de justificaciones. Y es esta fragmentariedad la que nos obliga a todos a seguir traduciendo, a construir historias, puesto que, como comenta Luiselli, es una manera (quizá la única) de poder acceder a cierta claridad. Ricoeur diría que confrontar lo intraducible refuerza el *a priori* de la necesidad de seguir traduciendo a pesar de traicionar el ideal imposible de un sentido claro y diáfano de la complejidad del mundo. El texto de Luiselli es ejemplo fehaciente de esta necesidad de la traducción en un segundo nivel, como interpretación del oficio de la intérprete en una escritura hasta cierto punto liberada del espectro legal, pero al mismo tiempo sufriendo el duelo y la melancolía de una narración que nunca termina, que no logra responder cabalmente y que tiene que presentarse en el marco ineludible de lo indeterminado.

NOTAS

¹ Nail llama a estas etapas del circuito migratorio “junctions” (27-29). En muchos sentidos, las cuatro secciones en que Luiselli divide *Los niños perdidos* (Frontera, Corte, Casa, Comunidad) pueden entenderse dentro del concepto de “junction” en su función de filtros que atrapan a algunos sujetos dentro del flujo y la detención.

² Emily Apter, por ejemplo, enfatiza la importancia de los “checkpoints” fronterizos cuando critica el concepto de “border gnosis” de Walter Mignolo: “but translation as a practice engaged in by border police at checkpoint stations or relied upon in court cases adjudicating immigration and deportation is nowhere referenced” (105).

³ Para las diferentes versiones y traducciones de *Los niños perdidos*, ver Ilse Logie, Macarena García-Avello, Ignacio Sánchez Prado y Cecilia Alvstad.

⁴ Para una perspectiva más positiva de lo intraducible en el contexto académico norteamericano, ver Apter. En este ensayo no descarto lo intraducible como experiencia muy importante para Luiselli, como tendré oportunidad de demostrar más adelante.

⁵ La necesidad de traducir pese a todo se asemeja mucho a la necesidad de supervivencia y de resistir que documenta Didi-Huberman al analizar las únicas fotografías existentes tomadas dentro del campo de concentración de Auschwitz en su libro *Imágenes pese a todo*. Son las únicas fotos que captan parte de los procesos de exterminio dentro del campo. Así como se postula la posibilidad de traducir a pesar del espectro de lo intraducible, de esta misma manera se entiende la imagen como documento tangible rescatado de lo inimaginable.

⁶ Sobre la traducción inter-lingüística, intra-lingüística ("rewording") e inter-semiótica ("transmutation"), ver Roman Jakobson (145).

⁷ El caso de Manu, el niño hondureño, es ilustrativo de esta secuencia de lugares y peripecias: "Repasamos en menor detalle el resto de la historia: de Tegucigalpa en camión hasta la frontera de México, de ahí a Arriaga, y de ahí hasta La Bestia, hasta la frontera con Estados Unidos. (...) De ahí la hielera, el albergue, el avión a JFK y, finalmente, a Hempstead, Long Island, donde vive ahora" (71-72).

⁸ En su afán por defender lo intraducible derridiano, Lisa Foran propone que la hospitalidad y el universalismo de Ricoeur no son "in-dissociable from a principle of appropriation" o un "universal appropriability" (34-35), juicio con el cual estoy en total desacuerdo. En ningún sentido Ricoeur propone una noción de apropiación del otro en sus ensayos. Para una visión mucho más positiva de Ricoeur, ver los ensayos de Mehmet Büyüktuncay, Alison Scott-Baumann y Richard Kearney.

⁹ Aludiendo al contexto europeo, Roberto Esposito plantea que el fenómeno de la inmigración "no pocas veces se lo presenta desde los medios no sólo como amenaza para el orden público, también como un potencial riesgo biológico en relación con el país hospedante según un modelo de patologización del extranjero con raíces trágicamente profundas..." (13).

¹⁰ Luego de esta cita, Luiselli incluye una enumeración de 7 preguntas que expanden las limitaciones del cuestionario.

¹¹ Tal ha sido el caso en países como Hungría y Polonia, cuyas fronteras fueron cerradas herméticamente (y continúan cerradas) para los inmigrantes sirios y africanos, mientras que se abren de par en par para los ucranianos que huyen de la invasión rusa.

OBRAS CITADAS

- Alvstad, Cecilia. "Traducir para el lector translingüe: incongruencias productivas entre tres versiones de *Los niños perdidos* de Valeria Luiselli". *Revista Letral*, no. 28 (2020): 91-110.
- Apter, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London: Verso, 2013.
- Balibar, Etienne. "What is a Border?" *Politics and the Other Scene*. Translated by Christine Jones, James Swenson, and Chris Turner. London: Verso, 2002: 75-86.
- Balibar, Etienne. *We, The People of Europe? Reflections on Transnational Citizenship*. Translated by James Swenson. Princeton: Princeton University Press, 2004.
- Berman, Antoine. *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany*. Translated by S. Heyvaert. Albany: State University of New York Press, 1992.
- Büyüktuncay, Mehmet. "Cultural Diversity, Linguistic Hospitality and Ethical Reflection in Paul Ricoeur's Hermeneutics of Translation". *Cilt*, vol. 15, no. 1 (2017): 189-218.
- Derrida, Jacques. *La hospitalidad*. Traducción de Mirta Segoviano. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Traducción de Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2004.
- Esposito, Roberto. *Immunitas: protección y negación de la vida*. Traducción de Luciano Padilla López. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2005.
- Foran, Lisa. "An Ethics of Discomfort: Supplementing Ricoeur on Translation". *Études Ricoeuriennes/Ricoeur Studies*, vol. 6, no. 1 (2015): 25-45.
- García-Avello, Macarena. "Translating Nations in a Global Era: Valeria Luiselli's Approach to the Child Migrant Crisis". *Prose Studies*, vol. 41, no. 2 (2020): 149-163.
- Graziano, Manlio. *What is a Border?* Translated by the Board of Trustees of the Leland Stanford Junior University. Stanford: Stanford University Press, 2018.
- Jakobson, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation". *Theories of Translation*. Edited by Rainer Schulte and John Biguenot. Chicago: University of Chicago Press, 1992: 144-151.
- Kearney, Richard. "Paul Ricoeur and the Hermeneutics of Translation". *Research in Phenomenology*, vol. 37 (2007): 147-159.
- Logie, Ilse. "Los niños perdidos, de Valeria Luiselli: el intérprete ante las vidas 'dignas de duelo'". *IberoamericanaXX*, no. 75 (2020): 103-116.
- Luiselli, Valeria. *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)*. Ciudad de México: Editorial Sexto Piso, 2016.
- Melo, Daniel. *Borderlines: The Edges of U.S. Capitalism, Immigration, and Democracy*. Winchester & Washington: Zero Books, 2021.
- Nail, Thomas. *The Figure of the Migrant*. Stanford: Stanford University Press, 2015.
- Ramos, Julio. "Tierra Blanca. Los zapatos de Elvin (notas sobre el refugio)". *RecialVII*, no. 12 (2017): 227-233.
- Ricoeur, Paul. *Sobre la traducción*. Traducción de Patricia Willson. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Ricoeur, Paul. "Reflections on a New Ethos for Europe". *Philosophy & Social Criticism* vol. 21, no. 5-6 (1995): 3-13.

Sánchez Prado, Ignacio M. "El efecto Luiselli: notas sobre la nueva literatura mexicana y la lengua inglesa". *World Editors: Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case Between the Archive and the Digital Age*. Edited by Gustavo Guerrero, Benjamin Loy and Gesine Müller. Berlin, Boston: De Gruyter, 2020: 95-108.

Steiner, George. *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. Traducción de Adolfo Castañón. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1980.

Leaky, Dead, and Restless: Afterdeath in Contemporary Venezuelan Fiction*

Irina R. Troconis
Cornell University

ABSTRACT: This article analyzes “Cadáver,” a short story in the collection *Barrio bonito* (2015), by Venezuelan author Luis Freites. It argues that, rather than creating an afterlife for the dead characterized by processes of mourning, commemoration, and memorialization, the story captures the body’s *afterdeath*: the slow decomposition and transformation of the corpse from organic matter to bones and dust. Through the staging of an aesthetic gesture described by Maikel—the story’s protagonist—as “mirar pa’ dentro” (to look inside or to look into one’s insides), a temporality determined by the tempo of decay, and the multisensory attack of leaky dead matter dripping from the corpse, the afterdeath that materializes in “Cadáver” creates what I, following the work of Michael Rothberg and Venezuelan poet Igor Barreto, call “networks of implication.” These networks build connections between bodies both human and nonhuman based not on empathy, compassion, or familiarity but on contact, contagion, and unsettling moments of intersection and recognition. I propose that, in doing so, they introduce a form of relationality that is not mediated or circumscribed by grief, and that demands a radical renewal of political vocabularies and a reorganization of social life that has, as its core, the collectivization of death.

KEYWORDS: Corpse, Materiality, Afterdeath, Venezuela, Implication, Luis Freites

**I would like to thank my colleagues Laurent Ferri, Begüm Adalet, Eunjung Kim, María Edurne Zuazu, Paul Fleming, and Tess Rankin for their insights and references, which were central to the writing of this article.*

Un olor a muerte vieja

Years before the COVID-19 pandemic and the disruptions it created in the country’s precarious health system and overburdened morgues, dying had become an ordeal in Venezuela. In 2015, the newspaper *El Confidencial* reported on the “absurdo coste” of dying in a country where life “no vale nada” (Hernández) but death was unaffordable. A full funerary service would cost, at the time, ten minimum wage monthly salaries. By 2021, that number would increase to 351 salaries (Heredia). Faced with the exorbitant price, many resort to leaving the corpses of their loved ones in the morgue, unidentified and unclaimed, death costing them nothing more than the feeling of unbearable loss.

Accompanying the abandoned dead in search of burial are the exploding dead: the bodies that, stored in broken mortuary cabinets for too long and at temperatures that are too high, become so swollen with gases that they explode. In 2018, *BBC News Mundo* published an article on these occurrences in one of the most important hospitals in the state of Zulia. The article includes photographs of corpses wrapped up in blankets in a room with no electricity. One cannot see the air in the photographed morgue, but it feels thick, particularly

when, further down the article, a photograph of rotten meat appears, its inclusion evidence of yet another consequence of the country’s energy crisis, which has forced people to sell, buy, and consume meat that the broken refrigerators cannot preserve anymore. Rotten meat alongside rotting bodies, and, rising from this amalgam of decay, “un olor a muerte vieja se clava en la garganta” (Olmo).

In the throat and, also, on the page. Just as the dead rot in morgues all over the country, they also rot in works of contemporary Venezuelan fiction that put narratives of afterlife, grieving, and commemoration on hold and, in their place, introduce words bloated with putrid gases that threaten to spill dead matter all over the page and the reader. In this article, I analyze one of these works: “Cadáver,” a short story in Luis Freites’s collection *Barrio Bonito* (2015). I argue that “Cadáver” is not concerned with granting the dead an afterlife understood in terms of rituals of burial and mourning that transform the flesh “from the decomposing corpse of the deceased into a ritual object that may then take its place in social memory by means of a gravestone, burial site, or other form of disposal” (Schwartz 14). Instead, it aims to capture what I call “afterdeath”: the slow transformation of the corpse from living tissue to bones and dust.

The afterdeath, I will argue, is a process marked by a tempo set to the movement of flesh-eating worms and bacteria. It zooms into the corpse and invites a gaze anchored in a gesture that Maikel, the protagonist of “Cadáver,” calls “mirar pa’ dentro” (39). In the afterdeath, the body becomes “una heterogeneidad de materias” (Giorgi, *Formas comunes* 131) that survive without any aspirations to

transcendence as something “no espiritual, ni cultural, ni simbólico” (134). The afterdeath is neither death overcome nor the long and painful act of dying, but the ongoingness of decay; not the tombstone but the dead matter it hides from view. More importantly, in the afterdeath, death is sticky: it attaches itself to the bodies of the living, to their clothes and to their nostrils, not as image or as metaphor but as what Yolanda Pantin in her poem “Hedor” calls an “hedor alocado en el tiempo.” Following the movement of this mad stench in Freites’s work and tracing the networks it creates between people, bodies, and things, I will argue that, in the staging of the afterdeath and behind the impulse to resist the move of the body from the *here* of the rotting present to the *there* of memory, afterlife, legacy” (Schwartz 2), is a call to recognize implication—as defined by both Michael Rothberg and Venezuelan poet Igor Barreto—as an unsettling space that makes possible and urgent the development of a new ethics of being with and caring for each other.

That Most Special of Things

“Cadáver” is not the only contemporary Venezuelan work of fiction filled with corpses left behind by quotidian acts of violence.¹ Alberto Barrera Tyszka’s *Patria o muerte* (2015) narrates former president Hugo Chávez’s cancer from the moment it was announced to the country to his death on March 5, 2013. Though Chávez’s body occupies a central place in the novel, overlapping with it are the stories of characters like María, who witnesses the death of her mother at the hands of two men who shoot her to steal her purse: “su madre recibió dos disparos. El primero le atravesó el abdomen, perforando el páncreas y desprendiendo el riñón izquierdo. La bala salió por la espalda y se hundió de manera definitiva en el asfalto. El segundo entró por la mejilla derecha, sacudió el paladar y luego escapó llevándose en el camino una estela de masa encefálica y cabellos. Todo cupo en un segundo” (101). Even though the event of the mother’s death occurs quickly, the narration dilates the second it takes for her to be shot by “zooming into” her body and showing the bullet’s trajectory inside it. The mother’s decomposing body is then left behind, abandoned both by María—who runs away and never inquires as to what happened to the corpse—and by the narrative itself, which also refuses to “rescue” the body and give it proper burial.

The abandoned corpse of María’s mother and the absence of rituals to commemorate it contrast with the excessive attention paid to Chávez’s ailing body and the efforts of the state and the people to craft an afterlife for him before and after his death. While the mother’s death affects no one but María—“No entendía cómo su madre podía desaparecer así como así, sin que importara, sin que se notara. Nadie se daba cuenta” (104)—Chávez’s cancer is described as “un enigma que contagiaba a todo el país” (57), and his death transforms the country into a “silencio eléctrico, crispado; un abismo lleno de metales, una letra abierta, un grito a punto de sangrar” (217). Moreover, while the narrative reduces María’s mother to “mejilla derecha,” “paladar,” “masa encefálica,” and “cabellos,”

Chávez’s material body disappears and, in its place, a spectral one emerges that lingers in “el espacio inmaculado donde desde ese momento y para siempre respiraría el Comandante” (196), nicknamed after his death: “Coloso, Gigante, Luz, Supremo, Guía, Único, Inmenso, Santo, Invicto, Superior, Eterno, Inmortal, Celestial, Universal, Galáctico” (195).

The contrast between these two bodies and the afterlives they can access can be read as a gesture of denunciation that calls attention to the rise of violence in Venezuela and to the continuation of inequality within the Bolivarian Revolution.² It can also be read as exemplifying an attitude toward death that Philippe Ariès summarizes as the imperative to avoid, for society’s sake, “the overly strong and unbearable emotion caused by the ugliness of dying and by the very presence of death in the midst of a happy life, for it is henceforth given that life is always happy or should always seem to be so” (87). The reference Ariès makes to a happy life coincides, on one hand, with the joyful sentiment permeating the political script of the Bolivarian Revolution, a sentiment that was “made official” when in October 2013 Nicolás Maduro—Chávez’s appointed successor—ordered the creation of the “viceministerio para la Suprema Felicidad Social del Pueblo Venezolano” (Meza). On the other, it exemplifies a more generalized attitude toward death summarized in Freites’s “Cadáver”: “Los cadáveres no se recuerdan, se olvidan rápido, nunca detienen esta alegría tropical que invade siempre, sobre todo si es viernes y quincena. Decir cadáver en esta ciudad es aguar la fiesta preparada para la noche” (105).

Beyond the threat it poses to the joy of the Friday-night party, the body—whether dying or decomposing—also represents a threat to power and the illusion of strength, continuity, and authority that sustains it. Hence, the emergence of the king’s two bodies as theorized by Ernst Kantorowicz in his study of medieval and early modern ideologies of monarchy and the state. Kantorowicz draws attention to the custom that started with the funeral of King Edward II of England and that involved placing an effigy made of wood or leather on top of the coffin that held the king’s corpse: “enclosed in the coffin of lead, which itself was encased in a casket of wood, there rested the corpse of the king, his mortal and normally visible—though now invisible—body natural; whereas his normally invisible body politic was on this occasion visibly displayed by the effigy in its pompous regalia” (Kantorowicz 421). This operation allowed for the king to die and for the King—the *Dignitas*, the body politic—to live: “the triumph of Death and the triumph over Death [...] shown side by side” (425).

In the context of contemporary Venezuela and Barrera Tyszka’s novel, this anxiety over the mortal body of the sovereign manifests itself in the secrecy surrounding the cell phone containing videos of Chávez fighting his cancer. When asked about the videos, Miguel Sanabria, one of the characters, says: “Es un video desagradable, impactante, no sé si me explico. [...] Vi a un enfermo, a un ser humano, vulnerable y desesperado. Como cualquier enfermo terminal. [...] Estaba débil, frágil, aterrorizado. Lloraba. Se quejaba. Tenía

un gran pavor ante la muerte. Como cualquiera" (239). What made the videos "desagradable[s]" and dangerous, then, was the access they gave to Chávez's vulnerable body. They offered an image that, after his death, endangered his access to an afterlife where he could remain the all-powerful leader of the Bolivarian Revolution. Thus, just like the decomposing body of María's mother, these videos disappear along with the cell phone, the corpse and the corpse-to-be successfully purged from the narrative.

However, it is not only the dying body of the sovereign that threatens power; citizens, too, can mobilize their own dying bodies as a form of protest against state violence. Such was the case of Franklin Brito, a Venezuelan farmer who undertook six hunger strikes between October and December 2009 and who died in August 2010 of respiratory failure.³ Paula Vásquez Lezama argues that the power of Brito's actions derived from the visibility of his "unacceptable physical state": "The media presence of images of Brito's extremely thin frame, his gaunt visage, his seated, waiting posture, shirtless and prostrate, is deeply troubling in symbolic terms. [...] In full knowledge of the facts, Brito placed himself in an unacceptable physical state, violating his body's integrity in order to denounce his accusers" (104). In doing so, he mobilized a practice that "Venezuelan society rejects on the basis of its cultural principles" (104), principles that have to do with dominant models of beauty and bodily care in Venezuela and—going back to Ariès—with the imperative to banish from public view the ugliness of dying.

Bodies like Brito's are not part of Freites's "Cadáver," which stages the body's decomposition rather than the premortem act of starving to death. However, the challenge Brito's starving body posed to the Venezuelan state resonates with the power that the corpses in the short story acquire thanks to the uncontained nature of their dead matter and to the fact that, in both cases, the corpses talk as they decompose in the "idioma secreto de los muertos" (Freites, "Cadáver" 102). This secret language unsettles how we conceptualize communication in ways that, as Margaret Schwartz points out, "have very real, lived, ethical consequences in the relations of everyday life" (112). These relations include those established between living and dead bodies and between subjects and the political power that governs them through official narratives and systems of order and classification that collapse when encountering "the elusive power and touching vulnerability of that most special of things, the corpse," and the afterdeath that materializes in it, which resists flattening, emptying, and cohesive discursive operations of representation and symbolism (Schwartz 24).

Afterdeath

In *The Dominion of the Dead* (2014), Robert Pogue Harrison speaks of funerary rites as enabling "the release of the image." He argues that, if the corpse holds on to the person's image at the moment of their demise, "funerary rites serve to disentangle that nexus and separate them into discrete entities with independent fates—the

corpse consigned to earth or air, and the image assigned to its afterlife, whatever form that imaginary afterlife may take in this or that cultural framework" (148). For Pogue Harrison, then, the afterlife is the life that the corpse's image—understood as the resemblance it bears to its previously living self—leads after death as "souls, images, voices, masks, heroes, ancestors, founders, and the like" (154).

For the afterlife to begin, the corpse *as corpse* has to disappear from view. As Pogue Harrison states, "[t]o realize their fate and become truly dead [the dead] must first be made to disappear. It is because their bodies have a place to go that their souls or images or words may attain an afterlife of sorts among the living" (1). In addition to the corpse itself, the process of decomposition also disappears from Pogue Harrison's discussion of the dominion of the dead. While the journey that the dead's bodily matter embarks upon is certainly alluded to all throughout the text, Pogue Harrison draws our attention away from perishing—understood as matter's return to earth—and toward dying and the afterlives that are made possible through the effort of turning the former into the latter. In fact, even when he looks right at the corpse, what he sees is "the site of something that has disappeared, that has forsaken the sphere of presence, that has passed from the body into... into what? Death? The past? Another dimension?" (92). Pogue Harrison thus presents the corpse as the material representation of a void, and, in doing so, he does away and does without its decomposing matter.

Pogue Harrison's dismissal of the decaying corpse resonates with an attitude that reappears in a number of scholarly works on death, which include, as we saw earlier, Ariès's analysis of death and ritual, and Hans Ruin's *Being with the Dead* (2018). Ruin's study traces the manifold possibilities contained in the act of "being with the dead" across Western philosophy. He underscores, on one hand, the Socratic disdain for the corpse—"The genuinely *rational* man is the one who is able to tell the difference, who does not mistake a useless piece of decaying tissue with that is truly significant"—and, on the other, anthropological reports analyzed by Robert Hertz on the practices of burial among the Dayaks of Indonesia in the 1800s, among whom "the potentially repulsive process of bodily decay is not concealed but integrated within a ritual form. [...] the decaying remains are carefully taken care of and later buried together with the bones and, in certain cases, even partially consumed by the relatives" (Ruin 93, 46).

The examples Ruin cites from Hertz's work point to non-Western attitudes toward death that understand being with the dead as being with their decaying remains, exposed to the stomach-turning smell and sight of decomposition. This exposure has also found a place in artistic and literary works in Latin America, where being with decaying remains is in many instances tied to the denunciation of acts of state violence and the armed conflicts that marked the continent in the second half of the twentieth century. Artist Teresa Margolles, for example, stages performances and installations imbued with material traces of death that denounce and act as evidence of the violent deaths taking place in Mexico on a daily

basis. Her installation *En el aire* (2003) invites the audience to walk across a room filled with soap bubbles made with the water used to clean dead bodies prior to autopsy in a morgue in Mexico. Gabriel Giorgi analyzes Margolles's works alongside Roberto Bolaño's novel *2666* (2004) and Patricio Guzmán's documentary *Nostalgia de la luz* (2010), as he conceptualizes the materiality of the corpse as a space where biopolitical decisions are made regarding who qualifies as a person and who deserves a community of remembrance. In the aforementioned works, Giorgi reads a form of resistance that unsettles distinctions between cadaver and person through the materialization of a temporality that cannot be reduced to society's time or nature's time, but that instead "*incorpora lo natural al tiempo de la política [...] y al mismo tiempo arrastra lo político hacia su exterior*" (Giorgi, *Formas comunes* 204; emphasis in original).

At the center of this temporal and political operation is the insistence of the materiality itself of the corpse and the crisis in symbolization and representational thinking that it creates:

En todos estos casos hay un gesto bastante explícito: el de la negativa a representar el cadáver, a volverlo artefacto simbólico, a hacer que el signo lo perpetúe al precio de su ausencia; se trata, al contrario, de poner la materialidad del cadáver en el artefacto, de hacer que el cadáver se presente, se vuelva presencia, [...] que el resto orgánico se vuelva el signo de su propia ausencia (204).

This understanding of decaying matter is also central to "Cadáver" and to what I call "afterdeath."

As a concept, the afterdeath shares with the afterlife the imperative to go beyond what is considered "the end," but it presents a different take on what that journey toward the beyond does and looks like. There is no transcendence in the afterdeath: death itself is neither ritualized nor overcome; instead, its mechanisms—the ways in which it transforms organic matter—carry on alongside and in spite of what is rendered visible through remembrance or invisible through oblivion. Consequently, instead of the body afterliving through narratives of memorialization, it becomes an uncontrollable explosion of materiality: putrid smells, repulsive textures, worm food.

Just as it acknowledges and brings into view the body's perishing, the afterdeath also makes us aware of a time that does not surround and frame the body but locates itself within it, blending in with the sort of movement that occurs as flesh starts to rot, and that is not tied to eventfulness and abstraction but to the vibrations and micro-occurrences of putrefaction. I call this time a *tempo* to highlight the movement that takes place at an organic level and to draw a clear distinction between the time inside the corpse and the temporality outside of it. Temporality works *around* the body by inserting it within the framework of events, narratives, and other matrixes that purport to give it social, political, cultural, and historical meaning. It is what enables the dead to become souls, im-

ages, and ancestors precisely because it allows them to afterlive by ensuring that they remain a part of the collective imaginaries and institutions that dictate what living is and looks like. Tempo, on the other hand, does not work on the body but from within its *restos*, registering the millimetric pace of their decomposition and thus recording the survival of uncontainable bodily matter that escapes signifying matrixes either because it is invisible to them or because it is always mutating and spilling over them. The fact that this bodily matter escapes the confinement of these matrixes, however, does not mean that it does not affect them. In fact, a key characteristic of these remains is that, once they are brought into view, they acquire a transgressive force that allows them to corrode narratives that organize political and social life and that insist on limiting "being with the dead" to acts of commemoration that overlook the networks of implication and care that dead matter renders urgent.

My conceptualization of afterdeath draws from Giorgi's theorization of "paisajes de sobrevida": "una gramática para repartir materias" ("Paisajes" 132) that takes death not as an ending but as the beginning of a process that is not "un 'más allá' de la vida sino una vida-otra, el registro de una vibración, una latencia" (133), and that produces and overlaps "temporalidades que desbordan y desmontan los tiempos del 'sujeto,' de la persona, del yo, y lo enfrentan a los tiempos, las escalas, el peso y la interpelación que viene de eso impropio, no-humano, exterior que, sin embargo, lo constituye" (133). Afterdeath builds on Giorgi's *sobrevida*, expanding the concept to include aesthetic operations that introduce a gaze that looks nonmetaphorically inward (Freites's "mirar pa' dentro"), a time translated into the tempo of decomposition and the multisensory attack of leaky dead matter that leads to what I call, following both Rothberg and Barreto, "networks of implication." These networks build connections based not on empathy or familiarity but on contact, contagion, and unsettling moments of intersection and recognition.

Cadáver

While Barrera Tyszka's *Patria o muerte* alludes to the materiality of sick and dead bodies but purges their decomposing matter, "Cadáver" centers the corpse and records, in excruciating detail, its decomposition:

La bala perdida salió de una Glock, se aloja en la cavidad retroperitoneal, incrustada en el hígado, soltando un chorro de sangre que todavía sigue corriendo. Pedazos de órganos y plasma se mezclan con la mierda que sale del intestino desgarrado, confluyendo en el pozo de dos metros que rodea al cuerpo. [...] La noche va cerrándose con *rigor mortis*, un perro raquítico se acerca para lamer la carne fresca que se esparce por el solar. [...] Ráfagas de viento fresco arrullan el sueño eterno del cadáver, hinchando y coagulando cada palmo de su piel. Aquí en

el trópico nos descomponemos más rápido, las venas empiezan a estallar una por una, la sangre se acumula en constelaciones blancas y violentas descendiendo y estancándose por la fuerza de la gravedad en la parte que se apoya al suelo. [...] Nuestro cadáver experimenta una imparable invasión de microorganismos famélicos, ejércitos de élite invisibles al ojo humano pero no por ello menos agresivos. Bacterias hambrientas se extienden por el campo de batalla, rebuscando entre los glóbulos muertos, devorando el botín. [...] Conforme avanza la madrugada, las larvas van apareciendo. Unidos con lazos que el cielo formó, los gusanos rompen sus huevos, saludan a la noche, recitan el *pulveren revertis* y se ponen a trabajar en el interior del cadáver. Eléctrico contoneo, gusano sobre gusano, armonía pegostosa en la lucha por la supervivencia. (89–92)

It takes Freitas four pages to record the process of decomposition. The ellipses in the quote above stand in for scenes of daily life that appear interspersed between the scenes that register the rotting of bodily matter. As the “pedazos de órganos y plasma se mezclan con la mierda que sale del intestino desgarrado” (89), in the narrative they also mix with “arroz blanco con plátano frito, caraoas refritas con arepa triste, pasta blanda con atún” (89), with the sounds of a soap opera coming from someone’s television, with the salsa music playing at a nearby party, and with “ollas, cazos, bombonas de gas, duchas rápidas con tobos de agua fría” (91). Thus, afterdeath is not that which comes after life: it is part of life itself, not metaphorically but in a material and sensorial way. This life is also not just any life, but the life of the inhabitants of Caracas’s barrio El Nazareno, where Maikel—the man whose body is decomposing—lives with his family.

We meet Maikel in the short story “Barrio bonito,” which appears before “Cadáver” in Freitas’s collection. Maikel works on the set of a popular soap opera building the slums where the episodes take place and offering advice on what poverty looks like. The director often asks him to think of his own poverty when working to make sure that the end result looks realistic enough: “Siempre pasa lo mismo, él intenta hacer el barrio lo más bonito posible y le dicen que demasiado perfecto, que lo ponga decadente y mugriento, que piense en su cerro y se ponga a llorar” (38). Additionally, Maikel helps the writers recreate the *malandros*’ lingo; when the word *matar* bores them, Maikel proposes a phrase he heard at the liquor store: “poner a la gente a mirar pa’ dentro.” This construction—which from that moment on appears several times in the story—emphasizes the materiality of death, which Maikel is in charge of fabricating with glue, cardboard, and paint. “Mirar pa’ dentro”—to look inside, and, more accurately, to look into one’s own insides—inverts the direction of one’s perception so as to bring to light the internal and bodily carnage that death causes and that is invisibilized by the succinctness of *matar*.

The tension between what is fabricated and narrated and the fabrication and narration shown on television constitutes the driving force of the story. The exploitative nature of these media representations becomes unbearable through Maikel’s nonchalant acceptance of his role as “barrio expert” and the changes he experiences in the way he perceives his own life. After being informed of the art director’s needs, he walks around taking mental notes of the misery he sees so he can later reproduce it on the set: “Coño, buena idea para la novela, le voy a contar a los guionistas, lo dejaron mirando pa’ dentro y los sapos se quedaron con su único medio de subsistencia. Debe ser un ejemplo de eso que ellos llaman metáfora” (46). As the unofficial barrio expert, then, he is made to participate in the fabrication of the narrative that turns his own body into the quintessential image of the *pobre*: an object of visual consumption produced and mobilized by the soap opera director and, more broadly, by political discourses created to advance various ideological agendas. Toward the end of the story, however, Maikel’s life and the plot developed for the soap opera intersect, resulting in Maikel dying in the same way Esteban Marciano—his soap opera alter ego—does:

Marcaje. Cámara uno en picado muestra a Maikel Marciano subiendo los escalones de El Carpintero, justo en la frontera con El Nazareno, resoplando, con una bolsa de plátanos que su mujer le pidió que comprara. Cámara dos, plano medio. No se oye ningún grito y una sífrina periquera sale corriendo de detrás de un solar. Corte. Aparece un malandro con los pantalones en los tobillos y una enorme erección morada. Empieza a disparar indiscriminadamente con una pistola que quién sabe si es de utilería. Cámara uno, plano subjetivo, la tipa baja como loca y ve cómo Maikel Marciano cae de bruces agarrándose la barriga. Corte. *Zoom*. Una segunda sangre metaficcional se dispersa sobre la sangre ficcional que llevaba en la camisa. (49–50)

This paragraph collapses the boundaries separating what is represented from its representation: Maikel appears with the last name of the fictional protagonist of the soap opera, his last moments are narrated using cinematographic language, and the fake blood that he had made mixes with his real blood as the latter pours out of the fatal bullet wound in his stomach. The bodily excess—the “sangre metaficcional”—that is incorporated in this description complicates the dynamic of “watching” that the reader/viewer has developed with respect to Maikel. The frames that are put into place for such watching to take place—represented by words such as *corte*, *marcaje*, and *cámara uno*—are unable to contain the blood flowing out of Maikel, and, as a result, a space is created for his bodily matter to saturate the narration, as it does in “Cadáver.”

“Cadáver” makes the reader *mirar pa’ dentro*. Instead of the dead body as self-contained and fixed and thus easily absorbed by a

superficial gaze that feels no obligation to linger on it, the reader's gaze looks *into* the corpse, where the movement of decomposing organic matter dictates the tempo of the narrative. This decomposition is both eventful and slow: the ruthless work of worms, bacteria, and larvae dilates the narrative, which cannot "move on" until each of the steps in the corpse's afterdeath is registered. The period of Maikel's decomposition goes from sunset to sunrise; however, this way of measuring time is translated into the tempo of bacteria that move across the "campo de batalla," larvae greeting the night, and worms engaged in an "eléctrico contoneo." Narratives of time that frame the body are thus displaced by the tempo coming from within the body. The consequence of this temporal change is the simultaneous collapse of the narratives that hold the nation together, ground the authority of the state, and enable processes of mourning and memorialization.

We see this collapse in the quote above, both in the military language used to describe the army of worms that takes over the body and in the phrase "unidos con los lazos que el cielo formó," a line taken from the lyrics of Venezuela's national anthem. By incorporating these elements into the description of the corpse's decomposition, Freitas buries the nation deep inside the body, where the matrixes that hold it together—such as an epic history of military achievements and the imagined community that materializes in the singing of the national anthem⁴—lose meaning and referentiality as they are suffocated by the smells of putrefaction that mark the transformation of the body into worm food. Furthermore, in drawing our attention to the worms "recitando el *pulveren revertis*"⁵ and dancing in an "eléctrico contoneo, gusano sobre gusano," the narrative acquires a humorous tone that will last for the rest of the story and that threatens to degrade the solemnity of the liturgical threat and of death itself. In fact, the discovery of the body and its decomposition shocks neither the people of El Nazareno, nor the dead themselves, who engage in a "meet and greet" on their journey to the morgue while the two men driving the "necromóvil" eat hotdogs:

La radio expulsa un discurso presidencial sobre la dignidad humana. En la parte de atrás de la cabina, los cadáveres se saludan, comentan el frío que hace en la cámara, se quejan titiritando de que pueden pillar una pulmonía. Tras las presentaciones de rigor, comienza la sesión de socioterapia. Mucho gusto, mi nombre es Maikel, me alcanzó una bala perdida. [...] Larga hilera de motos fluye, hay humo y ruido por todas partes, la panza del chofer Montoya empieza a rugir salvajemente. Vamos pararnos a comer panita. [...] A las 12 en punto, una furgoneta con tres cadáveres tertuliando en la cabina se desvía ligeramente de la ruta hacia la morgue, deteniéndose frente a un carrito de hamburguesas y perrocalientes, rodeado de peatones que almuerzan con fruición antes de regresar al trabajo. (95)

This description, saturated with commas and short sentences, highlights the fast-paced rhythm of life outside the van; people walk, work, eat, and drink undisturbed by the presence of the morgue van and its morbid load. This not only draws our attention to the everyday nature of violent deaths in a country plagued by homicides and stray bullets, but it also evinces an absolute lack of memorialization; no one sheds a tear or even bothers to stop eating. The scene that results from this lack resonates with the sort of grotesque realism Mikhail Bakhtin reads in the work of François Rabelais. The essential principle of grotesque realism is "degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract" (Bakhtin 19). This is achieved through the mobilization of laughter as something that "degrades and materializes" and that frees human consciousness, thought, and imagination from "all pretense of an extratemporal meaning" (Bakhtin 20, 49). Furthermore, the grotesque body is open to the outside world; it "transgresses here its own limits; it swallows, devours, rends the world apart, is enriched and grows at the world's expense" (Bakhtin 281).

There are important differences between Rabelais's grotesque realism and the grossness of Freitas's cadavers, including the lack of a spirit of regeneration in Freitas's work that Bakhtin associates with the carnival spirit present in Rabelais's literary world. However, the role Bakhtin assigns to laughter and the openness of the grotesque body coincide with the humorous tone of "Cadáver" and the repeated allusions to eating, drinking, and bodies that are "open to the world" inasmuch as their organs fall off of dissecting tables and pile up on the ground, frustrating the necrobureaucracy that aims to identify and classify them to allow for the burying and mourning to begin: "Órganos varios ruedan por los suelos de baldosa, olvidados de sus dueños, en una rápida carrera por la supervivencia, intentando escapar como sea de los patólogos que los persiguen y los terminan recogiendo con sus guantes de latex" (102).

The exposed corpses and humorous tone serve to degrade the state's official narrative, represented by the voice of the president. Though brief, the allusions to the president's seemingly endless speeches are not inconsequential. While Chávez was alive, he would spend hours talking to his audience on his television show *Aló Presidente* and in his "cadenas presidenciales." Chávez's death did not put an end to this daily exposure to his voice; the Comandante continues to talk "from the beyond" as recordings of his voice are played during Maduro's own presidential announcements on television and radio and as part of the current government's political propaganda. Amid the murmuring of the dead in "Cadáver," however, the president's voice appears as a disembodied presence whose message goes to waste. In fact, his voice is "expulsada" by the radio, a choice of words that equates it with the kind of bodily secretions that inundate the space of the morgue. As a result, the president's voice does not hover over or contain the dead but mixes in with their decomposing matter, where it becomes nothing more than another piece of worm-infected tissue.

Decomposing bodily matter thus becomes a space for collap-

ing narratives of the nation, of the state, and of mourning and commemoration. We could read this collapse as a form of denunciation of the precarious state of the country's infrastructure and social tissue, and of the increase in daily and fatal acts of violence.⁶ Without dismissing this denunciatory tone (which is certainly present throughout Freites's collection), I would argue that "Cadáver" goes beyond denunciation in order to create what I, following the work of Michael Rothberg and Igor Barreto, call "networks of implication."

Rothberg proposes the category of the "implicated subject" as one that breaks with the binaries victim/perpetrator and innocent/guilty that have often been mobilized to read the social, political, and economic effects produced by structures of power throughout history. Drawing from an understanding of implication that differentiates it from complicity and that underscores "how we are 'folded into' (im-plic-ated in) events that at first seem beyond our agency as individual subjects," Rothberg argues that an implicated subject is "a participant in histories and social formations that generate the positions of victims and perpetrators, and yet in which most people do not occupy such clear-cut roles. Less 'actively' involved than perpetrators, implicated subjects do not fit the mold of the 'passive' bystander, either" (1).

The urgency of the demands marking the historical events Rothberg focuses on ties the collective responsibility that the implicated subject renders visible to the recognition of benefits acquired by occupying privileged positions that cement racist states and unequal societies. This acknowledgement of privileged positions is, without doubt, central to Freites's work, which casts a critical eye on Venezuela's class divisions and illuminates the ways they intersect with and collectively support stale political imaginaries and ongoing forms of social oppression. For "Cadáver," however, I take a more literal approach to Rothberg's understanding of implication, focusing on the "being folded into events"—and, I will add, bodies—that seem beyond our agency and our willingness to care. This "being folded into" is precisely what I would argue is at stake in Barreto's poem "Implication":

Every object is the same thing
inside of something else,
we don't know how many times
(that is a mystery).
There is a bridge inside a bridge,
a door inside a door,
a car inside a car
a house inside a house,
including us
we are others inside themselves.
[...]
To write is to "implicate"
without anything stopping us.
[...]
This chain of things contained

possibly have the "one" as origin:
possibly not, possibly not:
possibly the repetition is infinite
and doesn't end
and is the only meaning of the All. (269–70)

Barreto's poem merits careful analysis and close reading. However, for the purposes of this article, I read it as a theoretical statement regarding writing as a form of implication: as revealing and performing the folding of things, times, spaces, and bodies into other things, times, spaces, and bodies. Writing, then, as creating and rendering visible a form of ontological depth that materializes in the "chain of things contained," in the being always already "others inside themselves." This chain might refer to the different cultural traditions and voices that inevitably permeate every literary work: the debt owed to those who came before and to whom we remain connected through words pregnant with voices that "van y vienen, entran y salen del texto, adelgazando el umbral de distinción entre la literatura y la realidad" and that reflect what Gina Saraceni in her analysis of Barreto's work calls poetry's "capacidad vinculante." Yet, the materiality of Barreto's language, the "thingness" he associates with the act of implication, opens up a possibility for thinking about the mobilization of a literary language that is itself affected by its own *capacidad vinculante*, that does not represent but bears the weight and texture of things folded into one another. In Saraceni's words, a language that becomes "una materia más de deshecho que solo puede hablar desde la reducción de su potencia expresiva porque no alcanza a decir el espesor experiencial de la condición de pobreza."

"Cadáver" is written in that language: a language-*deshecho* that decomposes just like Maikel does, creating in the process networks that implicate textures, smells, and sounds coming from bodies both human and nonhuman. This begins with the gesture of *mirar pa' dentro*: the narration of the corpse's decomposition and the narration of daily life in El Nazareno appear folded into one another, to the point where "el olor a arepa frita se confunde con el tufo que desprende el difunto" (92). This confusion permeates the entire narrative, manifesting itself not only in the repeated jumping from the corpse to the food eaten by the inhabitants of the barrio and back to the corpse, but also in the way human attributes slide *into* the corpse and become part of the bacteria, worms, and vultures that feed on it. Hence, then, the bacteria behaving as "soldados microscópicos, ejércitos de élite invisibles al ojo humano" (90), the vulture, "nuestro viejo amigo," thinking, "Mmmh. Carne fresca, te dije que te esperaba en la bajadita" (92), and the "eléctrico contoneo, gusano sobre gusano" (91) that occurs just as Güilia, a teenager from the *barrio*, is celebrating his birthday in a party where couples "bailan enérgicas recordando cómo en los años 1600, cuando el tirano mandó" (91). This is neither coincidence nor parallelism, neither metaphor nor symbolism, but a form of bodily resonance that magnetizes: the materialization of points or surfaces of contact and

(con)fusion. The structure of the narrative ensures this contact precisely by folding the life inside the corpse and the life outside of it into one another, ultimately leaving no outside that is not, at the same time, an inside (and the corpse's insides).

Just as bodily matter and the matters of daily life appear folded into each other, sounds—the sounds coming from radios and conversations between the living and the “infrasounds” (Campt 7) coming from decomposing corpses and the “idioma secreto de los muertos” (Freites 102)—become entangled and, in the process, further cement networks connecting the vibrating matter that produces them. Infrasound, Tina M. Campt argues, is sound that, “like a hum, resonates in and as vibration. [...] While the ear is the primary organ for perceiving sound, at lower frequencies, infrasound is often only *felt* in the form of vibrations through contact with parts of the body” (7). The embodied modality of infrasound thus emphasizes contact: feeling the sound, and touching through sound. In the story, this happens as Maikel's corpse decomposes—when, as described above, a resonance materializes between worms dancing and reciting liturgical quotes and the national anthem and couples dancing at a party—and when he is picked up by the policemen in charge of taking the body to the morgue. During the journey, the silent conversations between the corpses traveling in the back of the van, the president's speech coming from the radio, the stomach of the driver named Montoya that “empieza a rugir salvajemente” (95), and the “ruido de cornetas y motores” (95) overlap and touch each other, producing, together, the “temblor” felt by the corpses, the drivers, and everyone else stuck in the traffic of the city. Thus, each of the sounds that travel in the atmosphere of the story drags other sounds with it, creating a layered resonance that brings bodies (alive and dead) together in simultaneous vibration.

The atmosphere in the story is thick and humid, overflowing with fluids that, like all liquids, allow for the sounds mentioned above to travel faster. This is partly because the city is a tropical one: “Aquí en el trópico nos descomponemos más rápido” (90). However, the weather is only a minor cause of the humidity; more significant is the role the bodies in the story and the surfaces they interact with play in the creation of it.⁷ Maikel's corpse leaks from the very beginning of the story: “Pedazos de órganos y plasma se mezclan con la mierda que sale del intestino desgarrado, confluyendo en el pozo de dos metros que rodea el cuerpo” (89). The people waiting in the plaza near the morgue to recover their loved ones are described as “personas sudorosas” (97). The corpses, while being sorted, “se despiden con lágrimas amarillas” (99). Inside the morgue, “hay filtraciones hasta en el suelo” (101), and, upon entering, Maikel's wife Yasmely encounters “algo de sangre nueva sobre sangre seca. Todo repartido y desordenado a los lados del trayecto. El olor a humedad se mezcla con el de mugre rancia” (110). Thus, inside and outside the morgue, from dawn to dusk and from day to night, the corpses do not cease to literally *aguar la fiesta*, their leaking matter making it impossible to separate living bodies from dead bodies and to conceive of any body as ever being properly self-contained.

Caught in the (con)fusion of fluids, smells, and sounds, the living inhabitants of El Nazareno appear arranged in networks of implication that extend across “Cadáver” and beyond it. In the story, their bodies are constantly touching the bodies of the dead. When the police arrive on the scene of Maikel's decomposition, they handle the corpse with their own bare hands because “[e]so de las cintas de perímetro, el maletín, los guantes y los tapabocas no es más que un invento de las películas gringas” (93). Then, Montoya, the driver of the van carrying the corpses, is found by his partner “abrazado al cadáver de Maikel Marcano” (97). Lastly, inside the morgue, the workers move awkwardly, “tropezando unos con otros, camillas chocando, piernas sorteando los cadáveres del suelo, botas llenas de sangre fresca sobre sangre seca” (102). This network of linked materialities gives the “nosotros” that repeatedly appears in the story a nonmetaphorical and unironic dimension: when the narrator speaks of “nuestro cadáver” (90), that ownership reveals itself as defined by the act of being in contact with the corpse, touching it and breathing it in.

This material network that constitutes “Cadáver” is folded into a network of accidental and fleeting encounters between the characters that appear in each of the stories in *Barrio bonito*.⁸ The man who kills Maikel and Maikel himself appear in the first story, “Perriguera”; the vendor Maikel buys plantains from before he is shot appears in “Cadáver” and in “Barrio bonito”; Esteban Marcano, the protagonist of the soap opera from “Barrio bonito,” also appears in “Cadáver.” These appearances complicate efforts to categorize *Barrio bonito*: Is it a collection of short stories, is it a fragmented novel, or is it both? Left unanswered, these questions underscore a feeling that permeates every story and that is triggered each time a character unexpectedly reappears: the feeling of anxious witnessing, of being uncertain of what role each character might play in which story, of who is inside and who is outside of a narrative, and, ultimately, of who bears responsibility for the leaky and restless dead.

“Everyone,” Freites seems to answer. It is, after all, *nuestro cadáver*.

Un hedor alocado en el tiempo

In *Precarious Life* (2004), Judith Butler argues that obituaries function as instruments by which grievability is publicly distributed: “It is the means by which a life becomes, or fails to become, a publicly grievable life, an icon for national self-recognition, the means by which a life becomes noteworthy” (34). The absence of obituaries and, more generally, the absence of grievability as part of the structuring of a “hierarchy of grief” (32), leads to dehumanization: to the derealization of a life that, ungrievable, appears as never having existed in the first place.

The threat of dehumanization that comes with ungrievability, particularly in moments of conflict and state violence, has led literature to perform the sort of commemoration and public recognition of loss that obituaries are tasked with. Through stories that bear

witness to and ground the existence of characters who are always themselves *and* someone else (someone nonfictional who was murdered, tortured, or disappeared), poems, short stories, and novels have successfully constructed tombstones for the silences, the unidentified remains, and the dead gone missing, making a space for grief and affirming the right to an afterlife that would prevent the further dehumanization of an already dehumanized life. The ever-growing corpus of literature on the Argentinian disappeared and on the feminicide in Ciudad Juárez is an example of this. So is the work of Barreto, whose collection of poems *El muro de Mandelstam* (2017) includes a number of obituaries that directly address the reader, compelling her to acknowledge that a life was lost, and that it deserves her attention and, perhaps, also her tears.

"Cadáver," I have argued, does not perform this role; there is no cathartic burial of Maikel and no tears, only detached organs falling to the ground and fluids leaking from decomposing corpses. The point of the story is not compassion understood as pity, as altruism, or as identification; it is "com-passion" as Jean-Luc Nancy speaks of it: as "the contagion, the contact of being with one another in this turmoil. [...] the disturbance of violent relatedness" (xiii). The point is not grief, because grief demands the certainty of a specific recipient, the subjectivation of a relationship, the making of death into a personal affair. The point, instead, is the materialization of a stench that, mad and maddened, clings to the folds of history and draws our attention to the corpses left forgotten there, not so that we feel pity for them, but so that we realize that what we feel or do not feel for them does not matter, for they have already taken up residence inside our nostrils, in the food we eat, and in the sounds we hear. We are always already implicated, "Cadáver" insists, folded into the dead as the dead are folded into us, part of a network, or of what

Jane Bennett calls a "knotted world of vibrant matter, [where] to harm one section of the web may very well be to harm oneself" (13).

This is not to say that grief does not matter; it certainly matters, and the sorrow of Maikel's wife portrayed in the story does not allow us to forget that. However, grief can also limit how far we dare to go in order to take responsibility for the organization of collective life, including death. If we acknowledged and felt, *in our bodies*, the presence of the dead, not as spirits but as matter, what do we owe to them then? Whatever answer we give cannot rely on the ideals of self-contained subjectivities that the modern political order has long produced, or on politicized binaries that, in the context of Venezuela, have transcended the limits of ideology and monopolized understandings of ethics, care, and social responsibility. Decomposing matter and decomposing language demand a radical renewal of political vocabularies and a reorganization of social life that has, as its core, the collectivization of death. They also constitute a radical challenge to the necrobureaucracy of the state, which sustains itself on the belief that, if the dead are kept behind closed doors, they will stay behind closed doors: well behaved, obedient even in death, and amidst the precarious conditions and the disarray of both fictional and real morgues. But, as "Cadáver" shows, the stench always escapes, and no one is safe from it. The concern is not visibility, but the unbearable weight of the invisible dead stuck to us, neither resting nor in peace, and the sense of responsibility for the other that comes with that weight and that cannot be contained by grief or commemoration, guilt or memorialization, nor erased by the power of the state or the indifference of the people. What "Cadáver" ultimately argues for then is an understanding of implication as a precondition and of sociality as the unsettling connections wildly drawn by an *hedor alocado en el tiempo*.

NOTES

¹ Other works include Rodrigo Blanco Calderón's novel *The Night* (2016); "Exhumación," a chapter/short story in Laura Cracco's *El ojo del mandril* (2014); Karina Sainz Borgo's *La hija de la española* (2019), and Igor Barreto's poem "Trascendencia," in the collection *El muro de Mandelstam* (2017).

² The Bolivarian Revolution is a political process championed by Hugo Chávez with the support of the PSUV (the United Socialist Party of Venezuela) after he was elected president in 1999. It developed a foreign policy focused on Latin American economic and social integration, and social and economic programs—called *misiones*—meant to empower and increase the political participation of the poorest and marginalized sectors of the Venezuelan population.

³ Brito's was the first death by hunger strike in Venezuela's history, marking a before and an after in the history of protest in the country. His strikes were connected to the land ownership dispute he had with the Venezuelan government because of the enabling laws enacted by Chávez at the start of his mandate, which created *cartas agrarias* that provided provisional land titles to occupiers interested in invading lands administered by the National Lands Institute. In the case of Brito, the laws allowed a neighboring farm owned by government supporters to invade and seize a large part of his land. For a detailed analysis of the Brito case, see Vásquez Lezama.

⁴ The role the national anthem plays in the conception of the nation as an imagined political community is discussed by Benedict Anderson in *Imagined Communities*: "No matter how banal the words and mediocre the tunes, there is in this singing an experience of simultaneity. At precisely such moments, people wholly unknown to each other utter the same verses to the same melody. The image: unisonance" (145).

⁵ The full liturgical quote is: "Memento, homo ... quia pulvis es, et in pulverem reverteris" (Remember, man, you are dust and to dust you will return). The Catholic Church speaks these words in today's liturgy while ashes are placed on the foreheads of the faithful during mass on Ash Wednesday.

⁶ As of 2016, Caracas was considered one of the three most dangerous and violent cities in the world based on crime and homicide rates, according to

media reports and international and nongovernmental organizations. In 2012 the homicide rate in the capital was 122 per 100,000 inhabitants, over twenty times the global average (see Tremaria).

⁷The understanding of the corpse as leaky appears in Margaret Schwartz's analysis of the ethical commitment that emerges when one encounters dead matter as a place of interconnectedness that shows the limits of a political vocabulary that understands the subject as "self-contained, sovereign, enclosed" (107). It is also mentioned by Douglas J. Davies, who, quoting sociologist Robert Hertz, distinguishes between "two phases of death-identity": The first one dealing with the "'wet' medium of the body" or the corruptible flesh, and the second with the dry medium of the body or the bony remains and ashes (13).

⁸Freites describes *Barrio bonito* as a "libro de cuentos semi-conectados entre ellos. Puede ser una semi-novela si se quiere. Su principal protagonista es la ciudad" (González Olhabé).

WORKS CITED

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Verso, 2006.
- Ariès, Philippe. *Western Attitudes toward Death: From the Middle Ages to the Present*. Translated by Patricia M. Ranum, John Hopkins UP, 1974.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Translated by Helene Iswolsky, MIT Press, 1968.
- Barrera Tyszka, Alberto. *Patria o muerte*. Tusquets Editores, 2015.
- Barreto, Igor. "Implication." *Review: Literature and Arts of the Americas*, vol. 54, no. 2, 2022, pp. 263–70.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke UP, 2010.
- Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso, 2004.
- Campt, Tina M. *Listening to Images*. Duke UP, 2017.
- Davies, Douglas J. *Death, Ritual and Belief*. Continuum, 2002.
- Freites, Luis. *Barrio bonito*. Editorial Melvin, 2015.
- _____. "Cadáver." *Barrio bonito*, Editorial Melvin, 2015, pp. 89–111.
- _____. "Barrio bonito." *Barrio bonito*, Editorial Melvin, 2015, pp. 37–50.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia, 2014.
- _____. "Paisajes de sobrevida." *Catedral Tomada*, vol. 4, no. 7, 2016, pp. 127–41.
- González Olhabé, Andreina. "Luis Freites: 'Barrio Bonito es una semi-novela sobre la realidad social caraqueña.'" *UB*, elestimulo.com/ub/entrevista-ub/2016-10-20/luis-freites-barrio-bonito-es-una-semi-novela-sobre-la-realidad-social-caraquena/. Accessed 22 Sept. 2022.
- Heredia, Cesar. "Se necesitan 351 salarios mínimos para pagar un servicio funerario básico en la región central de Venezuela." *Eldiario*, eldiario.com/2021/04/15/servicio-funerario-en-venezuela-precio/. Accessed 22 Sept. 2022.
- Hernández, Alicia. "El absurdo coste de morir en Venezuela." *El Confidencial*, www.elconfidencial.com/mundo/2015-03-07/el-absurdo-coste-de-morir-en-venezuela_722986/. Accessed 22 Sept. 2022.
- Kantorowicz, Ernst H. *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. Princeton UP, 2016.
- Meza, Alfredo. "Nace el viceministerio para la Suprema Felicidad Social del Pueblo Venezolano." *El País*, elpais.com/internacional/2013/10/25/actualidad/1382671557_894752.html. Accessed 22 Sept. 2022.
- Nancy, Jean-Luc. *Being Singular Plural*. Translated by Robert Richardson and Anne O'Byrne, Stanford UP, 2000.
- Olmo, Guillermo D. "La morgue de Venezuela en la que estallan cadáveres por falta de energía eléctrica." *BBC News Mundo*, www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45947868. Accessed 22 Sept. 2022.
- Pantin, Yolanda. "Hedor." *Tinta china*, www.tinta-china.net/y_pantin_15.htm. Accessed 22 Sept. 2022.
- Pogue Harrison, Robert. *The Dominion of the Dead*. U of Chicago P, 2003.
- Rothberg, Michael. *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford UP, 2019.
- Ruin, Hans. *Being with the Dead: Burial, Ancestral Politics, and the Roots of Historical Consciousness*. Stanford UP, 2018.
- Saraceni, Gina. "De espaldas a la alabanza. (Sonoridad, afecto, memoria en la obra de Igor Barreto)." *Trópico Absoluto*, tropicoabsoluto.com/2019/10/30/de-espaldas-a-la-alabanza-sonoridad-afecto-memoria-en-la-obra-de-igor-barreto/. Accessed 22 Sept. 2022.
- Schwartz, Margaret. *Dead Matter: The Meaning of Iconic Corpses*. U of Minnesota P, 2015.
- Tremaria, Stiven. "Violent Caracas: Understanding Violence and Homicide in Contemporary Venezuela." *International Journal of Conflict and Violence*, vol. 10, no. 1, 2016, pp. 62–76.
- Vásquez Lezama, Paula. "Somatic Power in the Bolivarian Revolution: Biopolitics and Sacrifice in the Case of Franklin Brito." *The Politics of Culture in the Chávez Era*, edited by Lisa Blackmore, Rebecca Jarman, and Penélope Plaza. Wiley, 2019, pp. 94–108.

México y Alemania: Crónica de una literatura no anunciada

Cristóbal Garza González
Goshen College

RESUMEN: La aparición de novelas mexicanas que reimaginan la historia alemana invita al lector a reflexionar sobre las relaciones político-culturales entre Europa y América Latina y sobre la literatura como sitio de escenificación de luchas por el capital cultural y la autoridad vinculada al conocimiento. La intención de este trabajo es rastrear algunas líneas históricas que nos permitan entender la significación de la narrativa mexicana de tema alemán y examinarla a la luz del concepto del *ojo imperial* —la creación de imágenes y conocimientos que favorecen relaciones de poder y desigualdad entre Europa y América Latina. Los textos de autores mexicanos que abordan la historia y la cultura alemanas abren un campo para interrogar las posibilidades de la literatura para reconstruir la historia europea desde un lugar de enunciación latinoamericano y cuestionar el poder del ojo imperial como modo eurocéntrico de imaginar las periferias desde la metrópoli.

PALABRAS CLAVE: Manifiesto Crack, novela histórica, relación México-Alemania, nazis en México, Volpi

Este trabajo es un esfuerzo por trazar un mapa de los puntos de contacto históricos y literarios en torno a la presencia de Alemania en la narrativa mexicana y por entrever qué nos dicen dichos entrecruzamientos sobre los sistemas de producción, distribución e interpretación de la literatura. En sí mismo, el cuerpo literario, por llamarlo de algún modo, compuesto por novelas de autores mexicanos que se enfocan en Alemania no tendría nada de extraordinario, excepto por el hecho de que los cánones literarios —organizados en cursos universitarios, suplementos culturales, revistas especializadas y secciones en librerías y bibliotecas— se construyen a partir de demarcaciones que (casi) siempre incluyen la lengua, la nación, la colectividad, la identidad, la historia y la autoridad que da el conocimiento de 'primera mano'. Esta situación crea disparidades en la distribución del capital cultural y en las expectativas sobre la —real o imaginada— autenticidad. Así, esperamos que textos de escritores mexicanos nos ayuden a entender la Revolución, el indigenismo, la Independencia, la Colonia, el zapatismo, la dictadura del PRI, la migración a los Estados Unidos o el narcotráfico; en tanto que los escritores alemanes nos pueden hablar sobre la Guerra Fría, la caída del Muro de Berlín, el nazismo, las justas medievales, la filosofía, el psicoanálisis o la física nuclear, así como sobre exploradores como Alexander von Humboldt en su paso por América Latina. A este respecto, Pascale Casanova arguye que el público y la crítica asignan a cada escritor un capital cultural según su nacionalidad y lengua, y señala que a las tradiciones literarias de zonas periféricas se les exige "desarrollar, defender e ilustrar, aunque sea criticándolas, las aventuras históricas y controversias nacionales" (251). Si pensamos en estas divisiones como en un "zapatero a tus zapatos", veremos que no todos tienen

el mismo número de zapatos ni pueden pisar donde les venga en gana. Estas condiciones han producido una tensa coyuntura en la conceptualización y división de la literatura como expresión nacional.¹ Es justo entonces preguntarse qué sucede cuando aparecen novelas históricas sobre Alemania escritas por mexicanos y cómo interpretarlas. En las siguientes líneas, a través del mapa y la crónica que he prometido, reflexiono sobre estas preguntas y el contexto de esta narrativa, pero, sobre todo, intento establecer que podemos leer las novelas mexicanas de tema alemán como un desafío a formas tradicionales, regionalistas e imperialistas de entender la narrativa escrita en México.

La literatura latinoamericana, y en especial la mexicana, que se enfoca en la historia alemana constituye un 'anticanon' compuesto por un grupo de novelas que sorprendieron a muchos y que interrogan el derecho u obligación que cada autor tiene respecto a ciertos temas. Los textos de autores mexicanos que se enfocan en la Segunda Guerra Mundial y que excluyen territorios y personajes mexicanos han merecido clasificaciones como extraterritoriales, postnacionales, transnacionales, comerciales y de aeropuerto. Anadeli Bencomo cree que muchos autores latinoamericanos que abordan historias ubicadas en Europa y los Estados Unidos escriben una "versión deformada del cosmopolitismo" y ofrecen "narrativas enquistadas en un estilo internacional de moda y estratégicamente distanciadas del contexto latinoamericano" (43); Gioconda Marún opina que autores como Volpi "de regiones alejadas de las capitales literarias" buscan validar y legitimar su trabajo acercándose a obras del pensamiento o la literatura "universales" (occidental o europeas), muchas de ellas científica, para así darles "a sus creaciones un tono de actualidad internacional en consonancia con las producciones

de las más altas instancias críticas" (699) e "importar esta modernidad literaria" y científica (703);² Lidia Santos refiere que algunos de ellos dan "un paso adelante del mero 'cosmopolitismo de mercado'" (291); en tanto que Christopher Domínguez Michael celebró que muchos escritores mexicanos dejaran de ser rehenes de lo nacional ("¿El fin" 28), pero también le pareció que ya eran demasiadas las novelas que algunos clasifican como del "nazismo mágico" ("Retrato").³ Más allá de estas clasificaciones, me interesa explorar las implicaciones de novelas mexicanas de tema alemán, así como su significado para la relación histórica y literaria de estas dos naciones. Más que buscar relaciones de causa y efecto, este trabajo ofrece un entramado histórico y literario para dar cuenta de una literatura que pocos pudieron anticipar.⁴ Un mapa —en sentido metafórico— de esta naturaleza nos permitirá evaluar el potencial de esta literatura para enfrentar los fenómenos que la crítica literaria ha identificado con prácticas occidentalistas con las que, desde las metrópolis europeas y norteamericanas, se construyen imágenes de lo que hoy es América Latina.

Obviamente, las relaciones de México con Alemania no existen en un vacío histórico ni cultural, pues la ubicación geopolítica de estos países influye en cómo interactúan entre sí y con el resto del mundo, por lo que es importante entender la historia a través de algunas ideas esclarecedoras. Desde un punto de vista conceptual, contamos con algunas herramientas del análisis de la relación histórica de América con Europa. Con el término '*imperial eyes*', Mary Louise Pratt identifica una serie de textos de exploración con los cuales se crearon imágenes sobre las poblaciones y la geografía americanas que permitieron su subyugación (120). Es decir, para Pratt, el ojo imperial europeo se arrogó la posibilidad de ver, imaginar y poseer las poblaciones y las geografías que tuvo al alcance de la vista.⁵ Jorge Cañizares-Esguerra también documenta cómo las imágenes y la escritura de conquista y exploración crearon un conocimiento instrumental en la producción de la desigual relación entre Europa y América (10). Por su parte, Edmundo O'Gorman señaló que América no fue descubierta sino inventada por la imaginación europea, de tal modo que el "nuevo mundo" fue creado mediante ideas e imágenes de la literatura clásica y del canon bíblico (25). Walter Mignolo, siguiendo a O'Gorman, consigna que la "idea de América" ha sido producto de una epistemología eurocéntrica e imperial (105). La historia que estos estudiosos documentan muestra que la hegemonía del conocimiento europeo sobre regiones "periféricas" no solo estableció jerarquías políticas y económicas, sino también distinciones dentro de la literatura. Tomando como punto de partida la idea de la invención y el concepto del "ojo imperial", identifiqué y exploré textos que, al tratar la historiografía y la producción epistemológica eurocéntricas, desestabilizan la relación entre el ojo imperial y los objetos que entran en su campo visual; es decir, cuestionan, desde la narrativa, los límites del lugar de enunciación de cada autor y su escaño en el orden jerárquico literario.

La interpretación de que las novelas mexicanas sobre la Alemania nazi y las guerras europeas enfrentan la mirada imperial,

descrita por Pratt, y tornan el *ojo literario* desde México, su lugar de enunciación, hacia Europa tendrá que contender con una historia literaria que ya anticipaba disputas de naturaleza similar. Desde principios del siglo XX, Alfonso Reyes expresó que la cultura occidental, cultivada en Europa desde la antigüedad griega, estaba destinada a alojarse y renacer en las Américas. Reyes, entusiasta helenista y testigo de los horrores de la Segunda Guerra Mundial, expresó que América Latina tenía la obligación moral de "continuar la cultura" que se había perdido en Europa, como lo señala Eugenia Houvenaghel al decir que "El mismo mundo que había sido fuente de inspiración para la América Latina se convertía en la escena de la más increíble negación de lo humano, de lo racional y de lo moral" (139). Ante este panorama, afirma Houvenaghel, muchos intelectuales latinoamericanos —sobre todo Reyes— sintieron que "la misión del Nuevo Mundo consiste, precisamente, en asumir el liderazgo cultural que había pertenecido a la Vieja Europa" (140). La actitud de Reyes respecto a la cultura europea y su relación con el pensamiento latinoamericano, es paralela a la punzante visión del "Calibán", de Roberto Fernández Retamar. En este ensayo, el escritor cubano cuestiona abiertamente la larga historia de colonialismo intelectual y político que Europa ejerció sobre América Latina, y toma para sí y para la comunidad latinoamericana al personaje de Shakespeare. Fernández Retamar se pregunta, retóricamente, "¿qué es nuestra historia, qué es nuestra cultura, sino la historia, sino la cultura de Calibán?" (34) con la convicción de que tenía que recurrir a la lengua del "opresor" para maldecir al Próspero de nuestra historia, sea el conquistador del siglo XVI o los Estados Unidos que intervinieron militarmente en América Latina y Asia durante el XX (45). Refiero a estos autores para señalar que la relación de las literaturas mexicana y alemana que aquí recojo ha existido dentro de una largo y complicado debate en el que intelectuales y artistas cuestionan, interpelan, miran y leen críticamente a sus contrapartes al otro lado del Atlántico, muchas veces recurriendo a los mismos archivos e imaginarios.

Además, el pensamiento de ambos, Reyes y Fernández Retamar, es fundamental para críticos como O'Gorman, Mignolo o Pratt, entre otros, y para acercarnos a las novelas que comenté aquí. Y no es éste el único trabajo en situarlas en relación con la figura de Calibán; Adriana López Labourdette aborda *En busca de Klingsor* como un cuestionamiento de las epistemologías articuladas desde las metrópolis europeas y la lee como un "acercamiento crítico a las formas occidentales de construcción del sujeto cognositivo ... y una mirada crítica a las implicaciones del sujeto y su lugar de enunciación" (200). López Labourdette concluye que "este nuevo Calibán —refiriéndose a Volpi— no quema los libros del amo ... [sino] supone que garabateándolos y reescribiéndolos, borrará la firma original y develará la naturaleza discursiva de toda autoridad" (201). En esta imagen, Calibán ya no desarticula el conocimiento a partir de la violencia y la destrucción, como en *La tempestad*, sino mediante el uso del archivo histórico y la crítica epistemológica.⁶ Y aunque López Labourdette no mencione explícitamente en su artículo a Fernández

Retamar ni a Reyes, su interpretación es posible y convincente, en gran parte, gracias al pensamiento de ambos.

Más allá de estas tensiones, quisiera regresar a la idea de mi intervención como crónica, que es lo que el título de este trabajo promete; para ello, debemos iniciar en algún punto histórico. A falta de otros criterios, empezaremos con el momento que marcó la trayectoria de un grupo de autores y que despertó inquietudes que parecían superadas y preguntas que ya nadie hacía sobre nación y literatura. En 1999, *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi, recibió el premio Biblioteca Breve, de la editorial Seix Barral, y, en 2000, el Primavera, de Espasa-Calpe, fue otorgado a *Amphitryon*, de Ignacio Padilla, amigo y compañero de Volpi en el "Manifiesto Crack". Los premios, el éxito editorial y la atención crítica pusieron de manifiesto que había autores dispuestos a invertir sus energías en historias que, a juicio de muchos, no les pertenecían, pero también confirmaron que la entrada a la literatura con "L" mayúscula está más cerca de Barcelona —donde se localizan muchas editoriales y se otorgan los premios— que del D.F.—de donde son estos autores. Si seguimos el anecdotario popularizado por escritores y reseñistas, encontraremos que estos premios, al darle visibilidad a los textos, también hacen evidente una realidad en el horizonte de expectativas que tenemos como lectores y críticos. Guillermo Cabrera Infante, miembro del jurado del premio Biblioteca Breve, dijo "creí que el autor era alemán, tal era su mimetismo" y se sorprendió al enterarse de que Volpi "¡era mexicano!" (95). Luego de que se le otorgó el premio Primavera a Padilla, la periodista cultural española Amelia Castilla redactó una nota en la que afirmaba que el jurado "pensó que se trataba de una nueva obra de Jorge Volpi" porque la acción ocurre en Europa durante la Segunda Guerra Mundial. El título *Amphitryon* tiene su origen en el relato clásico de Plauto sobre un general, homónimo de la narración, que peleó en la antigua Tebas. Durante una ausencia de Amphitryon, el dios Júpiter se transforma físicamente en éste y se presenta ante Alcmena, esposa del general, con la intención de seducirla. Creyendo que Júpiter es su marido, Alcmena lo acepta, queda embarazada y da a luz a Hércules. Al parecer, la realidad imitó la ficción, pues el jurado convocado por Espasa-Calpe otorgó su premio a un autor —Padilla— creyendo que era otro —Volpi—, en tanto que uno de los miembros del Seix Barral llegó a pensar que podría premiar a un alemán que escribía en español; es decir, como el dios Júpiter, la escritura de estos autores se mimetizó con la de otro y alcanzó el deseado galardón. Ambas confusiones, la de la nacionalidad del autor de *En busca de Klingsor* y la de la identidad del autor de *Amphitryon*, son llamativas por su evocación literaria, pero más allá de lo anecdótico, ilustran cómo la nacionalidad y hasta la identidad de los autores pueden influir en cómo leemos los mortales y cómo premian los 'dioses' del olimpo literario.

Hechos como los mencionados nos revelan una red de creencias, expectativas y hábitos institucionales que inciden en la valoración que se hace de cada texto. Ahora, ¿dónde ubicamos estos hechos y cómo interpretamos estos textos para ir más allá

de lo anecdótico y sopesar su significación crítica e histórica? Mi sugerencia es hacer una exploración de la historia política, cultural y literaria en la que aparecen estos textos y reflexionar sobre los puntos de cruce y convergencia. Mi exploración será forzosamente breve y arbitraria, sin embargo, nos revela hechos, datos y textos que marcaron la historia de México y Alemania de mediados del siglo XX y que siguen llamando la atención de críticos, escritores, historiadores y académicos. También hay que tomar en cuenta que, aunque las novelas de Volpi y Padilla son las más notables, sus autores siguen una tradición que se ha gestado durante mucho tiempo en México, por no hablar del resto de América Latina. Así mismo, quiero también recordar que dentro de la literatura en lengua alemana ha existido un longevo interés en México y otros países de habla hispana. Una vez explorada esta trayectoria de textos, hechos, personajes e ideas, volveré sobre algunos puntos críticos para dejar, a modo de conclusión, algunas ideas y preguntas que podrán estimular nuestra curiosidad al leer historias alemanas en la literatura mexicana e intentar encontrarles un lugar en los cánones o fuera de ellos.

Historias entrecruzadas y mapas literarios

Aunque empezamos con textos recientes, quiero tocar brevemente algunas historias localizadas en los siglos XIX y XX que hablan de los entrecruzamientos de una multiplicidad de rumbos y destinos en los que individuos, instituciones y textos alemanes y mexicanos se encontraron. Mi amparo metodológico será el concepto *Histoire Croisée*, de Michael Werner y Bénédicte Zimmer, es decir, la noción de que el estudio de la historia no debe limitarse a entidades como la nación, la región o la identidad colectiva ni a categorías como economía, política o cultura aisladamente sino en continuo contacto y superposición (32). Para ser estrictamente cronológico y al mismo tiempo cumplir mi promesa de no separarme mucho de lo literario debo volver un poco en el tiempo y mencionar que el *Ensayo político del reino de Nueva España*, de Alexander von Humboldt, publicado en alemán en 1811 y traducido al español en 1827, fue uno de los primeros y más completos tratados sobre la vida política, social, económica y cultural, así como de la geografía y la naturaleza del país que ahora llamamos México. A pesar de su explícito ímpetu científico, según Oliver Lubrich, la obra de Von Humboldt tiene una poética que ha inspirado a muchos viajeros y escritores literarios posteriores (8).⁷ Dietrich Rall y Marlene Rall analizan textos en los que autores germanófonos han creado imágenes sobre México desde perspectivas que, a través del siglo XX, han oscilado entre el imperialismo, el exotismo y un interés igualitario (35).⁸ En este contexto, aparece *Land des Frühlings* o *La tierra de la primavera*, de Otto Feige, mejor conocido por su pseudónimo B. Traven. Entre relatos de viaje, novelas y cuentos, *Die Rebellion der Gehenkten* o *La rebelión de los colgados*, publicada y traducida en 1936, y *Canasta de cuentos mexicanos*, de 1956, son los más conocidos de Traven, quizá por tener versiones filmicas. El ejemplo más sobre saliente

es *Macario*; basada en uno de los cuentos de *Canasta* y dirigida por Roberto Gavaldón en 1960, fue la primera película mexicana en ser nominada en la premiación de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de los Estados Unidos. Aquí, vemos un entrecruzamiento histórico y cultural que, a mi juicio, destaca aún más si lo entendemos con el marco de Werner y Zimmer: un texto en alemán sobre México se traduce al español, se populariza en ambas lenguas y alcanza fama internacional gracias a que su versión fílmica compite en el certamen norteamericano de mayor prestigio. No podemos acusar al jurado de los premios Óscar de ser germanófilos ni eurocentristas, pero sí resulta notorio que el privilegio de la primera nominación que se le dio a una película mexicana haya sido a una basada en un texto originalmente escrito y publicado en alemán.

Además de la producción literaria, sabemos de encuentros, tensiones y trayectorias que han involucrado a sujetos e instituciones de ambos países. Entre ellos, otro texto importante —aunque no literario— fue el telegrama enviado en 1917 por Arthur Zimmermann, ministro de asuntos exteriores del Imperio Alemán, en el que proponía una alianza contra los Estados Unidos de la cual México podría esperar la devolución de los territorios de Nevada, Nuevo México y Texas (Boghardt 4). El telegrama Zimmermann fue interceptado por agentes norteamericanos y la buscada alianza no se concretó, pero en el período de entre guerras se dieron otros intercambios a nivel ideológico y político, manifiestos en el comercio y en las adhesiones de grupos ultraderechistas y antisemitas mexicanos, así como en la exacerbación de actitudes antinorteamericanas en México y en el resto de América Latina. Por otra parte, no podemos olvidar que los promotores de ideas nazis también aprovecharon las tensiones raciales en los Estados Unidos para encontrar simpatías con su causa, mismas que, al parecer, volvemos a ver en la actualidad. Para finales de los años treinta, la expropiación petrolera decretada por el presidente Lázaro Cárdenas produjo un embargo que dejó a las industrias petrolera y minera del país sin sus principales socios comerciales. En estas circunstancias, según Blanca Torres Ramírez, los conflictos internacionales hicieron “que el gobierno de México, al principio renuente a ello, encontrara mercados para su petróleo en Alemania, Italia y Japón, atraídos por los ofrecimientos de trueque y de precios bajos hechos por México para contrarrestar el embargo” (Torres Ramírez 14). A cambio de petróleo y minerales, México recibió “equipo alemán para la industria recién expropiada, rayón italiano y frijol japonés” (Torres Ramírez 14). El breve intercambio fue abruptamente interrumpido por las consecuencias del bombardeo de Pearl Harbor y el orden político mundial que el ataque trajo. Estados Unidos e Inglaterra presionaron al gobierno mexicano para que rompiera relaciones con el Eje a cambio de reanudar el comercio petrolero entre México y su vecino del norte. Entre 1942 y 1945, Alemania hundió varios buques petroleros mexicanos que abastecían barcos aliados. En 1945, el Escuadrón 201, compuesto por pilotos mexicanos, llegó al Pacífico para apoyar a los Aliados. Sucesos como estos le dieron a México

el “derecho a figurar entre los victoriosos y a participar, por ende, en las conferencias internacionales que en los años subsecuentes se dedicarían a ‘recomponer’ el mundo de la postguerra” (Torres Ramírez 149). Así, aunque de manera marginal, México tuvo influencia en la nueva configuración global.

En medio de las tensiones bélicas, destaca la participación de algunas figuras del mundo académico, político y artístico que estuvieron al servicio de las naciones en guerra, en ocasiones, de manera insospechada. Según el periodista Juan Alberto Cedillo, “la tensa situación en la que se encontraban las relaciones políticas en el mundo, que había convertido a México en un tablero de ajedrez en donde jugaron las principales naciones en conflicto, obligó a los gobiernos de las entonces potencias a seguir y estar al tanto de cualquier pista” (*Los nazis* 15). Entre los agentes que más influencia tuvieron en las élites políticas y artísticas mexicanas se encontraba Katherine Hilde Krüger Grossman, conocida también como Hilda Kruger, actriz de teatro y cine que se había relacionado con Joseph Goebbels, ministro de propaganda nazi. Krüger salió de Alemania en 1938 y, luego de un poco exitoso paso por estudios de Hollywood, se trasladó a México, donde realizó cuatro películas y, al entrar “en los círculos de la elite política mexicana ... logró que encumbrados funcionarios se pusieran al servicio del Tercer Reich” (*Los nazis* 14). De acuerdo con reportes que recoge Cedillo, Krüger tuvo una relación íntima con Miguel Alemán Valdés, entonces secretario de gobernación del presidente Manuel Ávila Camacho, así como con otros políticos, razón por la cual, fue reclutada como espía por el gobierno alemán (*Los nazis* 20, *Hilda* 16). Así, la joven actriz sirvió de contacto entre funcionarios del gobierno nazi y miembros del mexicano gracias a que importantes políticos mexicanos “se contaron entre los amantes de Krüger” (*Los nazis* 35). Pero el trepidante periplo mexicano de Krüger no terminó con la guerra y produjo otras líneas de acción que dejaron una importante huella en la cultura mexicana.

Los eventos que marcaron el destino de México y su papel en la Segunda Guerra Mundial nos ofrecen una curiosa serie de trayectorias entrecruzadas y encuentros paradójicos protagonizados por personajes como Krüger e intelectuales y políticos mexicanos. Luego de la ruptura con los países del Eje, el gobierno mexicano detuvo a muchos alemanes y los deportó a Estados Unidos. Entre los detenidos se encontraba Krüger, pero pronto fue liberada gracias a la protección de funcionarios y a su repentino matrimonio con Ignacio de la Torre, pariente legajo de Porfirio Díaz y excombatiente de la Primera Guerra Mundial (*Los nazis* 56). Ya en plena guerra, la actriz, decepcionada del gobierno alemán, abandonó sus actividades de espionaje e inició estudios universitarios en historia mexicana, actividad que le permitió conocer a Edmundo O’Gorman —el mismo que cito arriba— con quien estudió y forjó una amistad comprobable en las fotos del viaje que realizaron juntos a Nueva York en 1943, cada uno con su respectivo cónyuge.⁹ Además de haber sido *socialité*, espía y actriz, Krüger publicó *Su imagen en mi espejo*, sobre la obra

de Sor Juana Inés de la Cruz, a la que admiró profundamente, y *La Malinche: o el adiós a los mitos*, ilustrado por nada menos que David Alfaro Siqueiros, en el que reivindica la imagen del personaje histórico (Cedillo, *Hilda* 78).¹⁰ Otra significativa serie de hechos es la que relata el historiador Itzhak Bar-Lewaw sobre *Timón*, revista financiada por la embajada alemana en México y publicada para el mundo hispanohablante. En su introducción al libro en el que compila los números de *Timón*, Bar-Lewaw expresa la decepción que sintió cuando supo la identidad del director de dicho órgano de propaganda nazi, pues se trataba del autor de *La raza cósmica*, José Vasconcelos, a quien había conocido personalmente y sobre el cual había escrito una de sus biografías más importantes (10). Estas historias nos muestran cómo dos figuras trascendentales del pensamiento latinoamericano antiimperialista —O'Gorman y Vasconcelos—, por circunstancias diversas y en distintas medidas, se vieron involucrados con grupos, personas e instituciones que ideológicamente debieron haber sido sus enemigos. Los números de *Timón* y las contribuciones de Krüger al estudio de Sor Juana y la Malinche subrayan que la política y la literatura no existen en universos aparte ni se detienen en las fronteras nacionales. Más allá de la curiosidad que estos hechos y textos puedan despertar, nos revelan las paradojas del poder, la cultura y la literatura; además, identificarlos enriquece el contexto en el que examinamos la literatura mexicana enfocada en la historia y la cultura alemanas.

Estas vidas, obras e interacciones que le dieron forma y sentido a la relación política y cultural de México con Alemania son uno de los referentes de una literatura que, a su vez, resignifica dicha relación. Veamos ahora algunos ejemplos de esta literatura. *Günther Stapenhorst*, de Juan José Arreola, es quizá el texto de ficción de un autor mexicano que más tempranamente aborda un tema alemán.¹¹ Publicada en 1946, esta novela corta narra el exilio y las desventuras de un diseñador cinematográfico, las cuales coinciden vagamente con la vida de un productor alemán homónimo del personaje que cuenta entre sus créditos *Amphitryon*, película basada en la versión teatral de Molière del mismo relato clásico que dio nombre a la novela de Padilla. Además, el Stapenhorst histórico, antes de su exilio, trabajó en la UFA, *Universum Film-Aktien Gesellschaft*, la misma compañía cinematográfica en la que inició su carrera Krüger, la actriz que se convirtió en espía y, luego, fue experta en historia y literatura mexicanas (Kreimeier 23, Cedillo *Hilda* 17). No podemos determinar de manera definitiva si se trata de referencias deliberadas, guiños eruditos de Arreola, ecos que se repiten en el texto de Padilla, o simplemente inesperadas coincidencias, pero sí podemos ver una confluencia de elementos que se toman de una cultura, se transforman y resignifican al pasar a otra.¹² Es decir, lo que para Krüger y Stapenhorst fueron derroteros de exilio, experiencias de sobresaltos e incertidumbres se transformó en materia literaria y de exploraciones históricas en las manos de estos dos escritores mexicanos.

Otros textos, al seguir las acciones de nazis en México e intercalar el Holocausto con la vida citadina mexicana, sitúan

y exploran la relación del país con Alemania. *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco, narra con detalle el horror, la tortura y el aniquilamiento de judíos en campos de concentración nazi y los vincula con la destrucción de Jerusalén a manos de un ejército romano en la antigüedad.¹³ Los hechos son procesados por la mente de eme, personaje que lee avisos clasificados en la banca de un parque de la Ciudad de México mientras otro personaje, Alguien, lo vigila. El narrador especula sobre la identidad y ocupación de ambos hombres al tiempo que imagina cómo serían recibido los artículos donde eme escenifica la violenta toma de guetos en la Varsovia de 1943: “—Eso ya no interesa —Lo hemos leído un millón de veces— Ya ni quien se acuerde de la segunda guerra mundial [*sic*]— ...en México no podemos dedicar espacio a lo que sucedió en Europa hace ya muchos años —¿Genocidio? —Genocidio el de quienes mueren de hambre aquí mismo ... si no es judío para qué diablos compra el pleito” (59). Este pasaje parece encerrar el germen socarrón de hurgar de nuevo en la mitad del siglo XX europeo, hacerlo desde la literatura mexicana y con plena consciencia de que no hay que ser judío ni alemán para hacerlo.

De manera similar, en *El desfile del amor*, por la que Sergio Pitol recibió el premio Herralde de 1984, el historiador Miguel del Solar examina “las actividades más o menos clandestinas de ciertos agentes alemanes en activo en México” (33). Para el personaje, la serie de intrigas que encuentra “recreaba la atmósfera de ciertas películas, de ciertas novelas, que uno estaba acostumbrado a situar en Estambul, en Lisboa, en Atenas, o Shanghai[*sic*], pero jamás en México” (34). Así, para sorpresa del personaje de Pitol, México entra en una geografía exótica y misteriosa, a la vez cercana y periférica a las metrópolis europeas. También ambientada en México, *Retornamos como sombras*, de Paco Ignacio Taibo II, relata los enredos de agitadores nazis, pistoleros veteranos de la Revolución, poetas vanguardistas, líderes sindicales y un Hitler adicto a la cafeína mexicana y aficionado al peyote. El texto de Taibo no solo narra cómo se vivió la Segunda Guerra Mundial en México, sino que también inserta elementos mexicanos en la narrativa internacional sobre los nazis. La temática de estas novelas refleja la preocupación por entender el lugar de México en el contexto internacional de mediados del siglo XX, la relación del país con el nazismo y su papel en la Segunda Guerra Mundial. En un sentido que no es difícil de entender, textos como estos ilustran el interés por darle cierto protagonismo a México en los conflictos internacionales, no solamente por las historias que narran, sino también porque sitúan a sus autores en compañía de los que publican en una tradición de gran popularidad en las literaturas británica, norteamericana y alemana: la novela histórica de espionaje.¹⁴

La relación de México con Alemania y el nazismo continuó estimulando la imaginación de varios escritores mexicanos, pero en obras más recientes los escenarios narrativos y las temáticas ya no incluyen México y se localizan exclusivamente en los países que participaron directamente en las guerras en Europa. Basándose en el relato medieval alemán *Parsifal*, sobre el Santo Grial, *En busca*

de *Klingsor* explora el desarrollo de las ciencias en Europa y los Estados Unidos, la invención de la bomba atómica y las secuelas de la Segunda Guerra Mundial. Así, el texto de Volpi no solo aborda la historia del conocimiento en Europa, sino que se apodera de sus mitos fundacionales. La trama de *Amphitryon*, como sugiere su título, gira en torno a las maquinaciones de agentes que se hicieron pasar por funcionarios de la cúpula nazi para protegerlos de atentados. En la novela de Padilla, la usurpación de personalidad, la intriga criminal, el desvanecimiento de las identidades y las traiciones son los factores que mueven la historia desde la disolución del Imperio Austrohúngaro hasta la Guerra Fría. A pesar de que los textos de Arreola, Pacheco, Taibo II y Pitol no son desconocidos, para muchos críticos, las novelas de Padilla y Volpi fueron únicas en su temática, o al menos muy distintas de lo que hasta entonces se había escrito en México, pues excluyen completamente al país de sus autores. Claramente, la situación es un poco más complicada y alerta al lector sobre el modo en el que los escritores mexicanos se han ido apropiando de narrativas que tradicionalmente eran del dominio de otras lenguas y literaturas.

A los textos ya mencionados podemos añadir otros más de ímpetu similar que se enfocan en la historia europea, sobre todo en la alemana y que dejan fuera ambientes y personajes mexicanos. *Oscuro bosque Oscuro*, del mismo Volpi, narra en verso la masacre de judíos en un pueblo de Europa del Este; *Malebolge*, de Pablo Soler Frost, habla de la rebeldía, los miedos y las ansiedades de un adolescente austriaco, hijo de un funcionario militar nazi; de Pedro Ángel Palou son *Malheridos*, *El dinero del diablo* y *La amante del ghetto*. La primera es una recreación de la *Divina Comedia* y el mito rousseauano del hombre salvaje ambientada durante la invasión nazi de una pequeña isla inglesa. La segunda es una novela policiaca que inserta el escepticismo del género negro latinoamericano en la historia de las relaciones del Vaticano con el fascismo del siglo XX. Dos sobrevivientes del Holocausto que aceptan la misión de cazar nazis en el París de la postguerra protagonizan el último texto de los aquí incluidos. A esta lista mínima habrá que agregar muchas otras novelas escritas tanto en México como en el resto de América Latina que abordan temáticas y momentos históricos similares. Estos textos nos invitan a repensar la posición y autoridad de escritores latinoamericanos para apropiarse de las narrativas que definieron la Europa del siglo XX. A diferencia de otras incursiones en el nazismo, el "atreimiento" de estos autores fue celebrado, pero también cuestionado por la crítica con mucha más atención.¹⁵ Es posible que esto se deba, en parte, a los premios y a que la publicación de estas novelas coincidió con la renovada curiosidad que la caída del muro de Berlín trajo sobre la historia de la Segunda Guerra Mundial.¹⁶ La motivación sobre estos temas puede obedecer a cualquier razón y no es tarea de este trabajo señalar una causa única ni proponer que la autoridad de estos escritores provenga necesariamente de la relación de México con Alemania. Sin embargo, los sucesos políticos y culturales que involucraron a intelectuales, artistas y políticos mexicanos y alemanes nos ofrecen un contexto para entender el

lugar de estas novelas y establecer algunos puntos de encuentro entre estas narrativas y el devenir histórico. Sobre todo, porque es una historia que inició con una literatura que produjo imágenes de México para el público europeo desde perspectivas también europeas, dinámica que en estos textos se ver revertida.

Por otro lado, quien se acerque a novelas como las que aquí he mencionado y busque en ellas conocer, descubrir o entender qué sucede en la América Latina de fines del siglo XX y principios del XXI, no encontrará ni la historia ni el color local ni el folclor latinoamericanos, sino una mirada puesta en la Europa del siglo XX, en sus guerras, en su desarrollo científico, en sus empresas imperialistas y en sus núcleos epistemológicos.¹⁷ Los lectores de estos textos encontrarán una serie de imágenes sobre la historia y el pensamiento europeos dibujada por la pluma de autores mexicanos cuya escritura se resiste a ser descubierta, conquistada o colonizada. La lectura de estas novelas nos lleva a reflexionar sobre la posibilidad de abordar los mitos, las historias y el conocimiento europeos desde la tradición literaria latinoamericana, con toda la heterogeneidad que ello implica. También podemos pensar que el lugar de enunciación de esta literatura no debe limitarla a búsquedas de identidades colectivas para consumo propio o para darlas a conocer al mundo. Las perspectivas y modos narrativos que estos textos nos ofrecen son tan válidos y tan cuestionables como los de cualquier representante del ojo imperial, pero por sus fuentes históricas no le ofrecen, acriticamente a ese ojo, una imagen de América, sino del pensamiento europeo que la creó. Antes de empezar a atar cabos sueltos y resumir ideas, creo pertinente hacer un breve examen de dos textos protagónicos en la historia y el mapa que he venido trazando. El análisis literario nos permitirá acercarnos a los lazos y entrecruzamientos históricos y culturales desde el interior de las tramas y las experiencias de sus personajes en los mismos.

Lo 'mexicano' en la Europa de Padilla y de Volpi

Para nadie es un secreto que el siglo XX mexicano fue de reflexiones ontológicas y de exploraciones que intentaban darles a las colectividades razones para pensarse únicas y, al mismo tiempo, universales, muchas de ellas auspiciadas por el Estado. 'Lo mexicano' se convirtió en un género dentro de la filosofía, las disciplinas sociales, las artes, la interpretación literaria y crítica cultural. Desde Samuel Ramos y Octavio Paz hasta Roger Bartra, la identidad y las circunstancias históricas del mexicano han sido los ejes de diálogos y disputas. La obra de escritores como Mariano Azuela, Juan Rulfo y Carlos Fuentes, entre muchos otros, ha servido también para identificar, criticar, confirmar o deshacer mitos, tensiones, imágenes y tendencias—reales o no— de los mexicanos. Más que hacer una enumeración exhaustiva de los debates o un análisis de sus conclusiones, me interesa dejar claro que las identidades y las memorias colectivas se convirtieron en los grandes temas del siglo XX en el país. Estas búsquedas en sí

mismas asumieron el lugar simbólico del carácter que intentaban encontrar o exponer como invención. En cierta medida, lo que 'definió' a muchos escritores mexicanos como tales fue su interés por 'descubrir', retratar, examinar, inventar o negar la existencia de aquello que explicara quiénes y cómo son los mexicanos. Es importante aclarar que no fue un rasgo ni una característica del 'temperamento intelectual mexicano', sino una preocupación compartida, visible y de prolongado vigor. Apoyado en el reconocimiento de estas preocupaciones y pesquisas, me propongo señalar algunos momentos en las novelas de Volpi y Padilla revelan ansiedades similares a las expuestas en el archivo intelectual y cultural mexicano, pero localizadas en otras geografías y culturas.

Tanto *Amphitryon* como *En busca de Klingsor* encierran misterios que las estructuran y que requieren que el narrador y el lector puedan identificar, es decir detectar la identidad y el derrotero de uno o más personajes. La novela de Padilla empieza con el juicio del guardaguasas Viktor Kretschmar por haber causado un fatal accidente de trenes en un frío pueblo de Europa del Este. El primer narrador, hijo de Kretschmar, apenas reconoce a su padre y recuerda cómo se había operado un cambio en su carácter y aspecto a su regreso de la Primera Guerra Mundial. El joven narrador descubre la razón: Thadeus Dreyer le había ganado el nombre, los documentos de identificación y puesto de guardaguasas a Kretschmar en una partida de ajedrez y luego intentó matarlo cuando se enteró de que viajaba en un tren que pasaría por su estación. La trama es aún más compleja; el Dreyer que venía en el tren descarrilado era otro hombre que también había asumido una identidad que no le pertenecía. Esta secuencia de eventos y revelaciones dan paso a la búsqueda e identificación de una serie de dobles, algunos preparados específicamente para sustituir y proteger a los líderes del partido nazi durante la Segunda Guerra Mundial. La narración es realizada por distintas voces, de modo que también la identidad del narrador es múltiple y recae sobre el lector la tarea de discernir si el punto de vista que se le ofrece es fiable. Recordemos, como ya comenté antes, que el mismo título de la novela alude a un mito que gira en torno a la usurpación de personalidad. En este sentido, la lectura de *Amphitryon* evoca una intervención de Paz a propósito de la obra *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli:

El simulador pretende ser lo que no es. Su actividad reclama una constante improvisación, un ir hacia adelante siempre, entre arenas movedizas. A cada minuto hay que rehacer, recrear, modificar el personaje que fingimos, hasta que llega el momento en que realidad y apariencia, mentira y verdad, se confunden" (12).

Las dinámicas que Paz examina reaparecen como preocupaciones constantes en los personajes y narradores del texto de Padilla, el lector sigue como las identidades se intercambian, roban y, a veces, desaparecen. Pero, en el caso de esta novela, el contexto no es el de

la Revolución mexicana, como sucede en la obra de Usigli y en los comentarios de Paz, sino el de la caída del Imperio Austrohúngaro y el surgimiento del nazismo. La búsqueda se dispara entre las ruinas de la Europa de principios y mediados del siglo XX y las identidades, aunque inasibles y difusas, son definitivamente europeas.

Por su parte, Volpi cifra su narración en la búsqueda de un personaje identificado con el pseudónimo Klingsor y que, por otro lado, no se sabe si existió, si fue una invención, una leyenda o un rumor esparcido por los mismos nazis. El matemático Gustav Links y el físico y militar Francis Bacon son asignados a la búsqueda de dicho personaje una vez que el ejército norteamericano ha ocupado Alemania al final de la Segunda Guerra Mundial. Para poder localizar y llevar a la justicia a Klingsor, Bacon y Links tienen que primero identificarlo y saber si en realidad fue el asesor científico de Hitler. Links le narra a Bacon que el nombre del siniestro científico, como ya comenté, era el de un personaje de *Parsifal*, la ópera de Wagner, quien a su vez lo tomó de una versión alemana de la leyenda del Santo Grial. La identidad de Klingsor se disuelve en un pasado mítico, en la comunidad científica, en el misterio y no se localiza de manera concreta en una persona. El Klingsor que Bacon y Links buscan puede ser una colectividad o puede no ser nadie, evocando de nuevo a Paz y su idea de que en México podemos identificar a un "Don Nadie" enfrentado a "Ninguno" (16). Paralelamente, las consecuencias de las guerras y las transformaciones naturales del desarrollo vital hacen que los personajes cuestionen a cada instante su propia identidad. Bacon, sintiéndose heredero de un nombre históricamente trascendente para las ciencias y la filosofía, no dejaba de verse en el espejo buscando el parecido que pudiera tener con su "falso ancestro" (47). Irene Hofstadter, la amante de alemana de Bacon, resulta llamarse Inge Schwartz y trabajar para agentes rusos (431).¹⁸ Links, matemático prominente en la comunidad científica alemana de la época, va poco a poco, dudando de su propia identidad y papel en la narración que él mismo hace. A veces se ve a sí mismo como "un problema abstracto o, mejor, como una bacteria que se desplaza penosamente bajo la luz del microscopio" (112). En otras ocasiones, piensa: "yo he sido alternativamente un héroe, un criminal, de nuevo un héroe y de nuevo un criminal — incluso un loco" (425). Por otra parte, otros personajes sospechan que él es Klingsor, el mismo Bacon lo acusa de serlo (439). De modo que, entre otros muchos temas e ideas, el texto de Volpi también se sustenta en la persecución de identidades huidizas; su mismo título alude sin duda alguna a la búsqueda, al intento de revelar una identidad misteriosa y oculta. Así, aunque la literatura, las ciencias sociales y la filosofía del siglo XX de muchos países y regiones estén impregnadas de búsquedas de la identidad individual y colectiva, no podemos negar que hay líneas de convergencia entre estos dos textos y las exploraciones existenciales que marcaron el pensamiento mexicano del siglo XX.

Algunas de las apreciaciones hechas aquí podrán dejar insatisfacciones que merecen por lo menos ser reconocidas. He recurrido a un texto casi cincuenta años anterior a las novelas de

Volpi y Padilla —de hecho, los autores todavía no habían nacido cuando ya Paz había publicado *El laberinto de la soledad*— porque el poeta mexicano aborda problemáticas históricas cronológicamente ancladas en la primera mitad del siglo XX. Es decir, las novelas de estos dos autores expresan preocupaciones sobre historia, hábitos, memoria, cultura, mitos y relaciones que habían sido centrales en los debates literarios, críticos y sociales en México, justo en los mismos años que narran, pero trasladados a la Europa de las dos grandes guerras. Además, aunque no es el único, el texto de Paz se ha vuelto emblemático e indispensable, no para entender la cultura o el 'carácter' nacional, sino para analizar la naturaleza de las discusiones e ideas en torno a 'lo mexicano'. Así, y en beneficio de la brevedad, dejo para el futuro la tarea de agregar al análisis textos más contemporáneos. Por otra parte, algún lector puede pensar que me he dejado seducir por la tentación de pensar que Volpi y Padilla "mexicanizan" la historia europea al verla a través de la búsqueda de identidades como alegoría de la definición del carácter nacional; o que, por escribir en español, publicar en México y España para un público hispanohablante e identificarse por su nacionalidad, sus textos son la expresión de una 'forma mexicana' de ver y narrar. No son esos mis argumentos, al menos no en esos términos. Creo que la situación de la escritura, publicación, lectura, interpretación y crítica de novelas como éstas es mucho más compleja pues las fuentes literarias e históricas a las que recurre cada uno de estos autores son universales en el sentido más amplio posible.¹⁹ Además, resultaría sumamente difícil y problemático reducir la literatura mexicana a unas cuantas características, como la búsqueda de la identidad, y la historia alemana a sus conflictos bélicos.

Las temáticas, la estética y los géneros de la literatura deben permanecer libres de ataduras que condicionen a los novelistas a ceñirse a la historia, los mitos fundacionales, el folklor o los conflictos políticos de un país. Más que asentar mis observaciones en atributos definitorios, quiero subrayar que estos textos nos indican que la búsqueda de identidades, la definición de un carácter nacional, la memoria colectiva y la historia como fuente y resultado de una cultura no fueron exclusivos del siglo XX mexicano, como tampoco del europeo. En todo caso, las autoexploraciones fueron prácticas compartidas y ligadas a ansiedades similares, pero que operaron en contextos históricos y culturales distintos. Al leer estos textos pensando en las lecciones aprendidas durante los debates sobre "lo mexicano", podremos ver no sólo las fisuras de muchos argumentos esencialistas, sino también las tensiones entre la prolongada occidentalización del pensamiento mexicano y la posibilidad de la cultura del país para autodefinirse. Atentos a las tensiones aquí identificadas, hemos de reconocer que las temáticas alemanas no hacen menos mexicanos a estos textos ni a sus autores y que, de manera similar, las historias que narran no son menos europeas por haber sido escritas por plumas mexicanas. En esta reflexión, quiero revelar un entramado histórico y cultural de intereses, ansiedades

e indagaciones expresadas a través de una literatura que se niega a identificarse de manera categórica con una nación o con otra por sus temas, materiales históricos o por la lengua de sus autores, pero que reconoce sus complejas relaciones y sus deudas con muchas tradiciones.

Conclusión

Ante este panorama podemos empezar a concluir que las obras mexicanas que reescriben en sus propios términos la historia y la epistemología europeas pueden ser leídas como la inversión del flujo imaginativo y escritural —sintetizado en la idea de un ojo imperial— que definió una relación de dominio cultural entre Europa y América Latina. Al destacar estas novelas, propongo una lectura que afirme su potencial para cuestionar el privilegio de articulaciones epistemológicas occidentales y su capacidad para oponerse a los criterios que separan la escritura de las metrópolis de la de zonas periféricas. No busco clasificar temáticas como nacionalistas, antieuropeas o europeizantes, ni reiterar formulaciones ya hechas sobre escritores cosmopolitas, sino enfatizar los alcances de una literatura que examina y cuestiona los instrumentos constitutivos de un orden eurocéntrico de subordinación. Mi interés está en sugerir que estas novelas —parafraseando a Audre Lorde— no desmantelan "la casa del amo" con las herramientas epistemológicas e historiográficas del mismo amo, sino que se esfuerzan por reorientar dichas herramientas, por inventariar los objetos contenidos en la metafórica casa y por crear nuevos espacios en ella. Además de tomar inspiración de Lorde, mi lectura de estas novelas se adhiere a la idea de Patsy J. Daniels sobre cómo algunos "autores marginales" recurren a la "lengua del opresor" para desmontar los cánones literarios impuestos por el opresor (5). Así, esta crónica de una literatura no anunciada nos ayuda a interrogar la organización de las tradiciones literarias, la delimitación de cánones, el lugar de enunciación de cada autor y la asignación de etiquetas de pertenencia, pero, sobre todo, llama a la disgregación de órdenes binarios que subordinan los objetos cognoscibles a los instrumentos del saber.²⁰ Al presentar el caso mexicano-germano, mi intención ha sido empezar a revelar un panorama literario dentro del cual se pueden examinar, cuestionar, desestabilizar y reformular las relaciones históricas, literarias y epistemológicas entre Europa y América, entre el saber y sus objetos y entre la mirada imperial y los personajes e historias que se ofrecen a los ojos del lector. Más que intentar realizar descubrimientos, quizá podamos inventar y explorar una topografía para ubicar textos que han estado con nosotros por mucho tiempo, pero que pocas veces hemos entendido como parte de los vínculos entre México y Alemania, entre el pensamiento de los escritores alemanes y mexicanos, y la experiencia de lectores y críticos que los pueden leer como parte de un mismo mapa y una misma crónica.

NOTAS

¹ Ejemplos de esta tensión abundan en la historia de la literatura latinoamericana; José Enrique Rodó escribió que Rubén Darío “no es el poeta de América” en referencia a su ambición universal (6); Jorge Luis Borges declaró su derecho, y el de los escritores argentinos, a “la cultura occidental” y a tomar como patrimonio “el universo” (272-74); en el México de los años veinte y treinta, varios poetas y críticos protagonizaron lo que Guillermo Sheridan llamó “la primera polémica nacionalista” (3); a finales del siglo XX, el “Manifiesto Crack” ([1994] 2004) y la colección de cuentos *McOndo* (1996) reanimaron la discusión sobre la universalidad de la literatura latinoamericana e hicieron ver que los binarismos, el esencialismo y las jerarquizaciones están en un constante proceso de subversión y reinstauración.

² Marún señala correctamente que *En busca del Klingsor* se desarrolla en los Estados Unidos y en Alemania, pero también refiere escenarios en “México, Rusia y Zaire” (703), regiones que no aparecen en el texto de Volpi.

³ La mayoría de los textos aquí mencionados son de corte histórico y ninguno contiene elementos del realismo mágico asociado al boom y al postboom. Sin embargo, el término “nazismo mágico” ha sido empleado para etiquetar novelas de escritores latinoamericanos sobre la Segunda Guerra Mundial por simple asociación.

⁴ Esta referencia, y la del título del artículo, son obviamente a *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez, que, según él, lo habría hecho mucho más rico —que ya lo era cuando lo expresó— si recibiera un dólar cada vez que alguien parafraseaba el título de su novela (citado por Domínguez Michael “El fin del Quijote”).

⁵ E. Ann Kaplan también recurre a una metáfora visual para entender relaciones de poder y conocimiento: “to gaze implies more than to look at — it signifies a psychological relationship of power, in which the gazer is superior to the object of the gaze” (58). Además, Kaplan recuerda, pensando en Louis Althusser y en Jacques Lacan, que la mirada es la que interpela y le da forma a la subjetividad (7).

⁶ En un análisis sobre la representación del orientalismo europeo en textos de escritores no europeos, Iam Almod señala que la inclusión del punto de vista occidental en las novelas de Padilla sugiere “a gesture [that] is not so much a reversal of the gaze as a refraction of it” (10).

⁷ Para algún lector, puede ser importante que Lubrich no sea historiador ni científico, sino profesor de literatura comparada porque es en las humanidades donde todavía se leen los textos de Von Humboldt.

⁸ Curiosamente, Rall y Rall también recurren a la mirada como metáfora de la observación mutua entre mexicanos y alemanes a través de la escritura. Aunque son pocos, además de estos estudiosos, algunos especialistas en literatura alemana han identificado localizaciones y personajes mexicanos en esta narrativa. Se pueden consultar “Recent German Literature on Hispanic America” de Hans W. Hartman y el capítulo de Paul Nissler “A Short Survey of the Creation and Development of Common German–Latin American Space: Humboldt, Emigration, Exile, and Contemporary Interactions” en el libro editado por Thomas Beebe, *German Literature as World Literature*, entre otros.

⁹ Las imágenes se pueden encontrar en el texto de Cedillo, *Los nazis en México*, en la novena página (no numerada) de un apartado gráfico entre las páginas 128 y 129. Cedillo también incluye la misma imagen en el apéndice final (sin páginas numeradas) de su libro posterior, *Hilda Krüger: Vida y obra de una espía nazi en México*.

¹⁰ Es difícil encontrar *Su imagen en mi espejo*, sólo se imprimieron doscientas copias. Cedillo se limita a mencionar su título sin comentar contenidos. Tarsicio Herrera Zapién y Manuel Antonio Arango L. indican que se trata de reflexiones sobre los sonetos de la poeta novohispana.

¹¹ Además de Arreola, Enrique F. Gual, español exiliado en México, fue uno de los primeros en publicar novelas ubicadas enteramente en la Europa no hispanohablante. De él son *El crimen de obsidiana*, de 1942, y *El caso de los Leventheris*, de 1945, en la que imita el estilo de Arthur Conan Doyle con una dosis de humor cervantino; su protagonista, el investigador Gerald Fitzmoritz, era un “desfacedor de entuertos” (6).

¹² Otro tanto podríamos decir sobre los cuentos escritos a modo de biografías *La literatura nazi en América*, de Roberto Bolaño, ya pueden entenderse como germen o influencia para algunos de los escritores contemporáneos que abordo aquí.

¹³ Aunque no sea autor mexicano, por su influencia, debemos mencionar que Borges también se ocupó de la crueldad nazi de manera abierta y cruda. “En cuanto a mí, seré fusilado por torturador y asesino” confiesa Otto Dietrich zur Lide, personaje de “Deutsches Requiem” que vivió la Segunda Guerra Mundial desde las filas nazis y tuvo el poder para dominar y destruir cuerpos racialmente indeseables. Marteen Van Delden recoge una lista más completa de referencias al Holocausto en la literatura mexicana en la que incluye a Carlos Fuentes y Octavio Paz y destaca a autores judeo-mexicanos como Margot Glantz o Salomón Latier por tener una memoria doble de la historia (572).

¹⁴ Ver nota 12.

¹⁵ Además de las mencionadas reacciones de Cabrera Infante, Domínguez Michael, Marún, Santos y Bencomo, *En busca de Jorge Volpi* compila una serie de ponencias, presentadas en la Universidad de Berna, en torno a la obra que hasta entonces había publicado. En las intervenciones de este volumen, muchos académicos europeos corregían o validaban la precisión histórica y científica de Volpi, asumiendo un papel de autoridad sobre temas relativos a la historia europea.

¹⁶ Para Paul Betts, desde el fin de la Guerra Fría: “the Nazi era and the Holocaust are no longer restricted to either German or Jewish history, and have been refashioned for wider cultural consumption” (544).

¹⁷ Carmen Alemany Bay y Beatriz Aracil Varón publicaron una antología de ensayos sobre la visión que se tiene de América Latina en Europa. Algunos de los textos expresan la necesidad o el interés de seguir “descubriendo” el continente americano desde la intelectualidad europea actual.

¹⁸ Este personaje, a pesar de (o quizá por ser) espía condena a los científicos “Me parece una actitud más repugnante que la de Hitler...” porque ambicionan crear una bomba atómica sin importar las consecuencias (280). Podríamos especular que la identidad de “héroes” y “villanos” están en juego; Heisenberg reclama que él no “hubiera permitido que millones de personas inocentes muriesen por mi culpa. En cambio, ustedes, en Hiroshima y Nagasaki...” haciendo a Bacon cómplice de los científicos que, emigrados a EE. UU., posibilitaron las masacres atómicas (296). Los personajes de Volpi no exoneran a nadie, sean nazis o aliados.

¹⁹ Además de los propios pronunciamientos de los autores sobre sus influencias, Ignacio M. Sánchez Prado identifica cómo escritores de Europa del Este influyen en Volpi y Padilla, así como en Pitol. Además, señala su inserción en los mercados y cánones literarios internacionales mediante su “occidentalismo estratégico”; es decir, la práctica de autores de las semiperiferias de recurrir a temáticas y estéticas cosmopolitas para hacerse de capital cultural y desafiar el encasillamiento de América Latina como mero sitio de estudio (18). Por su parte, Héctor Hoyos sugiere que novelas como la de Volpi y Padilla, no son antieuropeas, pero tampoco ve en ellas un retorno velado a posturas eurocéntricas (55).

²⁰ Aquí parafraseo la idea de Pierre Bourdieu sobre “instruments of knowledge” vs. “objects of knowledge” (18). Aunque Bourdieu se refiere a las divisiones de género, su llamado a cuestionar el dominio y la naturalización de categorías binarias y a hacerlas objeto de análisis es útil en otras situaciones.

OBRAS CITADAS

- Alemany Bay, Carmen y Beatriz Aracil Varón. Introducción. *América en el imaginario europeo: Estudios sobre la idea de América a lo largo de cinco siglos*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2009, pp. 9-12.
- Almond, Ian. “Representing the Representers: Non-Western Depictions of Orientalism in Turkish, Mexican and Bengali writing.” *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 0. no. 0, 2020, pp.1-18.
- Arango, Manuel Antonio L. *Contribución al estudio de la obra dramática de Sor Juana Inés de la Cruz*. New York: Peter Lang, 2000.
- Arreola, Juan José. *Gunther Staphenhorst*. México, D.F.: Aldus, 2002.
- Bar-Lewaw, M. Itzhak. Introducción. *La revista “Timón” y José Vasconcelos*. México, D.F.: Casa Edimex, 1971.
- Bencomo, Anadeli. “Geopolítica de la novela hispanoamericana contemporánea: en la encrucijada entre narrativas extraterritoriales e internacionales”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 69, 2009, pp. 33-50.
- Betts, Paul. “The New Fascination with Fascism: The Case of Nazi Modernism”. *Journal of Contemporary History*, vol. 37, no. 4, 2002, pp. 541-58.
- Boghardt, Thomas. *The Zimmermann Telegram: Intelligence, Diplomacy, and America's Entry into World War I*. Annapolis: Naval Institute P, 2012.
- Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1957, pp. 150-63.
- _____. “Deutsches Requiem”. *El Aleph*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1971, pp. 71-78.
- Bourdieu, Pierre. *Homo Academicus*. Trad. Peter Collier. Stanford: Stanford UP, 1984.
- Cabrera Infante, Guillermo. “Cita en Sevilla”. *Letras Libres*, no. 58, 2003, pp. 95-97.
- Cañizares-Esguerra, Jorge. *How to Write the History of the New World: Histories, Epistemologies, and Identities in the Eighteenth-Century Atlantic World*. Stanford: Stanford UP, 2001.
- Casanova, Pascale. *La república mundial de las letras*. Trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Castilla, Amelia. “Ignacio Padilla gana el Premio Primavera con una trama de cambio de identidades”. *El País*, 10 de marzo 2000.
- Cedillo, Juan Alberto. *Los nazis en México*. México, D.F.: Debolsillo, 2010.
- _____. *Hilda Krüger: Vida y obra de una espía nazi en México*. México, D.F. Penguin Random House: Debate-Historia, 2016.
- Chávez Castañeda, Ricardo, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi. “Manifiesto Crack”. *Crack: Instrucciones de uso*. Ricardo Chávez Castañeda, Alejandro Estivill, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Tomás Regalado, Eloy Urroz y Jorge Volpi. México, D.F.: Mondadori, 2004, pp. 230-262.
- Daniels, Patsy J. *The Voices of the Oppressed in the Language of the Oppressor: A Discussion of Selected Postcolonial Literature from Ireland, Africa and America*. New York: Routledge, 2001.
- Domínguez Michael, Christopher. “Retrato de un moderno”. *Letras Libres* no. 70, 2004, letraslibres.com/mexico/retrato-un-moderno.
- _____. “¿Fin de la literatura nacional?” *Renacimiento*, vol. 47/50, 2005, pp. 27-29.
- _____. “El final del Quijote y la decadencia de la literatura española”. *YouTube* publicado por *Cátedra Alfonso Reyes*, Jun 6, 2016. youtu.be/uS7XCCOKEGc
- Fernández Retamar, Roberto. “Caliban (1917, con posdata de 1993)”. *Todo Caliban*. Buenos Aires, CLACSO: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2004, pp. 19-8.
- Fernández, Emilio y Alfredo B. Crevenna. *La rebelión de los colgados*. Películas Mexicanas, 1954.
- Fuguet, Alberto, y Sergio Gómez. *McOndo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.

- Gavaldón, Roberto. *Macario*. Clasa Films Mundiales, 1960.
- Gual, Enrique. *El caso de los Leventheris*. México, D.F.: Editorial Albatros, 1945.
- Herrera Zapién, Tarsicio. *Tres siglos y cien vidas de Sor Juana*. México, D.F.: Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.
- Houvenaghel, Eugenia. "Alfonso Reyes frente al derrumbe de la vieja Europa (1939-45): América y la responsabilidad de 'continuar la cultura'". *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 75 (2012): 139-55.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. New York: Columbia UP, 2015.
- Humboldt, von Alexander. *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*. Trad. Vicente González Arnao. París: J. Renouard, 1827.
- Kaplan, E. Ann. *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze*. New York: Routledge, 1997.
- Kreimeier, Klaus. *The UFA Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*. Trad. Robert Kimber y Rita Kimber. Berkeley: U of California P, 1999.
- Krüger, Hilde. *Malinche o el adiós a los mitos*. México: Cultura, 1946.
- López de Abiada, José Manuel, Félix Jiménez Ramírez y Augusta López Bernasocchi, Eds. *En busca de Jorge Volpi: ensayos sobre su obra*. Madrid: Editorial Verbum, 2004.
- López Labourdette, Adriana. "Laberintos del saber: Una lectura de 'En busca de Klingsor' como escenificación de la poscolonialidad." *En busca de Jorge Volpi: ensayos sobre su obra*. Eds. José Manuel López de Abiada, Félix Jiménez Ramírez y Augusta López Bernasocchi. Madrid: Editorial Verbum, 2004. 187-201.
- Lorde, Audre. "The Master's Tool's Will Never Dismantle the Master's House". En *Sister Outsider: Essays and Speeches*, 1984. 110-14.
- Lubrich, Oliver. "Alexander Von Humboldt: Revolutionizing Travel Literature." *Monatshefte* vol. 96, num. 3 (2004): 360-387.
- Marún, Gioconda. "El teorema de Gödel y la literatura latinoamericana: Jorge Volpi y Guillermo Martínez." *Hispania* 92.4 (2009): 696-704.
- Mignolo, Walter D. *The Idea of Latin America*. Malden, MA: Blackwell, 2005.
- Nissler, Paul. "A Short Survey of the Creation and Development of Common German-Latin American Space: Humboldt, Emigration, Exile, and Contemporary Interactions." *German Literature as World Literature*, edited by Thomas Oliver Beebee. Bloomsbury Academic & Professional, 2014, pp. 157-175.
- O'Gorman, Edmundo. *La invención de América: Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*. México, D.F.: Cultura SEP, 1984.
- Pacheco, José Emilio. *Morirás lejos*. Barcelona: Montesinos Editor, 1980.
- Padilla, Ignacio. *Amphitryon*. Madrid: Espasa-Calpe, 2000.
- Palou, Pedro Ángel. *Malheridos*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 2003.
- _____. *El dinero del diablo*. Barcelona: Planeta, 2009.
- _____. *La amante del ghetto*. México, D.F.: Planeta, 2013.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad, Postdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*. 2da ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Pitol, Sergio. *El desfile del amor*. En *Tríptico del Carnaval*. Barcelona: Anagrama, 1999. 27-139.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.
- Rall, Dietrich y Marlene Rall. *Mira que si nos miran: Imágenes de México en la literatura de lengua alemana del siglo XX*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Rodó, José Enrique. *Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra*. Montevideo: Dornaleche y Reyes, 1899.
- Sánchez Prado, Ignacio M. *Strategic Occidentalism*. Evanston, IL: Northwestern UP, 2018.
- Santos, Lidia. "El cosmopolitismo de mercado: del fin de las literaturas nacionales a la cultura de las celebridades (Brasil, México y Chile)" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 69 (2009): 153-65.
- Sheridan, Guillermo. México en 1932: *La polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Soler Frost, Pablo. *Malebolge*. México, D.F.: Tusquets Editores, 2001.
- Taibo II, Paco Ignacio. *Retornamos como sombras*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 2001.
- Torres Ramírez, Blanca. *México en la Segunda Guerra Mundial*. México, D.F.: El Colegio de México, 1979.
- Traven, B. *Canasta de cuentos mexicanos*. Trad. Rosa Elena Luján. México, D.F.: Compañía General de Ediciones, 1956.
- _____. *La rebelión de los colgados*. Trad. Pedro Geoffroy Rivas. México, D.F.: Ediciones Insignia, 1938.
- Volpi, Jorge. *En busca de Klingsor*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- _____. *Oscuro bosque oscuro: Una historia de terror*. Oaxaca: Editorial Almadia, 2009.
- Werner, Michael y Bénédicte Zimmermann. "Beyond Comparison: *Histoire Croisée* and the Challenges of Reflexibility". *History and Theory* vol. 45, num. 1 (2006): 30-50.

El cuerpo mártir: religión y “reproducción” sexual en *Francisco* de Anselmo Suárez y Romero

Jorge Camacho
University of South Carolina-Columbia

ABSTRACT: En la década de 1830 Domingo del Monte, un poeta y animador cultural de La Habana, organizó un grupo de escritores que se reunían en su casa para hablar de literatura y escribir narraciones “cubanas”. Algunas de estas narraciones tienen como tema el de la esclavitud. La bibliografía sobre esta literatura, caracterizada como “antiesclavista”, es extensa y tiende a enfatizar la crítica al sistema colonial. En este ensayo me interesa destacar dos aspectos poco discutidos en estas obras: el de la religión católica y el de la “cría de esclavos” en las plantaciones. En mi lectura de *Francisco*, de Anselmo Suárez y Romero, destaco el uso del primero para mostrar la resignación del esclavo ante los tormentos que recibía, y el segundo como una forma de aumentar la población. Según explico aquí, en la narración de Suárez y Romero aparecen estos dos discursos como parte del adoctrinamiento católico y la política del interés mercantil. Al analizar estos textos me apoyo en las ideas de Michel Foucault sobre el cuerpo humano como instrumento de conocimiento y en las de Bronislaw Baczko sobre el imaginario social.

KEYWORDS: esclavos, Suárez, ingenio, Jesucristo, mártir, Cuba

A finales del siglo XVIII la élite económica cubana echó andar un proyecto de modernización de la industria azucarera que trajo a la isla casi un millón de esclavos africanos. Muchos de ellos fueron condenados a trabajar en los ingenios de azúcar, de donde nunca salieron. Otros fueron llevados a la ciudad a servir en la casa de los esclavistas. Este sistema pronto produjo enormes ganancias para los hacendados y convirtió a Cuba en uno de los principales exportadores de azúcar del mundo. Dicho auge económico trajo consigo también profundas desigualdades, la división de la sociedad cubana en blancos y negros, y el malestar de intelectuales que veían como el deseo de ganancia económica, el interés de los propietarios y la violencia que ocurría a todos los niveles de la sociedad redundaba en el envilecimiento de los ciudadanos. Las novelas antiesclavistas producidas por el grupo de Domingo del Monte se enfocan por tanto en los males del sistema, y, sobre todo, en la violencia física y sexual de los dueños de los esclavizados. Un aspecto poco explorado en estas narraciones, sin embargo, es la importancia que tiene la religión para los criollos que criticaban la esclavitud, ya que esta formó parte de las discusiones en torno a su abolición, la igualdad entre negros y esclavos, para no decir que en el caso de la colonia española era la religión oficial que saturaba el imaginario social y era protegida por el gobierno. Este imaginario se expresaba en símbolos, patrones de conducta, costumbres y referencias morales, que al decir de Bronislaw Baczko, los estados utilizan para “canalizar las energías, influir en las elecciones colectivas en situaciones cuyas salidas son tan inciertas como imprevisibles” (30).

Sugiero por tanto que al leer las novelas críticas del sistema esclavista en Cuba prestemos atención a los símbolos y referencias religiosas que aparecen en ellas, dado que estos símbolos les permitían a los escritores transmitir ideas dentro de los marcos de referencias establecidos y la ideología que controlaba el gobierno colonial. En ninguna de las novelas que produjo el grupo de Domingo del Monte, este imaginario religioso aparece con más fuerza que en la narración que escribió Anselmo Suárez y Romero en 1838, *Francisco o Las delicias del campo*, que, aunque no pudo publicarse hasta 1880 circuló en forma de manuscrito entre muchos escritores. ¿Cómo aparece en esta novela las referencias espirituales para referirse al cuerpo del esclavo? ¿Qué parte juega el catolicismo en ese proceso que Antonio Benítez Rojo llamó “narrar la nación” (103)?

La trama de la novela se desarrolla en dos escenarios: la casa de vivienda de la señora Mendizábal en la Habana y el ingenio de producir azúcar en las afueras de la ciudad. La señora Mendizábal vive con su hijo, Ricardo, en la primera de estas localidades, y con un grupo de esclavos domésticos entre los que está Francisco, negro de nación, es decir, traído de África. Francisco era un protegido del ama blanca, hasta que se enamoró de la mulata Dorotea, quien a su vez era anhelada por Ricardo. Ambos esclavos quieren casarse, pero el ama se lo impide, y después de quedar embarazada Dorotea, los amos mandan a Francisco al ingenio donde sufre los peores castigos por parte del mayoral. Según el narrador, el esclavo pudo sufrir todos estos tormentos, porque afirma:

Su genio apacible se hermanaba perfectamente con la resignación de un cristiano, con el sufrimiento de los estoicos; indicio de un alma grande que permanece serena en medio de los infortunios que la abruman. Por eso aquel tinte lúgubre de su rostro que cautivaba y seducía; aquel tinte con que son representados los mártires de la Fé. (*Francisco* 19)

Casi desde el mismo inicio de la novela, por tanto, el narrador emplea imágenes y referencias religiosas para representar el cuerpo del esclavo. Nos dice, además, que es un negro alto, buen mozo y joven, y que a su belleza física agregaba un espíritu de resignación. De modo que su caracterización corporal concuerda con su moral ya que "sus facciones revelaban lo noble y generoso de un pecho" (*Francisco* 19). Dicho discurso era muy común entre los fisionomistas y los románticos quienes derivaban características morales de los aspectos físicos de las personas. De hecho, Francisco a diferencia de muchos otros esclavos de su época, había aprendido a leer y escribir, gracias a que la señora, quien como dice el narrador, era religiosa "al extremo" (23), lo educó como hacían los mejores dueños, y como resultado "su moral adelantó más, oyendo las máximas y santos consejos de la Señora Mendizábal" (*Francisco* 18). En contraste con estas características ejemplares y muy raras entre los siervos, el autor describe a Don Ricardo, como un sujeto perverso, cruel, sin ningún interés en educarse y solamente interesado en satisfacer sus deseos eróticos que es lo que lo lleva a acosar sexualmente a Dorotea.

Este contraste tenía, como le dice Suárez y Romero en una carta a su amigo Del Monte, una finalidad retórica, ya que él sabía que un esclavo como aquel no existía en la vida real, dado que nadie que se encontrara "bajo el terrible y enojoso yugo de la servidumbre puede ser tan manso, tan apacible, *tan de anjélicas y santas costumbres como él*" (*Centón* 2: 346 énfasis nuestro). No obstante, como sigue diciendo, él se propuso demostrar que, si bien había blancos que no les importaba el sufrimiento de los negros, y eran "acérrimos enemigos de la raza etiópica, no faltan quienes lloren con lágrimas de sangre sus calamidades" (*Centón* 2: 346). Él era uno de ellos, y, por tanto, veía la escritura como especie de misión contra los que lo hacían, "me enojé más y más contra los blancos según fui pintando sus extravíos", y "vine a dotar a Francisco de aquella resignación y mansedumbre cristianas, flores que no nacen, sino como de milagro, entre los inmundos lodazales, donde la esclavitud pone a los hombres" (*Centón* 2: 347).

Valga entonces decir que, si bien Anselmo era esclavista, dueño de un ingenio llamado Surinam, no comparte ninguna de las características que él describe en su novela como típicas de otros amos blancos. No era el "niño" pervertido, cruel y disoluto que describe en su narración. Ni era el hombre vulgar y sin devoción que aparece en esta novela. Tampoco el ingenio Surinam producía lo que el de la señora Mendizábal. Anselmo estaba endeudado y si juzgamos por su correspondencia con Del Monte, su situación

era tan precaria en 1843, que después de la muerte del padre su familia se redujo "casi a la miseria" (*Centón* 3: 187), y él tenía que dar clases de latín en una escuela donde para ahorrar dinero, el director había eliminado los cursos de gramática y literatura que él daba (*Centón* 3:188). Al leer la narración del poeta esclavo Juan Francisco Manzano, que él editó, Suárez y Romero se avergüenza de la falsedad de la suya, ya que afirma que la "historia [de Manzano] fue escrita sin pretensiones de lucir, sin exclamaciones que picaran el amor propio de los blancos, en toda ella no se ve más que la pura y limpia verdad" (*Centón* 2: 391). Es posible incluso que la *Autobiografía* (1835-1839) de Manzano le haya servido de referencia para escribir su novela en la cual también aparecen imágenes de sacrificio (Luis 39; 57) o que las mismas intervenciones del esclavo en las tertulias le hayan servido para representar a Francisco como un esclavo mártir. En una de sus cartas a Del Monte el poeta esclavo se refiere a sí mismo como un mártir. Dice: "considéreme un mártir; y hallaréis que los infinitos azotes que han mutilado mis carnes, aun no formadas, jamás envilecieron a vuestro afectísimo siervo" (*Autobiografía* 125). En su novela, por tanto, es de esperar que los amos blancos luzcan de una figura y los esclavos de otra. Que estos amos derrochadores del dinero que él no tenía, y que conseguían gracias al sudor de sus siervos, lucieran como personajes crueles y sin caridad. Así, Suárez y Romero pinta una familia disfuncional, en la que Ricardo no tiene esposa, ni padre, ni hermanos, ni hijos, ni siente amor por nadie. La madre, la señora Mendizábal, es quien después de muerto su esposo a los pocos meses de nacido el hijo, toma todas las decisiones en la casa, pero sin saber que su hijo la engaña y la manipula con el fin de vengarse de los esclavos.

En contraposición, Francisco y Dorotea se aman y quieren casarse, lo cual les está prohibido. Lo ideal hubiera sido, según la lógica de narrador, que los amos no hubieran interferido en la relación de la pareja, ni los maltrataran, ni que Ricardo acosara a la esclava. Primero porque era una relación que iba en contra de la ley, era "criminal", como dice, ya que violaba la pragmática que prohibía las uniones desiguales, y segundo, porque todo lo que pedían los esclavos era poder casarse y criar a su hija, Lugarda. Si los amos se lo hubieran permitido, podría seguirse argumentando, no hubiera habido tanto sufrimiento, y habría aumentado la cantidad de siervos que tenía la señora, pudiendo reemplazar de esta forma los esclavos fallecidos. El amo siempre tendría esclavos para trabajar. Hubiera incurrido en menos gastos y por tanto la trata negrera no hubiera sido necesaria. Nada de esto, aclaro, aparece dicho en su novela, pero si leemos su correspondencia con Domingo del Monte y Clemente Vázquez podemos entender que esta es la tesis o la opción que surge detrás del sufrimiento de los esclavos de su novela, de su crítica al sistema esclavista y su intento de reformarlo. La bondad patriarcal de los amos y la reproducción de los esclavos en los ingenios eran las respuestas que daba el autor. Así, en una carta a Clemente Vázquez el escritor declara cuál era su plan para el ingenio Surinam y cómo trataba a sus siervos. En esta carta, escrita después de una epidemia de cólera que azotó a Cuba en 1868, Anselmo le decía:

Nada se ha omitido con el fin de salvar al mayor número posible; pero todos los esfuerzos no han sido bastantes para impedir que seis negros y cuatro asiáticos hayan expirado. La población de la finca, que habíamos logrado no ver disminuida por los fallecimientos, *sino aumentada por el contrario a causa de la reproducción, ha retrocedido; y esto ocasionará nuevos embarazos para los dueños siempre apurados con las deudas que hace años tienen encima. Solamente una reflexión me tranquiliza, y es, que si respecto de mí alguien explicare el dolor que experimento diciendo que no escucho sino la voz del interés*, no podrá dirigirse la misma acusación contra los operarios que de día y de noche no se han separado del lado de los coléricos. Las mujeres sobre todo nunca los han abandonado. (*Estudios* clix énfasis nuestro)

En otras palabras, Anselmo confiesa que su ingenio estaba lleno de deudas, y que lo peor de la epidemia de cólera, que había acabado con la vida de seis negros esclavizados y cuatro asiáticos, era que tales pérdidas traerían más problemas para él, que había podido reemplazar los esclavos fallecidos "a causa de la reproducción" (clix). Esta "reproducción" era el resultado de las relaciones sexuales entre los esclavos, que los esclavistas incentivaban para renovar la fuerza laboral que perdían dado el excesivo trabajo al que sometían sus esclavos en los ingenios, los castigos horrendos que les daban, los suicidios y las enfermedades. Su control de estos cuerpos debe entenderse dentro de un esfuerzo más amplio en el siglo XIX, con la salud de la población y su riqueza, es decir, la "biopolítica de la población" que según Foucault fue fundamental para el desarrollo del capitalismo (*La Historia* 168). En los textos esclavistas esta biopolítica se da a través de las reglas, los métodos disciplinarios, los discursos que servían de justificación al poder, el cuidado de la salud y en general cualquier medida que ayudara a los intereses de los amos (Camacho 5-6). Por eso dice Anselmo que es la voz del "interés" la que habla en este texto. No es la conciencia del sujeto antiesclavista. El objetivo es criticar las formas más extremas de violencia en las plantaciones para salvar la plantación. La respuesta es la caridad, la piedad, la compasión que debían sentir los amos por los esclavos, y es por esto por lo que, en la narración de Suárez y Romero el discurso que sirve para oponerse a la violencia de los amos es el mismo discurso del cristiano que también servía para mantenerlos subyugados. El discurso de la bondad del amo y la resignación del esclavo, porque el buen tratamiento también producía dinero, lo que explica que esta fuese una política establecida por los mismos esclavistas para aumentar su riqueza, especialmente después que Inglaterra abolió la esclavitud en 1807, y los esclavos se hicieron tan caros (Moreno Friginals, 329-337; Ghorbal, 2009).

Esto no quiere decir que Anselmo no sintiera compasión por sus esclavos, sino que ese amor estaba empañado o comprometido por el interés individual, como el mismo asegura en su carta a

Clemente Vásquez, para mantener un número de esclavos en su plantación que le permitiera sacar rédito del negocio. El resultado de esa reproducción eran los llamados "criollitos", que nacían en los ingenios y que pasarían el resto de su vida sirviéndolo a él. En su novela, Anselmo menciona en un par de ocasiones a estos niños cuando describe los ruidos que había en el ingenio después de almorzar los esclavos, y el mayoral los mandaba de vuelta para el campo. En este momento, Francisco se despertó, y escuchó "el ruido de los grillos, el llanto de los criollitos porque sus padres los dejaban solos" (*Francisco* 40). En otra parte del mismo texto, es Ricardo quien se acerca a estas criaturas para enseñarles la fe cristiana: "En su colgadizo toparon a Ricardo rezando la Doctrina con los criollitos, que en fila é hincados de rodillas repetían a coro sus palabras; tomábase aquel trabajo, *no por devoción y menos por deber, sino por divertirse* oyendo la multitud de disparates en que incurrierían los negritos" (69 énfasis nuestro).

Estas escenas breves en las que aparecen los niños de los esclavizados en el ingenio sirven para mostrar el ecosistema de la plantación, los diferentes niveles de injusticia que se cometían contra los negros y sobre todo la personalidad de Ricardo que como dice el texto les enseñaba la doctrina cristiana a los criollos para divertirse, no porque sentía devoción ni deber. Su personalidad no está construida en la novela para mostrar ninguna de estas virtudes, que sí muestran los esclavos, adoctrinados desde pequeños. De esta fe tenemos evidencia por varios autores, entre ellos, el escritor norteamericano Samuel Hazard, quien cuenta en *Cuba with pen and pencil* (1871) cómo al visitar un ingenio le salieron al encuentro una docena de niños negros de todas las edades y sexo, completamente desnudos, pidiéndole la bendición. De esta escena, Hazard hizo un dibujo que incluyó en el libro, aunque en ningún momento muestra empatía o tristeza por la condición de los pequeños. Esta escena solo le pareció "highly amusing" o muy divertida (293), interpretando la "bendición" como un pedido de limosna (figura 1).



Fig. 1. Samuel Hazard "Master, thy blessing" ("Amo, su bendición"), *Cuba with pen and pencil*. Imagen en dominio público.

No obstante, sabemos también que los capellanes de los ingenios en Cuba tenían un libro titulado *Explicación de la doctrina cristiana acomodada a la capacidad de los negros bozales* (1818) en la que se explicaba a través de preguntas básicas, ejercicios y en lenguaje bozal los rudimentos de la religión católica. En este libro, que es posiblemente del que habla Anselmo, en su texto, se le daba consejos a los curas que vivían en las plantaciones de cómo ganarse la confianza de los siervos y muestra la complicidad de la Iglesia católica con la esclavitud. De hecho, como dice Cristóbal Aguilar Jiménez en *Cristianismo y esclavitud*, la Biblia jamás condenó la servidumbre y durante el periodo de la expansión de la fe cristiana a Roma esta formaba parte integral de la sociedad, por lo cual desde sus inicios la Iglesia católica aprendió a convivir con ella. De ahí que muchas veces las ideas de Aristóteles se mezclaran con las cristianas, dado que para el pensador griego la sociedad se dividía de forma natural entre amos y esclavos. Unos estaban destinados a poseer y otros a ser poseídos. El cristianismo, sin embargo, agregó un elemento nuevo a esta dualidad aristotélica, que fue la igualdad de todos los seres humanos ante Dios, y en este elemento se apoyaron los abolicionistas del siglo XIX para criticar el sistema (20-35).

Subrayo aquí, además, que este no es el único lugar donde Suárez y Romero habla de la cría de esclavos en su ingenio. En 1864 el autor de *Francisco* regresa sobre el tema en una crónica titulada "El cementerio del ingenio", donde narra la vida de varios "criollos" que habían muerto en su plantación. La ocasión para recordarlos es una visita que hizo al camposanto, donde yacían más de 500 esclavos. El autor apela entonces a la memoria y cuenta sus vidas, los suicidios, los accidentes a los que estaban expuesto a diario, y los castigos que recibían por cometer alguna falta. Carlos, nos dice, era uno de los esclavos que habían nacido allí y fue calesero de la familia hasta que se enfermó de la vista y pidió que lo mandaran de vuelta a la plantación para estar con sus parientes ("El cementerio" 19). Gertrudis, otra negra criolla, a quien la madre de Anselmo escogió por su belleza para que la sirviera en la casa de la ciudad, se negó ir a la casa del amo y escogió quedarse con su familia en el ingenio muriendo pocos años después en un terrible accidente ("El cementerio" 23). Finalmente menciona a Wenceslao, quien había crecido junto con él y lo había acompañado de niño en todos sus juegos ("El cementerio" 27).

En estas biografías de niños esclavizados el autor muestra compasión por quienes habían trabajado para él, por su familia y con los que había jugado en su infancia, pero llama la atención, que, si bien esta crónica es tan sentimental como su novela, y el autor se muestra tan consternado por la muerte de sus siervos, las vidas perdidas de estos esclavos no fueron producto de la violencia directa del esclavista, sino de accidentes fortuitos o la negligencia de ellos mismos como el caso del negro José quien por demasiada "confianza" resbaló y cayó en una paila de guarapo caliente ("El cementerio" 26). El resto son esclavos que se suicidan y entierra en el mismo lugar que los bautizados. En estas narraciones, por

tanto, aparece una visión de la esclavitud como algo inevitable, como un mal cotidiano, con el que conviven los amos y los esclavos. No obstante, valga resaltar que la otra biografía que cuenta en esta narración es la de Dorotea, una esclava quien lleva el mismo nombre que la protagonista de su novela y en la cual pudo haberse inspirado. Esta guarda varias semejanzas con ella, ya que la Dorotea del ingenio Surinam tenía una tez "casi blanca", y fue llevada allí de castigo. Anselmo no nos dice la razón de su confinamiento ni los pormenores de esta decisión, pero nos da a entender que fue porque tuvo relaciones sexuales con un hombre. La razón de esta sospecha está en que Dorotea tiene un hijo recién nacido, el que vivía en la "casa de los criollos" y era "muy lindo". Dice el escritor:

En uno de los viajes al ingenio nos encontramos sirviendo en la enfermería una mulata a quien no conocíamos, y que después supimos llamarse Dorotea. No tenía pasas sino lacios cabellos, su tez era casi blanca, y sus maneras demostraban que había sido criada de mano de alguna familia decente. Vestía, como las demás negras del ingenio, túnico de rusia; no calzaba zapatos, y llevaba el pelo cortado de raíz. Un hijo suyo muy lindo estaba en la casa de los criollos, y a Dorotea solo se le permitía tres veces al día ir a darle de mamar. Nos dijeron que, habiendo cometido una gran falta, sus amos la habían mandado a castigar. A cada momento la encontrábamos llorando en los salones de la enfermería, y compadecidos, guardábamos comida y se la llevábamos. Hasta nos aseguraron los otros negros que la habían azotado; pero ella nunca nos quiso responder sobre esto sino bebiéndose las lágrimas. Al cabo de cuatro meses Dorotea fue llevada en la carreta al cementerio del potrero. ("En cementerio" 19)

Nótese la forma un tanto ambigua con que cuenta esta anécdota, comenzando por el uso del plural mayestático, y terminando por el misterio que envuelve su vida. Dorotea era "casi blanca" pero es igual que las "demás negras" ("En cementerio" 19). Sufría, primero, por estar en aquel lugar, y segundo, por permanecer alejada de su pequeño a quien solamente veía tres veces al día cuando le permitían darle de mamar. La esclava no solo debió de haber pertenecido a una familia "decente", sino que al igual que la Dorotea de *Francisco*, debió de ser una esclava doméstica, de mano, por sus buenas "maneras". La Dorotea de su novela también es enviada de castigo a trabajar fuera de la casa del amo, no tiene que ir al ingenio como ésta, ni le cortan el pelo y la obligan a vestirse de rusia. Pero también encuentra la muerte, dejando a su hija, Lugarda, sin padre ni madre. En cualquier caso, en ninguna de las narraciones biográficas que cuenta Suárez y Romero en esta crónica toma responsabilidad por la vida de sus siervos o los de su familia. Los castigos los administran otros. Él ni siquiera sabe a ciencia cierta si la esclava había sido azotada ni por qué su familia o él aceptaron castigarla de esta

forma. A pesar de ser el dueño, él nunca toma la decisión, y el punto de vista que aparece en estas narraciones luce como si se originara a partir de una entidad externa, de un sujeto que no conoce ni tiene ninguna responsabilidad con sus vidas. Sin embargo, el final de esta misma crónica termina como una experiencia religiosa, similar a la que siente Francisco antes de morir. Afirma, después de recordar las vidas de sus esclavos muertos, que:

Las ráfagas del viento sacudiendo las hojas traían a mis oídos santas modulaciones. Caí de rodillas, murmuré plegarias, apoyé la cabeza en las piedras de la cerca, y al levantarme para volver al batey, sentí que una dicha, nunca hasta entonces experimentada, inundaba en celestial arrobamiento lo más íntimo de mi corazón [...] yo me reía de gozo; pero este gozo no tenía el dejo amargo que suele acompañar a las felicidades que vienen únicamente de la tierra. ("En cementerio" 29)

El final de la crónica recuerda el éxtasis cristiano, el momento de comunión con lo divino, y la resurrección. Tal parecería entonces que el hecho de recordar sus muertes, de estar allí en el cementerio rememorando con simpatía sus vidas, equivale a un momento de expiación, de purificación del alma. Mostraba así los sentimientos que albergaba por quienes le sirvieron y murieron después de haber trabajado toda su vida para él. En sus palabras se mezclan el lenguaje religioso (santas modulaciones, plegarias, celestial) con los sentimientos de bondad, dolor y la expiación de una culpa que en todo momento trata de evadir, pero que es el subtexto que informa aquel paseo nocturno, la necesidad de recordar sus vidas. Es de esperar entonces que la respuesta a la esclavitud en su novela no sea la libertad, sino la compasión de un amo bondadoso, paternal, pero interesado, capaz de tratar bien a sus siervos, alimentarlos, permitirles tener una familia, pero nunca dejarlos libres, porque ellos y sus hijos representaban la inversión y la futura ganancia. El modelo ideal podría haber sido el de su propio hermano, ya fallecido, Alonso Suárez y Romero, quien era abogado como él, aunque nunca ejerció la carrera, a quien describe en una de sus cartas a Clemente Vázquez como un joven de talento, de una "rectitud de principios inmaculada", a quien los esclavos miraban "como a un padre". Nadie, decía Anselmo, "sabe las lágrimas que enjugó con su paciencia y su caridad" (*Estudios* lxxi).

Anselmo pondrá el énfasis, por consiguiente, en la concientización del lector, en recordarles los valores religiosos en los que se habían educado, la maldad que implicaba destruir los cuerpos de sus semejantes, es decir, su falta de caridad o piedad por el prójimo como predicaba el padre Félix Varela. Su propia educación y su sentido religioso debieron haberlo influenciado en la forma de desarrollar este tema, ya que como le explica en otra carta a Andrés Clemente Vázquez, cursó sus primeras letras en una escuela de "religiosos dominicos" y luego en el instituto del presbítero José Benito Ortigueira (*Estudios* ii). No es de extrañar,

que, en la misma carta al jurista cubano, diga que la igualdad de los hombres él la encontraba en la doctrina de Jesucristo, y que "los principios profesados por las criaturas que sufrieron las injusticias, habrán sido los que, esparcidos a pesar de las injusticias, salvaron a la humanidad. Sobre la árida cima del Gólgota expiró en ominosa cruz el mártir Jesucristo" (*Escritos* lxxxviii). Esto es una prueba de la influencia de la moral cristiana y el ejemplo de Cristo en su vida, aun treinta años después de haber escrito su novela, aunque por supuesto, nunca se planteaba la posibilidad de darle la libertad a sus esclavos, ni que estos dejaran de mostrar resignación y agradecimiento por las bondades del amo.

En su novela, por tanto, Suárez y Romero subraya el martirio cristiano, el sufrimiento de la carne, que al igual que en la carta de Juan Francisco Manzano sirve de trasfondo a los castigos que recibe el esclavo. En su narración, incluso, aparece un pasaje similar al que cuenta Manzano en su *Autobiografía* cuando narra otro azote. Dice el narrador: "Esto era un placer, un recreo asaz inocente para Don Antonio; riéndose a carcajadas hacíale bajar los calzones, y luego con sus propias manos lo crucificaba, no sin darle antes muchos manatiazos y puntapiés porque se estuviese quieto, y decirle mil chanzas y desvergüenzas" (*Francisco* 51 énfasis nuestro). En esta descripción el cepo se convierte en una cruz, el esclavo aparece "crucificado", tiene que pasar por "días de martirio" (*Francisco* 51) como si fuera Jesucristo.

Dichas alusiones sugiero son una forma de buscar la aprobación del lector, educado en la fe católica, quien tuvo que recordar los sufrimientos por los que pasó Jesucristo y ver las similitudes que el narrador establece entre ellos. El azote recrea un momento anterior, repite un signo, el de la crucifixión con lo cual equiparaba al esclavo con Cristo y a los amos con los romanos y los infieles. Los mostraba como seres sin piedad e incluso un tratamiento tan cruel que calificaba como delito de sevicia, por el que sí podían ser acusados los amos. La sevicia consistía en aplicarle un castigo excesivo a los esclavos, llegando incluso a matarlos en algunos casos y Suárez y Romero debió saberlo ya que él estudió abogacía. No obstante, en su novela, el énfasis no está en la legalidad, sino en la religión, en la humanidad del siervo con el que crea una alegoría del sufrimiento basada en un hecho que los católicos tienen como real. Es una comparación que parte del narrador, no de uno de los personajes, ya que este es capaz de ver las similitudes entre un hecho y otro, de lo que saca un mensaje moral para la sociedad. Son escenas de un realismo intenso, difíciles de leer incluso hoy, diseñadas para impactar al lector por su carácter gráfico y repetitivo. En uno de estos pasajes el narrador cuenta los trescientos cinco azotes que recibió Francisco de la mano del mayoral, que le habían dejado las "nalgas despedazadas, en carne viva". Aun así, este no quedó satisfecho con esta violencia y viendo que el esclavo no podía salir a trabajar, afirma:

trató de martirizarlo por otro medio cualquiera. Entre cuantos le sugirió su crueldad, ninguno le pareció tan a

propósito como el de estregarle cinco o seis veces al día, hasta que a chorros le saltase la sangre, las mismas llagas, las mismas sajaduras, con paja seca de maíz mojada en aquella terrible composición de aguardiente, orines, sal y tabaco, que usan nuestros mayores después de un grande castigo. (Francisco 50)

Este tipo de descripciones, que se repiten en el texto, buscaba mostrar la crueldad más profunda, la impiedad más desgarradora, el dolor más atroz, producido por mayores y amos. La misma personalidad del mayoral, quien habla continuamente haciendo referencia a santos católicos, como "la Virgen Santísima" (8), o la "Santísima Trinidad" (Francisco 10) acentúan su falta de misericordia ya que dichas referencias contrastaban con su comportamiento. Al punto que el mayoral se refiere al castigo del esclavo utilizando como referencia el "novenario del Arcángel" que eran oraciones que debía leer el religioso diariamente. Un ejemplo aparece en la *Novena al glorioso príncipe y sagrado arcángel San Rafael, médico y medicina de los dolientes, guía y defensa de los caminantes, abogado y protector de los pretendientes, consuelo y alivio de los afligidos* (1776) (Figura 2). En la novela de Anselmo Suárez y Romero, el "novenario del Arcángel" se refiere a las tandas de latigazos que tiene que soportar el esclavo cada día: "mañana tempranito veinte y cinco, y pasado, otros veinte y cinco; el novenario del Arcángel" (9).



Fig. 2. Imagen del arcángel San Rafael en *Novena al glorioso príncipe y sagrado arcángel San Rafael, médico y medicina de los dolientes, guía y defensa de los caminantes, abogado y protector de los pretendientes, consuelo y alivio de los afligidos* (1776). Imagen en dominio público.

Según Fernando Ortiz, en *Hampa afro-cubana. Los negros esclavos: estudio sociológico y de derecho público*, "la fantasía de la crueldad creó algunas variantes a la flagelación de los esclavos. Así, se llamaba *novenario* cuando el número de azotes era solamente de nueve diarios que se repetían durante nueve días seguidos" (247). Ortiz no menciona la fuente para sustentar este dato, y al juzgar por la narración de Anselmo Suárez y Romero, no eran nueve los latigazos que recibía el siervo. En su caso eran veinticinco y se repetían a diario posiblemente por un periodo de nueve días. Subrayo aquí que la misma utilización de la palabra "novenario" para apodar un castigo tan cruel era otra referencia irónica a la supuesta piedad cristiana que profesaban los esclavistas, que no debió ser un atributo del mayoral y si juzgamos por lo que dice Cirilo Villaverde (1812-1894), en *Cecilia Valdés*, tampoco del común de los cubanos.

Según Villaverde, quiera era otro de los contertulios de Domingo del Monte, el novenario era parte de las fiestas religiosas que se hicieron populares alrededor de 1832. Este "comenzaba nueve días anteriores a aquel en que caía el del santo patrono, prolongándose hasta otros nueve, con lo que se completaba dos novenas seguidas. Es decir, dieciocho días de fiestas religiosas y profanas, que tenían más de grotescas e irreverentes que de devotas y de edificantes" (Cecilia 27). Esta es la razón por la cual el propio Villaverde cuando narra un azote a los esclavos en el ingenio La Tinaja, dice que a pesar de que doña Rosa era una mujer cristiana y amable, que se confesaba a menudo y daba limosnas, se reía al observar los castigos en su ingenio, "tal vez por creer grotesco el espectáculo" (Cecilia 276). En su novela, la sola mención por parte del mayoral, don Liborio, de darle un "novenario" a un esclavo provoca que este se suicide tragándose su propia lengua (Cecilia 298). Así, en la novela de Anselmo Suárez y Romero el apodo que le da el mayoral del ingenio al castigo debió lucir algo grotesco y sacrilego a los religiosos y devotos. Sus menciones a la religión no harían sino acentuar su carácter cruel. En su conversación con Ricardo este le cuenta incluso como cometió los mayores excesos en el ingenio llamado San Salvador donde puso la dotación "como una madeja de seda" (12), una referencia que debió "picar" a los esclavistas que acostumbraban a poner a sus ingenios nombres de santos.

Uno pensaría que, ante tantos maltratos, Francisco mostraría dolor o lloraría. Todo lo contrario. El esclavo nunca se queja, ni llora. Mientras es maltratado sin misericordia este muestra una capacidad asombrosa para resistir el sufrimiento, y fue dicha actitud lo que llevó al resto de los negros del ingenio a sentir compasión por él, a respetarlo, ya que como dice el narrador "no había derramado una lágrima, y que sólo dio muestras de lo que sintiera mordiendo el suelo, y mordiendo los labios, y rechinando los dientes durante el bocabajo; aquel negro los movió a compasión" (30). Esto no quiere decir que tanto Francisco como Dorotea no lloren a escondidas o juntos a lo largo de toda la novela. Quiere decir que Francisco era como lo había descrito al inicio, un ser estoico, un "mártir cristiano",

que soportaba el dolor más atroz, incluso la muerte, con total dominio de su cuerpo y emociones. Dicha forma de reaccionar proviene por consiguiente de la tradición cristiana, en que se muestran vírgenes y mártires sufriendo los tormentos más terribles sin angustia, lo que le servía a la Iglesia para mostrar el estoicismo de los religiosos y evangelizar a la población. Un ejemplo son las imágenes del libro del padre Antonio Gallonio, *Torturas y tormentos de los mártires cristianos* en las cuales los seguidores de Cristo son mordidos por las fieras sin mostrar miedo ni sufrimiento (figura 3). El objetivo era manifestar el triunfo de la fe y del espíritu sobre la maldad y el dolor de la carne (Moscoso *Historia*, 29).

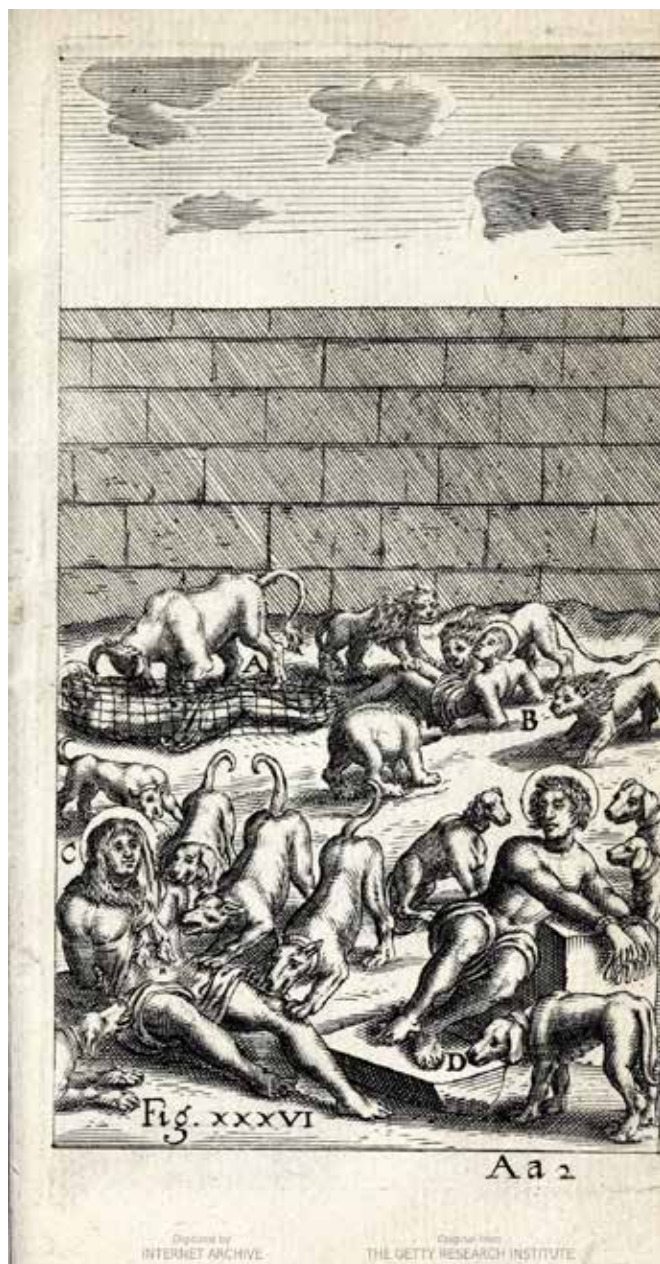


Fig. 3. Mártires cristianos mientras son devorados por las fieras. Antonio Gallonio, *Torturas y tormentos de los mártires cristianos*. Imagen en dominio público.

forma de mostrar el esclavo su superioridad espiritual, su control del cuerpo, de criticar a los amos por tratar a los negros esclavos como animales. De hecho, el discurso de la animalización del esclavo se repite también varias veces en este texto y sirve como dispositivo de rebajamiento ontológico que hace posible tanta violencia contra ellos, ya que según el mayoral a los negros había que tratarlos a patadas, como a los "mulos y a los perros" (Francisco 10). Ricardo creía, además, en el "origen y naturaleza de los negros, suponiéndolos descendientes de animales" (Francisco 16). Estas equiparaciones, a no dudarlo, eran una forma de justificar su explotación, castigo y muerte. Era otra manera de tratarlos como no-humanos, es decir, como un objeto, mercancía, y "piezas de ébano", cuyas vidas tenían menos valor que la de ellos. Aparece en el discurso imperial de la conquista, en los escritos de Cristóbal Colón y adquiere nueva fuerza en el siglo XIX a través del evolucionismo, la poligénesis, y otras teorías científicas de la época. Así, la imagen de los negros descendiendo de los animales iba en contra de la misma idea del origen cristiano del hombre y la igualdad de todas las razas sobre la cual el discurso abolicionista se apoyó para criticar la esclavitud. En tal sentido, Ricardo se mostraría en contra de la doctrina cristiana, no ya por su crueldad, sino también por su concepción filosófica de la vida humana. Su espíritu libertino, "perverso" y su materialismo contrastaría con la espiritualidad de los esclavos, quienes sufren las mayores humillaciones. Así, el cuerpo del esclavo como "mártir" caminando resuelto a la muerte, (el único destino posible que imagina Anselmo para ellos), tenía la capacidad de mostrar su superioridad espiritual y moral. El esclavo mártir les daría de esta forma otra lección a los esclavistas. Son los esclavos quienes imitan y ponen su esperanza en Dios. Francisco lo hace en su resignación ante el destino, y Dorotea quien a medida que avanza la obra se muestra cada vez más religiosa, llegando en un momento a compararse con la madre de Jesucristo. Como dice el narrador, en un momento de desesperación, la esclava:

se arrodilló delante de una imagen de la Virgen de los Dolores implorando su misericordia. Esas oraciones, la esperanza de que el Cielo se lastima de nosotros cuando padecemos en este valle de miserias, y el comparar sus pesadumbres con las que tendría la Madre del Señor viendo crucificado por los infieles al hijo de sus entrañas la fueron consolando poco a poco. (Francisco 144-145).

Nótese por lo tanto que otra vez, en esta descripción de la experiencia religiosa el narrador relaciona la muerte del esclavo con la crucifixión de Cristo. Utiliza la misma palabra para describir ambas acciones y ve en el ejemplo del crucificado un modelo de resignación para él. El castigo en el cepo y Cristo en la cruz son una misma imagen ante los "infieles" que los maltratan (Francisco 145). Si utilizamos esta comparación de base el "infel" de la novela sería Ricardo, y por extensión el mayoral, y todos aquellos que actuaban de la misma manera. La madre de Cristo, La Virgen de los Dolores,

En la narración de Suárez y Romero esta es igualmente la

le infundiría resignación a la esclava, le daría "consuelo", aun si como vemos al final, ni su entrega a Ricardo ni sus rezos a la virgen logran solucionar la situación en la que estaban los dos amantes. La religión, los santos católicos, no dan otro consuelo que el aceptar el destino. No hay nada que hacer frente a lo establecido y lo ordenado por los amos y Dios. Solo hay martirio, y ese martirio se siente en la piel, en el cuerpo, en la carne viva. De este modo, la esclava Dorotea toma el lugar de la Virgen Dolorosa, madre de Cristo, incapaz de evitar el destino de Francisco, que poco después no le queda otro camino que suicidarse para salir, como dice el narrador, de "este valle de miserias" (*Francisco* 145). Después que Dorotea le confiesa que se ha entregado sexualmente al amo y le pide que la olvide, el esclavo entiende que no hay más nada por que luchar y se echó a sonreír. Era, dice el narrador, "la sonrisa de los mártires cristianos" (*Francisco* 154).

Aquella Pascua, aquella Pascua feliz y risueña al principio, a pesar de los castigos, sólo porque tenía cerca las dos personas que endulzaban las amarguras de su vida, que había lucido como el iris después de la borrasca, y échole sonreír, la sonrisa de los mártires cristianos al entrever en medio de sus dolores las bienaventuranzas de la gloria eterna; aquella Pascua ¡ay Dios! había acabado por arrebatárselo todo. (*Francisco* 154)

Según Lorna Valerie Williams la comparación de Francisco con los mártires cristianos en este pasaje de la novela buscaba situar al protagonista dentro de un marco de referencia universal, pero esto hacía que el personaje perdiera credibilidad, ya que era más lógico pensar que se suicidó por los múltiples incidentes de degradación que sufrió (78). Sin embargo, esto no es lo que quiere Suárez y Romero que pensemos. La muerte de este esclavo no es como la de cualquier otro. Francisco, como el autor lo dice en sus cartas, es una excepción, un sujeto estoico, que "todo lo había sufrido contento: grillos, bocabajos, las más duras faenas" (*Francisco* 154). Por eso se dispone a matarse, con una "sonrisa" en el tiempo de Pascua, el momento en que se conmemora la resurrección de Jesucristo. Con este pasaje, Suárez y Romero marca nuevamente la fe del esclavo en términos cristianos. Sugiere la muerte, pero también su propia resurrección, ahora liberado de las cadenas que llevó en vida. Sugiere asimismo que la muerte física del esclavo es una mancha sobre los esclavistas ya que se quita la vida en el momento de mayor celebración para los fieles. Sintomáticamente, nadie notó su ausencia en el ingenio. A los pocos días encontraron su cuerpo ahorcado, hinchado, medio corrompido y picoteado por las auras. Así termina la narración, en que no hay solución para sus males y solamente hay un camino para alcanzar "la gloria eterna".

Aclaro aquí que, en la narración de Anselmo Suárez y Romero, así como en la de Tanco y Bosmeniel, se privilegia la víctima inocente de la esclavitud para criticar el sistema. No se habla de esclavos fugados ni de esclavos que se sublevaron contra los

mayorales y los amos. La narrativa que se impone es la del esclavo bueno, manso, y martirizado por lo cual la imagen de Cristo sirve de parangón para condenar esa violencia. Solo adquiriendo la personalidad de la víctima-martirizada frente al Mal la voz narrativa puede compadecerse del esclavo y condenar la esclavitud. De lo contrario el esclavo seguía siendo una figura abyecta, amenazante, que recibe latigazos y arrastra cadenas porque se lo merece. Para convencernos de ello vale leer la descripción que Anselmo Suárez y Romero hizo de otro de los esclavos de su ingenio, Teodoro, en su crónica "El cementerio del ingenio". Dicho esclavo es muy diferente a Francisco. Como dice "Teodoro andaba siempre con prisiones a causa de sus frecuentes fugas. Apenas se le quitaban porque alguien intercedía por él, tornaba a huirse, perseguíasele, encontrábanlo los perros agazapado en las breñas, lo mordían, y luego, acosado por ellos, entraba en el batey al trote por delante del arrenquín del mayoral" ("El cementerio" 18).

Al igual que la historia de Francisco, esta trata de un esclavo que se suicida, pero Teodoro es un esclavo incorregible. En esta biografía no hay lamentación, ni crítica a la esclavitud, ni imágenes poéticas que sirvan para destacar su humanidad o su sufrimiento. El escritor apela a una razón fáctica: lo encadenaban a causa de sus fugas. No hay una crítica de la crueldad por mantener al Teodoro esclavizado con azotes o bocabajos que eran comunes en los ingenios para disciplinar o castigar a los esclavos. En contraposición Francisco es una víctima selectiva, seleccionada por buena, que enfrenta el Mal. La imagen del amo (el propio escritor) que transmiten esta narración y otras del libro es la de un sujeto justiciero, bondadoso y paternal, que sabe cómo administrar su poder. Lo único que hace por este otro esclavo ahorcado es enterrarlo en el cementerio donde había tantos otros, sin diferenciar entre los muertos y los suicidas, que la Iglesia católica siempre condenó por creer que nadie sino Dios es el dueño de su cuerpo, y nadie sino Él podía poner fin a la vida. Como afirma Pedro Márquez los representantes de la Iglesia católica ponían reparos en que las personas que no habían sido bautizadas o se habían suicidado fueran enterradas en el sagrado. Esto ocurría por lo general en las ciudades y pueblos. En los ingenios, donde existía un régimen controlado por los amos, tal ley podía variar. Pedro Márquez cita esta narración como ejemplo (51). A juzgar por ella, Anselmo no hacía distinción entre esclavos que se suicidaban y los que no, algo que vendría a contradecir sus creencias católicas, que eran compartidas por casi todos los escritores cubanos del siglo XIX, entre ellos Gertrudis Gómez de Avellaneda quien también recurre a este discurso del esclavo bueno-mártir para describir a Sab.

En conclusión, podríamos decir que la narración de Suárez y Romero recurre a códigos religiosos para hablar de los africanos esclavizados. Estos códigos y patrones religiosos formaban parte del imaginario social institucionalizado colonial, que el mismo Estado protegía y cuidaba a través de la censura y las leyes. Sin embargo, el escritor pone énfasis en el sufrimiento del cuerpo, la resignación y la salvación a través de Dios para criticar este sistema. El modelo es Jesucristo, quien se sacrifica en aras de la humanidad

y como él mismo dice representa la igualdad humana. Nada de esto quiere decir, por supuesto, que los esclavos pusieran su fe en Jesucristo o en la gloria eterna al estilo cristiano o que por esa razón fueran liberados. El propio Anselmo reconoció que sus personajes eran ficticios porque en las condiciones tremendas de la esclavitud ningún siervo podía mostrar costumbres "anjélicas y santas". Son descripciones de lo sagrado impuestas sobre un cuerpo bueno, que han sido vejado, destruido, victimizado, para que de forma alegórica les recuerde a los lectores del sufrimiento del crucificado y la necesidad de compasión y caridad hacia los siervos. *Francisco* es un ejemplo selectivo de víctima de la plantación, que sin violar

ninguna regla recibe un castigo cruel. Los que se rebelaban contra sus amos o se negaban a vivir en cautiverio sí recibían un trato "justo", a pesar de que fuera tan cruel como el que recibió *Francisco*. Por eso, detrás de la novela del escritor cubano debemos leer una alternativa al sistema, que no era otra que ser un amo bondadoso, paternal y "justo" con sus siervos. Ese paternalismo ocultaba otro tipo de violencia tan perversa como la del látigo, que era condenar a los hijos de los esclavizados a servir de por vida en las plantaciones. Por tanto, la "reproducción" de vidas humanas como un negocio del que se beneficiaba el amo, no podía ser una respuesta a la trata negrera.

OBRA S CITADAS

- Aguilar Jiménez, Cristóbal. *Cristianismo y esclavitud. Una historia de convivencia y complicidad*. Diálogo, 2020.
- Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Ediciones Nueva Visión, 1999.
- Benítez Rojo, Antonio. "¿Cómo narrar la nación? El círculo de Domingo del Monte y el surgimiento de la novela cubana". *Cuadernos americanos*, vol. 3, núm. 45, 1994, pp. 103-125.
- Camacho, Jorge "Los criaderos de esclavos: medicina, cuerpos y sexualidad en los ingenios de Cuba". *Hispanófila*, núm. 188, 2020, pp. 3-18
- Clemente Vázquez, Andrés. *Estudios jurídicos*. La Antilla, 1868.
- Explicación de la doctrina cristiana acomodada a la capacidad de los negros bozales*. Oficina de Arazoza y Soler, 1818.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Biblioteca Nueva, 2012.
- Gallonio, Antonio. *De ss. martyrum cruciatibus liber: quo instrumenta & modi quibus iidem martyres olim torquebantur, simul perspicuè descripta, & tabulis aeneis accuratissimè expressa sunt*. Antuerpiae: Sumptibus Andreae Frisi, 1668.
- Ghorbal, Karim. "La política llamada del 'buen tratamiento': reformismo criollo y reacción esclavista en Cuba (1789-1845)". *Nuevo Mundo, Mundos, Nuevos*, 2009.
- Hazard, Samuel. *Cuba with pen and pencil*. Hartford Publishing Company, 1871.
- Luis, William. *Literary bondage. Slavery in Cuban Narrative*. University of Texas Press, 1990.
- Manzano, Juan Francisco. *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos*. Ed. William Luis, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2007.
- Márquez de Armas, Pedro. "Exclusiones post mortem. Esclavitud, suicidio y derecho de sepultura". *Dirāsāt Hispānicas* n. 2, 2015, pp. 49-63.
- Moreno Friginals, Manuel. *El Ingenio: complejo económico social cubano del azúcar*. Crítica, 2001.
- Moscoso, Javier. *Historia cultural del dolor*. Taurus, 2011.
- Novena al glorioso príncipe y sagrado arcángel San Rafael, médico y medicina de los dolientes, guía y defensa de los caminantes, abogado y protector de los pretendientes, consuelo y alivio de los afligidos*. Puebla de los Ángeles: reimpresa en la Oficina de los Herederos de la viuda de Miguel Ortega, 1776.
- Ortiz, Fernando. *Hampa afro-cubana. Los negros esclavos: estudio sociológico y de derecho público*. Revista Bimestre Cubana, 1916.
- Suárez y Romero, Anselmo. *Francisco*. New York, 1880.
- _____. "El cementerio del ingenio". *Ofrenda al bazar de la Real Casa de Beneficencia*. José Ignacio Rodríguez, pról. Imprenta del Tiempo, 1864, pp. 13-29.
- Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés; ó, La loma del Ángel*. A cargo de Duran y ca. 1926.
- Williams, Lorna Valerie. *The Representation of Slavery in Cuban Fiction*. University of Missouri Press, 1994.

A trilingual reading of "A cartomante" by Joaquim Maria Machado de Assis

Carolina Rodríguez Tsouroukdissian
University of Alabama at Birmingham

ABSTRACT: This article examines early translations of "A cartomante," one of the most anthologized stories written by Brazilian author Joaquim Maria Machado de Assis. I compare an Argentine translation and an English translation vis-à-vis the Portuguese original to determine to what extent they preserve and reproduce the literary features of the original text. I assess the alterations of the authorial voice in terms of additions, omissions, word choice, and style. Translation studies notions developed by Ernst-August Gutt and Lin Zhu inform this analysis. Whereas the Argentine translation tends to present more typos, suppress words, and reduce the intensity of some passages, the English translation over-dramatizes and over-explains some scenes, at the same time that it reimagines the characters to make them more attractive to the US readership. However, both translations reject some of the most characteristic aspects of Machado de Assis's writing such as colloquialism and self-reflexivity. The close reading of these translations improves our understanding of Machado de Assis's reception in Latin America and the United States at the beginning of the 20th century.

KEYWORDS: Brazil, short fiction, translation, fortune-teller, cartomante, Machado de Assis

In this article, I examine early Spanish and English translations of "A cartomante," one of the most anthologized stories written by Brazilian author Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908). I compare these translations to the Portuguese original to trace the alterations of the authorial voice in terms of additions, omissions, word choice, and style. Contemporary critics such as K. David Jackson consider Machado de Assis to be the greatest master of the short story in Brazil (208). What is more, Mauro Rosso equates him to European and American short story writers such as Guy de Maupassant, Anton Chekhov, or Edgar Allan Poe (19), while Earl Fitz argues that Machado de Assis can "be considered as one of the modern novel's great masters" ("Machado de Assis" 43). Being ahead of his time, as critics recognize today, Machado de Assis's works might have presented a challenge for his early translators. Fitz notes that Machado de Assis knew the European novel "very well" and that he improved it by experimenting with its form and structure (43, 48). Machado de Assis subverted the realistic novel by questioning the "bourgeois notion of language as a stable, objective, and highly controllable medium" (50-51). The Brazilian author is famous for his unreliable and self-reflexive narrators, his dry ironies, oral texture, and for using ambiguity to prompt the active participation of the reader (48). These features infused his novels and short stories with a distinct personality. US novelist John Barth even claimed that Machado de Assis's techniques anticipated postmodernist aesthetics (47). "A cartomante" was not an exception. Some of Machado de Assis's most characteristic devices are present in this story. However, they are removed from the Spanish and English translations that I examine in this article, which

proves how Machado de Assis's style was not fully understood by some of his first translators. Through a close reading of these two translations, which, by the way, are notoriously different, I aim to improve our understanding of Machado de Assis's reception in Latin America and the United States at the beginning of the 20th century.

In "A cartomante," Machado de Assis tells the story of a married woman, Rita, who has an affair with Camillo, her husband's best friend. Due to a series of accusatory and anonymous letters that Camillo receives, the lovers—first Rita and then the skeptic Camillo—seek the help of a fortune teller, who appeases their anguish telling them that Villela, the husband, knows nothing about the affair. At some point, the letters stop as Camillo and Villela grow increasingly apart. Months later, Camillo receives a note from Villela urging him to come see him. Eased by the fortune teller's words, Camillo goes to Villela's house convinced that he has no intention to harm him. However, as he enters the living room, he sees Rita's dead body and is shot dead. As Marcelo Mendes de Souza indicates, the story was first published in 1884 in the Brazilian journal *Gazeta de Notícias*, a cosmopolitan and liberal newspaper, and then compiled in *Várias Histórias* (1896), Machado de Assis's fifth short story volume (546-47).

Some scholarship on "A cartomante" has been published over the past years. Diva Cardoso de Camargo et al. analyze the story from the perspective of functionalist discourse analysis, Mary L. Daniel uses a comparative approach to contrast "A cartomante" with Joao Guimarães Rosa's "Cartas na mesa," and Ellen H. Douglass and David M. Bergeron examine the inscription of Shakespeare's *Hamlet*. There are also two studies by Mendes de Souza and Raúl Antelo on

an Argentine translation of "A cartomante." These studies analyze the linguistic and stylistic features of this Spanish translation and suggest the possibility of Borges being the translator. The debate about whether or not Borges translated Machado de Assis's story emerges in the midst of a long-standing lacuna regarding the connections between the two writers. In the present article, I build on these two studies as I examine the same Argentine translation. However, my aim is not to dig deeper into the Machado de Assis-Borges connection. Instead, my goal is to compare the Argentine translation with an early English translation and assess how they differ from each other and from the Portuguese original.

Rhett McNeil notes that Machado de Assis's work was "relatively unknown outside of Brazil" in the first decades following his death (91). However, there are a few early translations worth mentioning. In 1902, Machado de Assis's *Memórias Póstumas de Brás Cubas* was translated into Spanish in Uruguay by journalist and writer Julio Piquet (Rocca 38). This was the first translation of a work by Machado de Assis. In 1905, another novel by Machado de Assis, *Esaú e Jacó*, was made available in Spanish for the Argentine readership and the translation is thought to have been carried out by Piquet as well (36, 46). However, according to Ubiratan Machado, Spanish translations of Machado de Assis started to appear more regularly in Argentina in the 1940s: Spanish versions of *Memórias Póstumas de Brás Cubas* and *Dom Casmurro* were published in Argentina in 1940 and 1943, respectively (338-39).

In Europe, France and Spain were the first countries to translate Machado de Assis. In 1910, Adrien Delpech translated into French Machado de Assis's short story collection *Várias Histórias* and, in 1911, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (McNeil 84). Two years later, in 1913, *Quincas Borba* was published in Spain (Mendes de Souza 542), followed by *Narraciones Escogidas* (1916), a volume of short fiction translated by Spaniard Rafael Cansinos Assens (McNeil 85). According to Hélio de Seixas Guimarães, during his lifetime, Machado de Assis made several attempts to have his work translated into German; however, he was unsuccessful (36).

Before having his first translations published in the United States, Machado de Assis had entered this market through the New York publication *O Novo Mundo*, the first newspaper in Portuguese to appear in the country, for which he wrote in 1873 his famous article "Notícia da atual literatura brasileira - Instinto de Nacionalidade," an essay that explores the nationalistic elements of Brazilian literature (Seixas Guimarães 36). The first English translations came a few decades later. Isaac Goldberg translated three stories by Machado de Assis ("A cartomante" was one of them) and included them in *Brazilian Tales* (1921) (92). However, Machado de Assis's novels had to wait until the 1950s to become available in English. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* appeared in 1951, *Dom Casmurro* in 1953, and *Quincas Borba* in 1954 (Fitz, "The reception" 17). Although these were "very good translations," according to Fitz, in the 1950s, the United States "did not offer an intellectual climate that would have been hospitable to the acerbic and disillusioned voice of Machado

de Assis, and this may well have hurt his reception here" (20). Fitz argues that, except for critics such as Dudley Fitts, reviewers overlooked the most interesting aspects of these novels including their metafictional experiments, self-conscious narrators, and time structure (20-21).

For this article, I will use the 1903 Portuguese version of "A cartomante" published in Machado de Assis's *Várias Histórias*, Goldberg's 1921 English translation ("The fortune-teller"), and the Argentine translation I have mentioned ("El incrédulo frente a la cartomante"), which was published in March 10 of 1934 in *Revista Multicolor de los Sábados*, a cultural and literary supplement directed by Jorge Luis Borges and Ulises Petit de Murat (Antelo). As Mendes de Souza indicates, this supplement had an editorial philosophy "that preferred the sensational" and served as a platform for the avant-garde writers of Buenos Aires (544, 557). As was common practice in *Revista Multicolor*, the translation appeared without credits (544). The relevance of this translation lies in the fact that it was, arguably, the first Latin American translation of "A cartomante."

I propose that both translations, specially the English one, inscribe a new sensibility that performs a slight act of erasure of Machado de Assis's narrating style. Compared with the English version, where creative additions are abundant, the Argentine translation incorporates style changes, but overall remains more faithful. In the Argentine version, omissions are more frequent than additions, probably because of the space limitations of *Revista Multicolor*. Apart from a series of exclamation signs in the opening dialogs, the only major addition is in the title: as indicated before, it went from "A cartomante" ("The fortune teller") to "El incrédulo frente a la cartomante;" an alteration that, according to Mendes de Souza, has to do with the magazine's "overstated" style (552).

Translation "above all, is a search for literariness," explains Lin Zhu (613) or, in other words, for those literary features that give a text a unique personality. These literary features relate to stylistic, formal, and narrative devices the author incorporates to produce certain effects on the reader. According to Zhu, the "difficulty" of literary translation lies in the ability of the translator to decipher the literariness of the source text and inscribe it in the translated text, a task that depends on "the translator's literary knowledge and ability to detect the expressive energies of textual structures" (613). When discussing literariness, Zhu refers to Ernst-August Gutt's concept of "communicative clues." For Gutt, "communicative clues" are important because "they provide clues that guide the audience to the interpretation intended by the communicator" (134). However, literature is made of nuances that are sometimes difficult to recreate in another language or that are simply not perceived or understood by translators. As a result, some communicative clues may be lost. Paul Hond notes that "in balancing authenticity with readability, translators tackle a seemingly impossible art." Because translation is an act of interpretation and recreation, the translated text is a hybrid of the author and translator's voices.

Before addressing the particularities of the Argentine and English translations of "A cartomante," I will examine some similarities. First, both translations often replace Machado de Assis's numerous semicolons and commas with periods. This alteration results in a change of narrative rhythm. The semicolons and commas in the original Portuguese text create an atmosphere of anxiety and increasing trepidation. Semicolons and commas create fragmentation and uneasiness, but there is still continuity and movement because these are not full pauses. In some passages of the Argentine and English translations, this effect is lost because the abundance of periods creates dryness. Antelo argues that the "staccato rhythm" of the Argentine translation resembles "symptomatically ... the enunciative structure of Borges' 'El Aleph.'" Antelo suggests this coincidence may prove that the Argentine writer translated Machado de Assis's story. However, the "staccato rhythm" is also present in some passages of Goldberg's English translation, therefore, it can hardly be taken as evidence that Borges translated Machado de Assis. In this excerpt from the Argentine translation, the abundance of pauses is particularly evident: "Aquí cerca, en la calle Guarda Vieja. No pasaba nadie en ese momento. Tranquilízate: no soy una tonta ("El incrédulo" 7). Goldberg does something similar: "Near here. On Guarda-Velha Street. Nobody was passing by at the time. Rest easy. I'm not a fool" (66). The periods suggest that Rita, the speaker, is calmed or trying to maintain self-control. In the Portuguese original, the use of commas and semicolons conveys more agitation even though the ideas expressed are the same: "Aqui perto, na rua da Guarda Velha; não passava ninguém nessa ocasião. Descansa; eu não sou maluca" (Machado de Assis 4). The reader can picture Rita speaking quickly and nervously as she tries to convince Camillo of her discretion during the fortune teller visit.

Another similarity between the Argentine and English translations is that often both formalize the phrasing reducing the oral quality of the original. In the Argentine translation, repetitions and colloquialisms are brought to a minimum, as Mendes de Sousa emphasizes (554). Instead of the colloquial uttering "mas que não era verdade" found in the Portuguese text ("but that it wasn't true") (Machado de Assis 3), the Argentine version prefers the solemnity of: "pero que eso no tenía fundamento" ("El incrédulo" 7). When Camillo leaves the fortune teller's house, the latter says "Vá, vá tranquilo" ("Go, go, take it easy") (Machado de Assis 17). However, the Argentine version erases the repetitions, flattening the fortune teller's persona with a conventional "Vaya tranquilo" ("El incrédulo" 7). By this same process, "longo, longo" ("long, long") (Machado de Assis 19) turns into "largo, interminable" ("El incrédulo" 7) and "Vem já, já" ("Come, now, now") (Machado de Assis 10) changes to "Ven, en seguida" ("El incrédulo" 7).

The English version formalizes the text by merging separate clauses with conjunctions, prepositions, and gerunds. This rephrasing obliterates Machado de Assis's enumerative and anxious style. In the introduction, the narrator describes Camillo's reaction

after Rita confesses to going to a fortune teller: "repreendeu-a; disse-lhe que era imprudente" ("he reproved her; he told her it was imprudent") (Machado de Assis 4). In his translation, Goldberg connects the two sentences with a gerund: "Then he reproved her, saying that it was imprudent" (66). By "fixing" disjunctions, Goldberg counteracts the atmosphere of agitation that Machado de Assis sets from the beginning with his spasmodic constructions. Later, the tension rises. Camillo suspects Villela has finally discovered the affair and Machado de Assis conveys his anguish—once again—through fragmented discourse: "Camillo estremeceu, tinha medo" ("Camillo shuddered, he was afraid") (Machado de Assis 11). Nonetheless, Goldberg unites the two sentences eliminating Machado de Assis's distressing ruptures: "Camillo shuddered with terror" (74).

The English translation was published during the modernist period and the Argentine during the flourishing of the avant-gardes in Latin America. Both artistic movements promoted the creation of a new sensibility and rupture with the past. However, both translations "normalize" some of Machado de Assis's most original twists.

In "A cartomante," Machado de Assis plays with self-reflexivity and prosopopoeia. However, as Mendes de Sousa notes, both devices were removed from the Argentine translation (555-56). In the Portuguese original, the narrator steps out from his impersonal and omniscient tone and suddenly becomes warm and casual addressing the reader in an informal way. Early in the story, the narrator states: "*Cuido* que elle ia falar" ("I believe he was about to talk") (Machado de Assis 4; my emphasis), in reference to Camillo. Through this first-person intervention, the narrator becomes self-referential. By inserting this metafictional element, the Brazilian author departed from narrative conventions highlighting the artificial nature of literary texts. In the Argentine translation, the narrator's self-referential utterance is eliminated and replaced by "Camilo se disponia a hablar" ("El incrédulo" 7), which resembles the English version: "He was about to speak" (Goldberg 67). Both translations remove the first person as an undesirable anomaly.

Later in the story, Machado de Assis humanizes the fortune teller's house: "A casa olhava para elle" ("The house was looking at him") (Machado de Assis 13). The narrator inverts the natural order of things to convey Camillo's anguish and distorted perception of reality. Camillo is so desperate for answers that he assigns mysterious qualities to the fortune teller's house. According to the narrator, Camillo feels the house is addressing him in some way. The Argentine version eliminates this trope and replaces it with a plain location statement: "La casa estaba enfrente" ("El incrédulo" 7), while the English translation reproduces the trope, but domesticates it with the word "seemed": "The house seemed to look right at him" (Goldberg 77). Although the English version is closer to the original, none of the translators dared to preserve the prosopopoeia. The new phrasings are not as effective as the original in terms of conveying Camillo's momentary neurosis.

The changes in punctuation, linguistic register, and the

elimination of some of Machado de Assis's narrative devices in both the Argentine and English translations result in a loss of what Zhu calls the "expressive energy" (613) of the original text.

Now, I will delve into the singularities of the Argentine translation. As indicated before, aside from the change in the title and the inclusion of some exclamation marks at the beginning, the Argentine translation is low on creative additions. The Argentine translation is characterized by a higher prevalence of errors, more conciseness due to omissions, and word choice that reduces intensity. None of these aspects are present in Goldberg's English translation, which I will discuss later in more detail.

Regarding the typos and inaccuracies of the Argentine translation, the most obvious example is "Rita" ("El incrédulo" 7). There is also a short sentence with an accent missing and a gender agreement mistake: "Cómo de allí llegaron al amor *el* nunca *la* supo" (7; my emphasis). In the original Portuguese, it is: "Como dahi chegaram ao amor, não o soube elle nunca" ("How they went from there to love, he never knew") (Machado de Assis 7). It should have been "Cómo de allí llegaron al amor *él* nunca *lo* supo." The personal pronoun "él" is accentuated throughout the rest of the Argentine translation, meaning that the missing accent in this sentence was due to carelessness, not to the use of different accentuation norms. Additionally, the Argentine translation has a preposition error that results in a change of meaning: "Camilo era un ingenuo *de* vida moral y práctica" ("El incrédulo" 7; my emphasis). This phrasing fails to convey the sense of the original: "Camillo era um ingenuo *na* vida moral e pratica" (Machado de Assis 6-7; my emphasis). Goldberg's translation expresses the correct meaning: "Camillo was but a child in moral and practical life" (69). The Argentine version makes Camillo look moral and practical, not as someone who is naive or inexperienced in moral and practical life. Inaccurate word choice is an issue as well. The Argentine translation replaces the word "active" with the word "attractive" for no apparent reason: "solo el interés es atractivo y pródigo" ("El incrédulo" 7). In the Portuguese text we have: "só o interesse é activo e prodigo" ("only interest is active and prodigal") (9). Finally, the phrase "lo hacía *aparentar* más viejo" ("El incrédulo" 7; my emphasis), referring to Villela, reflects an incorrect use of Spanish. It should have been either "Lo hacía parecer más viejo" or "Lo hacía aparentar más edad." All these inaccuracies contest the thesis that Borges, the Argentine erudite, carried out this translation.

The Argentine translation also suppresses some sentences and words. Although omissions do not cause significant meaning alterations, they contribute to a more succinct style.² For example, the Argentine translation omits some details regarding Camillo and Rita's relationship. This sentence from the Portuguese original is not present in the Argentine translation: "Liam os mesmos livros, iam juntos a theatros e passeios" ("They read the same books, went together to theatres and walks") (Machado de Assis 7). Also, when describing the stairs that lead to the fortune teller's house, Machado de Assis conveys a stronger sense of materiality and

detail: "os degráos comidos dos pés" ("the stairs eaten by the feet") (14). However, the Argentine translation is shorter and more generic: "los escalones gastados" ("El incrédulo" 7).

On the other hand, word choice sometimes results in a loss of intensity. At the beginning of the story, in the Portuguese original, Machado de Assis compares Rita to a snake that suffocates Camillo in a "espasmo" ("spasm") (8). The Portuguese word "espasmo" changes to "abrazo" in the Argentine version ("El incrédulo" 7), which is much more benign. Similarly, Camillo's "susto" with being discovered by his best friend (Machado de Assis 15) turns into just "preocupación" in the Argentine translation ("El incrédulo" 7). By the same token, the act of physically knocking the fortune teller's door in desperation vanishes from the Argentine translation. The Portuguese word "bater" ("to knock") (Machado de Assis 14) gives way to the much milder "llamar" ("El incrédulo" 7). Machado de Assis used "communicative clues" to create a dramatic effect; however, as noted, some of these clues were suppressed in the Argentine translation creating a much flatter version of the story.

I will now proceed to examine the particularities of Goldberg's English translation. After a close reading of this version, it becomes evident that it is not only a linguistic translation, but also a stylistic transformation and adaptation to the taste of the US readership. Goldberg modified the "expressive energy" of the original text by adding new elements that are not to be found in the Portuguese original, such as adjectives, metaphorical elaborations, idiomatic expressions, exaggerations, and his own sense of humor. The number of additions totals more than forty.

Goldberg reworks descriptions and assigns new qualities to objects and persons. When Machado de Assis writes that Rita's mouth is "fina e interrogativa" ("thin and interrogative") (6), Goldberg omits the thinness and incorporates a couple of extra qualities: "*plastic and piquantly* inquiring" (50; my emphasis). By way of this reinterpretation of Rita's mouth, Goldberg makes her look more audacious adding new "expressive energy" to the text. Goldberg even reverses Machado de Assis's rendering of Rita's eyes as "teimosos" ("stubborn") (7) by portraying them as "timorous" (70), which is the contrary of stubborn. This creates a paradox in Rita's face, which, according to Goldberg, combines timid eyes with piquant lips. Goldberg also reimagines the banister at the fortune teller's house as "*smooth and sticky*" (78; my emphasis), while Machado de Assis only depicts it as sticky. These additions incorporate new textures and features to the story, characters, and scenarios.

Contrary to the Argentine version's propensity to soften descriptions, Goldberg tends to exaggerate. The most evident example of this is the representation of Rita's dead body. With his usual dryness, Machado de Assis writes "sobre o canapé, estava Rita morta e ensanguentada" ("on the sofa, there was Rita dead and bloody") (19). However, Goldberg dramatizes the scene and writes that Rita was "dead in a *pool* of blood" (83; my emphasis). Similarly, he re-elaborates Machado de Assis's depiction of Rita as

a suffocating serpent by including a pair of fangs that are absent in the original. Goldberg writes: "she was crushing his bones, darting her venomous fangs into his lips" (71), whereas Machado de Assis uses a less aggressive image and chooses not to victimize Camillo as much: "fez-lhe estalar os ossos n'um espasmo, e pingou-lhe o veneno na bocca" ("made his bones crack in a spasm and dripped the poison into his mouth") (8). Another instance of exaggeration is present in the scene where Camillo meets the fortune teller. In the original, the fortune teller says to Camillo: "Vejamos primeiro o que é que o traz aqui. O senhor tem um grande susto" ("First, let us see what brings you here. The gentleman has a great fear") (Machado de Assis 15). When Goldberg translates this passage, he adds a phrase—"received a severe shock"—that is absent from the original: "Let us first see what has brought you here. The gentleman has *just received a severe shock* and is in great fear" (79; my emphasis). Also, the needless addition of the word "very" in several instances also reveals Goldberg's intention to escalate tension and suspense, a pattern that together with the indicated exaggerations, altered Machado de Assis's delicate balance between dryness, irony, and drama.

Humor, metaphors, and idiomatic expressions are an important part of Goldberg's repertoire as well. When describing the fortune teller's teeth, Machado de Assis writes "duas fileiras de dentes que desmentiam as unhas" ("two rows of teeth that belied the nails") (16), meaning that the teeth were so repulsive that they made her also repulsive nails look decent. Goldberg reworked this image with his own ludicrous remark: "two rows of teeth that were as white as her nails were black" (80). Apart from the comical, Goldberg emphasizes the shadowy. When describing the staircase leading to the fortune teller's attic, he says they "*buried* in deeper gloom" (78; my emphasis). This metaphorical touch contrasts with Machado de Assis's more dry and colloquial account. For Machado de Assis, the staircase was just "peior que a primeira e mais escura" ("worse than the first one and darker") (14). Goldberg also ventures with idioms. At one point, Rita talks to Camillo in a way that bears the indistinguishable stamp of Americanness—"don't poke fun at me" (66)—. In the original Portuguese text, we find: "Não ria de mim, não ria" ("Don't laugh at me, don't laugh") (Machado de Assis 4). Though Goldberg only uses this kind of expressions occasionally, they contribute to culturally adapt the story to the US readership.

Goldberg's explanatory remarks also deserve a comment. Interestingly, the English version is full of attempts to "clarify" Machado de Assis's intentional ambiguities. The Brazilian author sought to stimulate the active participation of the reader by deliberately creating spaces of vagueness or imprecision. Machado de Assis's implied reader is expected to contemplate these ambiguities and fill in the blanks. However, Goldberg took matters in his own hands by filling in some of the blanks. By doing the reader's job, Goldberg altered the "communicative clues" originally left by the author and reduced the participatory nature of the text.

In the opening paragraph, Machado de Assis refuses to

explicitly reveal the link between Camillo and Rita, in order for the reader to infer this later: "Hamlet observa a Horacio que ha mais cousas no ceu e na terra do que sonha a nossa philosophia. Era a mesma explicação que dava a bella Rita ao moço Camillo, n'uma sexta-feira de Novembro de 1869" (Machado de Assis 3). However, Goldberg "resolves" this vagueness by adding the word "lover" in that paragraph and clarifying the connection between Camillo and Rita from the very beginning: "Hamlet observes to Horatio that there are more things in heaven and earth than are dreamt of in our philosophy. This was the selfsame explanation that was given by beautiful Rita to her *lover*, Camillo, on a certain Friday of November, 1869" (65; my emphasis). Goldberg adds needless hints as if anxious about the readability of his own translation. After Camillo receives the menacing letters, Rita decides to take the envelopes home, so if any letter came with the same handwriting, she would be able to intercept it. In his translation, Goldberg assigns an artificial and hyper-explanatory tone to Rita: "'Very well,' she said. 'Give me the envelopes *in which the letters came*, so that I may compare the handwriting with that of the mail which comes to him. *If any arrives with writing resembling the anonymous script*, I'll keep it and tear it up'" (72-73; my emphasis). The parts in italics are additions and are not present in the original. Machado de Assis has Rita say the same more naturally and without stating the obvious: "Bem, disse ella; eu levo os sobrescriptos para comparar a letra com a das cartas que lá apparecerem; se alguma fôr igual, guardo-a e rasgo-a" ("Alright, she said; I'll take the envelopes to compare the handwriting with the letters that appear there; if any are the same, I'll keep them and tear them up") (10). Goldberg's anxiety over precision is also present in the initial remarks about how Rita and Camillo's friendship turned into a romantic affair. Machado de Assis writes "Como daí chegaram ao amor, não o soube ele nunca" ("How they got to love from there, he never knew") (7), which Goldberg translates as "Just how *this intimacy between Camillo and Rita* grew to love he never knew" (69). The parts in italics are unnecessary. Whereas Machado de Assis omits the names of the characters, Goldberg identifies them by name to eliminate any doubts about who the narrator is referring to, and he does this repeatedly throughout the text. Some of Goldberg's additional remarks make the text sound as if addressed to novice readers.

It was not the objective of this essay to determine the superiority of one translation over the other, but rather to examine the similarities and differences between the two texts vis-à-vis the Portuguese original and reflect about how Machado de Assis was read in Latin America and the US. The differences between the two translations are manifest: while the Argentine version has more errors and tends to eliminate words and mitigate the intensity of some descriptions, Goldberg takes more liberties, over-dramatizing and over-explaining some scenes, as well as reimagining new attitudes for the characters to make them more appealing to the US readership. Despite these differences, it is interesting that both translations reject some of the most original aspects of Machado de

Assis's writing such as colloquialism and self-reflexivity. The reasons why some of Machado de Assis's style marks were suppressed are not to be found in the target languages. Machado de Assis's enumerative and informal style and his taste for ambiguity and self-referentiality could have been reproduced both in Spanish and English. I cannot determine with precision the reasons why the

translators omitted these style marks or communicative clues. Yet, it can be argued that they did not consider them to be crucial, which is an indication of how the Brazilian writer's aesthetic program was not fully understood, not even by his translators, during the first half of the 20th century.

NOTES

¹ All Portuguese to English translations in parentheses are my own

² For more insights on omissions, see Antelo's analysis about the removal of the word "outras" ("other") in the first paragraph of the Argentine translation.

WORKS CITED

- Antelo, Raúl. "Machado and Modernism." *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2011, www.cervantesvirtual.com/obra-visor/machado-and-modernism/html/6eb30ca6-coeb-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html#l_o_. Accessed 15 October 2022.
- Bergeron, David M. "Hamlet Revisited in Machado de Assis's 'A Cartomante.'" *The Shakespeare Newsletter*, vol. 66, no. 2 [298], 2017, pp. 68-71.
- Cardoso de Camargo, Diva, et al. "Um Bilhete Funcionalmente Multifocal e Auto-Plurifônico Em 'A Cartomante.'" *Luso-Brazilian Review*, vol. 43, no. 1, 2006, pp. 31-50. DOI: 10.1353/lbr.2006.0022. Accessed 15 October 2022.
- Daniel, Mary L. "Two Failed Fortune Tellers: Machado de Assis's 'Cartomante' and João Guimarães Rosa's Mme. de Syais." *Luso-Brazilian Review*, vol. 23, no. 2, 1986, pp. 47-59. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/3513239>. Accessed 15 October 2022.
- Douglass, Ellen H. "Machado de Assis's 'A Cartomante': Modern Parody and the Making of a 'Brazilian' Text." *MLN*, vol. 113, no. 5, Dec. 1998, pp. 1036-55. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/3251497>. Accessed 15 October 2022.
- Fitz, Earl E. "Machado de Assis's Reception and the Transformation of the Modern European Novel." *Portuguese Literary & Cultural Studies*, vol. 13-14, 2004, pp. 43-57. ojs.lib.umassd.edu/index.php/plcs/article/view/PLCS13_14_Fitz_page43/987. Accessed 15 October 2022.
- Fitz, Earl E. "The Reception of Machado de Assis in the United States during the 1950s and 1960s." *Luso-Brazilian Review*, vol. 46, no. 1, 2009, pp. 16-35. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/25654807>. Accessed 15 October 2022.
- Goldberg, Isaac, translator. "The Fortune-Teller." *Brazilian Tales*. By Joaquim Maria Machado de Assis, The Four Seas Company, 1921, pp. 63-83.
- Gutt, Ernst-August. *Translation and relevance: Cognition and context*. St. Jerome Publishing, 2000.
- Hond, Paul. "The Peculiar Perils of Literary Translation." *Columbia Magazine*, winter 2021-2022, <https://magazine.columbia.edu/article/peculiar-perils-literary-translation>. Accessed 15 October 2022.
- Jackson, K. David. "The Brazilian Short Story." *The Cambridge History of Latin American Literature*, edited by Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker, vol. 3, Cambridge UP, 1996, pp. 207-32.
- Machado de Assis, Joaquim Maria. "A cartomante." *Varias historias*, H. Garnier, 1903, pp. 3-19.
- Machado de Assis, Joaquim Maria. "El incrédulo frente a la cartomante." *Revista Multicolor de los Sábados*, 10 March 1934, p. 7.
- Machado, Ubiratan. *Dicionário de Machado de Assis*. Academia Brasileira de Letras, 2008.
- Mendes de Souza, Marcelo. "Borges Reads Machado: A Translation of 'A cartomante' in *Revista Multicolor de los Sábados*." *Comparative Literature Studies*, vol. 54, no. 3, 2017, pp. 540-60. *JSTOR*, <https://doi.org/10.5325/complitstudies.54.3.0540>. Accessed 15 October 2022.
- McNeil, Rhett. "Just How Marginal Was Machado de Assis? The Early Translations and the Borges Connection." *Transcultural: A Journal of Translation and Cultural Studies*, vol. 5, no. 1-2, 2013, pp. 80-98. DOI: <https://doi.org/10.21992/T9KK8F>. Accessed 15 October 2022.
- Rocca, Pablo. "Machado de Assis, Escritor do Rio da Prata: Duas Hipóteses Contraditórias." *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Diálogos Interamericanos*, no 38, 2009, pp. 35-49.
- Rosso, Mauro. *Contos de Machado de Assis: Relicários e Raisonnés*. Editora PUC-Rio/ Edições Loyola, 2008.
- Seixas Guimarães, Hélio de. "Uma Vocação em Busca de Línguas: Notas sobre as (não) Traduções de Machado de Assis." *Luso-Brazilian Review*, vol. 46, no. 1, 2009, pp. 36-44. DOI: 10.1353/lbr.0.0057. Accessed 15 October 2022.
- Zhu, Lin. "The Cognitive-Pragmatic Inference in Literary Translation: A Comparative Study of Mai Jia's Jie Mi and Its English Version." *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum*, vol. 48, no. 2, Dec. 2021, pp. 613-30. DOI: 10.1007/s11059-021-00594-x. Accessed 15 October 2022.

Racial Violence and Visual Media in *Vista del amanecer en el trópico*

Gabriel Lesser

University of California, Berkeley

ABSTRACT: What is the relationship between visibility, racial violence, and political hegemony in Cuba? In *Vista del amanecer en el trópico* (1974), Guillermo Cabrera Infante tries to answer this question by focusing on visual media and its manipulation over half a millennium. My analysis of the novel as a parody of a Latin American *álbum de vistas*—a book with idealized etchings, engravings, maps, and/or photos of places and people—uncovers the connection of engravings and photography to Cuba's racialized political projects. *Vista del amanecer* underscores continuities in racist ideologies and policies that undermine indigenous people and Afro-Cubans, despite revolutions and changes in political configurations. My thematic and structural study of the novel's engagement with engravings and photographs demonstrates how Cabrera Infante criticizes state actors who promote race-based violence through the production and dissemination of those two distinct media.

KEYWORDS: Literature, Race, Cuba, Visual Studies, Photography, Engravings

What is the relationship between visibility, racial violence, and political hegemony in Cuba? In *Vista del amanecer en el trópico* (1974), Guillermo Cabrera Infante tries to answer this question by focusing on visual media and its manipulation over half a millennium. My analysis of the novel as a parody of a Latin American *álbum de vistas*—a book with idealized etchings, engravings, maps, and/or photos of places and people—uncovers the connection of engravings and photography to Cuba's racialized political projects. *Vista del amanecer* underscores continuities in racist ideologies and policies that undermine indigenous people and Afro-Cubans, despite revolutions and changes in political configurations. My thematic and structural study of the novel's engagement with engravings and photographs demonstrates how Cabrera Infante criticizes state actors who promote race-based violence through the production and dissemination of those two distinct media.

Cabrera Infante published *Vista del amanecer en el trópico* in 1974 with Seix Barral in Spain, while in exile. By the time of publication, his relationship with, and optimism towards, the revolutionary government had soured, the likely reason *Vista del amanecer* is so often studied as a condemnation of the Cuban Revolution. The book consists of 101 vignettes, and many are concerned with visual technologies of representation like engravings and photography. While some vignettes employ ekphrasis and claim to describe engravings or photographs, others unpack themes related to each visual medium through story lines shaped by that medium. Cabrera Infante's political project and attention to visual media thus determine the book's form.

As a filmmaker who worked on scripts such as *Wonderwall* (1967) and *Vanishing Point* (1971), Cabrera Infante had the capacity

to produce a photographic album or film about visual media and race in Cuba. In fact, a short film he co-directed, *P.M.* (1961), deals with similar topics. Yet, his choice to create an ekphrastic parody of an *álbum de vistas* reveals a concern with the limits of photography and film and their inadequacies as representational media to produce art objects critical of those visual media. *Vista del amanecer* values writing over visual representations and echoes Cabrera Infante's work as a novelist, film critic, and experimental poet who uses textual projects to reflect on visibility.

About half of the vignettes in *Vista del amanecer* are interpretations of images and texts from Fernando Portuondo's *Historia de Cuba* (1964), a seminal history book used for many decades in Cuban high schools (Ghezzani 71). In this article, I analyze why Cabrera Infante chose those specific images to represent moments in a timeline of Cuban history. Most importantly, I explore how his textual descriptions of images emphasize the connection between race and visual media manipulation, a topic that has gone unnoticed in many other studies of the novel. This approach situates it within a broader corpus of Latin American experiments about race and visual media from the sixties and seventies, like Beatriz González's drawings of journalistic photographs and Nelson Perreira dos Santos' film *Como era gostoso o meu francês* (1971). In fact, as I demonstrate later in the article, Cabrera Infante and Perreira dos Santos pull from the same imperial visual archive and parody similar topics like nudity.

Despite *Vista del amanecer's* chronological orientation, names and dates are omitted, which produces two distinct categories of readers. For those familiar with Cuban or Latin American history, it is not difficult to identify many characters and events, including Fidel Castro and the Cuban Revolution, and even to recognize

some of the images described (Castañeda 142; Ghezzani 71). For others, the book may resonate as a broader representation of Latin American or Global South history. While never mentioned by name, the easily identifiable Cuban revolution has drawn critical attention away from the larger historical debate about visual media and hegemony in Cuba in the novel. *Vista del amanecer* has often been read either for its formal photographic features (Kutasy), through photography's relationship to the Cuban revolution (Venegas), or more broadly as a text about Cuba's violent history and those left out of historical narratives (Alvarez Borland; Castañeda; Chacon; Ghezzani; Montenegro).

My investigation of *Vista del amanecer* as a parody of an *álbum de vistas* expands these studies by analyzing the text from a blended perspective that recognizes the interplay between visuality and historical violence as principal themes contributing to its form. This approach shines light on how racism and racial violence are discussed in the book. By analyzing the role of visuality in the novel, I identify a central argument about how political elites have used visual media to construct racial imaginaries and justify racial violence in Cuba. Further, this article's section on photography offers new insights in an area which has already received some critical interest by analyzing Cabrera Infante's criticism of the medium of photography through his conceit of a camera as a weapon. This approach uncovers a shrewd criticism of Cuban Revolutionary racial policies and suggests a continuity in racial violence from colonial times to the post-revolution.

Álbum de vistas and form

Vista del amanecer parodies a Latin American *álbum de vistas*, on which the title is based. The *álbum de vistas* began to gain popularity in the nineteenth century, before the invention of photography, but has roots in imperial travel books and illustrations dating back to the sixteenth century, which many vignettes in *Vista del amanecer* reference. It typically included panoramas of natural environments and images of people, monuments, maps, and cities accompanied by captions and articles that reinforced the album's picturesque qualities and the perspective of the traveler's eye. Sixteenth through nineteenth-century albums contained wood-cut etchings, copper engravings, and lithographs, while photographs were only more widely introduced in the second half of the nineteenth century. *Vista del amanecer's* structure and content unpack controversies about the maps, engravings, and photographs that might appear in an *álbum de vistas*. White space surrounds the vignettes in the book, much like the layout of images in an album. From this perspective, the book engages with visual media on a macro level, where letters and words serve a visual function beyond their semantic one. Many vignettes are also ekphrastic descriptions of engravings and photographs or detail situations in which those visual media are crucial to plot constructions and character development.

Vista del amanecer is sometimes understood as reflecting the

"layout of a picture book" or parodying a photo album (Venegas 119). This characterization gives more weight to the book's second half, where photography displaces engraving as the visual medium that Cabrera Infante textually investigates. Photography is still an important part of Cabrera Infante's literary project, especially with how it relates to Cuba's post-revolutionary government and his own political exile. However, his book offers a much broader criticism of Latin American and Cuban political hegemony rooted in practices of visual manipulation and oppression, which his parodying of an *álbum de vistas* illustrates. *Vista del amanecer* constructs a genealogy of visual culture—and its violent dimension—through vignettes that chronologically move from descriptions of colonial maps and engravings to more contemporary photographs and film. The medium of visual reproduction changes but the political hegemony it supports is consistent. Through this broad, chronological analysis, I identify new topics like racial violence and its relationship to visual media.

Cabrera Infante's choice to explore the *álbum de vistas* is pointed and political, despite receiving little critical attention. The *álbum de vistas* is a complex visual-textual form that served various political functions. European, and later North American, colonizers and travelers produced often-exoticized albums with images of people and places in Latin America and sold them through a blended market of touristic curiosities and imperial exploration. The production and circulation of the *álbum de vistas* strongly shaped the ways in which global empires with stakes in Latin America understood and debated topics such as race and extractivism (Stepan 29). A vignette in *Vista del amanecer*, based on a sixteenth century Theodore de Bry engraving, is one of many examples that points to the racialized dimension of imperial visual production that has continental resonances. Latin American governments later also funded their own drawing and photographic expeditions in conjunction with mapping, scientific, racial, and territorial exploration campaigns (Andermann 130, Cortés-Rocca 139). Images of landscapes and social groups became tools for nation building that considered race relations (Ortega 143). By the late nineteenth and early twentieth centuries, these Latin American albums, now populated at least partially with photographs, informed national biopolitical policies, such as indigenous extermination campaigns, across the continent (Cortés-Rocca 139-158). The racial dimension of the *álbum de vistas* is not lost on Cabrera Infante, but in fact is one of the book's primary themes.

Violence is another central theme in the book. Many vignettes depict visual media like photography as deadly, and gory textual descriptions are commonplace. This overarching violence should be read in relation to the book's form as a textual interpretation of an *álbum de vistas*, which, as noted above, is closely associated with hegemonic political projects and race. Almost every vignette, which I interpret as an entry in an *álbum de vistas*, is deeply violent. The overall effect is a parody of a multi-media album where death and violence are the throughlines. Unlike the idealized images of an im-

perial or nation-building *álbum de vistas*, Cabrera Infante's parody ironically portrays scenes of violence and decay. This approach reveals that *Vista del amanecer* is specifically concerned with the engagement between visual media of reproduction, such as photography and engravings, and governmental violence. My analysis builds on studies of *Vista del amanecer* that focus on the violent history of Cuba in the broadest sense or the violence in the daily lives of Cubans by also considering how form and structure connect to the literary content (Castañeda; Ghezzani).

Engravings and racial imaginaries

Many vignettes in the book employ ekphrasis and claim to describe visual media such as etchings, engravings, photographs, and maps. While there are no dates in the book, the way Cabrera Infante moves chronologically from etchings to photographs constructs a genealogy of visual media and their links to hegemonic politics. Engravings, from early in the book, are situated within the colonial period and deal with topics such as slavery, indigeneity, racism, and the manipulation of visual media. This section considers these vignettes more granularly, while remaining attentive to their role in the book's broader criticism of how European and Latin American political elites have historically used visual media to promote race-based violence. Ultimately, the vignettes about engravings from early in the book set the stage for later analyses about photography by explicitly discussing the construction of racial imaginaries in Cuba. They offer cues for reading later vignettes in which the theme of racial violence is less overt.

One vignette from early in the book describes an engraving in which a fugitive slave is attacked by bloodhounds sent by his slaveowners. The entry before it explains how slaveowners across the Americas used Cuban hounds, as they came to be known in the United States, to track down and discipline fugitives. This vignette then depicts a violent scene where Cuban hounds find the fugitive slave at his camp. It reads:

En el grabado se ve a un esclavo fugitivo, arrinconado por dos sabuesos. Sus ropas raídas y descalzo, el cimarrón en puña una guámpara o machete. Uno de los perros se le acerca por la izquierda peligrosamente, mientras el otro cierra el flanco derecho. En medio del grabado se ve una cazuela y un fuego apagado. Hay también un sombrero de guano, yarey o paja del país. Entre el fugitivo y los perros no media más que sus mandobles surcando el aire. El pie del grabado dice: "El cimarrón, sorprendido por los perros, se defiende de ellos como fiera acosada" (Cabrera Infante 23).

The vignette's importance to the criticism of visual media's hegemony in the book is rooted in its last sentence, a description of the engraving's caption. Without the caption, the scene itself could

almost garner sympathy for the fugitive slave, the *cimarrón*, for it represents someone trying to set up a new life without direct hostility towards slaveowners or their plantations. The fugitive with worn out clothes has a stewpan over an extinguished fire and he holds a machete, tools necessary to survive outside of the plantation. He defends himself and his new home from the aggressive bloodhounds.

The caption, however, creates the opposite effect by comparing the fugitive slave to a harassed beast. It animalizes and thus dehumanizes the slave through a process in which the image itself gains meaning from its caption. The textual manipulation of the visual medium is politically motivated, racially inclined, and works beyond the image itself. The engraving and caption together represent a criticism of how colonial authorities in Cuba used visual media such as engravings and etchings to construct negative images of blackness while supporting an economy based on the violence and exploitation of slaves. The description of this engraving uses differences between the image, as portrayed verbally in the vignette, and the caption to highlight the book's broader theme of visual media and their hegemonic uses towards racialized goals.

In Cuba, the threat of *cimarronaje* represented a threat to the institution of slavery itself, especially in the wake of the Haitian Revolution and the foundation of an independent nation of former slaves that would grant citizenship to runaway slaves from other colonies. Sibylle Fischer proposes that in Cuba, a contradictory message attempted to uphold the slave system: the slave "is at once submissive and a deadly threat, at once unthinking and forever plotting" (111). The vignette represents this very notion through a runaway slave who is depicted as dangerous, plotting, and yet also unthinking. He is dangerous and plotting by wielding a machete, fighting off a vicious hound, and building a home outside of the slave economy. However, his portrayal as unintelligent is rooted in his comparison to a wild animal who lacks the consciousness to understand his actions. The vignette criticizes how elites in Cuba used engravings to shape complicated conceptions of blackness, slavery, and *cimarronaje*.

This engraving also points to a colonial surveillance apparatus, constructed around race-based ideas, that precedes photography. It can be read as a warning to other runaway slaves. The engraving suggests that, like the runaway slave represented, others also risk being caught, attacked, and publicly humiliated, both through violent bloodhound surveillance and degrading visual representations and captions. By including this vignette in his broader parody of the *álbum de vistas*, Cabrera Infante condemns the colonial government's use of engravings as a visual medium through which to instill fear, promote violence, and construct and reproduce racist tropes.

Another vignette describes an engraving of the execution of an indigenous chief, Hatuey, who is burned at the stake as part of an attempted conversion ritual. From one side of the engraving, armed conquistadors watch while in the background a conquistador army on horseback chases a group of semi-naked indigenous people who

try to escape. This vignette portrays a sixteenth century engraving made by the Flemish publisher, typographer, and engraver Theodore de Bry that appeared in a German edition of Bartolomé de las Casas' *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. However, as Ghezzi notes, Cabrera Infante likely found the image in Portuondo's *Historia de Cuba* (78).

The choice to use a de Bry engraving is telling, for during the sixteenth and seventeenth centuries, his engravings were some of the first images of indigenous Americans to reach Europe. Thus, copper engravings like the one Cabrera Infante references strongly shaped European ideas of indigeneity. In fact, another set of de Bry's engravings about Brazil reinforced myths about indigenous cannibalism and also impacted European perception of indigeneity. Like in *Vista del amanecer*, in Brazil in the 60s and 70s critical parodies and revisions of those images emerged, such as Nelson Pereira dos Santos' movie *Como era gostoso o meu francês* (1971). While the specific engraving on which Cabrera Infante chose to write a vignette is about Cuba, his decision to pull from an archive of colonial travel engravings that depicted many parts of the continent—and to criticize the exoticized depiction of indigenous Americans in it—points to a broader argument about racial violence and visual media across Latin America. Like in other vignettes, including the one about the fugitive slave, Cabrera Infante underscores topics with continental relevance.

By mentioning the "indiada semidesnuda" in the engraving, Cabrera Infante emphasizes the manipulation of images and the misrepresentation of indigenous groups in the sixteenth century (15). Michiel Van Groesen explains:

If adding elements to the original compositions was a regular trait of the De Bry collection, so was the opposite. Nowhere does the omission of iconographic details become more obvious than for the topic of clothing. The publishers regularly suggested nakedness when the original narratives provided no such insinuation (195).

Many early modern Europeans considered public nudity a sign of barbarism and wildness or sexual immorality (Groesen 198). When the vignette accentuates the seminude representation of an indigenous group, it underscores the racialized moral insinuations that visually manipulated engravings produce and the political violence that emerges from them, represented by the conquistadors on horseback. This engraving thus levels a broad criticism against colonial governments who used moral and religious justifications to support their violent voyages, just like Perreira dos Santos' film. Crucially, it does so by deconstructing the ways illustrators and their engravings created these race-based stereotypes.

The last sentence of the vignette of Chief Hatuey's execution connects the colonial engraving, imbued with violence, to contemporary visual representations on beer bottle labels. It reads, "el indio elevó su altiva cabeza de cacique, el largo pelo negro grasiento

atado detrás de las orejas, su perfil aguileño todavía visible en las etiquetas de las botellas de cerveza que llevan su nombre" (Cabrera Infante 16). This movement from past to present underscores the significant impact that visual media such as engravings have played in constructing racial imaginaries in Cuba. While colonizers essentially exterminated indigenous groups from the island, the images of indigenous people still promote an authenticity rooted in racialized violence. De Bry's illustrations helped construct a narrative in which Spanish conquistadors were aligned with evil and indigenous people with innocence and good, sometimes known as the Black Legend. However, the engravings also linked indigenous victimhood with fragility and helplessness, which, as Karen-Margrethe Simonsen argues, produced a voyeuristic pleasure for European audiences (35). That pleasure persists in beer bottle labels of the celebrated but exoticized indigenous chief. It is thus crucial to read this vignette through a lens of visual political hegemony, and in relation to other representations of racial violence produced by, and reproduced in, distinct visual media such as engravings and photography. In this case, an engraving that seemingly denounces Spanish colonial violence instead becomes a meditation on representational violence of indigenous Americans when the piece about beer bottle labels is added. The vignette contributes to Cabrera Infante's broad criticism of historic visual hegemonic practices that span half a millennium.

A third vignette describes an engraving in which a group of slaves is transported while receiving disciplinary whips. They are barefoot and restrained by wooden cuffs. Like with many of the vignettes in the book, the last sentence provides the key through which to read it: "Detrás del grupo se puede ver una palmera y varios bananeros que dan al resto del grabado una nota exótica, casi bucólica" (Cabrera Infante 31). The palm and banana trees draw attention away from the violent aspects of the scene and instead emphasize the pleasantness of the natural environment, which the term bucolic suggests. Like with the de Bry engraving, racial violence in this vignette also produces a voyeuristic pleasure for a European audience and thereby distracts from the abusive scene. Instead of focusing on the whipping and herding of slaves, Cabrera Infante highlights the aspects of the engraving that might desensitize a foreign viewer to the violent institution of slavery.

His choice to emphasize the palm tree directly references a way that illustrators manipulated engravings to create picturesque and exoticized images of the Americas. As Richard Kagan explains, starting in the seventeenth century, Dutch illustrators included palm trees in engravings in order to "'market' America to Europe at large" in a more exotic way (ch. 4). Sometimes, publishers even added illustrations of palm trees to images that had already been printed, such as John Ogilby's engravings of Cuzco and Potosí in *America* (London 1671) (Kagan ch. 4). Potosí's ecology did not support palm trees, but Ogilby saw representations of them in Frans Post's drawings of Brazil and decided to include them to make Potosí seem more tropical and exotic, and thus more appealing to an

audience curious about geographic novelties and their extractive potential (Kagan ch. 4). In fact, the title *Vista del amanecer en el trópico* emphasizes that very exotification of tropical climates by referencing the tropics, as opposed to Cuba, the Caribbean, or Latin America. The title thus suggests that the book is concerned with how outsiders—namely Europeans and North Americans—manipulate, sell, and construct images of Latin America. The palm tree reference further underscores the easy manipulation of visual media like engravings and the more abstract violence it produces when it collides with racial representations.

Photographic violence

This section focuses on the frequency with which Cabrera Infante symbolically alludes to photographic violence by comparing cameras to weapons. While critics have elaborated on the violent and gory textual descriptions in *Vista del amanecer*, they have overlooked this aspect of the text. Like with Roland Barthes, Susan Sontag, and other photographic theorists of the 1960s and 70s, the camera-as-weapon metaphor for Cabrera Infante serves as a criticism of photography as both a visual medium of limited veridical representation and as a technology closely linked with government-backed violence. The connection between violence and photography in *Vista del amanecer* reveals that Cabrera Infante's project focuses specifically on the ways in which visual media become tools of oppression and hegemony, a perspective with both a theoretical and political dimension. It goes beyond criticizing everyday violence in Cuba, as Ghezzani argues, or "a complete view of the violent history of the island of Cuba," as Castañeda suggests (142).

On one level, Cabrera Infante's concern with photography is rooted in the political moment in which he worked and can be read against the backdrop of post-revolutionary Cuba's cultural policies. As José Luis Venegas notes, during and after the Cuban revolution, the photographic image epitomized "the socialist goal to make art represent reality truthfully" (109). He elaborates that "socialist realism, the aesthetic norm of post-revolutionary Cuba, finds in the transparency of photographic reproduction the prevalence of matter over form (or denotation over connotation) that it demands from other modes of representation" (109). Thus, a project like *Vista del amanecer* threatens the post-revolutionary government's cultural program by destabilizing the notion that photography, as a medium, is capable of representing reality. Instead, a portion of the book is constructed around photographic distortions in which the supposedly ekphrastic descriptions of photos emphasize what the photos did not manage to capture. This approach thereby delineates the limitations of photography as a documentary tool, in direct confrontation with Cuba's official post-revolutionary cultural policies surrounding photography.

Theoretical discussions of photographic violence often hinge on a criticism of the medium's inability to capture and represent reality. Cabrera Infante, in an interview with Isabel Alvarez Borland

about his artistic use of photography in *Vista del amanecer*, underscores this very issue. He says, "la misma fotografía que parece captar la realidad verazmente crea por medio de luces y sombras una apariencia, una irrealidad, una imago. Traté de imitar esa condición de la fotografía" (qtd. in Alvarez Borland 33). A fundamental way in which he tries to sever the bond between photography and representations of reality is through an overarching metaphor that a camera is a weapon. His approach aligns with other visual theorists of the time, like Barthes and Sontag, and later critics like Eduardo Cadava, Natalia Brizuela, and Jodi Roberts, who all draw connections between photographic cameras and weapons, violence, or death in order to question the medium's reputation as a realistic or documentary form of representation.

Barthes, for example, proposes a theory of photographic violence in *Camera Lucida* that argues that photographers who travel the world are agents of death, pulling the camera's trigger that so closely resembles that of the gun (92). He identifies a violence inherent in the process of taking a photo, which Cadava echoes in *Words of Light: Theses on the Photography of History* (11). They both argue that snapshots kill the subjects of photos by converting their dynamic lives into simple instants of light imprinted on film. Barthes further proposes that "death is the *eidos* of the photograph" and elaborates, reflecting on his own experience as a photographer, "what I am seeking in the photograph taken of me (the intention according to which I look at it) is death" (15). For Sontag, like Barthes and Cadava, taking a picture also amounts to a form of theoretical murder because "it turns people into objects," and thus takes away their lives (10).

By identifying and analyzing the moments that conflate cameras and weapons in *Vista del amanecer*, I uncover a new, subtle criticism of post-revolutionary Cuba's cultural policies linked to photographic realism and totalitarianism. I also analyze the relationship between photography and racial representations in twentieth-century Cuba. In one vignette where a camera becomes a weapon, Cabrera Infante depicts a group of Jamaican and Haitian agricultural laborers trying to resolve a strike with their boss. The text explains:

Todo pareció ir de lo mejor y el hacendado propuso hacer una foto del grupo para conmemorar el acuerdo. Los delegados haitianos y jamaquinos se colocaron en fila en frente de la máquina, cubierta con una tela negra. El hacendado salió del grupo para dar una orden a su mayoral. El mayoral destapó la máquina y tranquilamente fusiló con la ametralladora al grupo de delegados. No hubo más quejas de los cortadores de caña en esa zafra y en muchas más por venir (Cabrera Infante 95).

This vignette's porous language creates a play on words in which the photographic camera and the machine gun merge. The word "máquina" refers to both the gun and the camera, or perhaps an Infantian hybrid of the two. The black fabric covering the machine

also serves a dual function. On the one hand, it covers the camera to filter out extra light, thereby giving the impression that it will produce a better photograph through the process of chemically inscribing light onto film. On the other hand, the black fabric's darker function is to conceal what lies beneath it, a machine gun preparing to murder the striking laborers. The play with light and darkness directly captures Cabrera Infante's approach to decoupling reality from photography that he mentions in the interview with Alvarez Borland.

The vignette also has a strong racial component and symbolic resonances because the foreman uses the camera-machine gun hybrid to murder Afro-Caribbean workers on strike. As Deborah Poole explains:

By the beginning of the 20th century, rural indigenous families, Afro-Latino peasants, new immigrant workers, miners, union leaders, anarchists, maids, and street vendors were posing for their own portraits. As a counterpoint to this popular embrace of photography as a democratizing technology, Latin American states were quick to embrace the camera as a tool through which they could further deepen their surveillance of the bandits, criminals, vagrants, itinerant vendors, miners, union leaders, and unruly African and indigenous subjects who dared to challenge official, state-driven ideologies of capitalist economic growth and cultural homogeneity.

The weapon-camera is a metaphor for the violence photography posed towards Afro-Latin Americans and Afro-Caribbeans in the early twentieth century, around the time when the vignette is situated. More specifically, it illustrates how increased access to photography and portraiture also resulted in state surveillance apparatuses that upheld racial hierarchies and targeted protesting immigrant workers who risked destabilizing the economic systems in place. Cabrera Infante's vignette specifically references the increase in immigrant workers from Haiti and Jamaica caused by the sugar industry's boom in the 1920s, which led to strong racist and anti-black discourses propagated by the regimes of Gerardo Machado y Morales and Ramón Grau San Martín (Carr 83-4).

While the black laborers in the vignette think that they are participating in a celebratory portrait and engaging with an increasingly available technology, they instead suffer an attack of race-based violence that reveals little change in racialized societal hierarchies. This vignette also links social movements and labor rights to race and visual media. It illustrates how photography served as an important tool to reinforce racial oppression by the turn of the nineteenth century. Thus, when read in relation to the earlier engravings about slavery, this vignette suggests a continuation in economic systems from slavery to state-driven capitalist projects. It uses the medium of photography to demonstrate similarities in racist discourses between Cuba's republican and colonial governments.

Another vignette in which a camera is depicted as a weapon is an ekphrastic description of a photograph of a bloody battle scene littered with cadavers. Amidst the bodies, there is "un objeto que está cerca—una granada, el casquillo de una bala de cañón de alto calibre, ¿una cámara de cine? —se ve negro, como un hueco en la foto" (Cabrera Infante 133). While this vignette does not have the same gun-camera wordplay as the one above, the object of focus is still undefined and inhabits a similarly ambiguous space between weapon and camera. That the object could be a grenade, the shell of a high caliber canon, or a video camera suggests an equivalence, where all three objects share an intrinsic violence.

This vignette, like the earlier one describing the execution of the striking laborers, plays with the relationship between photography and light. Light represents the unique indexicality of cameras and their capacity to inscribe it onto film. Yet, darkness goes hand in hand with the light, a necessity for revealing film, but also symbolically an indication of the violence the camera produces in its supposed indexicality that falsely represents reality. Cabrera Infante, like in the vignette about the Haitian and Jamaican laborers, underscores darkness and light to emphasize the processes through which photographs are taken and revealed. By drawing attention to photography as a mechanical process that depends on—and manipulates—light to inscribe an image onto film, both vignettes essentially reveal a crucial way in which photographs do not represent reality, but only limited reflections of light. Alvarez Borland astutely notes how combinations of light and shadow in the vignette above make "a parallel between truth and perception" (35). I expand on this analysis by also bringing in a political dimension. By questioning photography's ability to capture and represent reality, Cabrera Infante also questions, as noted earlier, Cuba's post-revolutionary cultural policies that promote photographic realism.

Crucially, both vignettes point to photography's inability to depict reality by underscoring an essence of doubt linked to the camera. The undefined nature of the camera, as a machine gun in the first vignette and a grenade or bullet shell in the second, produces a general narratorial uncertainty within the text rooted in photographic practices. Unlike for Cuba's post-revolutionary government, for whom the camera served as a metaphor for a totalizing government by capturing and "leaving no room for the formation of alternative versions of reality," in Cabrera Infante's book the camera deconstructs ideals of totalization and certainty (Venegas 110). Alternative versions of reality are built into the undefined camera-weapon and the darkness that often conceals it.

The intersection of race, violence, and visibility is fundamental to the book's message, for it suggests that visual media are not only theoretical technologies of analysis, but also objects that strongly impact politics. While earlier elaborations of photography are clearly linked to racial violence, in the vignettes that deal with the Cuban Revolution and its aftermath, discussions of race seem to disappear in the novel. This racial invisibility is part of a broader criticism of how Castro engaged with questions of race in post-revolutionary

Cuba. On the one hand, he “went great lengths to accommodate racial difference within a Marxist discourse and represent Afro-Cuban culture and politics as an integral part of the national revolutionary consciousness” (Venegas 121). On the other, Richard Gott identifies a continuity in racial thought in Cuba which the Revolution only masked. Black Cubans continued to pose a threat to the ideological unity and “the revolution remained as hostile to black separatism as the white government of the early years of the century had been” (qtd. in Venegas 121).

The apparent lack of a discussion of race in the sections about the Revolution is an Infantian misdirection when read in the broader context of the book as a parody of an *álbum de vistas* and as a meditation on visual media and hegemony. The topic of racial violence rooted in visual technologies begins with engravings and etchings, like the ones of the fugitive slave and Chief Hatuey, and moves to photography in the early twentieth century, during Cuba’s Republican period, with the vignette about the Haitian and Jamaican laborers. It’s a sudden dissipation later in the book mimics, and criticizes, the Cuban Revolution for purportedly improving racial dynamics

while just below the surface reproducing similarities to previous centuries. A focus on visual media permits this novel analysis about racial violence.

To conclude, my analysis of *Vista del amanecer* as a parody of an *álbum de vistas* reveals the similarities between engravings and photography as tools of elite hegemony. Yet I also underscore the novel’s argument that distinct visual media promoted racial violence at different periods of Cuban history. The persistent racism the book depicts through engravings and photography up until the Cuban Revolution, and then its sudden disappearance, are part of a subtle strategy to criticize the Revolution’s treatment of Afro-Cubans while linking its policies to earlier periods. Ultimately, this analysis of the role visual media play in promoting oppression and violence in Cuba demonstrates Cabrera Infante’s highly critical position towards the way elites construct and disseminate historical narratives using visual tools, dating back to the colonial period.

WORKS CITED

- Alvarez Borland, Isabel, and Lynette M. F. Bosch. “Cuban-American Literature and Art: Negotiating Identities.” *Cuban-American Literature and Art*, State University of New York Press, 2009.
- Andermann, Jens. *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil*. University of Pittsburgh Press, 2007.
- Barthes, Roland., and Richard Howard. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Translated by Richard Howard, 1st American ed., Hill and Wang, 1981.
- Brizuela, Natalia and Jodi Roberts, et al. *The Matter of Photography in the Americas*. Stanford University Press, 2018.
- Cabrera Infante, G. (Guillermo). *Vista del amanecer en el trópico*. 1. ed., Editorial Seix Barral, 1974.
- Cadava, Eduardo. *Words of Light: Theses on the Photography of History*. Princeton University Press, 2018.
- Carr, Barry. “Identity, Class, and Nation: Black Immigrant Workers, Cuban Communism, and the Sugar Insurgency, 1925-1934.” *The Hispanic American Historical Review*, vol. 78, no. 1, 1998, pp. 83–116, <https://doi.org/10.2307/2517379>.
- Castañeda, Belén. “Guillermo Cabrera Infante’s Cuba in ‘View of Dawn in The Tropics.’” *Confluencia* (Greeley, Colo.), vol. 12, no. 1, 1996, p. 141–154.
- Cortés-Rocca, Paola. *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. 1a ed., Ediciones Colihue, 2011.
- Fischer, Sibylle. *Modernity Disavowed: Haiti and the Cultures of Slavery in the Age of Revolution*. Duke University Press, 2004.
- Ghezzani, Alessandra. “El hipotexto figurativo en ‘Vista del amanecer en el trópico’ de Guillermo Cabrera Infante.” *Confluencia*, vol. 7, no. 1, 2015, pp. 68–84, <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/5391>.
- Groesen, Michiel van. *The Representations of the Overseas World in the De Bry Collection of Voyages (1590-1634)*. Brill, 2008.
- Kagan, Richard L., and Fernando Marías. *Urban Images of the Hispanic World, 1493-1793*. Yale University Press, 2000.
- Montenegro, Nivia. “Qué Dise/mi/nación?: Island Vision in Guillermo Cabrera Infante’s ‘Vista Del Amanecer En El Trópico.’” *Cuban Studies*, vol. 28, 1999, pp. 125–53.
- Ortega, Emmanuel. “The Mexican Picturesque and the Sentimental Nation: A Study in Nineteenth-Century Landscape.” *The Art Bulletin* (New York, N.Y.), vol. 103, no. 2, 2021, pp. 129–55, <https://doi.org/10.1080/00043079.2021.1847587>.
- Poole, Deborah. “Photography in the History of Race and Nation.” In *obo* in *Latin American Studies*. 2 Sep. 2022.
- Simonsen, Karen-Margrethe, and Jonas Ross Kjærgård. *Discursive Framings of Human Rights: Negotiating Agency and Victimhood*. Edited by Karen-Margrethe Simonsen and Jonas Ross Kjærgård, Birkbeck Law Press, 2017.
- Sontag, Susan. *On Photography*. Penguin Books, 1984.
- Stepan, Nancy. *Picturing Tropical Nature*. Cornell University Press, 2001.
- Venegas, Jose Luis. “Exile, Photography, and the Politics of Style in Guillermo Cabrera Infantes’s *Tres Tristes Tigres*.” *Latin American Literary Review*, vol. 36, no. 72, 2008, p. 107–133.

Closed Doors

Sandra Gutiérrez

BIOGRAPHICAL NOTE: Sandra Gutiérrez resides in Las Cruces, New Mexico. She received her bachelor's degrees from New Mexico State University (NMSU) and her master's degree from the University of Michigan (U of M). She is originally from Aguascalientes, Mexico. Sandra arrived at the NM Southwestern border region at the age of 12, speaking only Spanish. She was raised near a small agricultural town known as the Chile Capital of the World, Hatch, NM. Sandra now works as a Clinical Social Worker, EMDR Clinician and Consultant, and NM Board Approved Supervisor. She has also been a university graduate level Adjunct Professor and is currently a doctoral level student at two educational institutions. Sandra is due to graduate with a Clinical Sexology Ph.D. this coming May, 2023. Sandra has an interest in topics related to equity i.e., feminism, immigration, first-gen Latina mentorship, mental health, sexology, and higher education. Sandra is a first-generation female college graduate and professional. She is also the mother to two boys, ages seven and sixteen and wife to her husband of 18 years.

Every door was locked before
I could even dare explore
The wonders of my true being
Pleasures withheld in my body

Subtle ways of closing doors
And others blatantly so
Nonetheless the door was closed
To a body that belongs

Not to the many institutions!
Not to the many individuals!
Which closed doors to many bodies
Yielding many solitary

Hence, I opt to here reclaim
My body and all the decisions
Surrounding every placer
Reclaiming all expeditions

Owning my body again!

Expeditions to my body
Thus, opening every door
Through keys that no-one possesses
Cutting through the many latches
Imposed upon female bodies

Las estrellas de Orión

Andreea Ciobanu

ABSTRACT: A pregnant woman enters a grocery store in the middle of the pandemic. She bears the weight of work, familial drama, and the future. Her experiences highlight the obstacles employed women face in the United States and the lack of social concern and support for expecting mothers.

BIOGRAPHICAL NOTE: Andreea received her B.A. in Linguistics and an Advanced Language Certificate in Spanish from Yale University. She is a Fulbright English Teaching Assistant in the American Studies department at the University of Bucharest. Her writing primarily focuses on social, familial, and intimate relations and conflict.

En la ventana, Arabella se vio a sí misma por primera vez en ocho meses: encorvada con una luna sobresaliendo de su pecho. Bajo las farolas, su topetón de blanco puro reflejaba todos los rastros de luz que se atrevieron a acercársele. Con sus pies de globos, tomó tres pasos hacia la cola de carritos y suspiró. Ella pensó en el cielo, que oscurecía más temprano cada día que pasaba.

Delante de ella, las puertas corredizas se abrieron sólo para paralizarla con la ráfaga del viento helado que salía de adentro. Pero las traviesas inclemencias naturales olvidaron que Arabella ya se había entumecido hacía diez minutos, cuando notó que los carteles de las plazas reservadas para las embarazadas habían sido desplazados por carteles de 'Curbside Pickup'. Con la poca fuerza que tenía por las doscientas noches de insomnio, entró en el supermercado. El mensaje de su hija mayor le pasó por su mente.

Las flechas unidireccionales indicaban los pasillos, pero los rostros medio ocultos caminaban sin orden. Nadie se dio cuenta del virus que corría desenfundado. Justo antes de salir del asilo, descubrió que tres empleados se enfermaron. Si no fuese por la vida que crecía por dentro, ella ya habría dejado de trabajar. Siguiendo la flecha anaranjada que señalaba la dirección de los productos femeninos, Arabella continuó, suspirando con cada paso.

Sus pinceles recogían telarañas en su despacho mientras corría desde un lado del asilo al otro para completar las tareas administrativas. Arabella siempre pensaba en esto cuando repasaba lo que había pasado durante el día laboral. Claro que había sido contratada como una profesora de terapia artística. Claro que trabajaba tres horas extra cada día para compensar el despido de su marido. Claro que el bebé le daba rodillazos en su vejiga cada noche cuando debía dormir. Claro que andaba por los pasillos de Walmart como si fuera pasando a través de una neblina. Al menos, podría alimentar a sus tres hijas y esposo.

Ya frente a los productos que buscaba, Arabella tomó lo que había ido a comprar y giró el carrito hacia las cajas. La cajera miró su panza mientras escaneaba la prueba de embarazo.

Los cinco minutos de regreso al coche se convirtieron en una eternidad sin fin. El bebé empezaba a darle patadas como si fuera una fiera salvaje. Las olas de piel subían y bajaban alrededor de su ombligo y unas estrellas corrían con alta velocidad por su visión. Otra vez, pensó en el mensaje de su hija mayor.

Arabella peleaba contra las luces fugaces con las pocas fuerzas que le sobraban a su cuerpo, hasta que las constelaciones se arremolinaron en una explosión de gran belleza y la flecha de Orión brilló en el cielo.

Isla del Sol, Lago Titicaca, 2008

Sean MacGinty

ABSTRACT: Remembering an evening in Isla del Sol, Lago Titicaca while traveling through Bolivia

BIOGRAPHICAL NOTE: Sean MacGinty works in the education NGO sector in South Africa. He is also a writer and poet, and lives in Cape Town. He has had poetry published in *New Contrast: The South African Literary Journal*, *New Coin*, *LitNet* and *Daily Maverick* in South Africa, as well as the *Latin American Literary Review*.

The hue of evening sky, a watercolour blue sunk into its page.
First stars already out, spills of light from under the drip of blue.

The men were returning in canoes, reed-woven, with the day's offering,
Sliding the *balsas* up through the reeds to the shore.

Children were running up along the path, climbing the lush hill,
Past us, the unknowing players in their game, in their laughter, saying

'Gringo! Gringo! We have lodging for the night, only 20 pesos!'
Running back towards their homes of stone, brushed into the green.

That present was perfect, the children running in continuous completion.
To open it again, to try see the stars on the paper before me

Is to strain it, strain it into blankness:
The complete erasure, a page feels over and over.

Manhood

Maria León

ABSTRACT: *Manhood* is a short story about Fernando, a pre-teen coping with the death of his father in the Andes region of Venezuela in 1958.

The Andes region of Venezuela is the only part of the country that cools down enough to see snow on mountain tops from December to February. The rest of the country mostly oscillates between thirty and forty degrees celsius, a temperature warm enough to melt an ice cream cone in a few minutes. Being able to eat ice cream from a cone before chocolate drips all over one's hands is an accomplishment that most Venezuelan children master by age ten.

But not Fernando.

The last time Fernando had ice cream was on a hot June afternoon in 1958. He was twelve years old and sitting next to his old man, Don José. The attendant at the *heladería* handed the boy a double scoop on a waffle cone wrapped with a see-through white paper napkin. Fernando held it with both hands and opened his mouth big like he did when he sang about the letter "O" in preschool. He closed his eyes, wrapped his lips around the cone and sucked the top ball into his mouth. Fernando smiled and the sweet cream coating the inside of his cheeks dripped past the edges of his lips. His hands and fingers became sticky and his giggles turned into a guttural chuckle that rose from deep inside his belly. Don José looked at Fernando, his first born child with his uncalledoused hands and his prepubescent hairless face, covered in melted chocolate and licking the cone with zest. Don José wrinkled his brow and said:

"Son, don't eat like a fag. You're a man."

Don José died a tragic and unexpected death. For months, he'd experienced chronic mild pain on his left wrist that bothered him when he drove and did crosswords. At the clinic in the nearest city, the procedure took less than one hour but the staff recommended an overnight stay as a precaution. Don José slept in a shared room on the fourth floor of the building and woke up at midnight with a pressing need to urinate. He stumbled out of bed and followed the glow of the fluorescent, long tubes that lit the empty corridor. In between sleepy blinks and cloudy awareness, he leaned his body against a door he assumed led to the bathroom but was instead, the entrance to an emergency exit under repair.

His body was found on the pavement early the next morning.

At home, María, a twenty-nine year old woman now solely responsible for the well-being of three children, sat on a red velvet

couch holding a rosary and staring at a wooden crucifix pinned to the white wall in front of her. It was February, a time when kids celebrated carnival by throwing water balloons at unwilling passersby and willing bystanders. Fernando walked into the house with a wet shirt stuck to his chest; his nipples poked through the cotton like birdseed. María smiled and patted the seat next to her, directing her firstborn to sit.

"How does it make you feel? To be the man of the house," she asked.

Fernando's stomach rumbled inside his belly and his heartbeat slowed to a heavy palpitation. The boy sat in silence while a drop of water slid from the widow's peak on his forehead and rolled down towards the tip of his nose. The drop dangled there, waiting for the boy to move in order to freefall towards the ground, like his father.

Conchita took care of the house since before Fernando was born. She was an eternally old woman with a nervous tic that made her chew saliva after speaking. Her front teeth were crooked and so she used her molars to bite into *arepas* and bread. Her short stature never stopped her from dusting off the ceiling fans or from getting the fine china from above the stove. After Don José's death, she agreed to work for a reduced rate as long as María continued to feed her and let her move into the room in the coolest corner of the house. To accommodate the request, María asked Libertad, her oldest daughter, to share a room with her sister.

"Why doesn't he share his room?" The young girl growled and looked at Fernando, who was reading the dictionary by himself in the living room.

"Boys need privacy," María said softly and floated down the hall.

Libertad was a year younger than Fernando and she accepted but was annoyed by his seniority. She too wanted to read books instead of folding laundry. She wanted to run outside instead of dropping eggs into socks to mend them. Libertad took a sip of juice, walked to the living room and used the narrow gap between her two front teeth to shoot melon water at her brother.

"Stop it!" He shouted, wiped juice off the page and went back to the sentence he'd read three times.

According to Larousse, a fag was a cigarette. A fagot, another

er word Fernando had heard in the streets, was a bundle of sticks bound together for fuel. Fernando pictured the twigs; strong and stable, ready to ignite when prompted. Then he thought of himself, weak and alone.

"I can work with Flavio," the boy offered when María announced she'd get a second job.

"Your job is to go to school," she replied while Conchita threw coffee beans inside a blender.

"I'll go after school," the boy demanded, cutting through the grating.

"Conchita, what do you think?" María asked, covering her ears.

"A job would be good for the boy," Conchita said and turned off the blender.

Flavio, across the street, was a stocky leather maker with a small family shop that remained successful even after his wife's passing.

"I hope you find a woman to screw you real good. And I hope you get her pregnant too!" Flavio told his son, Junior.

Junior didn't flinch, he smiled to himself and waved at Fernando who was standing by the door. Unlike most people in town, Junior was aloof to others' comments, including his father. He walked down the streets whistling like the town was fiction. Fernando watched him move from one side of the room to the other, in awe of his weightlessness.

"Your birthday's coming up, right?" Flavio asked and Fernando nodded. The man pointed at a box in the back of the shop and Junior pulled out a smooth leather briefcase the color of rust. The teenager handed the bag to Fernando and patted his shoulder smiling. Fernando stood up, slung the briefcase over his shoulder and put his book inside. It fit perfectly. A custom gift like that was labor intensive and expensive but that wasn't the reason Fernando's chest was tight with emotion. He didn't know what to say so instead of words, he gave Flavio Junior a kiss on the cheek, like he'd seen him do to Flavio and he ran outside to find his mother.

María went back to work after the customary ninth prayer for the dead. She left the house in the small hours of the morning, before the caged parrot in the patio sang to the national anthem that came on the radio at six a.m. From seven in the morning to three in the afternoon, she filed death records and birth certificates at the County Clerk office. On her first day back, she created a sad label for her own Don José. For her second job, María prioritized verbs and omitted prepositions writing telegrams at the post office. That's where Fernando found her. He ran in, chipper, hugging the new bag. The boy sat next to María in silence and stared at the reflection of the fluorescent light on the pristine leather.

"Dear son," a tall man with a snug green shirt dictated, "a year has passed since you left. We don't hear from you. Your mother cries nightly."

María pressed one of Don José's handkerchief against her eyelids and typed the message.

"Write soon," the man added, looking at Fernando and the

boy's big brown eyes and his soft expression made the gentleman tear up. He cleared his throat, placed a few bolivars on the counter and walked outside.

Fernando followed the man down the street, past the church with the overgrown bush, into a corner store with a blue awning. Inside, the man drank orange soda and wiped sweat off his forehead. Fernando tapped him on the shoulder.

"Why did he leave?" Fernando asked him.

The man kneeled down and looked at the boy's face.

"I hope he fell in love."

"And that's what men do," Fernando stated even though he meant to ask.

Later that day, Conchita peeled carrots and potatoes by the sink while Fernando played out back. The boy sat behind the rose bushes and at first it looked like he was playing with his cars and plastic soldiers but when she opened the window, she heard him talking to, or worse yet whispering, to the roses. After a minute of sighs and murmurs, she heard him compare yellow petals to the sun; she saw him kiss the red blooms gently, as if they were lips; he talked to the bush dotted with pink blossoms and said:

"You're beautiful."

Conchita shook her head confirming this should be the last strange behavior she ought to accept from Fernando. María was too busy to notice but Conchita knew he had become increasingly quiet since Don José's death. In addition to talking to the roses and a few other peculiarities, he expressed no interest in conversing with his sister's friends or to anyone except Flavio. For a boy his age, this presented a serious problem in the eyes of Conchita. After all, he was a promising young man, able to receive an education. In the future, he could provide a bright future for a family; he had such high potential.

When Conchita was a child, José, who was not a Don yet, was a promising bachelor in the community. Despite her mother's suggestions to the reputable family, Conchita was not a good candidate for them. Not officially nor for the long term. It was after refusing to give herself to José behind the mango tree outside of her parent's house, that Conchita learned the value of timely action.

"Hijo," Conchita exclaimed, opened the fridge and took out a chicken. Blood-stained black and white feathers pressed against a clear plastic bag as the fleshy bird sat lazily on the counter. She stuck her head out the window and called out for the boy again, much louder this time.

"I need help skinning this bird."

Fernando wasn't her son but Conchita was María's eyes around the house. With that responsibility in mind, that evening, Conchita sat in the living room waiting for María. She flipped through a magazine, trying to make out the words while looking at the pictures on the pages. Her shoulders hunched high, closer to her ear lobes than usual. Shortly after seven, María walked in and Conchita stood up and announced she needed the help of a younger girl.

"You don't have to pay her, just feed her. It's too much work for me alone."

Conchita's niece was fifteen and happy to share a room with her auntie instead of sharing a smaller space with four relatives at home. María's house was also much closer to her school so instead of waking up at four thirty in the morning to ride a minibus and transfer at Plaza Bolívar, she woke up at six, helped Conchita with breakfast and got to the classroom by seven. Her name was Emilia and she had a freckle above her upper lip and long, curly hair that smelled like coconuts. She reminded Fernando of Don José's forever-friend.

For as long as the boy could remember, Don José drove him out of the city on Saturday mornings to visit his friend La Negra. They rode past the paved roads and the roundabout with the white sculpture of the Virgin Mary where indigenous people from the mountains sold fragrant flowers, ripe papayas and green guavas. La Negra lived in a small house made of cinder block with polished cement floors that shone with pride of ownership. She lived there with her mother, father and two boys a few years younger than Fernando. With every visit, the children ran outside and welcomed Don José with their hands interlaced behind their backs. Don José handed off blessings, chocolates wrapped in cellophane and after a few minutes, he disappeared with La Negra.

On their last visit, Fernando was restless. It was a very hot day and his father was groaning on the other side of the wall while the two boys insisted on playing. They tugged on the leg of his pants and begged him to share the nice pebbles he kept in a net inside his pocket.

"Stop it!" Fernando yelled, stood up and pushed the boys away. The youngest child ran outside crying and Don José and La Negra came out, half dressed and alarmed.

"What happened?" La Negra asked Fernando.

"He's being a fag," Fernando said and walked to his father's car.

La Negra chased the boy down, slapped him across the face and ran into the house.

On their way back, like always, Fernando and Don José picked up fresh fruit for Conchita and colorful flowers for María. At home, Don José and Fernando dropped off the goods in the kitchen and María sniffed the colorful arrangements not mentioning that the big monks and chuquiragua, the lilies and the orchids, smelled like La Negra's coconuts.

"When you love a woman you gotta grab her with a firm grip, that's how she knows you like her," Flavio said and slapped a metal ruler on the counter with a smile.

Junior looked at Fernando and rolled his eyes and the unspoken exchange between them felt breezy and bright. It was that sense of closeness along with the smell of tannins, oils and glue, what brought the boy back to the store every week. He liked brewing coffee for customers and restocking the toilet paper in the bath-

room. From time to time, he'd get lost in place thinking about his father but neither Flavio nor Junior pressed him on it. They let him be quiet and didn't suggest Fernando did or didn't do things because he missed his father. They didn't ask unanswerable questions about mourning.

"Emilia is pretty, huh?" Flavio told him.

Fernando looked up from his book and nodded.

At that moment, Conchita walked inside the shop and put tired moccasins on top of the counter for Flavio to inspect.

"Might be time for a new pair," Flavio said and ripped what was left of the sole like one peels a banana.

"How much for new ones?" Conchita asked.

Flavio looked at her, amazed at what acrimony can do to a face. He remembered Conchita back in the day, willing to love with trust. He pulled out a catalog from under the counter, flipped through the pages and pointed at a picture of shoes with thick padding under the heel.

"They're costly but your back will thank ya," he tapped his fingers on the price written in blue ink and leaned in closer to Conchita, as if he wanted to smell her.

Conchita stared at the number on the page and shook her head.

"Just fix the ones I brought," she said and looked at Fernando. His face was hidden behind a hardback featuring a man with a handsome hat.

"Still reading that book," Conchita remarked and crossed her arms. The boy put the book down. "You shouldn't spend all day smelling fumes here. Go outside and play like the others," she said and left the store in a hurry.

"Tough lady, huh?" Flavio said, whistling while his eyes followed the seam on the back of Conchita's dress.

Rumors and *chismes* didn't bother Conchita, it was the unsaid, the assumed that disturbed her. Flavio's pleasantries towards her for example, were theater. Everyone knew he had his eye on María. There was also the neighbor's new habit of drinking and listening to loud music until midnight almost every night. María refused to think those occurrences were connected to Don José's death but one day, Conchita asked the neighbors to turn down the radio and laughing, they told her to send the man of the house to take a shot of rum with them. Then there was María, the quiet widow with porcelain skin and an array of men knocking on the door, delivering sweet bread and offering to prune the bushes. Everyone knew María could barely pay the bills without her husband but no one said it. They dropped by and walked past Conchita holding gifts and lengthy rants, insinuating a better future for the family. The fact that those so-called gentlemen would knock on the door less than a year after Don José's death, infuriated Conchita.

"Let marriage be held in honor among all and let the marriage bed be undefiled," Conchita said to herself, out loud, while María read in her proximity eating a sweet guava treat she'd received from one of the men.

"Oh, yes," María said and passed a page calmly. "The bible also says God will judge the sexually immoral and adulterous but don't worry Conchita, I don't have time for nonsense."

Conchita thought she was the only one who noticed the towns' whispers but evidently, everyone knew everything about everyone.

One day, Fernando heard his mother cry inside the bathroom. He knocked on the door and sat in the hallway reading a passage from his book out loud to sooth her:

We wake like this, alone
At the hour of bravery
And tremble with tenderness
While we stand erect
Because our fate is to be
Forever untouched

Fernando hoped the words would distract María but when he turned around, Conchita stood behind him, leaning on the wall with a wet mop in her hand staring in the distance mumbling, repeating the words of the poem to herself.

On his thirteenth birthday, Fernando woke up to Emilia standing by his bedside. The soft morning light came in through the window and landed warmly on her bare shoulders. She wore a strappy blue dress that María had bought for her on her fifteenth birthday two weeks prior. Fernando sat up and wished he hadn't slept in his underwear but Emilia didn't seem to notice his embarrassment. She was looking in his direction, seeing past him, her eyes focused on something far away inside herself.

"What are you doing?" he asked.

As a ninth grader, Emily was friendly yet indifferent towards Fernando both in school and at home. People called her prudent even though she had the mischievous smile of someone with thoughts to share. This morning though, she was timid.

Her hair was wet from the shower and even though she was smiling, she didn't make eye contact. She pointed at a stack of clean laundry folded by the door; dark colors at the bottom, light ones on top.

"Auntie wanted me to bring in your clothes," she said and grabbed a pair of pants from the pile. She held them out in front of her, like a fisherman holds a catch.

Fernando stood up and the sheets covering his body fell to the ground. His hands trembled as he walked closer to Emilia with a firm gaze. The fan spun slow in the corner and he stood on one foot and put a leg through the pants. Emilia moved closer to him, grabbed his arm to help him balance but her touch stiffened his body and the pants dropped around his ankles.

Emilia smiled; small bubbles of sweat dampened the freckle on her upper lip. She put her hands behind her back, interlocked her fingers, leaned in forward towards Fernando and pressed her mouth gently on his. Her lips were soft. Her shallow breath warmed his face and for a moment, Fernando relaxed. Suddenly, her tongue entered his mouth and it was abrupt and flavorless; foreign. Fernando offered his own which felt thick and clumsy inside the crowded orifice. At that moment the door of the bedroom clicked shut, as if someone had been out in the hall watching.

After the kiss, Emilia removed her dress and sky-blue panties. Her naked body looked smooth and even, almost waxy. Fernando stood in front of her with limp arms hanging on both sides of his body and a shallow rhythmic breath. She placed his left hand on her left breast. Under the plumpness that filled his palm, her heartbeat was steady. Her skin was warm and the color of cinnamon, not too different from the briefcase hanging on the door behind her. Fernando touched her neck and her cheeks and her gentle breath landed on his hand like the steam that rolled down the hall after one of his father's late night showers.

When Emilia touched his member, Fernando's face and all extremities went numb. He made a fist, tried to bring life back to his body but when he clenched his hands, the memory of his father telling him how to love a woman became hazy. The walls of the room moved, compressed towards him and took the air away from him. The boy leaned forward and with a flash of weakness, he pressed his chest against Emilia's breasts and rested his head on her shoulder. Her coconut hair rested easy and wet on his back. Together, the kids stood naked and immobile, glued to one another, embracing each other as two.

Emilia showed Fernando to the bed and they laid side by side in silence amongst invisible dust. Fernando couldn't hear his thoughts but he felt the weight of Emilia's head on his stomach as the warmth of her tears rolling down his chest.

"I'm sorry," he whispered.

When he spoke, his voice quivered and on the exhale he released a deep sob that he'd been holding back since his father's death. Resting their heads on wet pillows, the children faced one another with their lips almost touching and their fingers interlaced.

Emilia went home the next day.

Conchita stood by the front door while the girl loaded suitcases into her father's small car. In the distance, Fernando walked towards green mountains covered by fog, kicking rocks and whistling. Conchita yelled at him to come back but he ignored her. The boy was invisible to the landscape, to the neighborhood, to everything that stood behind. He didn't know if he was a man but the sun was kissing his skin and the wind was brushing his hair and at that moment, he felt beautiful. Fernando thought about his old man and wondered if he'd ever felt beautiful too.

Tres sonetos epistemológicos

Dan Russek

BIOGRAPHICAL NOTE: Dan Russek is Professor in the Department of Hispanic and Italian Studies at the University of Victoria (Canada). His fields of academic research are XXth C. Latin American literature, visual arts and media, and film. His scholarly book *Textual Exposures: Photography in Twentieth Century Spanish American Narrative Fiction* appeared in 2015 with the University of Calgary Press. In 2020 he published in Mexico a volume of illustrated poetic prose entitled *Ejercicios de mística urbana (poesía práctica)*. Besides his scholarly essays on Latin American literature and film, he has published literary essays and poetry in Spanish in publications such as Literal Magazine, Periódico de Poesía, and Letras Libres. His first book of poems, *Tornasol*, was published in Mexico by El Tucán de Virginia in 1993. He has recently completed a book of sonnets entitled *Dones del día (86 sonetos de ocasión)*.

Soneto sobre las disputas intelectuales (con un punto quijotesco y una mención honorífica a Sócrates, mártir de la democracia deliberativa)

Palabra tras palabra, el sinsentido
del distendido discurso se ofrece:
el delirio verbal se afianza y crece
como un impune crimen cometido.

Medran disputas en lo debatido
mientras la equívoca idiotez florece
en un jardín malsano que abastece
de sofismas y mala fe al partido.

Tu apártate: no bebas de esa baba
que *desfacer entuertos* no es lo tuyo.
Acoge la ocasión bien meditada

y la agudeza con que declaraba
la verdad, sin soberbia ni barullo,
el que sabía que no sabe nada.

Soneto epistemológico, con útiles consejos para opinantes de toda laya y condición

Entre lo que declaras y lo que es
media un abismo cruel que te anonada.
Quien ahí cae termina en la nada:
enmienda el juicio de una buena vez.

Te falta entendimiento y lucidez.
Si hablas sin saber, vas por vía errada.
Ten cuidado de hallarte en tal celada:
en el fondo todo es estupidez.

Noble Icaro que vas en pos del Cielo
de las Ideas en su resplandor
originario: no aspire a tanto.

Que tus palabras sean el modelo
que con aplomo revele el valor
de la verdad en su imparcial encanto.

Soneto al opinador impenitente

Mira al discutidor que siempre opina
y que en toda ocasión algo declara:
la suya no es una actitud preclara
ni se presta al ejemplo ni a la estima.

Pontifica, falaz, en su supina
presunción e inconsciencia (si dudara
de sí tal vez *salvaría la cara*,
más su improvisación todo lo arruina).

Nada detiene el *bla bla bla* de su habla
que se impone sin lógica o sustancia
y que triviales diatribas entabla.

Mírate, tu que vives opinando:
nada te arredra y en tu cabal flagrancia
bien poco sabes de qué estás hablando.

Great Deception

Jose-Gabriel Almeida

ABSTRACT: A father trying to save the relationship with his son involves deceiving him.

New York City 1989

Carlos was a gifted saxophone player that captivated listeners. His unique timbre lit up the show, gathering a large crowd on the sidewalk. Under starry skies, he performed on the sidewalk outside Mickey Mantle's Bar on Central Park South.

Night after night, delighted audiences applauded with enthusiasm. These people rewarded his effort with some pocket change into his kitty, which lay set over the pavement. The young musician was destined for the ladder of success. At the bottom stood this kid from El Barrio with dreams of glory; at the top stood the world's stage: If only talent alone would've been the sole criteria for the bridge between the gap.

His climb began back in 1977 when he was only nine years old. That year the Yankees reached the World Series against the Los Angeles Dodgers. The year before, the Bronx Bombers had been swept in four games in the best-of-seven-game-series by the Cincinnati Reds. And for fourteen years before that, no Yankee team had made the playoffs at all. So what were the fans to expect? The general feeling was that this new and talented bunch, which included the great home slugger Reggie Jackson, would play as never before, but eventually lose as always.

As a loyal Yankee fan, Carlos hoped with all his heart that they would win. He even asked his father Rodolfo to join him in prayer. Rodolfo was happy to oblige. Every morning during the days of the competition, they would pray together, seeking divine intervention for the sake of the Yankees. The Yankees managed to tie the series at 3 and 3. And for the final game seven, Rodolfo went one better. He bought a saxophone.

"Play tonight and they will win."

"But dad, I don't know how."

"You'll learn."

That night, under a beautiful autumn breeze, Yankee Stadium exploded with excitement with the full capacity crowd screaming at the top of their lungs. While Carlos played his little heart out from the bleachers, the Yankees won in spectacular fashion on the field, with Reggie Jackson hitting three homeruns, but what made Reggie's feat more remarkable was the fact that he hit the three homeruns off three different pitchers and each homerun he hit, he hit them on the first pitch no less. The Bronx Bombers were finally once again World Champions. Ever since he could remember Car-

los had been fascinated by the seven wonders of the world, the remarkable, grand-scale monuments which included The Colosseum in Rome Italy, The Great Wall of China, The Taj Mahal in India, Christ The Redeemer in Brazil, Machu Pichu in Peru, The Chicken Itza in Mexico and Petra in Jordan; sights that have captured the imagination of artists and scholars for centuries: sights so beautifully sublimed they almost seem like optical illusions.

Since the Yankees had overcome insurmountable odds and once again become World Champions after so many years, Carlos came to consider them as the new wonder of the world, imagining a monument of the team assembled on a mountaintop with a gigantic bright orange sun up in the sky, like a melting pie, burning in the background. Convinced that his off-key toots had inspired them to victory, Carlos became hooked on his horn.

Rodolfo was glad at what he had accomplished. Raising a boy without a mother took some clever maneuvering and now he felt glad that he had cleverly given his son a new dream in life.

Carlos was a loyal father in the true sense. After the death of his wife getting marry again was never an option. No one will come between them. The best future for his little boy was all that mattered. Rodolfo's parental clutch would prove his biggest asset and his fatal flaw in the years to come.

Ever since Carlos was born they lived on the second floor of a two story building in Spanish Harlem. Doña Esperanza occupied the ground floor. The old lady took a liking to the young single father and his infant son. That was a blessing. Rodolfo relied on her to watch over the baby while he was away at work. In those days, he drove a cab for a living. The money was good and he saved every nickel. But he dreaded the long hours that kept him away from his pride and joy.

When Doña Esperanza died suddenly, Rodolfo was devastated. Her passing was like losing a second mother. On top of that, he had no one else to care for little Carlos. The kid was still only five. Rodolfo made the most out of bad situation. He tried talking to the landlord so he could rent out the apartment Doña Esperanza had left behind. Taking over that space was crucial for a plan he had in mind. But the greedy landlord who owned the property rejected his offer, citing that he could get more money for the apartment from an outside tenant.

"I want that apartment, you follow." Rodolfo pressed the Landlord

But no words could convince the shifty little man. Then Rodolfo went one better. He bought the entire two-story unit.

Rodolfo backed the bloodsucking landlord into a corner by speaking to him with the only language he could not resist. He put a hefty offer on the table and practically snatched the property from the landlord when the shifty little man dove for the money like a hungry wolf and ran like a thief.

Making the dwelling his own, the cab driver dad became a stay-home father. He opened up a bodega on the ground floor. From there Rodolfo could make a nice living and watch over his son as he grew into manhood.

After that miracle night at Yankee Stadium, Carlos gave himself a mission. During the next twelve years he locked himself in, literally. He distanced himself without a backward glance from any distraction for his dream of becoming a saxophone tenor. Besides school he never went out anywhere else. After doing homework, he routinely came down to the bodega and helped out his father until closing time. Late at night, the rigors of a grueling day did not keep him from going back up to his room and practice with the saxophone. The young man and his music became so inseparable that he even slept with the saxophone by his side.

Carlos, now in his teens, knew he was overextending himself. Apparently Rodolfo thought so, too. He encouraged his son to get some fun out of life outside the goal he had set for himself. Going out on date with a nice girl would be a start. Only the innocent young man had no clue how that worked. Rodolfo explained that by tradition it was the man's place to initiate the encounter and not the other way around. The gentleman approach was to ask the lady for a date. Carlos had great admiration for his father and respected his good judgment, but this business about asking a girl on a date did not sit well with the teen-ager.

Since his youth Carlos had lived and breathed the lonely world, imaging himself with no one else but his father at his side. As far as girls, of course, there were feelings involved, but not now.

Maybe later. His mission of turning out as a saxophone tenor took center stage above all else.

Because he wanted to be the best, Carlos practiced with the aid of musical sheets from the recordings of the great masters like Charlie Parker and Stan Getz. Carlos was determined to someday hit the perfect note. When he finally did at the age of twenty one—managed by years of effort that had completely isolated him from the outside world—he was ready for the big time, but not for the raw of life. The blows came fast and hard when a new excitement came into his life.

That new excitement was called Adonay.

One night while walking the streets, Adonay bothered to stop by and watch Carlos play. Amid the crowd she stood out like a figure of glory, looking young, sweet and full of wonder. Her striking beauty captivated the young musician. At one instance they exchanged smiles. That was a big turning point from which Carlos would never return; he felt madly in love, even though he had no idea what hit

him or what to call it. All he knew is he felt different in a way he had never felt before.

Thrilled by the prospect of meeting Adonay, Carlos wrapped up his playing session quickly. He then approached the young goddess with a smile as she was leaving so he could speak to her, except he had no clue what to say.

Adonay tried to help get the words out. "You want date?"

This caught him off guard, taking the wind out of his smile. Carlos did not know how to respond. He was confused with disbelief. A girl asking a boy on a date was unheard of for him. In his world, the man was always supposed to make the first move. He felt flattered that such a beautiful woman would take interest in him. What man would not want to spend the rest of his life with her, he wondered. Yet, she had chosen him. Adonay took his hand ready for the romantic flight, but Carlos hesitated.

The big question in his mind still eluded him—why should he be so lucky? Then he was confronted with a powerful revelation. When he asked her why she had come on to him so strongly, she explained that it was only a business transaction. Adonay, it turned out, was a prostitute. She worked the strip along Central Park South. Carlos felt as if a stampede of some wild animals had mowed him down. Horses, he figured, riding at full speed over him. The pain of jealousy pounded his chest, but his young heart was lost in the grip of love at first sight.

For the next several nights, Carlos put away his saxophone so he could follow her everywhere. Adonay would normally not entertain the advances of any man that was not willing to indulge, but she was amused by his innocence and felt bad for the wounded look in his eyes. Carlos liked her attention towards him, not caring about her past life, just as long as he could be next to her. The infatuated young man eventually asked her to marry him. Adonay accepted the proposal as a way to get rid of him. Carlos took her approval as a sign of love.

"I can't wait to tell my father" "Not your father."

"Yes. My father."

When Carlos told his father about the whole incident, Rodolfo became angry. The first thing that came to Rodolfo's mind was that Adonay must be a snake on the prowl, hunting for some fresh meat. He yelled at Carlos that he would never accept such a woman and to get on with his music. For the first time Rodolfo had lost his temper towards his son. Scolding his boy annoyed him, but he was firm in his reaction. Only Carlos wouldn't hear of it. He was not about to give up on Adonay, but he also wanted to keep the common ground between himself and his father.

"Dad, you said I could date girls" "I said a nice girl."

"But she loves me, dad." "Carlos, she's a prostitute."

Carlos shut the words out of his mind. All he understood was that Adonay and he loved each other. What could be better? In his eyes, that was all that mattered. He burst out of the house against his father's will, announcing that he was going for a walk and to please not wait up for him. He didn't want to hear more about the

subject. When Carlos walked out, Rodolfo lowered his head, closing his eyes with disappointment, but he found comfort in the thought that his son will soon come back home.

Carlos made all kinds of plans for himself and Adonay. They would get married, that was a must. A few years down the road they would have children. Meanwhile, he could work the bar scene playing the saxophone. Whatever little money he earned would sustain them through the lean times. But playing in bars was only a temporary gig until his promising career would flourish.

Then the big payoff would come in. They will have money to burn. Some day he would build her a palace where they could live and grow old together.

At first, Adonay saw Carlos as nothing more than her ticket to a better life, the way out of the streets. In the course of a short time, however, she had grown fond of his affection for her love and in turn started warming up to the possibility that she was capable of falling in love with him as well. He made her feel special, something no man had ever done before. She realized with enthusiasm that Carlos was gradually finding his way into her heart. Many times she had read stories about how people would fall in love and the feelings involved. And yet, somehow, she had never imagined anything remotely like this. The tender butterflies of passion consumed her.

But just when Carlos thought Adonay was his, just when he thought that he had the woman of his dreams in the palm of his hand, she told him that it would never work out. Adonay said that in time he would have a change of heart about her past. Once he would come to his senses, he would eventually walk out on her and leave her all alone and heartbroken.

In her young and rough existence, she had built the resilience to handle just about any kind of suffering. However, abandoned by the man she loved, she was all but certain, was not the kind of pain she could endure. With no other option, Adonay decided to go back to the streets; the only life she knew, where getting busted up inside had no major repercussions. On the streets, the skin thickens and the soul hardens. A loving heart is too fragile.

During moments of despair, she had always dreamed of a special light that would shine on her with hope. Perhaps one day that light will glow on her dark and dreadful world. For now, all she could do was buy herself time and keep dreaming for that day to finally arrive.

Carlos went to Rodolfo in tears. How could she not love him? Why did she prefer to be with all those men? He knew that this feeling for her was eating away at him, but without her, he felt excluded from the future.

"She's not meant for you, son."

But Carlos still wouldn't see it that way. Like any kid in love for the first time, he had an aversion to being the rejected lover, refusing even to take into consideration the kind words of a loving father. When Rodolfo tried to offer him a warm embrace Carlos resisted him.

"Maybe you are not meant for me, dad."

"You are all I have." "Not anymore, dad."

Carlos turned and left the room as he done before, only this time with no word if he was ever coming back. Rodolfo broke down in tears at the way his son was growing apart from him. What hurt the most this time was the uneasy feeling that possibly Carlos might not want to return home.

Meanwhile, Adonay had cleaned up her act. She was no longer walking the streets. In her quest to better herself, the former prostitute had landed a job as a waitress. Making an honest living gave her seriously eroding self-worth a boost. For the first time in her young life she felt a genuine sense of value as a person. This was an outlook she welcomed with open arms. Staring in the mirror didn't hurt as much anymore.

With her new sense of purpose, the first thing that came to her mind was Carlos. Thinking about the whole scenario, it made sense. Carlos was willing to take her out of a life that she had been forced into, and in fact: he had offered her the prospect for a better one. Now she was willing to take the chance and go with him. The place didn't matter. Just as long they could be together.

Maybe Carlos was the light she was waiting for to shine on her dreadful world after all. Adonay dreamed about the day when she could finally be together with the love of her life. Sooner or later Carlos would find her, she was certain. But the light, as she would drastically find out, would shine ever so briefly.

During this time, Rodolfo had been looking for Adonay as well. He got word that she lived in a one-bedroom apartment in Washington Heights in upper Manhattan. Rodolfo went to see this woman. Reaching her doorstep, the angry father rang the bell. Adonay at that instance had just finished coming out of a shower. The bell was music to her ears. Thinking it was Carlos, she opened the door in her bathrobe with her hair still dripping wet. The sight of Rodolfo took her by surprise.

"Who are you?"

"I am Carlos' Father."

Adonay opened the door wider inviting him in, even though she suspected that if Carlos happened to find her and came in right at that moment, he might get the wrong idea, anyone might. Sunlight streaming through the window poured all over her and she glowed in striking splendor and her dark eyes sparkled. Rodolfo regretted her beauty and wanted to punish her for it. He was standing in front of the object of desire, the forbidden fruit that had alienated his son away from him. He walked in and got right to the point.

"My wife died giving birth to Carlos and I never married again, you follow," he said with forward motion forcing her to retreat across the room. "I raised that kid all alone. He has never been around women. You are the first girl in his life and you can't let that cheap smile fool him."

These were strong words that hurt even stronger. By now they were standing just outside the bedroom. Adonay was sur-

prised that she had allowed herself to be backed up into a corner. Her street-bred temperament was well conditioned with reserves of stamina to wear down any man's daring approach toward her. But she had noticed the strength of mind in Rodolfo's eyes about keeping her away from Carlos and her stamina had buckled under his parental urging to reclaim his son. The words he had spoken kept recurring in her head, kept haunting her. A deep sense of terror overcame her delicate beauty. She felt Carlos was beginning to slip away from her hands.

The trembling young woman regained her composure when she heard a familiar voice and the pounding on the door.

"Adonay," called Carlos.

"Carlos," responded Adonay.

Adonay ran to answer the door while Rodolfo sneaked out of sight into the bedroom. In Rodolfo's thinking, he always identified the meeting point between what could possibly be achieved with words and what was certain to be accomplished with actions. As the situation remained, talking Carlos out of his desire for Adonay was a losing battle. Another measure must be taken.

Rodolfo had failed to make Carlos understand that getting involved with Adonay was a big mistake, even though he had tried every trick in the book. So he decided to figure out a way to build courage and go for one better, regardless of the possible dire outcome. He had to go one better, come what may.

While hiding in the bedroom, Rodolfo waited for the right moment when he would make his move. He had a fifty-fifty chance of success. Like the pieces on a game board of chess --the right move meant victory, while the wrong one, meant absolute defeat. With what he had in mind, he was afraid the odds were against him. Deep in his heart, he was overwhelmed with the distinct notion that his plan could backfire and he would end up crushed by methods of his own device, but he felt compelled to make any desperate attempt that will bring his son back to him.

Meanwhile, Adonay opened the front door and Carlos burst in with the saxophone hanging from his back. They immediately fell in each other's arms. Carlos enjoyed the scent of her wet hair and the feeling of her soft naked body under her damp robe. She felt completely protected in his arms. They loved one another; there was no doubt, and there was no doubt that they would've been happy together.

Suddenly, Carlos saw something that chilled his bones, a colossal horrific sight which brought down his world to pieces. He was staring at Rodolfo emerging from the bedroom with his bare chest exposed. Adonay understood right away what was happening and became shocked with fear. In her immediate reaction, she tried to plead with Carlos not be fooled. Her effort never got the chance. Carlos pushed her straight across the room, landing her on the couch. Looking into his eyes, Adonay realized in a moment of horrible certainty that nothing on earth would convince him otherwise. Her fate with him was sealed. The doomed young woman burst into tears.

Meanwhile, Rodolfo had stood still like a statue outside the bedroom. It was stressful standing there under the sunlight that stretched from the window. A thought occurred to him: that it must be autumn somewhere in the world right now, where the temperatures are cool and the fall foliage is in full effect. Not where he was standing, where he was standing the air felt oppressively hot and everything looked gloomy and shrouded in grey. Gray has no hue. Gray is essentially the color of bad weather. Gray is the color of pain and agony.

Rodolfo had observed in complete silence Adonay's downfall at the expense of his merciless act. For the first time he made a sound. Rodolfo let out a gasp of air; sweating out the moment, while he waited for his son to cast judgment on him.

Carlos turned slowly and locked eyes with his father. For a moment, Rodolfo almost came forward with high hopes that Carlos would understand that what Rodolfo had done was the desperate act of desperate father who was trying to do the best for his son and that the bond between them remained solid --son, can you ever forgive me?--but he stopped himself before even getting started. The hate in the eyes staring back at him, he thought, was too powerful. This is precisely what Rodolfo had feared. He had executed his plan. The move, however, had backfired and now he was torn apart. The discouraged father remained back in place, looking straight at his son, who was standing there with the saxophone hanging from his back.

Outside, it was late evening, and the silence inside the apartment blended with the undecided hue of the hour that precedes the minute instant just before dawn.

Carlos had almost reached his dream of becoming a world-acclaimed saxophone tenor. Looking through the lens of time, Carlos realized that he had come a long way from the sidewalk on Central Park South where he had delighted street audiences under starry skies night after night. As far back as he could remember, he had always dreamed of the world's stage. He remembered being at the bottom with visions of glory at the top of the global arena. If talent alone would've been the sole criteria for the bridge between the gap, he would've made it. But it was not to be.

Looking further back on the lens of time, he realized just far he had come from that fateful night at Yankee Stadium when he became hooked on his horn. The thought that it had been his father who had encouraged him on his path to glory did not escape him, but he was equally conscious of the hard reality that it was his father who had crushed the very dream he had

inspired in him. What his father had done fit properly into a betrayal of the highest order and he could not bring himself to glorify him in any way.

Then Carlos severed the last link he had with the man who had been his hero all his life. He freed himself from the strap of the saxophone, letting the instrument slide off his back. The saxophone landed with a heavy thud on the floor.

Without any other gesture, Carlos walked out. The room was

left in complete silence with Rodolfo frozen in place and Adonay hunched over on the couch. She still seemed to be in shock while Rodolfo realized that this was more than what he had bargained for, saying, "He'll never be back."

These were prophetic words. Neither Adonay nor Rodolfo ever saw him again.

"Barrio Boston" and "Earth Day"

Scott Ruescher

BIOGRAPHICAL NOTE: My involvements in Latin American communities—including residence in a Latino neighborhood of Boston in the 1970s, volunteer literacy work in a bilingual school in Cambridge, and now volunteer publicity work for The Neighborhood Developers, an affordable-housing nonprofit on the "near North Shore" of Boston—have been interspersed with vacation travels and service trips to Mexico, Puerto Rico, the Northern Triangle, and South America. The two poems that appear in this issue of *LALR*—one set in Colombia, one set in a Boston barrio—represent both kinds of involvement and two stylistic approaches to the salvaging of my experiences in poems.

ABSTRACT: One related poem in my 2017 collection of poems, *Waiting for the Light to Change*, won the Erica Mumford Prize from the New England Poetry Club for poetry about travel and international culture; another appeared in an arts-education issue of the *Harvard Educational Review*; others were published in *Chautauqua*, *The Common Ground Review*, and *Pangyrus*; and one more appears in *Borders to Bridges*, a collection of arts-based curricula for K-12 teachers, edited by Lynn Ditchfield.

Barrio Boston

Halfway back to the home of Néstor and Consuelo
On Eighteenth Street, *Calle Diez y Ocho*, among
The street-corner *arepa* stands, the stacked rowhouses,
And the storefront *panaderías* of Barrio San Luís,
I'd reached that stretch of road where the numerous *motos*,
Rattling diesel trucks, frequent local buses, and dozens
Of dented yellow taxis with more efficient engines
All blow blue smoke into the otherwise fragrant
Andean mountain air. In the seismic city of Pereira,
On the slopes of Nevado del Ruiz, in the dramatic
Eje cafetero, the "coffee axis" of Colombia,
In the volcanic agricultural region in the central
Cordillera, I was almost as far as that dilapidated,
Drab, cement-block convenience store
Called, to my New Englander's surprise, *Kiosko Boston*,
Near a picturesque warren of ramshackle shelters
On the bank of a raunchy *barranco* below, a rank
Residential ravine like those I'd seen in Guatemala,
Where people prop their corrugated roofing sheets
Of fiberglass up with walls of sticks and blocks.
And I was glancing around with the same curiosity
As that of the seven or eight dusty yellow canaries
That had just landed in the diamond-shaped gaps
Of a chain-link fence protecting a precious lot of rubble,
Near a mango tree that was defying all convention
By bearing fruit in spite of all the contamination,
When I saw him up ahead, a man I swore I'd seen
On those same streets of Guatemala before, if not on those
Of Puerto Rico, Ecuador, Mexico, and El Salvador.

Scrawny and scrappy, in synthetic work clothes that looked
Like part of his actual body, a bronzed brown blur
Of sensuous creases and folds, he had risen from the ground
With an enormous bouquet of tropical flowers held
Like a rifle on his shoulder. I saw assorted species
Of bromeliad and heliconia. There was a bird of paradise
With orange petals flaming from the red and gold sepals
Like candlesticks on the pole of an acolyte's torch
Along the three green branches that extended from the stalk.
In a hurry to get back, I wouldn't have broken stride
If I hadn't noticed that he had knocked to the ground
The ballcap he wore to keep the sun out of his eyes
On his way back up from kneeling down to tie his shoes,
From buckling a notch or two tighter the belt he used
To keep his trousers from falling without warning
To his ankles, from wiping his brow, and from taking a sip
Of water from a Fanta bottle. I would have kept going
Like the dusty-yellow canaries that just then took flight.

Without hesitation, moving into action, surrendering
To it even, as if choreographed, programmed,
And destined to do it, as if born to lend a hand
To this inconspicuous man, I took the steps necessary
In his direction. I knelt to retrieve the cap, that is,
That had landed with an almost visible sound
On the peripheral ground, in three descending steps
Bending into a crouch in the brown powdered dust
Between a red candy wrapper and a gold lottery ticket
That some poor working stiff who dreamt of quitting
His job stocking shelves at the *supermercado*

And buying a *finca* near the hot-spring *termales*
 Above the nearby pueblo of Santa Rosa had discarded.
 Grabbing the hat by the bill, I followed through
 On the exhale, as if working through an *asana*
 In a yoga class back home, rising from the same crouch
 That he had just arisen from, swiveling my head
 In its own tight ballcap, looking up and into the umber
 Features of his gaunt face, into his caramel-colored eyes
 And his thin, toothless grin, and handing it to him
 With a ceremonious smile, that hat mass-produced
 In China, Ghana, India, Brazil, or Vietnam,
 And monogrammed with the logo, a jaguar or a puma,
 Of some dumb conglomerate, like Dow or Monsanto,
 That sells pesticides and disease-resistant seeds
 To flower farms and coffee plantations in the fertile valley
 Around the volcano, in doing so clarifying for now
 With unconditional love my confusion about the world.

When he nodded *Gracias* and went on his way
 Up the busy thoroughfare, between the mall on his left
 And the depot on his right, toward the hilltop *centro*,
 I just stood there, certain that he could sell those flowers,
 Scavenged from the compost heap of some big *vivera*
 Behind the long greenhouses on the outskirts of the city,
 If not at high-end prices to well-dressed designers
 At air-conditioned warehouses near the airport
 Who'd trim their stalky stems and steep them with ferns
 In deep glass vases, for placement on the steps
 Of elegant public spaces, in the vaulted lobbies
 Of restaurants and banks, department stores and malls,
 Then for next to nothing to a housekeeping woman
 From a barrio better than *Boston* on the outskirts of town
 On her way back, say, to the bus stop with her bags
 Looking for something to brighten up the foyer
 Or the kitchen table, at the end of her daily marketing.

Earth Day

Now that we'd dug a hole deep enough for the root ball
 Of the hawthorn tree that would fill it; now that the two nice guys
 In the big orange Department of Public Works pick-up truck
 Had shoveled compost into it; now that we'd helped
 The arborist place the tree upright in the hole like a flag; and now
 That we'd finished spreading compost around the base of it
 And he was leaning on his rake with a smile on his handsome face—

It was a pleasure, in that residential block of Highland Street
 Between Maverick and Central Streets on Bellingham Hill
 In Chelsea, overlooking Eagle Hill and Logan International
 Airport in East Boston, across the mouths of the Mystic River
 And Chelsea Creek in Boston Harbor, right precisely there,
 Between the gray granite curb and a mortared stone wall
 In front of a house with a cement stoop and vinyl siding,

To hear Eric, the gentle, young, and good-looking arborist
 From the Greening the Gateway Cities division
 Of the Department of Resource Conservation in Boston,
 Furrowing his brow and frowning with feigned embarrassment,
 Explain to a curious teenager there with her classmates
 From a task force on environmental justice at the nonprofit,
La Colaborativa, that was instrumental in keeping the community

Of Chelsea fed and vaccinated throughout the pandemic,
 In response to her question about the gender of the tree,
 That, come to think of it, he couldn't actually remember offhand
 Whether hawthorns like this, famous for their fragrant flowers,
 Were monoecious, gender-specific, binary trees that exist
 As sexual complements, "and by complements," he said,
 "I mean symbiotic opposites, not flattering remarks spelled

With an *i*," that depend, for reproductive success,
 On butterflies and bees to deliver the fertile pollen in summer
 From the ovulating flower of a tree of the opposite gender,
 Or whether they're dioecious, hermaphroditic trees instead
 With bisexual flowers, and therefore can be considered,
 As another teenager huddled around the tree well with Eric
 And her classmates pointed out—all of them the children

Of refugees who fled the endemic poverty and gang violence
 In the conservative Catholic and evangelical-Christian countries
 Of Honduras, Guatemala, and El Salvador, in the Northern Triangle—
 Code-switching from accented English to colloquial Spanish
 And hip-hop Spanglish in her one remarkable, multivalent sentence,
 With her reddish-brown skin, her jet-black hair, her cool sneakers,
 And her silkscreened t-shirt, as models of a gender identity,

Fluid and nonbinary and confusing to the conventional
Hetero-normative values, that a surprising number of people
Have recently been experimenting with, even here in Chelsea,
Where a woman named Peg, who'd crossed the Tobin Bridge with friends
From a task force on poverty at the Church of the Covenant
In the exclusive Back Bay, to the delight of everyone there
Confirmed on her phone that the hawthorn is, indeed, a nonbinary tree.

lo imposible palidece ante la improbabilidad de no morir cada día

Chloé Georas

BIOGRAPHICAL NOTE: Chloé S. Georas Santos combines her multi-lingual literary writings, mostly poetry and short stories, with photographic/visual artworks. She is the author of two artist books: 1) "rediviva : lost in trance . lations" (Isla Negra Editores, 2004; Libros Nómadas, 2001), which was distinguished by the Puerto Rico Pen Club; and, 2) "tras . tocar" (2021), recently reviewed in *The Puerto Rico Review* (Margarita Pintado, 2022). Her creative work has been featured in: books such as *Emotional Bridges to Puerto Rico: Migration, Return Migration, and the struggles of Incorporation* by Elizabeth Aranda (Rowman & Littlefield Publishers, 2007) and *Puerto Rican Jam: Essays on Culture and Politics* (University of Minnesota Press, 1997); literary anthologies such as *Red de voces* (Casa de las Américas, 2012), *(Per)versiones desde el paraíso: poesía puertorriqueña de entresiglos* (Isla Negra Editores, 2005) and *eXpresiones: muestras de ensayo, teatro, narrativa, arte y poesía de la generación X* (Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2003); and, literary journals/spaces such as *Distrópika* (2021), *El roommate* (2021) and *Punto de partida* (UNAM, 2002). She is also a Full Professor at the University of Puerto Rico Law School and has been a Visiting Professor at the University of Ottawa Law School. In her academic writings, she combines her legal, cultural and art historical studies to examine the intersections of law, technology, gender, colonial/racial histories, cultural memory and art.

lo imposible palidece ante la improbabilidad de no morir cada día

se esconde en el sosiego de no habitar la incertidumbre que teje los cuerpos
asombrado ante la épica anónima de las maquinarias respiratorias

esa noche nosotros también jugábamos a ser ilesos
pero a nuestro regreso sollozos trizaron la oscuridad
lacerando nuestros pechos hasta arrodillarnos en la acera
para palpar con manos ciegas cunetas y alcantarillas en busca de esa agonía
que ya escurría su estridencia por el cosmos

fue difícil triangular el dolor
apenas cupo en una mano
apenas viva unos días
sus párpados desobedientes ya habían trocado membranas ciegas por dos agujeros negros
era todo un pozo de pupilas dilatadas cual búho recién nacido

el desasosiego al parecer nunca es prematuro
cuando naces prendada a un precipicio giratorio en un reloj de arena

el *ceteris paribus* siempre es un lujo de otros
que no conocemos
y que a fin de cuentas
ni existen

nada detiene la arbitrariedad
tan fortuita tan presta tan indiferente

ningún párpado mágico tornará desastres en paraísos
ni fósiles en muñecas

por eso ensayamos ser murallas para lo recién nacido
apuestas de casino para detener lo inadvertido con lo inamovible
o nos reconfiguramos en arrecifes líquidos a su alrededor
fabricando nidos de goces y púas a destiempo
todo para posponer su desvanecimiento
en lo que su cuello sostiene su cráneo
en lo que sus manos reúnen sustento
en lo que sabe anidar otros techos

no morir cada día es un milagro

Joy

Alexis Levitin

BIOGRAPHICAL NOTES: Alexis Levitin's half century as a translator resulted in forty-eight books, including Clarice Lispector's *Soulstorm* and Eugenio de Andrade's *Forbidden Words*, both from New Directions. His short stories began in the fear-tinged isolation of the pandemic. So far, he has placed thirty-one stories in magazines such as *Agape*, *Agon*, *American Chess Magazine*, *Bitter Oleander*, *British Chess Magazine*, *El Portal*, *Gavea-Brown*, *Latin American Literary Review*, *The Nonconformist*, and *Rosebud*. A collection of chess-related short stories, *The Last Ruy Lopez*, will be coming out in 2023.

Who can understand the human heart?

Everyone envied them their good fortune and their happiness. Carol was beautiful and young, free of vanity and pretensions. Her eyes were bright green and always ready to smile. She loved to paint and that is what she did. There was a stillness to her canvases that gave each scene, each depiction, the flavor of eternity. A grey cow, sitting placid beneath a grey palm tree, appeared prepared to remain motionless till the Second Coming. The huddled houses of the fishing village at night, with just a streetlamp casting a weak glow, seemed to reveal their quiet communality on her canvas. The painting was a study in shades of black, with a slightly different hue for the night sky, the quiet lagoon, the rising forested hills, the dark blocks of the houses themselves. In her most celebrated painting, the downtown warehouse of the provincial capital with its empty pier stood in naked symmetry in the midst of a deep silence. The government center had bought that canvas and placed it in a prominent position in the entrance hall. On all her canvases, time stood still, and the local upper crust, both from state government and from the regional branch of the federal university, was fascinated and bought everything the local gallery displayed.

James was a professor of American Literature, presenting, as best he could, the special flavor of his home country to Brazilian students, both eager and laid-back. Because he hated the Puritan in himself, he loved teaching *The Scarlet Letter*. Most of the students could not accept Hester's final self-immolation, her deliberate return to the town of her torment, her insistence on placing the hated symbol of her sin upon her breast once again, even when the townsfolk had finally abandoned their self-righteous cruelty. Adultery, their church had made clear, was a deadly sin, but in their own hearts it made their blood throb and their eyes glisten. He himself was torn by mixed emotions. He was filled with awe and admiration, contemplating Hester Prynne's passion and pride, but he was also terrified. He assumed that Hawthorne had felt the same way.

Back home, in their bungalow on the edge of the lagoon,

1 James engaged in perhaps the only manual labor of his life: he built the frames for Carol's paintings and he stretched the canvases. To his surprise, he was able to do it all: measure the boards, saw them clean, create triangular pieces to support the corners, nail them together, place a supporting cross brace down the middle

2

of the larger frames, measure and cut the sturdy canvas, use clumsy pliers to pull the material over the stretcher bars, then finish the job with a stapler, tightening the canvas to its frame. He was not good with his hands and he had never built anything in his life except childhood sandcastles at the beach, so he enjoyed the unaccustomed sense of fulfillment that came when he leaned each finished, clean canvas up against the wall. He had the pride of a seneschal, a valet of art. His father had been a skilled draftsman and his sketches of the very young and very old were filled with an ironic, yet warm perceptiveness. James had inherited neither his father's warmth nor his talent. Ironic perceptiveness perhaps.

And so they lived on the edge of the lagoon, envied by all. She painted, he prepared her canvases and, of course, his classes. At night they would eat fresh shrimp from the fisherman living in the neat wooden shack next door. Quite often, in late afternoon, they had the chance to watch Valdir perform his artistry. Standing in the shallows on the edge of the lagoon, he would rock his whole body, then uncoil, throwing the shrimp net in a whirling circle with the grace of a ballet dancer, the eternal elegance of a Michelangelo. Right arm still extended, feet firmly planted in the muddy bottom, he would watch his net sail in its perfection, then settle gently on the water and slowly sink out of sight. Bringing the catch in reminded James of Marcel Marceau, that beautiful mime, the quiet harmony as the slender old fisherman slowly, very slowly, hand over hand, drew in the collapsing net, rich with its delicate load. James felt surrounded by art. Carol and Valdir were both possessed, without knowing it. But what about him? Did he have an art?

Despite his doubts, stepping back from himself, from the

two of them, he could, on occasion, see how fortunate they were. Their days were sunny and warm, their nights cool and pleasant. The village was tranquil, nestled between forested hills with troops of small monkeys and the distant roar of Atlantic surf. How could one not be happy? Yet, now and then, despite the screens, a high-pitched whine close to his ear would remind him that, even in paradise, there are creatures created to drink your blood.

3

* * *

When summer break at the university was approaching, they managed to book passage on a Spanish cruise ship heading for Antarctica. On the ship they ate well, tried their hand at bridge with Argentines much more skillful than they, and played ping pong on a table that rose and fell with the rolling of the waves. They laughed at their ungainly situation and James grinned, remembering Charlie Chaplin's brilliant shipboard dining scene in *The Immigrants*. How he would have enjoyed the ping pong match, with the swaying deck, the tilting table, and only the small white ball keeping its place in the air. Dizzy from the ship's motion and the illusiveness of the ping pong ball, they abandoned the table and, clutching each other's arm, descended the narrow stairwell to their cabin in the lower depths. He managed not to vomit, despite his nausea, but for James making love that night was out of the question.

The jumping-off port for the Palmer Peninsula was Ushuaia, the southernmost city in the world. The water in the harbor was greener than Carol's eyes, James thought, but icy cold and crystal clear. It suggested something eternal and boundless. In fact, it had nothing to do with Carol's eyes, and he felt foolish for having thought so.

With the balance of the day to explore, they took an ancient taxi inland, towards the snow-capped mountains rising beyond the town. They shared the ride with two other tourists from the ship, an elderly couple, wiry and fit. Loren and Sue had lived for decades in South America, but now had retreated to Washington, D.C. He was on assignment for National Geographic, doing a photo article on Argentina, its beauty and its troubles. When the unexpected tour to Antarctica was announced, they couldn't resist. Luckily, there was an Argentine research station on the Palmer Peninsula, so it was easy to convince his employer to include the tour on his bill.

Arriving at the base of the mountains, they gathered fallen branches from the woods and dragged them towards the middle of a wide hollow just beneath the ramparts of friable red stone. There

4

they built a small bonfire and huddled around it, warming their hands. The snow-capped mountains rose above them. Loren was a

true outdoorsman and, when a couple of mountain climbers arrived in a second battered taxi, he decided to accompany them up the steep face. After half an hour, they disappeared from sight, enveloped in a sudden snow cloud. James wished he had gone with them, though he realized he had neither the skill nor the gear for such a venture. The others all had sturdy mountain boots and he, absurdly, was wearing tennis sneakers. Excluded from the real adventure, he waited with Carol and Susan down in the valley. They were talking away happily, so he busied himself returning to the nearby stretch of forest to gather more wood for their blaze. He piled some of it on and the flames leapt up, the dry branches crackled, and Carol and Susan, still chatting away, laughed at something between them, in their bulky orange Antarctic Touring gear.

It wasn't long before the three figures reappeared high on a col, returning from above the snowline. When they were all gathered round the fire, watching the charred logs shift and drop, the mountaineers talked about mountains, while bars of chocolate went around. One of the strangers revealed that he had just a week before gone on a mission to retrieve the frozen body of an American climber lost on Aconcagua. It had been a difficult rescue, if one could call it that, since the dead American was about six foot four and frozen solid. He said that in a month he would be leaving for an expedition to Mount Everest. Listening to them talk, James wondered where he fit in. He had always dreamed of Mt. Everest, but he suspected he would never get there, not even to base camp. Having a dream was easy. Incarnation was something else.

As he listened, he watched Loren, who had squeezed down between Carol and his wife. Loren smiled at Carol, then murmured something to his wife, while handing her an elegant bar of Toblerone chocolate. Though listening to the mountaineers, James kept his eyes on the elderly couple. He could see that they were comfortable and secure with each other. He could see that, old enough to be his parents, they were still in love. He envied them and wondered whether he could ever achieve such a thing, whether such a thing could ever happen to him?

* * *

5

The passage through the roaring forties lasted most of the night and into the next day. It was as rough as had been predicted and James and Carol took turns vomiting. But then, on the far side, the ship came out into the clarity of a low-lying midsummer sun, and, in the distance, a bank of white clouds signaled the ice-clad coast of Antarctica. The late afternoon never really ended, and the half-light, James felt, was both enchanting and disturbing, as if they were on another planet. Suddenly, a few hundred yards away, a blunt headed sperm whale surged almost perpendicular from the water, rising ponderously, like a slow-motion lift-off at Cape Canaveral. Then it fell back with a crash and disappeared. There

was utter stillness, as if the coldly beautiful world was holding its breath. Then a second massive creature burst from the sea, the same trajectory, the same slow ascent, the same falling back, as it, too, disappeared beneath the icy water. All eyes were turned to where the whales had risen and then vanished. At first there was an awed silence. Then someone called out "Welcome to Antarctica," and the spell was broken.

satisfied. Cautious due to the threat of drifting ice, the captain was loath to put into the narrow harbor, the destination listed on their itinerary, the spot where Scott had overwintered. He didn't want to be stuck with eight hundred tourists on the ageing Cabo San Roque, surrounded by ice floes, with diminishing supplies of food, diminishing rolls of toilet paper, and increasing anxiety. So, he anchored just beyond the natural harbor and James had to content himself with glimpses of the tops of the masts of the two research vessels that had made it inside. How he envied them.

As for himself, for Carol and the others, they could gaze at towering glaciers and bluish ice floes. They could watch the ominous dorsal fins of killer whales and the frantic leaping of penguins from the water, followed by their stolid waddle inland. But they themselves were only allowed to visit two islands off the Palmer Peninsula. The great adventure at last, thought James, but they were not permitted to set foot on the Antarctic continent itself. It was little consolation for him to remember that even the legendary Christopher Columbus had never set foot on the American continent. Nor had Magellan, in fact, completed his famous circuit of the world. He had died from a poisoned arrow in the Philippines. And before them all, there was Moses,

6

perhaps the most unfortunate, not allowed by Jehovah to enter the Promised Land. At the thought of these predecessors, he gave a wry smile. But he was not reconciled.

Carol, on the other hand, loved the ice cliffs, loved seeing the killer whales, loved the Adelie penguins hobbling on the ice, loved the endlessly lingering twilight of the polar summer. She sketched everything she saw, even her fellow tourists. As far as she was concerned, they were indeed in Antarctica. And she was happy. Her happiness irritated James, though he knew it was absurd.

On one of the islands where they were able to land, James carried camera equipment for Loren. They walked down a long stony beach towards the snorting, belching, roaring agitation of Southern Elephant Seals in their breeding season. Fully twenty feet long, enormous males challenged each other for dominance. Loren photographed them in their vicious, slow-motion combat, neck braced against neck, bulging chest against chest, yawning jaws twisting forward to tear out flesh, then twisting away. Except for their bleeding wounds, they looked like Sumo wrestlers. Indeed, the heavier combatant normally was granted his space, and the smaller male,

overwhelmed by close to four tons of aggression, would back off in defeat, then turn to the water for comfort. James was impressed by these battles and was glad to be helping the photographer with his varied cameras, lenses, tripods and other paraphernalia. Though he loved to travel, he had never carried a camera. He wasn't sure why. This was as close as he had gotten. Carol took a batch of snapshots with her Kodak. They would develop them back in Brazil. But James knew they wouldn't be like the ones that Loren was taking for National Geographic.

When the cruise ship steamed north, James and Carol parted from their group, including the couple from National Geographic, during a brief stop in the Falkland Islands. Wandering the roads around Port Stanley, they experienced three or four seasons in just a few hours. There was brilliant sunshine, then violent gusts of wind, then a snow flurry, then a hazy calm, then sunshine again. They walked along the coast, they walked amongst the pastures. They had afternoon tea with a couple of red-cheeked Welsh sheep farmers, who invited them in. The farmers said it was a hard life, but a good one. As for Argentina, it was a foreign country to them. No one in the Falklands even spoke Spanish. The friendly couple ended up offering them a room for the night and they accepted. It was genuine hospitality, but James understood that to be proper guests in

7

that small house they had to sleep silently. So, in the sagging bed, he gave Carol a peck on the cheek, murmured good night, and rolled into himself.

The next morning, they were given a warm send-off (almost no one ever visited the Falklands, after all) and boarded a small plane for Rio Gallegos, the nearest town in Argentina. They had read about Cabo Virgenes and its huge penguin colony. Even after their Antarctic adventure, Carol wanted to see more. Back in southern Brazil she had painted the sad little penguins that arrived on their beach during mid-winter storms, exhausted and dying. Only one that they knew of had survived, living alone as a sentinel in the garden of the governor's palace. She had been jubilant finally to see living, thriving penguins at last, and she was eager for more. James, still feeling thwarted by their failure to set foot on the continent itself, feeling cheated out of the culmination of the great adventure, thought that perhaps a visit to the remote tip of South America, with its vast Magellanic penguin colony, might provide something to fill the void.

In Rio Gallegos they hired an eager young taxi driver for the day. Carlos knew nothing about penguins, had never even heard there was a colony, but was willing to give it a try. With the rather vague destination of Cabo Virgenes, they headed south. There were, of course, no road signs. At first, they passed through fenced-in sheep country, and all they saw were great pastures of grass and endless flocks of dirty beige sheep. After an hour or so, the fences disappeared, and they began to see the soiled woolly coat of dead sheep

lying beside the road. They were a bit shocked, but Carlos considered it normal, since there were endless sheep and no fences, and he just kept driving along, looking as if he doubted the gringos knew what they were doing. After another half hour there was a change: instead of dead sheep, they began to find dead penguins beside the dirt track. Carlos perked up, never having seen a penguin before. In fact, as he explained, this was the furthest he had ever driven from downtown Rio Gallegos. Carol looked sad, gazing at the helpless small bodies, but James, still smarting from the Antarctica anticlimax, took it as a good sign. Soon they would arrive at the colony.

8

And then they did. The road by now was more sand than dirt, and the taxi was laboring along in second gear. But at the next modest rise, they suddenly saw the South Atlantic shimmering beneath them. It was filled with penguins. Thousands and thousands of them dotted the water, and as the surge mounted and waves crested, many of the penguins simply surfed ashore. The waves were huge, the penguins very small, but they were utterly at home in the surge. Carol stood in the wind on the edge of a dune, gazing out in triumph. James himself felt inspirited, as if perhaps his Antarctic funk might be lifting. He glanced at Carlos, and could see that even the taxi driver was happy to have come along, and not just for the forty dollars.

The stiff breeze blowing in from the ocean, however, was cold. Carlos, wearing just a windbreaker, finally retreated to his taxi. James and Carol, after gazing their fill, dropped back from the edge of the cliff, taking shelter in a sandy bowl surrounded by clumps of scraggly dune grass. It was there that Carol saw a tiny penguin hidden in a hollow it had carved from the sand beneath a thick cluster of grasses. James watched as she bent closer, almost cooing. She reached forward, still murmuring, and held out her hand. Suddenly she pulled it back with a jerk. Still hunched over the penguin's nest, she exclaimed: "He bit me. He bit me!"

She was not aggrieved; she was filled with wonder, transfixed with joy. Her eyes sparkled with the miracle of life. This other being had touched her, had made contact. "He bit me," she murmured again, standing up next to James. He took her hand, and without realizing it, gently began to caress her cold fingers. They were trembling. Then he stooped and kissed her on the lips. It was a long, soft kiss, and he felt as if a dam had suddenly broken inside him. "Could this be what had been missing? Could life really be like this?" he thought. And for a moment, at least, he truly loved her.

Reviews

The language of the in-between. Travestis, post-hegemony and writing by Erika Almanara. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2022. 242 pages.

En uno de los epígrafes recogidos por la académica Erika Almanara en el libro *The In-Between. Travestis, post-hegemony and writing* (2022), el escritor peruano José María Arguedas señala una posición dominante en torno a las sexualidades disidentes en el campo literario del siglo XX: “Yo no sé las costumbres d’este lugar/en mi pueblo no hay maricas./Cada hombre tiene su hembra, hembra desde nacida./¿Qu’est usted? Ni Dios lo sabe” (50, énfasis agregado). He comenzado citando estas palabras de Arguedas, por cuanto creo que en ellas se sintetiza el lugar problemático que ocupan las subjetividades travestis en el trabajo crítico de Almanara. Cuando Arguedas en un tono cuasi aforístico sostiene que cada hombre tiene “hembra desde nacida”, simultáneamente y, a través de la negación, el silenciamiento y la indefinición está afirmando la existencia de aquellas hembras no biológicas, es decir, de las subjetividades trans y travestis. La categoría analítica que propone la investigadora para leer un *corpus* heterogéneo de textos chilenos y peruanos es la del *in-between*, esto es, ese lugar que se halla en los intersticios de las discursividades hegemónicas y que, advertido en segundas lecturas y, atendiendo a las estrategias retóricas que las autorías de los textos despliegan, exhibe su potencial post-hegemónico. Estos discursos, como nos muestra su autora, relevan y revelan el uso estratégico y político del *in-between* como un lugar de enunciación crítico que desestabiliza las matrices sexo-genéricas dominantes, principalmente, en la literatura del siglo XX y XXI.

En el año 2002 se publicaba en los Estados Unidos *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature. Genders Share Flesh* de Ben Sifuentes-Jáuregui, acaso uno de los primeros ensayos dedicados al tema del travestismo y del lugar de las subjetividades travestis en la literatura latinoamericana. Veinte años después Erika Almanara publica *The In-Between...*, otro libro que vuelve a indagar en el lugar que habitan estos cuerpos en el campo literario de Chile y Perú. Sin embargo, y a diferencia del aporte seminal de Sifuentes-Jáuregui, su autora realiza, como diría la ensayista Sylvia Molloy, una flexión del género, un desvío o una derivación nominativa que amplía la política autorial del primer libro. *The In-Between* abandona el significante *transvestism* y opta, en cambio, por el término vernáculo *travestis*. Este gesto no es solo nominativo, sino performativo, dado que, a partir de él, se realiza una de las contribuciones más relevantes del libro, esto es, una ética de lectura que me parece clave: el cuerpo y subjetividades travestis no constituyen un mero objeto de estudio, sino que son elocuentes voces teóricas que, desde una geopolítica particular, conversan productivamente con el discurso crítico de la investigadora.

Esta investigación aborda una especie de *política travesti* que incorpora las voces travestis como uno de sus ejes cardinales, pero también de una *escritura travesti* que va más allá del sustancialismo identitario en tanto que ficción dominante en el ámbito de los departamentos de género y sexualidades. Esto le permite a Almanara analizar autorías y textualidades heterogéneas y fronteras que contemplan a escritores canónicos como José María Arguedas, José Donoso y Pedro Lemebel con otros no canónicos como Claudia Rodríguez, Héctor Acuña-Frau Diamanda, Giuseppe Campuzano y Claudia Salazar. Este inédito itinerario de lectura reúne un coro de voces chilenas y peruanas que, despojadas de las fronteras excluyentes que han demarcado un relato de enemistad entre ambos países, convergen en un mismo proyecto común: el de la expulsión de las subjetividades cuir y travestis de las fundaciones modernizadoras de comienzos del siglo XX. La hipótesis que sustenta este libro sostiene que los discursos de formación nacionalistas de los noveles estados-nación de Chile y Perú que, marginaron y borrarón simbólicamente a aquellos cuerpos cuir por amenazar el cuerpo sexualmente excepcional, se revela como una operación que se mantiene constante a lo largo del siglo XX. Frente a esta práctica semiótica discriminatoria, Almanara advierte que en la lengua literaria que modelan estos discursos y, particularmente, en su *in-between* desestabilizador, emana un potencial post-hegemónico que cuestiona y resiste todo intento por fijar y unificar identidades.

La autora lee este *corpus* excesivo y amenazante, a partir de la intersección de la teoría *queer/cuir* latinoamericana (Lawrence La-Fountain-Stokes, Carl Fischer, Joseph Pierce, Marlene Wayar, Susy Shock, Fernando Blanco) y las de subalternidad y post-hegemonía (Alberto Moreiras, Gareth Williams). El libro consta de una introducción, cuatro capítulos y un epílogo. En la introducción “There was something different in the way that body danced and sang”, por medio de una memoria cuir encarnada se sitúa en el campo de los estudios cuir latinoamericanos, dialogando con el trabajo crítico de Jorge Salessi, Licia Fiol-Matta, Joseph Pierce y Diego Falconí. De esta manera, enmarca su propuesta de una lectura a contrapelo de los discursos nacionalistas que fungieron como avales dilectos de una política excluyente en los procesos de modernización de los estados-nación de Chile y de Perú. La lengua *in-between* vendría, como nos adelanta la investigadora, no solo a cuestionar esas políticas, sino a crear diferentes formas de existencia comunales.

En el primer capítulo “Cuir the Birth of the Modern (a) Nation-State in Chile and Peru” se centra en el análisis de dos novelas canónicas de la literatura latinoamericana: *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas y *El lugar sin límites* de José Donoso para mostrar cómo los aparatos discursivos de los proyectos modernizadores de Perú y Chile, anclados en ficciones de género y raza, marginalizan aquellos cuerpos extraños que

amenazan el ideal de ciudadanía nacional. Por una parte, Almenara señala un hueco en la narrativa indigenista y transculturada de Arguedas, toda vez que esta, aun cuando aboga por la inclusión del indígena en la comunidad nacional, ignora la exclusión y explotación de otras comunidades subalternizadas como las mujeres, los afro-peruanos y las sexualidades disidentes. Estas últimas constituyen cuerpos mudos y abyectos asociados al capitalismo que debilitan los cuerpos viriles de los indígenas que resisten ante los embates de la modernización extranjera. A pesar de esta construcción, la crítica sostiene que en ese hueco o en el *in-between* la mudéz deviene en una lengua desestabilizadora de los géneros y, asimismo, en estrategia de supervivencia. Por otra parte, argumenta cómo la novela de Donoso discute el caudillismo del proceso modernizador chileno y, conjuntamente, desnarrativiza la construcción de las ficciones identitarias nacionales raciales y sexo-genéricas dominantes, a través de una lengua *in-between* que desarticula fijeza y fronteras normalizadoras.

El segundo capítulo "The Travesti as a Language of the In-Between" es probablemente uno de los más complejos, ya que en él se teoriza el término travesti desde las propias voces y experiencias de sujetas que, al enunciarse desde ese lugar crítico y post-hegemónico, dinamitan la noción de subjetividad unívoca y original (Lohana Berkins, Claudia Rodríguez, Marlene Wayar, Héctor Acuña-Frau Diamanda, Giuseppe Campuzano, Sofía Devenir). Almenara analiza la *performance* de Héctor Acuña quien, desde su encarnación travesti, polemiza con las narrativas hegemónicas del Conflicto Interno Armado de Perú (1980-2000) que han excluido los cuerpos cuir y, además, fabrica una memoria que resiste y responde a las políticas memoriales encarando el estigma inscrito sobre estas corporalidades. En diálogo con el trabajo performático de Acuña, el abordaje de *Cuerpos para odiar...* de Claudia Rodríguez busca restituir la memoria histórica travesti chilena, por medio de una escritura cuya lengua *in-between* no solo desobedece los dictámenes binarios del sistema sexo-género, sino también de la lengua patriarcal que la modula. Esta escritura díscola genera una pedagogía comunitaria de la supervivencia, por medio de la cual las travestis aprenden a co-crearse junto con las otras.

En el capítulo tercero "Pedro Lemebel: The Loca Travesti as a Site of Resistance" se examina la obra (*La esquina es mi corazón*, "Hablo por mi diferencia" y *Tengo miedo torero*) del escritor y *performer* chileno Pedro Lemebel, poniendo énfasis en la filosa y puntiaguda lengua *in-between* de la loca travesti que transita por su narrativa fronteriza. La lengua lemebeliana contesta a los discursos militaristas y patriarcales que, sustentados en el ideologema familiar heterosexual, promueven aquella reproducción de la pureza y superioridad de raza chilena que las ficciones eugenésicas impulsaron en el proceso de modernización nacional. La investigadora advierte que esta lengua no solo desnuda las matrices de violencia que recaen sobre el cuerpo de sexualidades divergentes, sino además rescata el hálito vital de las comunidades de mutualidad e intercambio autogestionadas por travestis y otros

colectivos, es decir, valora auténticas prácticas afirmativas de supervivencia. Quizás uno de los aspectos más interesantes de este apartado sea la lectura del corpus de Lemebel como mediador de las experiencias de las voces de travestis quienes, para el campo académico, "no son tan cuir" y, por tanto, no tendrían nada que contribuir.

El último capítulo "The In-Between in the Work of Giuseppe Campuzano and Claudia Salazar" se focaliza en ese "archivo palimpsesto travesti" (164) que es el *Museo Travesti del Perú* del escritor y *performer* peruano Giuseppe Campuzano y en la novela *La sangre de la aurora* de la escritora Claudia Salazar. Erika Almenara demuestra cómo ambos textos develan la falacia excluyente sostenida por el proyecto de modernización peruana: que la nación no es habitada por sexualidades problemáticas. Antes bien, lo travesti y lo indígena son constitutivos de una historia higienizada que ha borrado y eliminado material y simbólicamente sus existencias desde la Colonia. Campuzano, como nos alerta este apartado, traviste la nación peruana en un gesto de reconocimiento comunitario que le devuelve el rostro y dignidad a un colectivo que históricamente ha sido negado e invisibilizado. Este gesto en que figuras individuales devienen en comunidades de resistencia es el tema que analiza la investigadora en la novela de Salazar. En el relato Marcela, una militante de Sendero Luminoso; Modesta, una campesina; y Melanie, una fotoperiodista patentizan la violencia que recae sobre cuerpos generizados y racializados en el marco del Conflicto Armado Interno. La narradora construye una lengua *in-between* que, al tiempo que da voz a subjetividades excluidas de las narrativas oficialistas en torno a la guerra para elaborar una memoria encarnada y fragmentaria; genera una in-versión del conflicto, trastocando a partir de monólogos y desplazamientos retóricos la autoridad garante de los relatos dominantes.

Sin duda alguna, uno de los aciertos de este libro es la problematización de la categoría travesti -en un *corpus* de literatura chilena y peruana- como un significante que en su potencia desarticuladora se resiste a la univocidad para, por el contrario, habitar el campo de la pluralidad y la (in)definición. El análisis de los textos desde la teoría *queer/cuir* latinoamericana y los estudios subalternos y post-hegemónicos proveen a su autora las herramientas analíticas para abandonar los regímenes normativos de subjetividad. En este sentido, su ética en cuanto crítica cuir latinoamericana, como indica en su Epílogo "An Invitation to Opening", persigue escuchar a las voces travestis y dialogar con ellas, despojándose así de prácticas académicas extractivistas. Esta ética *cooperativa* que extiende a sus lectores y lectoras es uno de los rasgos más sobresalientes del libro.

Ignacio Sánchez Osoreo
University of Notre Dame

Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil. De Luz Horne. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2021. 294 páginas.

Seguramente fue mucho antes, posiblemente esa preocupación ya había surgido en los inicios del nuevo siglo o aún con anterioridad o tal vez estuvo desde siempre, pero lo cierto es que la pandemia y el estado de suspensión en que vivimos nos llevaron a preguntarnos sobre el tiempo, sobre el tiempo como catástrofe. Desde entonces, aunque también desde antes, desde mucho antes, pero sobre todo desde entonces, desde que terminó la pandemia y volvimos al mundo como si saliéramos de un refugio atómico, y experimentáramos que el mundo ya no era nuestro mundo (aunque tal vez nunca fue nuestro), quedamos desorientados, tratando de reencajar las piezas, deambulando y preguntándonos sobre qué hacer con la catástrofe. Más que deambulando, vagando, para evocar esa palabra tan hermosa del portugués “vaga-lumes,” que significa luciérnagas aunque traducida literalmente sería “fuego que vaga,” fuego errante. Son los investigadores, los críticos, los ensayistas, los estudiosos de la cultura del presente, digo, que ahora vagan emitiendo sus luces débiles como señales, precarias pero por eso mismo poderosas. Nunca habíamos sido tan vulnerables, todos y al mismo tiempo.

Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil de Luz Horne viene a hablarnos sobre eso, sobre la sensación de derrumbe y el deseo de tener un porvenir. Y tal vez es casi una ironía que la persona que escribió este libro se llame Luz, que en su momento sus padres hayan elegido ese nombre cuasi-hippie, que evoca vaga-lumes o luciérnagas, y que hoy nos haya traído este libro, este mapa para sobrevivientes. Porque qué hacer en momentos en qué conceptos tan fuertemente arraigados como humanismo, Occidente o democracia parecen perder sustento pero a la vez parece difícil pensar fuera de ellos. Porque nos preguntamos si la crítica de Occidente no es un producto de eso que erróneamente llamamos Occidente y si los conceptos que utilizamos (sea de modo negativo como fascismo o colonialismo, o positivamente como “cosmovisión indígena” o “cultura original”) no son reciclados de esa misma cultura modernista que decimos haber superado, y fortaleciendo plataformas de lectura, como la del feminismo que atraviesa sutilmente este libro y que es también un modo de leer, pero también de vivir, de recorrer la historia tal como la encontramos una vez que volvemos a la superficie después de la pandemia. Digo la pandemia porque si bien todo eso estaba, nunca nuestra *experiencia del tiempo* nunca había sido tan radicalmente afectada. Todo en suspenso (y ya la palabra *pandemia* se forma con el *pan*, todos, en griego, y *demos*, pueblo: lo que afecta a todo el pueblo). “El fin del mundo vino y se fue. ¿Qué pasa después del fin del mundo?” (cita de Luz Horne de la novela *Dentes negros*, pág. 253). Salimos entonces a la superficie con este libro ya no a reverenciar los monumentos sino a construir futuros menores con los restos, con lo que quedó, con lo que fue desechado. Ya sin esperar que el tiempo desborde en una utopía sino pensando en

cómo hacer pequeñas utopías de alegría en el presente. Como decía Caetano Veloso en su canción “Fora da ordem”:

Eu não espero pelo dia / yo no espero por el día
Em que todos / en que todos
Os homens concordem / los hombres concuerden
Apenas sei de diversas / sólo sé de diversas
Harmonias bonitas / armonías hermosas
Possíveis sem juízo final / posibles sin juicio final

El libro de Luz Horne, *Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*, es sobre todo eso: sobre la pequeña luz que podemos emitir y que tal vez no sea épica, monumental o excesiva, pero que construye, en su modo ínfimo, otro camino, hecho con los restos, con las imágenes-basura, con lo que quedó en el camino y era, a la vez, otro camino (o la promesa de otro camino). Se trata entonces—nos dice el libro de Luz Horne—de volver y comenzar a mirar los fragmentos, las cosas diminutas, como los insectos o los guijarros, o esos márgenes de alegría en miniatura que crearon algunos artistas.

En su apuesta por el poder de lo ínfimo no es casual que el libro comience extrayendo toda su potencia de ese personaje casi-nada que es la Macabea de Clarice Lispector y en la que Luz encuentra la sabiduría: “tener la sabiduría que tiene Macabea” (se lee en la página 24). Desde ese lugar, desde ese personaje precario y solitario, comienza la urdimbre de un tiempo alternativo, un “instante-já” que se opone el tiempo cronológico y que comienza un recorrido que incluye la “arquitectura *trans-bordada*” de Lina Bo Bardi—la italiana que llegó a Brasil para hacer primero una revolución en San Pablo y después en Bahía—, el director de cine documental Eduardo Coutinho, el arquitecto-ingeniero civil-performer-ensayista-pintor Flávio de Carvalho, las obras multimedia de William Kentridge, el film *Serras da desordem* de Tonacci y la novela *Dientes negros* de André de Leones. Se trata de recurrir a esas obras y a esos autores para hacer un “viraje epistemológico” (pág. 87) y para lograr un “humanismo material y menor” (pág. 127; repite en pág. 134) a partir de la idea de que “lo humano no se puede definir de un modo humanista” (pág. 141).

Cómo construir ese nuevo humano, con qué materiales, cómo revisitar el pasado, cómo vivir en épocas postmodernidad, de post-globalización, de post-occidentalismo. Para trazar las genealogías, el libro de Luz Horne e remonta a los cincuenta y a dos artistas (Lina Bo Bardi y Flávio de Carvalho), cuyas estéticas la guían en su armado conceptual y en la elección de los materiales. En este sentido, los conceptos de Lina Bo Bardi o los de Flávio de Carvalho, como los de “psicoetnografía” “ficción teórica” (pág. 186) o “arqueología vital” (pág. 195), o contra el “catecismo científico” (pág. 188), no son solo objeto de análisis sino herramientas para pensar el problema del tiempo. Un tiempo de las “sensaciones no mensurables” y no del “sentido vulgar del cronómetro,” como dice el epígrafe de Flávio que encabeza el libro.

Flávio y Lina, juntos, pese a que ellos nunca se juntaron. En este sentido es curioso de que no haya huellas de contactos o relaciones entre Lina Bo Bardi y Flávio de Carvalho, ambos pertenecían a la elite cultural paulista, ambos eran arquitectos, ambos estaban muy relacionados con Chatô Assis Chateaubriand. Por ejemplo, Flávio piensa su experiencia del nuevo *look* en consonancia con los desfiles de moda que se hacían en el Museu de Arte de São Paulo (MASP). Luz Horne se pregunta sobre este desencuentro o sobre esta indiferencia (pág. 180). Es el mismo problema con el que me topé cuando escribí el libro sobre Oiticica: por qué pese a tener tantas cosas en común nunca se cruzaron. Es más, Oiticica en sus miles de páginas escritas nunca menciona a Flávio de Carvalho. ¿Será que la interdicción de Mário Pedrosa lo invisibilizó para varios integrantes del campo artístico? ¿Será la propia postura de Flávio de no meterse en el diálogo contemporáneo y optar, en cambio, por acercarse a Gilberto Freyre, quien ya en ese entonces era una figura problemática? ¿O es que la obra de Flávio se fue haciendo cada vez más actual, a medida que pasa el tiempo, pero que en ese momento era difícil de mirar, como sucede con aquellas cosas que escapan a los moldes perceptivos con los que solemos movernos?

En fin, la cuestión es que Lina Bo Bardi y Flávio de Carvalho no solo traen conceptos sino también materiales. Poner los materiales en el medio. Ya en su libro anterior (*Literaturas reales*), Luz Horne se había detenido en el esplendor de los materiales que contaminaban y trababan la máquina del realismo con su “lenguaje piedra.” En *Futuros menores* va más allá, porque despojada de la obsesión con el realismo, sigue la línea “indicial y performativa” con la que había terminado su anterior libro. El material es lo que nos contacta con la tierra, con el tacto, con el cuerpo. ¿Pero dónde buscarlos? La guía es Lina Bo Bardi, la arquitecta italiana que llegó a Brasil con su marido, Pietro Bo Bardi, y que fue fundamental en la historia urbana de San Pablo y de Bahia. El modo en que Lina Bo Bardi trabaja con los materiales (no se piensa en los materiales, se trabaja con ellos) abre nuevas perspectivas para pensar cuestiones de larga data: cómo construir un *hábitat*, cómo elaborar la herencia occidental, cómo valorar la cultura popular.

Me interesó particularmente el modo en que ella pensó lo popular, ya no como una esencia que se manifiesta ni como el efecto de una dominación, ni siquiera como modos de ser históricos; sino básicamente como gestos de construcción para sobrevivir en el mundo. Cuando Lina Bo Bardi tuvo que hacer la escalera para el museo del Solar de Unhão (hoy Museo de Arte Moderno) se inspiró en las soluciones que los habitantes del *sertão* habían encontrado para construir una yunta de bueyes ensamblando troncos de maderas. Esa fue la técnica que usó para diseñar y hacer las escaleras del museo. Del mismo modo, cuando recorría el *sertão* junto con un joven Glauber Rocha no iba a coleccionar artesanías ni objetos tradicionales para llevarlos al museo, sino que se interesaba por el arte de construir, por el artesanato aplicado a los artefactos útiles como podía ser una jarra o una lámpara. O sea que no iba a explotar lo popular sino que iba a aprender sus mecanismos de construcción,

sus estrategias para sobrevivir, su uso de los materiales sean tradicionales (maderas) o modernos (las latas de combustible). Luz Horne lo sintetiza en una frase: “La construcción de objetos de la cultura popular como montaje de residuos” (pág.88), y lleva esta clave al cine de Coutinho o a los ensayos de Flávio de Carvalho. Se trata de una “arquitectura sin pedigree,” como dice el catálogo de la muestra *Arquitectura sin arquitectos* del MoMA (pág.82), el cual rescata esos objetos que “rozán (riscan) el límite de la ‘nada’, de la miseria,” en palabras de Lina Bo Bardi (pág.90). Esas aventuras en la cultura rural, popular, y después en la cultura Afro (cuando construye el Museo de Benin) tienen su correlato en la desacralización del arte y en su crítica al Brasil eurocéntrico y blanco con su “historia del arte descolonizada y desaturizada” (pág.116) y un “tiempo enmarañado, enredado” (pág.106). Así lo realizan los cuadros sobre placas de cristal que se agrupan en línea según el dispositivo de exhibición (nada de paredes ni de cubo blanco) que creó para el MASP: “La revelación del revés –anota Luz– constituye un acto del orden del sacrilegio” (pág.125). De este modo, el desafío de la cultura de elite y la cultura popular es el mismo: un *habitat*, un problema, un deseo de vivir y de conectarse con las cosas. Verlo todo desde el gesto de construir. Era Walter Benjamin quien decía que el “momento constructivo” era para un historiador de la literatura y la cultura “como la piedra filosofal para el alquimista”.¹

Ahora bien, los años cincuenta son los de desarrollismo, de las reformas desde el Estado, llevadas adelante por un elite de tecnócratas (y también intelectuales) que se condensan en ese futuro *mayor* que es la construcción de Brasilia. No sé si los futuros menores surgen en contra de ese impulso grandilocuente de la construcción de la capital o son el efecto de su ruina inmediata e inesperada. Lo curioso de Brasilia es que nace muerta; paradójicamente, una ciudad viva que nace muerta. Brasilia se termina en 1959 y ya en 1960 (época de las reformas de base), los artistas (y sobre todo aquellos que habían sido los referentes modernistas de los años cincuenta) se vuelcan a una materialidad. La basura, por ejemplo, aparece en Oiticica pero sobre todo en Waldemar Cordeiro, en sus espléndidos *popcretos*. Lo curioso es el resquebrajamiento instantáneo de 1960 y que los mismos modernistas realizan una apertura a principios de los años sesenta. El periodo entre 1960 y 1964 es el del enfrentamiento con los desechos y con lo abyecto. El libro de Luz sirve también para pensar ese periodo, además de ponernos cara a cara con el presente.

No queremos sobrevivir, sino vivir. Para eso, este libro nos entrega todo un lenguaje de lo menor, de los intersticios, de las “materialidades singulares” (pág. 52), del “pensamentozinho” (según el neologismo de Guimarães Rosa), un diminuto pero intenso “margen de alegría” (pág. 63), el niño de Guimarães Rosa, la niña Macabea que nos guían para ver lo que es casi imperceptible. No el Brasil gigante, opresivo y monumental sino, por todos lados, el Brasil de los insectos: desde “bicho feio” de Flávio de Carvalho a los “grandes bichos practicables” y el “baratario” (cucarachario), “varios recipientes con una cantidad inmensa de cucarachas”

(pág.138), de Lina Bo Bardi en "Entreato para crianças"; de las luciérnagas de Guimarães Rosa a la cucaracha de *La pasión según GH* de Clarice Lispector; desde la "mosca pus" de Haroldo de Campos o los *Bichos* plegables de Lygia Clark hasta llegar al *Bicho* de Caetano Veloso, que también asoma en el libro de alguna manera en una cita de la canción "O índio" que está en este disco y es uno de los epígrafes del libro. Son los bichos, materia-animal, materia-viva, pura materia o materia impura ya que, como dijo Hélio Oiticica, la "pureza" es un mito y los bichos-insectos vienen a traernos eso. Fue Bo Bardi quien habló del "vínculo del pueblo brasileño con los bichos" (pág.138): que se traduce en este libro como el poder de lo diminuto, del detalle, de lo ínfimo, de lo que vibra o emite luz. Se trata de posar la mirada en los restos, de abrirse a lo abyecto, a lo que nos amenaza como sujetos y que intentamos incorporar; en un gozne que cuestiona y a la vez amplía la herencia humanista. Es otro tiempo que tenemos que ir construyendo de a poco después de la pandemia. Es el tiempo como sensación no mensurable, es la metamorfosis de esa niña que vi una vez jugando en el patio de una escuela y que ahora imagina futuros menores en una casa de vidrio. Creo que también ahí hay que prestar atención a la historia de la basura, porque la basura también tiene historia, "el *junkspace* es un fascismo sin dictador" (Koolhaas, pág.231). El espacio basura parece ser lo que queda después de la modernización.

En los tiempos de Berni la basura se quemaba. Sólo una fracción era trasladada a los basurales y todavía no existía el circuito

mercantil de la basura que se implementó en las últimas décadas del siglo pasado: "la basura—como dice Ernesto Livon-Grosman—no es el final de un proceso de consumo sino el comienzo de un ciclo de producción." No es un dato menor porque los desechos, en el momento de la creación de la serie de Juanito Laguna, carecían de la promesa del reciclado. No eran todavía mercancía y su valor era nulo. Lo que hizo Berni en sus cuadros no fue camuflar su origen sino incrustarlos en todo su esplendor: como basura. Y más allá del proceso real de valorización económica que tiene que ver con el desopilante mercado del arte, esos objetos que el trapero Berni fue juntando nos rememoran una miseria común, una igualdad que une al artista con su modelo, en un "estado anti-jerárquico del comienzo"—para usar una frase del artista brasileño Flávio de Carvalho. No lo coloca al final de un proceso, sino que lo utiliza como principio de invención. Pero lo que entregó a cambio fue único: no tratar a los restos como basura sino indagarlos en su poder inventivo.

Gonzalo Aguilar
Universidad de Buenos Aires

¹ Citado por Susan Buck-Morss en *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades project* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1991, pág. 218). La cita está tomada de una carta de Walter Benjamin a Gretel Karplus, esposa de Adorno, enviada el 16 de agosto de 1935.

Decolonizing American Spanish: Eurocentrism and Foreignness in the Imperial Ecosystem. By Jeffrey Herlihy-Mera. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2022. 284 Pages.

Among this book's several accomplishments, readers cannot help but praise Jeffrey Herlihy-Mera's courage in writing a well-researched and passionate manuscript that touches a raw nerve in the academic fields of humanities and social sciences. *Decolonizing American Spanish: Eurocentrism and Foreignness in the Imperial Ecosystem* reveals the ingrained colonial structures that persist in the university system, particularly in Spanish departments. Since this book begins as a case study, one is inclined to suggest that a more appropriate title could have been "Decolonizing the Current Hegemonic Model of Ph.D. Programs in Spanish Offered by US Institutions." However, throughout the book's five chapters, Herlihy-Mera exposes the pedagogical, political, economic, and neuro-linguistic implications that a Eurocentric perspective in Spanish curricula creates within and beyond the classroom setting. Such a colonizing perspective reinforces a US national imaginary where Latinx culture is constructed as foreign or "other."

Following a "decolonial approach," the book clearly states its locus of enunciation, the University of Puerto Rico at Mayagüez, whose Department of Spanish, although located in a highly populated Spanish-speaking region, occupies a lower-tier position according to hegemonic academic standards. Herlihy-Mera highlights this contradiction to debunk the neoliberal discourse that praises competitiveness among higher education institutions but ultimately positions the same "perceived elite institutions" as the winners. According to *Decolonizing American Spanish*, it is misleading to say that the University of Puerto Rico at Mayagüez's low-ranking position and insufficient funding are related to unsatisfactory academic performance. On the contrary, the book suggests that it is the logical outcome of a Eurocentric academic system that overrepresents the languages and cultures of Spain and disregards local and hybrid manifestations of Spanish languages. As a result, Spanish is taught in the US as a foreign language.

Decolonizing American Spanish makes a strong case for recognizing the contact, intonations, emotions, and multiple traditions and sensibilities of other American Spanish(es) that are spoken and that inform the daily life of millions in the United States outside of Puerto Rico. In particular, the book studies US southwestern linguistic and cultural communities, whom US Spanish departments fail by not including them in the curriculum, contributing to their invisibility and stigmatization, and reproducing the image of Spanish as a foreign language. The national/transnational framework is rooted in a Eurocentric perspective that essentializes linguistic "purity." Rather than focusing on a "cultural geography" that mystifies the dominance of Spain, Herlihy-Mera proposes a view that relies on localized epistemes (Castro-Klaren) and delinking strategies (Mignolo). As a consequence, Spanish would be recognized as a "domestic (not foreign)" language, and its role would be understood as one of

the "constituent components of belonging and agency" (7).

Although engaging with a broader discussion on decolonizing politics and anti-imperialistic praxis, *Decolonizing American Spanish* has a reformist perspective toward academic institutions rather than a revolutionary one. This book is not calling for the abolishment of US academic institutions (which might have been paradoxical given that it is printed by a university press and follows all protocols of academic writing) but for a reevaluation of the distribution of higher education's resources. Next to the denouncement of an academic system that marginalizes the Spanish spoken locally in the USA, the book establishes several negotiation strategies to use tools and resources already available in the university system (both financial and institutional) to foster democratization of the field. Herlihy-Mera explains that the decolonization of Spanish departments "would not have to disrupt existing structures, as the institutional scaffolding could remain largely intact (that is, degree programs, classes, activities, and knowledge-production in the traditional university) while shifting toward a localized epistemological paradigm" (58).

Chapter 1, "After Hispanic Studies," is a powerful indictment of the top-tier Spanish Departments in the US. The book offers a detailed quantitative survey of the doctorate level since, following the hierarchical scaffolding in academia, a doctoral degree provides the credentials necessary to participate in academia and oversee the work of teachers at lower levels. Here Herlihy-Mera offers a clear and straightforward thesis, an open secret among faculty and students nationwide: Spain is overrepresented in Spanish departments. This European country represents 47% of faculty research interests in the top 25 perceived elite institutions, reaching three-quarters (66%) in some specific cases (Chicago, Columbia, the University of Colorado at Boulder, the University of Virginia, and Vanderbilt). This tendency continues in Flagship Institutions in the Southern Border States (39%), schools (of 5000+ students) with over 50% Latinx enrollment (37%), and the top 10 largest US universities by enrollment (46%). These numbers offer a detailed portrait of bias and distortions rooted in colonial power relations. If one were to follow a strict demographic standard, Spain would represent only 10% of the research area, in accordance with the actual number of Spanish speakers worldwide.

On the other hand, the countries that represent 90% of the Spanish speakers (subsumed and uniformized in the category "Latin America") are clearly underrepresented, if not openly ignored. Part of the issue at hand is naming these academic departments "Hispanic Studies," which aligns with an Imperialist ecosystem that posits Spain as a center radiating its cultural traits to the periphery of Latin American countries. Herlihy-Mera convincingly explains that, despite the wordiness surrounding diversity and inclusion issues, Spanish departments don't follow the representation criteria. Instead, they are anchored in a colonial mentality that regards European Spanish as the standard for prestige and cultural capital. The consequence of the mystification of European Spanish is the era-

sure of the Spanish spoken locally in the USA, particularly the varieties spoken in the areas surrounding higher education institutions. Since there is a considerable gap between the Spanish spoken in local communities and the Spanish taught and researched in classrooms, this language has the status of a foreign one in the USA.

Chapter 2, "Vetting the Decolonial Turn," fleshes out the "decolonial" theoretical framework employed by the book. Herlihy-Mera roots the book's institutional goal in a move toward a decolonizing pluriverse that implies a movement from one world (with many independent and competing worldviews) to localized and autonomous epistemes, which indeed articulate a plural framework not limited by colonialism. The author calls this ontological turn "cognitive localism" (73). For instance, "Spain" and "Latin America" are modern/colonial structures that limit the understanding of local experiences, cultural objects, and knowledge.

As an example of the practical consequences of this colonizing perspective, the last section of chapter 2 deals with professionalization issues at the doctorate level and offers some of the book's most potent pages. The author debunks the "exceptionalism myth" of top-ranked institutions that defend their privileges. Following Herlihy-Mera's discussion of localized epistemological paradigms, higher education institutions located near areas with the most Spanish speakers should lead the rankings. On the same note, another impactful section of the book is the critique of the MLA's promotion of alt-ac jobs. The author suggests an analogy with former US President Donald Trump's immigration policies. Instead of fostering a democratization of the field, the current alt-ac jobs alternative promotes the departure of lower-tier scholars from the academy. In other words, alt-ac jobs justify current "best practices" instead of proposing a solution to hiring discrimination.

Chapter 3, titled "Multilingual Cognition and Ethno-Lingual Relativity," focuses on the linguistic and neurological dimensions of the issue at hand. It quotes several studies in cognitive linguistics to question the assumption that languages are discrete identities in the mind of a multilingual speaker. Interestingly, although the theoretical framework is linguistic-based, the examples are from literary studies, including the poet William Carlos Williams and the novelist and short-story writer Ernest Hemingway. The quality of this chapter's arguments is mixed. On the one hand, despite laudable archival work, the analysis of Hemingway as a bilingual writer ignores the issues of cultural appropriation from a white US author claiming a Cuban identity. On the other hand, the following section of this chapter offers a remarkable foregrounding of the term "Latinx," which is a conflictive word in US Spanish-speaking communities. Using the aforementioned discussion of neurology and linguistics in multilingual speakers, Herlihy-Mera explains that the "x" in "Latinx" is meant to be disruptive in Spanish and English because it departs from the monolingual perspective. Such an "x" is the point where these two languages collide.

Chapter 4, "Spain," is a provocation and a practical example of the "decolonial turn" that the book has foregrounded in the previous pages. Following Gabilondo's perspective on decentering Iberian Studies, Herlihy-Mera proposes an understanding of Spain as a region of Latin America. What distinguished the Spanish region of Latin America is not its location within Europe (and European epistemologies) but the heavy influence of Islamic and Arabic cultures. Herlihy-Mera's writing style is consistent with his theoretical perspective, given that it uses Islamic and Christian calendars to refer to historical events. The sections dedicated to Cervantes and the Camino de Santiago provide excellent debunking of the myth of a Christian Iberia, in which Muslim and Arabic cultures are foreign. Interestingly, this chapter mirrors the book's broader argument since the foreignization of Arabic in Spain follows a similar colonial pattern to that of the foreignization of Spanish in the USA.

Finally, the last chapter, "On the Puertoricanization of US Higher Education," redirects the discussion to higher education institutions in the US. This chapter is predominantly a testimony that clearly situates the angle from which criticism of US Hispanic departments is being made. In other words, it is a truthful critique that may only be possible because of the marginal and marginalized position of the University of Puerto Rico-Mayagüez. This institution's faculty and students have adopted a bilingual framework that contrasts sharply with the monolingual English framework predominant in the USA. The book's conclusion, written under the exceptional circumstance of the COVID-19 Pandemic, delves into the marginalization of Puerto Rican academic institutions by focusing on the grant system.

The conclusion resumes the critiques against the (trans)national framework by separating the book's theoretical framework from hybrid approaches (such as Bhabha's postcolonial theory) since such approaches still place English at the center and establish discrete linguistic identities. The book's final goal is to recognize that Spanish is spoken locally, and this situational anchoring constructs epistemologies and affectivities that bear witness to their cultural expressions accordingly. On the other hand, this movement against the "foreignization" of Spanish does not imply a "domestication" in the sense of making it easy to understand and control. Instead, it recognizes that the Spanish language is a present living experience in the US. Along the lines of John Guillory's studies on canon formation, *Decolonizing the American Spanish* proposes that what is taught is less a question of representation of social groups than a question of the distribution of financial and "cultural capital" in higher education institutions, which perpetuates uneven access to resources and colonial hierarchies.

Leila Gómez
University of Colorado at Boulder

Javier Muñoz-Díaz
St. Lawrence University