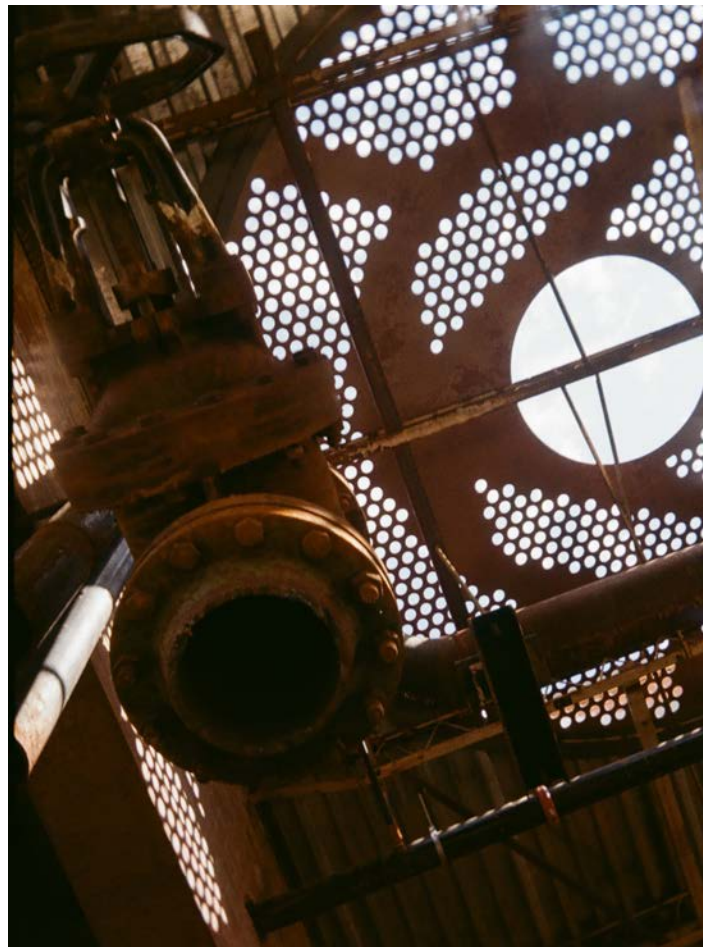


CIBERLETRAS

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

ISSUE / NÚMERO 51

AUGUST / AGOSTO 2024



Untitled 1 / Sin título 1

ISSBN: 1523-1720

Issue 51 – August 2024

Lehman College – City University of New York

Editor: Marco Ramírez Rojas

Template Design: Angela Villota Orbes

Images by: Oriana Mejías Martínez

TABLE OF CONTENTS - ÍNDICE

ESSAYS / ENSAYOS

Francesco Di Bernardo

De-formación neoliberal: discursos del desarrollo y formas del *Bildungsroman* en *¡Pantaletas!* de Armando Ramírez1-17

Jorge Camacho

La mirada del esclavo en la poesía de Úrsula Céspedes de Escanaverino18-32

Monserrat García Ródenas

Una España vaciada, pero repleta de fantasmas: revival neogótico rural en *Carcoma*, de Layla Martínez y *El agua* de Elena López Riera33-49

Samuel Manickam

New Paradigms of Female Agency in Science Fiction by Mexican Women Writers50-68

Enrique Muñoz-Mantas

Gran Casino (1947) de Luis Buñuel: la inexistencia del petróleo69-82

Silvia M. Roca-Martínez

Análisis de una cartografía racial en clave femenina en *Negra* de Wendy Guerra83-100

Juan Romero Vinuesa

¿Cuántas fronteras tiene México?: apuntes sobre la poesía de Jorge Humberto Chávez y Balam Rodrigo101-116

REVIEWS / RESEÑAS

Juan David Escobar

Cannibal Translation: Literary Reciprocity in Contemporary Latin America by Isabel C. Gómez. Northwestern University Press, 2023..... 119-123

Juan Jesús Payán

Literatura para construir una nación. Estudios sobre la historiografía literaria en España (1779-1850). Comellas, Mercedes, coord. Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2023.....124-129



Untitled 2 / Sin título 2

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 51
Agosto/August 2024

CIBERLETRAS

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

ESSAYS / ENSAYOS

DE-FORMACIÓN NEOLIBERAL: DISCURSOS DEL DESARROLLO Y FORMAS DEL BILDUNGSROMAN EN *¡PANTALETAS!* DE ARMANDO RAMÍREZ

Francesco Di Bernardo

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen: El presente artículo argumenta que la novela *¡Pantaletas!* (2001) de Armando Ramírez emplea tropos del *Bildungsroman* para proponer una crítica de los discursos ideológicos, políticos y culturales que acompañan las reformas estructurales neoliberales de las administraciones de Miguel de la Madrid y de Salinas de Gortari durante los años ochenta y noventa en México. A través de un paralelismo entre las narraciones del desarrollo del estado-nación y el *Bildungsroman*, se afirma que en *¡Pantaletas!* se produce una subversión simbólica de las narraciones asociadas a la idea de desarrollo capitalista, sentando las bases de una crítica de los discursos ideológicos neoliberales.

Palabras claves: Literatura mexicana; Literatura mexicana contemporánea; Armando Ramírez; *Bildungsroman*; Desarrollo

La décima novela del escritor mexicano Armando Ramírez (1952-2019), *¡Pantaletas!: Confesiones sentimentales del estudiante Maciosare, el último de los Mohicanos* (2001) (de aquí en adelante *¡Pantaletas!*), es un *Bildungsroman* que combina parodia, folklore urbano, novela picaresca y crítica social para describir el proceso de crecimiento y aprendizaje, desde la niñez a la madurez, de un personaje conocido con el apodo de Maciosare. La novela abarca tres décadas, desde los años sesenta al inicio de los años noventa. Estos años coinciden con el periodo de transición del nacionalismo paternalista y del “estatismo desarrollista” que caracterizaron las dinámicas gubernamentales postrevolucionarias (con el dominio del Partido Revolucionario Institucional, PRI, fundado en 1929 y que gobierna ininterrumpidamente por setenta años) al giro neoliberal de la década de los ochenta culminado con la firma del Tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá en 1994 (O’Toole 269).

La narración inicia en los años sesenta, una década que, como las tres anteriores, se caracterizó por políticas keynesianas centradas en una fuerte intervención del estado en las actividades productivas y en la implementación de planes sociales. Durante estos años también se promovieron políticas desarrollistas tales como proteccionismo de la industria nacional y se hizo un énfasis en la expansión industrial y de las infraestructuras del país (Minns 57-59). Las demandas sociales, paralelamente, son largamente interceptadas y contenidas por el control directo de organizaciones sindicales y campesinas, así como también por un amplio sistema clientelar (Minns 78-85). No obstante, el núcleo de *¡Pantaletas!* se sitúa predominantemente en la década de los ochenta e inicios de los noventa. Durante este periodo, primero bajo la presidencia de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988) y sucesivamente durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), la dirigencia del PRI implementa una radical transformación de las políticas socioeconómicas adoptando la doctrina neoliberal, entendida como una reorientación del estado hacia una desregulación del mercado, el fomento de la competencia en la vida económica y social, y la vigilancia para eliminar cualquier interferencia a los mecanismos del mercado. Durante los dos sexenios presidenciales se produce una ofensiva contra los derechos sindicales, una importante privatización de empresas públicas y ejidos, y la apertura a la inversión extranjera (Castro-Rea). La novela de Armando Ramírez no solo da cuenta de esta radical transformación de la vida pública, social y económica, sino que, a través de un enfoque en los grupos sociales más afectados por el ajuste neoliberal, refleja el interés del autor por la crítica social y el análisis de la marginalización social desde una perspectiva cultural.

Armando Ramírez, autor de trece novelas, dos recopilaciones de cuentos y dos crónicas centradas en la historia de Tepito, barrio popular situado en el centro de la Ciudad de México de donde el escritor es originario, es reconocido por la crítica como cantor de los barrios y de las clases populares de la capital mexicana. Su primera novela, *Chin chin el teporocho* (1971), “fue motivo de crítica infame, provocando sobresalto entre los literatos mexicanos, ya que, por primera vez en la literatura mexicana, los jodidos se expresaban como jodidos” (Montoya Landaverde 21). Asimismo, la novela *Pu* (1977), reeditada en 1980 con el título de *Violación en Polanco*, es recordada por la violencia gráfica que la caracteriza y por marcar “a stunning chapter in the development of Mexican literature that considers the issue of racial/cultural identity” (Clark D’Lugo 53). La escritura del autor capitalino combina “the sense of belonging and the growing importance of the working class” (Brushwood 341). Previo a su producción literaria, “works about the poor generally had been recorded by an intermediary from the educated classes [...]”, por lo cual, la narrativa de Ramírez se configura como ejemplo prominente de una escritura sobre las clases populares desde las mismas clases populares (Clark D’Lugo 54). Fiel a su vocación de interprete de las transformaciones sociales que afectan a las clases

trabajadoras, con *¡Pantaletas!*, el autor aborda “con mucha amargura, disfrazada de ironía [...] las promesas del sistema y [...] los golpes que la realidad le acomoda a la gente pobre” (Patán López 78).

La novela de Ramírez, asimismo, se inscribe en una larga tradición mexicana de exploración del contexto social a través de personajes infantiles y/o juveniles. En el ápice del proceso de modernización de los años sesenta, las novelas de la Onda, tales como *La tumba* (1966) y *De perfil* (1966) de José Agustín; *Gazapo* (1965) de Gustavo Sainz; o *Pasto verde* (1968) de Parménides García Saldaña, encarnan las inquietudes de la juventud de clase media y sus aspiraciones de emanciparse de los valores y costumbres de los padres (Torres 66). Estas también constituyen ejemplos clásicos de narrativas enfocadas en la juventud. En el siglo XXI, novelas tales como *Canción de tumba* (2011) de Julián Herbert; *Nenitas* (2013) y *Todo eso es yo* (2016) de Sylvia Aguilar Zelény emplean la perspectiva infantil/juvenil para ahondar en los fenómenos de descomposición social y violencia en el México de la primera mitad del siglo XXI. Más específicamente, tanto *Canción de tumba* como *¡Pantaletas!* abarcan un amplio arco temporal de tres décadas. La novela de Herbert se extiende desde los setenta al sexenio presidencial de Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012) y se centra en la experiencia de formación de un personaje de las clases populares cuyos acontecimientos significativos de la vida se entrelazan “con el contexto nacional presente y con la formación pasada, los cuales convergen y se internalizan en una subjetividad del protagonista a la vez existencial, política, social e histórica” (Zamora 129). De manera similar a *¡Pantaletas!*, la novela de Herbert “explor[a] alternativas a las formas establecidas de ser adulto” (Zamora 15) dentro de los límites impuestos por la cultura hegemónica del momento.

Sin embargo, en *¡Pantaletas!* la dimensión histórico-política se configura como núcleo de una perspectiva crítica sobre un periodo crucial de la historia mexicana en el cual se produce una “transición política y económica que se asemeja mucho a un terremoto”, transitando abruptamente “de la tradición proteccionista a la contemporánea práctica de apertura comercial a rajatabla” (Paley 21). La novela de Ramírez, en este sentido, ofrece una perspectiva única sobre la transición ideológica desde el nacionalismo, vinculado a la imagen de los procesos fundacionales y a proceres tales como Benito Juárez, al neoliberalismo y la lucha de un joven por encajar en la sociedad en el medio de las transformaciones ideológicas, socioeconómicas y culturales que se desatan durante los sexenios presidenciales de Miguel de la Madrid Hurtado y de Carlos Salinas de Gortari. De igual manera, la novela arroja luz sobre la desilusión de la juventud de las clases trabajadoras hacia la educación y la cultura como instrumentos de movilidad socioeconómica en el contexto de las crecientes desigualdades traídas por las reformas neoliberales.

Debido a la centralidad de la temática de la educación y del aprendizaje y su relación con el proceso de crecimiento del protagonista, así como la asociación con el idea progreso y desarrollo nacional, el presente artículo propone leer *¡Pantaletas!* a través de tropos del *Bildungsroman* tales como el acento sobre el recorrido de la niñez a la adultez, la dicotomía entre deseo de encajar en la sociedad y la afirmación de una autonomía, y la crisis y el fracaso como desenlace del proceso de *Bildung*. En primera instancia, la narración se desenvuelve de acuerdo con lo que Karl Morgenstern, quien acuña el concepto de *Bildungsroman* en 1819, considera un aspecto central de este género: un énfasis en el proceso de crecimiento y desarrollo y del cumplimiento de etapas evolutivas (654). La novela de Ramírez no solo explora la exitosa culminación del trayecto de estudios del protagonista y la búsqueda de la movilidad social, sino también los intentos de afirmación moral y cultural del individuo en la sociedad. En este sentido, *¡Pantaletas!* proporciona lo que Bajtín define como un elemento central de la novela de aprendizaje: la imagen del individuo

en devenir (19). Sin embargo, si, como sostiene el filósofo ruso, las evoluciones del protagonista siempre se “realizan en su tiempo histórico” (21, mi traducción), en el contexto de las radicales transformaciones y las incertidumbres que la juventud mexicana enfrenta tras el ajuste neoliberal, estas son figuradas en la novela a través de otro tropo central del *Bildungsroman*: la ambivalencia del protagonista frente al deseo/obligación y la resistencia de encajar en la ideología dominante del momento. Como sostiene Moretti, en el *Bildungsroman* el proceso de desarrollo nunca es lineal, sino que el protagonista se ve obligado a una “uncertain exploration of social space” (4), un aspecto que se evidencia en la novela por la tensión entre la ambición de Maciosare de afirmarse como intelectual y la necesidad de adoptar el espíritu empresarial fomentado por la retórica neoliberal. A su vez, esta constante dicotomía se vincula a otro arquetipo de la novela de formación, al plantear un desenlace que se inclina hacia “strife and failure, denial and frustration” (Stević 1). Tal como apunta Moretti, el proceso de desarrollo se caracteriza por una constante alternancia entre “great expectations” y “lost illusions” (5). De igual forma, Stévic sugiere que la crisis, el fracaso, la desilusión y el rechazo a la ideología dominante no son elementos excepcionales o ejemplos de *anti-Bildungsroman*, sino aspectos constitutivos del género (8). Efectivamente, al final de ¡*Pantaletas!*, pese a que Maciosare no logra conformarse con el *Zeitgeist* neoliberal, es precisamente esta derrota lo que permite la afirmación de su individualidad en la sociedad.

Para analizar el uso de los tropos mencionados anteriormente, la perspectiva teórica del presente trabajo toma como punto de partida el paralelismo propuesto por Latinez entre las narraciones del desarrollo y el *Bildungsroman* latinoamericano. Siguiendo esta línea, en el presente artículo se afirma que las formas de la novela de aprendizaje empleadas en ¡*Pantaletas!* subvierten el ideal de *Bildung* asociado, en América Latina, a una concepción del desarrollo como ingreso a un orden económico capitalista. Por otro lado, el artículo propone que la figura juvenil de Maciosare tipifica una característica del destino del héroe del *Bildungsroman* atrapado en un desarrollo frustrado en el contexto “of a never-quite-modernized periphery” (Esty 7). Asimismo, enmarcando la discusión en el contexto de las características del *Bildungsroman* latinoamericano, el presente artículo afirma que, refutando el ideal neoliberal de madurez como desarrollo de una subjetividad basada en un ethos empresarial e individualista, la novela sienta las bases de una crítica de los discursos ideológicos que sostuvieron el giro neoliberal de los años ochenta y noventa, y la idea de que la madurez del estado-nación mexicana se lograría con el abandono de política keynesianas y con “Mexico’s insertion in the world economy” (O’Toole 275).

A través de una revisión de las perspectivas teóricas alrededor del *Bildungsroman*, de los debates culturales acerca del desarrollo del estado-nación, y de la especificidades y reformulaciones de este género en el contexto cultural mexicano y latinoamericano, la primera parte del artículo se enfoca en la relación entre la etapa de la infancia y adolescencia del protagonista y las políticas desarrollistas de los gobiernos posrevolucionarios. La segunda parte aborda la etapa universitaria del protagonista en el contexto de la crisis de la deuda externa y de las reformas estructurales impulsadas por de la Madrid. Asimismo, las secciones de esta segunda parte del artículo discuten la reformulación paródica de los tropos del *Bildungsroman* como subversión simbólica y crítica de las políticas culturales y de los discursos que la administración de Salinas de Gortari y los partidarios del giro neoliberal emplearon para imponer las lógicas de mercado como ideología hegemónica en el país.

***Bildung* y desarrollo**

Desde que Morgenstern propuso su teorización del *Bildungsroman* en

1819, este género ha sido objeto de numerosas interpretaciones teóricas que demuestran su flexibilidad y capacidad para explorar “the relationship between self and society” (Graham 1) en diferentes épocas y contextos geográficos. Mientras que Morgenstern considera el *Bildungsroman* como una expresión literaria inherentemente alemana (655) y arraigada a la tradición del idealismo alemán (Boes 4), según otras perspectivas interpretativas, el *Bildungsroman* epitomiza el surgimiento de una subjetividad moderna (Boes 4). En esta línea teórica se inscribe tanto la clásica interpretación de Bajtín, según el cual el *Bildungsroman* revela un proceso de desarrollo de un/a protagonista en su tiempo histórico (21), como la perspectiva de Moretti, el cual define el tropo de la evolución de la juventud hacia la madurez como una simbolización de la modernidad (5). Por otro lado, Esty señala que la novela de aprendizaje modernista rompe la temporalidad canónica de este género proponiendo una “violation of the developmental paradigm that seemed to govern nineteenth-century historical and fictional forms” (3).

En América Latina el *Bildungsroman* surge precisamente durante las etapas iniciales del modernismo, a finales del siglo XIX, a través de una hibridación entre la influencia europea y géneros ya establecidos en la región, tales como la picaresca, la gauchesca, la narrativa de aventura, la novela sentimental y la epistolar (Escudero Prieto 48-49). La novela de formación latinoamericana se caracteriza por un prominente nivel de integración de “varias técnicas narrativas, según avance la experimentación con la estética novelística” (Escudero Prieto 111) y se configura como herramienta para reflexionar sobre el proceso de modernización de los nuevos estado-naciones independizados (Escudero Prieto 40). De igual manera, siguiendo a Latinez, el *Bildungsroman* latinoamericano “connects [...] individual developments with national projects” (1) y, como consecuencia, el proceso de “social and intellectual development runs in parallel with the characters’ quest for national identity” (Latinez 6). Efectivamente, desde los procesos de independencia, en América Latina la idea de desarrollo ha jugado siempre un papel crucial en los discursos culturales alrededor del ideal de modernidad del estado-nación (Latinez 1). De tal manera, en el imaginario cultural del *Bildungsroman* latinoamericano, el recorrido formativo del protagonista ocurre en sintonía con discurso sobre la idea del desarrollo. Latinez identifica el núcleo de este paralelismo en una característica fundamental del *Bildungsroman*, es decir, “its permanent anxiety about the success or failure of the young characters in accomplishing tasks” (Latinez 6). Asimismo, los discursos del desarrollo que permean las discusiones alrededor del ímpetu de las sociedades latinoamericanas para alcanzar la modernidad evocan “the same ordeal about the success or failure of nations facing prescribed stages of productivity and progress” (Latinez 6).

Las primeras páginas de *¡Pantaletas!* describen el contexto familiar en el cual el protagonista se desenvuelve durante su niñez entre los años sesenta y setenta. La visión ideológica de la madre de Maciosare, simpatizante del gobierno priista y de los discursos nacionales, resaltada en estas páginas, exhibe el estrecho vínculo que existe entre el proceso de *Bildung* del protagonista con el proyecto de desarrollo nacional. La fe de la madre en el proyecto priista se debe principalmente a la experiencia directa de una época en la cual México era “widely considered to be a ‘miracle’ economy” (Minns 56). Ciertamente, tras la reestructuración del estado y de la creación de un fuerte sector productivo público por parte del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), entre 1940 y 1980 el país registró un crecimiento del PIB anual de alrededor del 6%, una tasa que sólo pocos países de economía avanzada o en desarrollo registraron en este mismo lapso (Minns 56). Este contexto histórico es reflejado en la novela por la narración del protagonista, que recuerda los años de su infancia como:

los días, donde como si se hubiera descubierto el hielo caliente, en los barrios populares se vieron pavimentar calles lodosas, aparecer banquetas bien alineadas; iluminadas, con postes de luz mercurial, y a la menor provocación vehicular se instalaban semáforos en las esquinas. Se construyeron mercados públicos muy modernos, diseñados por arquitectos renombrados. [...] También aparecieron de la noche a la mañana centros deportivos, sociales y culturales con canchas de fútbol o de basquetbol. [...]. Todo esto a nombre de la Revolución Institucional. (12)

Las palabras de Maciosare evocan, sin embargo, el modelo mediante el cual el PRI construyó su consenso durante el proceso de desarrollo. Este se basaba en proveer “a social basis for rapid industrialisation – enabling state policy makers to ensure stability in the course of a painful and inequitable process of economic transformation” (Minns 74). Esta cuestión se aborda de forma explícita más tarde en la novela por Maciosare, el cual recuerda que, en los tiempos de su infancia, la procedencia de un contexto de modestos recursos “no significaba sentirse tan jodido, tan sin esperanzas, porque se tenía la ilusión de que la Revolución de Pancho Villa y Emiliano Zapata nos haría justicia” (16). Podría afirmarse que las palabras de Maciosare se caracterizan por un tono nostálgico dado por la mirada retrospectiva con la cual, desde la época neoliberal, el protagonista recuerda un periodo caracterizado por los proyectos sociales de la economía keynesiana implementada por el gobierno del periodo. No obstante, la evocación de los símbolos de la Revolución y sus aflatos igualitarios, señalan más bien un tono paródico con el cual el protagonista se burla de la fe de la madre en las prescripciones ideológicas del PRI. La evocación de la retórica revolucionaria, de hecho, se configura como una parodia del proyecto priista de cooptación de las demandas sociales que, desde la época posrevolucionaria, se implementa no sólo a través del control de instituciones campesinas y organizaciones sindicales (tales como el CTM, Confederación de Trabajadores de México), sino también con una movilización social de corte nacionalista bajo las insignias de los discursos inspirados en los procesos fundacionales de la Independencia y la Revolución. Fue precisamente la confluencia de proyectos sociales, cooptación y discursos ideológicos la que permitió al PRI extender sus “tentacles [...] into virtually every corner of Mexican society [...] any workplace, village, street, shantytown block or university department” (Minns 74).

Las contradicciones del estado desarrollista y la perspectiva crítica de Maciosare que desafía la creencia de la madre en el proyecto priista, asimismo, son evocadas por el protagonista cuando recuerda que “el gobierno fomentaba la paternidad responsable; campañas para un amarradero de trompas de falopio. Para qué negarlo, mi jefecita fue de las primeras que se apuntó en la lista” (12). Las palabras de Maciosare se refieren a las campañas eugenistas, heredadas del proyecto positivista del porfirismo, que los gobiernos posrevolucionarios encuadraron como parte del panorama de reconstrucción y reformulación del estado-nación, subrayando, en una manera propia de un estado paternalista, “the centrality of the mother-child dyad to national development” (Minna Stern 375).

Haciendo referencia a este contexto, el proyecto de *Bildung* de Maciosare se configura específicamente a partir de la relación con la madre y su sentimiento de participación en el proyecto de desarrollo nacional. A pesar de las críticas al sistema de gobierno desarrollista que Maciosare proporciona retrospectivamente en su revaluación de los años de infancia, la novela se configura inicialmente como un *Bildungsroman* canónico en la cual el destino del protagonista se presenta como una progresiva inserción social a través de la aceptación de prescripciones ideológicas, por lo cual su desarrollo se encuentra inevitablemente vinculado al desarrollo del estado-nación. Este destino

parece ser confirmado por Maciosare, quien afirma que, influenciado por lo que le inculcaba la madre, en los años de su infancia “creía ciegamente que [se] estaba colocando en la ruta del éxito. El Mexican way of life [lo] esperaba maravillado con un vaso de pulque para brindar” (20).

Concretamente, el instrumento a través del cual la madre de Maciosare prevé que su hijo emprenderá la “ruta del éxito” es la educación:

Mi madre era una jovencita tejedora de ilusiones para su hijo. Ella ponía el esfuerzo y el presente de su vida para mejorar el futuro de su chilpayate. Un ser en la soledad del universo: todo ganas para que con el estudio, ¡yo!, brincara la alambrada de la pobreza. (2)

En su relato, Maciosare revela que, desde los primeros años, la madre había resaltado la importancia de la instrucción académica para su desarrollo y como instrumento para mejorar su estatus socioeconómico personal, lo cual le permitiría también participar directa e indirectamente en el desarrollo de la nación. La educación como clave del proceso de *Bildung* individual y del desarrollo del estado-nación se configura como expresión clara de los paralelismos entre los discursos de desarrollo y el *Bildungsroman*. Como observa Latinez “[t]he relationship between nation and education is an essential topic among several intellectuals from the early republics” (Latinez 15). La educación jugó un papel central también en el proceso de reestructuración revolucionaria y posrevolucionaria del estado-nación mexicano. Durante el proceso revolucionario, las escuelas fueron fundamentales para la expansión de la participación social de los sectores marginalizados y, paralelamente, la difusión de la educación pública, particularmente en lugares rurales, constituyó un elemento central de las prácticas socialistas de la revolución (Vaughan 5). En 1921, el nuevo gobierno revolucionario fundó la Secretaría de Educación Pública (SEP) y ya desde los primeros años de su instauración, los líderes políticos locales emplearon la política cultural, basada en la evocación de los símbolos de la Revolución, y el magisterio de la SEP, para extender el consenso al mundo rural y las fábricas. Sucesivamente, con la Fundación en 1929 del Partido Nacional Revolucionario (PNR y PRI desde 1946), “cultural policy became part of national party-building and state formation” (Vaughan 4). Así, si por un lado en el México posrevolucionario las escuelas fueron el núcleo de “an inclusive, multiethnic, populist nationalism based upon [...] commitment to social justice and development”, por el otro el estado “appropriated the school [...] in a way that created a locally defined and controlled sense of membership and participation in a national mobilization for modernity” (Vaughan 7). Esta confluencia entre discurso de justicia social y desarrollo del estado-nación se refleja en la veneración de la madre por Benito Juárez, como símbolo de la posibilidad de que, bajo las aspiraciones igualitarias de la Independencia y de la Revolución, los grupos sociales marginalizados pudieran llegar al éxito personal y liderar el desarrollo de la nación. “¡Los jodidos hijos de la raza de bronce tenían en aquel indio jodidón el ejemplo para mentalizarse en la ruta del éxito!” (7), afirma Maciosare, recordando las enseñanzas de la madre sobre la importancia de la formación educativa. Asimismo, en un pasaje sucesivo, Maciosare relata:

Mi madrecita hincada como una santa Teresa cualquiera en su morada, posesionada por la mística del Carruaje histórico, invocaba: ¡El Estudio! —Ilumínalo san Benito, no lo dejes caer en desidias ni güevonerías, encamínalo por la ruta del hombre de bien, de la calidad y el éxito. ¡Ojalá y se haga rico para que nos saque de la jodidez! ¡Hazle el milagro a mi Chiquillo! Si no es presidente de Mexiquito me conformo con que sea presidente de la Coca Cola. (7)

De manera irónica, Ramírez epitomiza aquí la confluencia en el discurso público del gobierno priista de los años del milagro económico mexicano, de los discursos de justicia social heredados del prócer Benito Juárez y de la Revolución con el proyecto de desarrollo y expansión del capitalismo en el país.

Sin embargo, el recorrido en la ruta del éxito de Maciosare es interrumpido por la crisis de la deuda de los primeros años ochenta. En el sexenio 1976-1982 de la administración de López Portillo, la industrialización en México aceleró rápidamente por efecto del aumento del precio del petróleo y de un incremento de la deuda externa. El declive de los precios del petróleo y el creciente énfasis neoliberal en la contención de la inflación en la política macroeconómica internacional “left the government scrambling during its final year to make repayments on its foreign debt, control inflation and stem capital flight as an atmosphere of crisis gripped the country” (Sheppard 507). El gobierno de Miguel de la Madrid (1982-1988), “ampliamente respaldado por el gobierno de Estados Unidos, el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial, el Banco Interamericano de Desarrollo y la comunidad financiera internacional”, empezó a implementar reformas estructurales centradas en el “[d]esmantelamiento de una amplia red de protección social para las clases populares [y] desregulación progresiva de las diversas actividades económicas y sociales que el sector privado lleva a cabo” (Tello 5-6). El clima político de este periodo es registrado por una conversación entre Maciosare y su padre, la cual no sólo señala el fin del “Mexican way of life”, sino también el comienzo de una incertidumbre social, económica y existencial que se agudizará con la implementación de la doctrina neoliberal a partir de la década de los ochenta:

Va a estar difícil que consiga otro trabajo. A lo mejor con lo que me den de liquidación pongo un negocio o un taxi! Me sentía impotente. Él no se sentía así, pero estas cosas lo hacían sentirse viejo en el trabajo. Yo no lo veía viejo. Con rebeldía exclamó: —Esos hijos de su puta madre del FMI le ordenaron al gobierno que nos corrieran de nuestros trabajos. Están quebrando muchas fábricas, otras las cierran y las llevan fuera de la ciudad; las demás se están volviendo comercios, ya traen todos los productos hechos. Me sonaba el FMI, como que alguna vez lo escuché de niño, pero no me imaginaba las madrizas que nos podían parar a los jodidos. (69)

La crisis de la deuda, conocida también como “la década perdida”, y las reformas estructurales neoliberales que el gobierno mexicano empieza a implementar, proyectan una sombra en el proceso de *Bildung* de Maciosare. De forma abrupta, su recorrido en la “ruta del éxito” amparado por las intervenciones sociales del estado keynesiano, parecen detenerse por efecto de las reformas estructurales implementadas por de la Madrid. El protagonista, por lo tanto, enfrenta una realidad completamente opuesta a la que su madre había imaginado:

el Banco Mundial y el FMI con sus recetas para exterminar a los jodidos. Era el tiempo de cuando se inició que corrieran a los burócratas. Iban a privatizar el putamadral de empresas que tenía el gobierno, y yo, imagínense, estaba casado, no tenía empleo, mi jefecita vendía pantaletas [...]. Ya ni los perros me miaban, me los comía en tacos. (131)

La dificultad de completar el *Bildung* de Maciosare, no obstante, es el reflejo de una contradicción fundamental del *Bildungsroman* latinoamericano determinada por “the tension between the adolescents’ ideals and the actual possibilities of achievement in an education contextualized by unequal social development” (Latinez 10).

La imposibilidad de Maciosare de conseguir un trabajo estable al término de su carrera universitaria, se configura como una característica del *Bildungsroman* latinoamericano del siglo XX y XXI, el cual, debido a la volatilidad del desarrollo económico en la región, “cannot define a subject as a stable and mature unity at the end of the narrative process” (Latinez 10).

En este sentido, resulta revelador que la inestabilidad de la fase de la adolescencia sea utilizada como metáfora de las preocupaciones acerca de los retos que los estados-naciones latinoamericanos enfrentan en el proceso de desarrollo. En el contexto mexicano, las perspectivas culturales que, durante el periodo de expansión del capitalismo en el siglo XX, contribuyeron significativamente al debate sobre el desarrollo y la modernidad, a menudo se centran en el proceso de maduración de la figura adolescente como encarnación de los retos para el futuro de la nación (Latinez 20). La tensión entre aspiración a la madurez/desarrollo y la inestabilidad del proceso de *Bildung*/desarrollo son objetos, en el siglo XX, de las reflexiones sobre la modernidad de México por parte de intelectuales tales como Carlos Monsiváis y Octavio Paz. Este último, utiliza la figura juvenil del pachuco, que florece particularmente en Estados Unidos en las décadas de los treinta y de los cuarenta como respuesta a la marginalización social de los jóvenes de las clases populares de origen mexicano en este país. Paz, en este sentido, propone una lectura del significado cultural del pachuco como metáfora de la inestable relación entre México y la modernidad:

Rebeldes instintivos, contra ellos se ha cebado más de una vez el racismo norteamericano. Pero los “pachucos” no reivindican su raza ni la nacionalidad de sus antepasados. A pesar de que su actitud revela una obstinada y casi fanática voluntad de ser, esa voluntad no afirma nada concreto sino la decisión – ambigua, como se verá– de no ser como los otros que los rodean. El “pachuco” no quiere volver a su origen mexicano; tampoco –al menos en apariencia– desea fundirse a la vida norteamericana. Todo en él es impulso que se niega a sí mismo, nudo de contradicciones, enigma [...] Incapaces de asimilar una civilización que, por lo demás, los rechaza, los pachucos no han encontrado más respuesta a la hostilidad ambiente que esta exasperada afirmación de su personalidad. [...] Por caminos secretos y arriesgados el “pachuco” intenta ingresar a la sociedad norteamericana. (14)

La perspectiva de Paz se centra en las contradicciones que caracterizan la expresión cultural del pachuco. Este último, de acuerdo con la visión del poeta mexicano, se encuentra en un espacio liminal entre mexicanidad y norteamericanismo, entre integración en la sociedad de los Estados Unidos y rechazo de esta. Para Paz, el pachuco, por su estatus indeterminado y pasivo, es una metáfora de la situación de México en la época de las políticas desarrollistas, en las cuales los proyectos sociales de inspiración revolucionaria conviven con el modelo de estado autoritario y paternalista, y la aspiración a la modernidad y al desarrollo industrial y social coexiste con las problemáticas sociales que viven amplios grupos de la sociedad (Latinez 19). Según Paz, como el pachuco, México es un joven atrapado en este estado de “permanent becoming”, epitomizado por la adolescencia, que tarda en volverse madurez/modernidad (Latinez 24). Maciosare, cuya madurez es impedida por la coyuntura económica y por la implementación de las reformas estructurales neoliberales también flota en un estadio indeterminado de una permanente adolescencia. En este sentido, el mote que le es asignado durante la infancia como resultado de la deformación que él hace del verso del himno nacional mexicano, “Mas si osare un extraño enemigo profanar con su planta tu suelo”, creyendo que México enfrentaba un extraño enemigo llamado Maciosare, cobra un significado de subversión simbólica. Maciosare, que durante sus estudios sociológicos desarrollará una perspectiva crítica de la

sociedad, con su tesis sobre el desarrollo de las comunidades urbanas en la marginalidad, encarna el “extraño enemigo” de la modernidad del país temido por Paz.

Para Paz, el neoliberalismo y el NAFTA, según expresa en una entrevista de 1993 con el *New Yorker*, son los elementos que finalmente permiten la superación del impasse pachuquista. Estos conceden el acceso de México a la modernidad y, por ende, al primer mundo:

NAFTA will be important for Mexicans because it is a chance finally to be modern. We have failed to be modern for centuries. We only started trying to be modern at the end of the eighteenth century, and our conscious model of modernity has tended to be the United States. This is the first time in the histories of our two nations that we are going to be in some way partners with each other [...]. The future is the great common thread tying together Americans. (Goldman 57)

Si, por un lado, Paz asocia la modernidad con la integración en el modelo estadounidense (rechazado por el México pachuco que él describe en el *Laberinto de la soledad*), por otro lado, su enfoque en la palabra “future” recuerda la narrativa de desarrollo, en la cual el cumplimiento del *Bildung* coincide con el acceso al mercado capitalista global.

Neoliberalismo y *Bildung*

Introducido en México por “the ascent of a new breed of technocratic economist hostile, or at best ambivalent, towards developmentalism”, el neoliberalismo se volvió la guía ideológica del gobierno de Salinas de Gortari, cuya ambición radicaba en una reforma del estado mexicano a través de una reversión de las políticas keynesianas, consideradas como obstáculo para el progreso (O’Toole 269-270). De acuerdo con la visión de Salinas y de los intelectuales neoliberales que lo asesoraban, el estado debía exclusivamente regular y orientar la economía y no remplazar al mercado (O’Toole 271). La idea salinista de reformar la Revolución “also tapped into a broader critique of the state and a reassessment of its relationship with civil society” (O’Toole 271). Esto parecía una cuestión vital para Salinas debido a las crecientes desigualdades y al individualismo que amenazaba directamente la construcción ideológica sobre el cual el PRI había construido su idea de estado postrevolucionario, es decir, la creación de una ciudadanía nacional como núcleo de la ideología nacionalista (O’Toole 272).

Given these positions, the principal ideological challenge faced by the neoliberals was managing the tension between an economic liberalism that restated individualistic, free-market values hostile to the social state, and a nationalism deriving from the popular dimensions of the 1917 constitutional settlement by which a strong state retained sovereign power to attenuate social division by circumscribing market forces in order to foster the unity required, in theory, for the existence of nationhood. (O’Toole 271)

La respuesta de Salinas a este dilema ideológico fue la propulsión de una nueva idea de ciudadanía nacional compuesta por individuos que, “lejos de empeñarse en la construcción de un régimen de derechos sociales universales, opera en solitario, se sabe dueño de un cierto ‘capital humano’ y está listo para arriesgarlo en diferentes transacciones comerciales” (Lemus 31). La creciente retórica de la ciudadanía empresarial e individualista y del *self-made man* que acompaña el giro neoliberal se vuelve objeto de la mirada paródica de Maciosare que, comentado la explosión de empleo informal y vendedores callejeros que empiezan a multiplicarse por efectos de los despidos y de la reducción del estado social, sugiere que “[la] calle de la

estación del Metro se estaba volviendo el Wall Street de los jodidos” (90). Sin embargo, para superar la evidente contradicción entre retórica y realidad, el gobierno de Salinas y sus asesores se dedicaron activamente a la constitución de una nueva hegemonía ideológica que soportase el proceso de aceptación social de las nuevas precariedades sociales. Las imponentes inversiones de Salinas en los campos de la comunicación y de la cultura, junto con el establecimiento de estrategias de marketing y la fundación de instituciones para el fomento y el financiamiento de actividades culturales, se configuran como estrategias ideológicas

aimed to provide the basis for a new political culture which repositioned the parameters of the state and society. It did so by developing ideas of a ‘new nationalism’ and a ‘social liberalism’ that, together, sought an accommodation between the social discourse of nationalism and the individualising discourse of liberalism. (O’Toole 276)

Es en este periodo que emerge una nueva visión de ideal de proyecto nacional en el cual la acción autónoma y empresarial del individuo es el instrumento de participación ciudadana en el proyecto nacional de desarrollo. El nuevo giro ideológico es capturado por Maciosare que describe el mecanismo de interiorización de la ideología neoliberal:

En esos días la filosofía del libre comercio permeaba en la gente, y principalmente para los gobiernos de los hijos de la Revolución. En ellos, Don Benito Juárez, nuestro presidente liberal, era el icono de que hasta el indio más jodido puede hacerla y sentarse en la silla presidencial. Y para que nos fuéramos educando en el espíritu del «empléate a fondo y chingate al que se deje», las guarderías infantiles de los mercados públicos ahora ya no iban a ser gratis, las iban a dar en concesión a la iniciativa privada para que el gobierno no gastara en ellas y fuera un buen negocio para los listos. (151)

Obligado por el giro ideológico y por la imposibilidad de conseguir un trabajo como sociólogo, después de que incluso su madre aceptase que “el estudio es una quimera para los pobres” (146), también Maciosare empieza su carrera de emprendedor, dedicándose a la venta de lencería para mujeres en un tianguis. El cumplimiento del proceso de *Bildung*, de esta manera, coincide con un alineamiento a la nueva ideología neoliberal; la madurez se vincula estrechamente con el desarrollo de una ciudadanía emprendedora y autónoma de la asistencia social del estado. Influenciada por la ideología cultural del neoliberalismo, el ideal de *Bildung* se adapta también al nuevo paradigma, permitiendo que el proceso de formación, que canónicamente se cumple con la aceptación del protagonista en la sociedad, refleje la nueva ansiedad para el héroe/heroína de constituirse como la subjetividad empresarial capaz de contribuir al nuevo proyecto nacional. Este giro en el tropo del *Bildung* se vuelve evidente, por ejemplo, en el cine mexicano del periodo post-NAFTA, el cual, a través de películas centradas en el tropo del aprendizaje, tales como *Y tu mamá también* (2001) y *Amar te duele* (2002), “follows a trend analogous to that established by the *Bildungsroman* at the outset of modernity, a focus on youth as the site of a changed notion of citizenship” (Sánchez Prado 122). A su vez, la madre de Maciosare abandona la fe en la Revolución para aspirar a una nueva forma de madurez para su hijo, ajustada a la nueva hegemonía ideológica:

[...] Señora mía que estás en los cielos, acusóme de haber obligado a mi hijo a estudiar. De engañarlo diciéndole que iba a tener una mejor vida. Acúsome de ser egoísta y creer en los postulados de la Revolución mexicana, de seguirle la corriente a mi marido y pensar que obligándolo a estudiar lo ayudaba a labrarse un mejor futuro [...] Señora, madre de Dios, haz que

mi niño encuentre un futuro mejor en el comercio. [...] [G]uía lo por el camino de la libre empresa y no dejes que los tiburones gubernamentales me lo acaben a mordidas. Y que su filosofía del changarro pantaletero triunfe en la faz de la tierra, de noche y de día. (153)

El rezo de la madre se configura, por lo tanto, como una parodia del dogmatismo neoliberal. Asimismo, la plegaria proyecta una luz sobre cómo esta ideología y sus expresiones han llegado a suplantar los símbolos nacionales tales como la Revolución y/o el culto guadalupano.

Si el *Bildungsroman* clásico pone el foco en un protagonista “striving to reconcile individual aspirations with the demands of social conformity” (Graham 1), la decisión de Maciosare de dejar las aspiraciones de sociólogo y “[encarrerarse] en el mundo del libre comercio” (152) para obtemperar a las demandas de la hegemonía ideológica parece reflejar el nuevo paradigma de *Bildung*/ideal de desarrollo nacional. Sin embargo, en *¡Pantaletas!* la aceptación, por parte de Maciosare, de este *Bildung* neoliberal subyace una subversión paródica de los discursos de los medios de comunicación y de los canales culturales afines al giro neoliberal para proponer una crítica de la visión ideológica del salinismo. Maciosare, rebelde e indolente como el pachuco de Paz, deja el trabajo precario en el Museo de Antropología y abraza el ideal del *self-made man* neoliberal y abre su emprendimiento en un mercado del barrio vendiendo lencería para mujeres. La idea de la entrada de Maciosare en el mercado (informal) se configura como una directa crítica de la ambición de Salinas de que México entre finalmente al mercado capitalista global a través del NAFTA. El proceso de *Bildung* neoliberal de Maciosare llega a una coyuntura decisiva con el encuentro con otro vendedor ambulante, Salomón, el cual, en palabras del protagonista, es “[...]listo para los negocios [...] Tiene visión comercial. Hasta tiene planes con el NAFTA” (146). Salomón es el que convence a Maciosare de desarrollar planes de inversión persuadiéndolo de invertir en pantaletas de talla 42 y 44:

[Salomón] [d]ecía que la dieta de las chilangas había ido cambiando poco a poco y, tal vez, las mujeres habían aumentado de talla. A ojo de buen cubero, aseguraba que podían ser ya talla 44. Su afirmación la razonaba: —Los carbohidratos de las pizzas y las hamburguesas hacen las nalgas más amplias. (146)

Salomón sugiere estar al paso con las transformaciones de los hábitos alimenticios por efecto de la globalización: “o nos ponemos las pilas para modernizar el comercio informal o la globalización nos la va a dejar ir” (147), subraya. Los diálogos entre Maciosare y su nuevo mentor, Salomón, evidencian la contradicción entre los discursos ideológicos de la iniciativa individual y la realidad de la precariedad del trabajo informal. El personaje de Salomón, asimismo, reproduce, con una forma paródica que se genera de la paradoja entre discurso ideológico y realidad precaria de los vendedores ambulantes, el radicalismo neoliberal contra las políticas de intervención pública: “[n]o hay pedo, la economía informal es el camino más democrático del libre mercado, al mínimo la interferencia del Estado y sus acciones deben de ser colaboracionistas” (148). La perspectiva de Salomón propone una crítica, en forma de parodia, de las posiciones ideológicas de los intelectuales que apoyaron el giro neoliberal, tal como Gabriel Zaid, según el cual “[l]os mexicanos más pobres [son] empresarios oprimidos” (Lemus 31).

Es gracias a Salomón que el *Bildung* neoliberal de Maciosare parece cumplirse. Gracias a su patrocinio y “know-how” (148) en el campo de las mordidas a los oficiales y los inspectores de la Secretaría de Hacienda, Maciosare alcanza el éxito con su propia marca de pantaletas, “Papayon’s Fashion”, producida en unas de las múltiples

maquilas que empiezan a popular el país como resultado del NAFTA (166). Sin embargo, en un giro de eventos, el *Bildung* de Maciosare es obstaculizado por la intervención de los inspectores que le clausuran el puesto de venta por comercializar una marca registrada en los Estados Unidos. Esto se determina por la denuncia que le interpone su exnovia, conocida con el apodo de Chancla. Tras dejar al hijo de ambos a cargo de Maciosare, Chancla se muda a Estados Unidos, donde siguiendo la vocación empresarial de la familia, vendedores de tacos en un tianguis de la capital mexicana, emprende sus actividades comerciales, entre las cuales se encuentra la venta de pantaletas. Habiendo plagiado el diseño y la marca de Papayon's Fashion, y respaldada por la legislación entrada en vigor con la firma del NAFTA que protege el copyright registrado en Estados Unidos, obliga a su exnovio a parar la actividad comercial. El acontecimiento, que contradice la visión de Paz de que el NAFTA conduciría a una relación igualitaria entre Estados Unidos y México, pone un también un freno al *Bildung* de Maciosare. El *Bildung* incumplido, en consecuencia, se configura como una subversión del discurso neoliberal que, empezando desde los años de de la Madrid y Salinas, se vuelve hegemónico a través de un proceso que "aspira a diluirse como sentido común en la vida diaria [...] [moldeando] la subjetividad de los individuos" (Lemus 14).

En la parte final de la novela, la imposibilidad de Maciosare de finalizar el proceso de *Bildung* (neoliberal) se vuelve también rechazo abierto de la ideología del libre mercado. Dejando de lado la parodia, en las últimas páginas, la voz de Maciosare se torna consciente de los efectos del neoliberalismo en la sociedad mexicana y produce una crítica abierta de este modelo socioeconómico:

lo que me caga es que siempre creen saber qué es lo mejor para los jodidos, aunque uno no esté de acuerdo con las recetas de ellos; se parecen al FMI y al BM. Y nos paran cada chinga en nombre nuestro que yo mejor paso por abajo y que digan misa desde su capillita; como si hubiera empleos en otra cosa para tragar más o menos, antes al contrario, cada año hay menos empleos estables. (151)

La renovada conciencia crítica que Maciosare había expresado en sus tiempos universitarios y que ha sido sucesivamente silenciada y ofuscada por el discurso neoliberal interiorizado y convertido en sentido común, se configura como una forma de de-formación del tropo canónico del *Bildung* como aceptación de la ideología hegemónica por parte del protagonista finalmente maduro/desarrollado. Por el contrario, en la novela, el *Bildung* corresponde a una perspectiva crítica respecto a los efectos de la transformación neoliberal. Efectivamente, en las últimas páginas, a través de la historia de su hermano, Maciosare prefigura los estragos que el neoliberalismo producirá más tarde en el tejido social del país. Su hermano, que, "dado lo bien que gana" (176) como policía, es exaltado como ejemplo de vida para Maciosare por su madre tras abandonar su admiración por Bénito Juárez y entregarse a los discursos ideológicos del neoliberalismo, termina siendo detenido en Estados Unidos acusado por ser "guardaespalda del Señor de los Infiernos" (177). Con este acontecimiento la novela prefigura los efectos de la fractura social producida por las crecientes desigualdades sociales causadas por la restructuración neoliberal de la sociedad y la explosión de la violencia desatada por el narcotráfico. En un punto de la novela, el hermano parece representar, por su habilidad de acumular capital, el verdadero héroe de un *Bildung* neoliberal, incluso volviéndose un modelo para la formación del hijo de Maciosare, el cual se resigna a la idea de que los "chiquillos de ahora son más listos. Ya se dieron cuenta que no sirve estudiar" (183). No obstante, en los párrafos finales de la novela se produce una conversación entre Maciosare y el hijo sobre el modelo de formación y el futuro próximo y lejano de este último:

‘¿Y tú cabrón, cuándo vas a volver a la escuela?’ y cuando el hijo le responde ‘¿Para qué, jefe?’ [...] ‘[c]ómo que para qué, Jorgito, para que seas un hombre de bien, para que te vaya bien en la vida, para que vivas mejor’ —me sentí hipócrita con el consejo. (184)

Aunque Maciosare aleja a su hijo del modelo representado por su hermano, la conciencia del protagonista, al sentirse hipócrita y consciente de que en el sistema neoliberal el hijo probablemente no emprenderá la “ruta del éxito” que su madre había soñado para él, revela la contradicción inherente al discurso salinista. El desencanto de Maciosare representa así una refutación del proyecto del salinismo basado en una simbiosis entre las prácticas neoliberales y el imaginario simbólico de progreso social heredado de la Independencia y de la Revolución bajo la idea de una nueva ciudadanía nacional, y una conciencia de las consecuencias intergeneracionales de la descomposición social causada por las prácticas neoliberales.

Conclusión

¡*Pantaletas!* es una novela que relata el cambio ideológico, desde el keynesianismo, el nacionalismo y el desarrollismo al neoliberalismo, ocurrido en México en la década de los ochenta, desde la perspectiva de las clases populares. Para ello, la novela emplea el marco genérico del *Bildungsroman*, vinculando el recorrido de la niñez a la madurez del protagonista con el camino de México desde la ideología posrevolucionaria a la entrada en el mercado capitalista global. Sin embargo, los tropos centrales del *Bildungsroman* son reformulados a través de múltiples subversiones simbólicas. Si, por un lado, el *Bildungsroman* canónico en América Latina gira alrededor de la inclusión en la sociedad del protagonista (casi siempre perteneciente a la burguesía), la novela de Armando Ramírez se centra en la historia de un joven de la clase trabajadora y sus intentos frustrados de encajar en la sociedad neoliberal. Asimismo, subvirtiendo la asociación entre *Bildung* literario y discursos alrededor del desarrollo de la nación, la novela propone una crítica de la asociación entre libre mercado y madurez individual y de México como nación. Por el contrario, la madurez del protagonista no se configura como aceptación de la ideología dominante sino como desarrollo de una perspectiva crítica acerca de los efectos del capitalismo global en el tejido social de México y particularmente en los grupos sociales marginalizados.

OBRAS CITADAS

- Aguilar Zelény, Sylvia. *Nenitas*. Nitro/Press, 2013.
- . *Todo eso es yo*. Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2016.
- Agustín, José. *La tumba*. Debolsillo, 2019 (1964).
- . *De perfil*. Debolsillo, 2018 (1966).
- Bakhtin, M. M. *Speech Genres and Other Late Essays*. Ed. Caryl Emerson y Michael Holquist. University of Texas Press, 1987.
- Boes, Tobias. *Nationalism, Cosmopolitanism, and the Bildungsroman*. Cornell UP, 2012.
- Brushwood, John S.. "A Place to Belong to: Armando Ramírez and Mexico City". *Hispania*, vol. 67, no. 3, 1984, pp. 341-345.
- Castro-Rea, Julián. "From Revolutionary Nationalism to Orthodox Neoliberalism : How Nafta Contributed to Push Mexico into the Right-Wing Stranglehold". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], 2024. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/71315>.
- Clark D'Lugo, Carol. "Armando Ramirez's Pu or Violación en Polanco: Looking at Race and Revenge en Modern Mexico". *Chasqui*, vol. 30, no. 2, 2001, pp. 53-64.
- Cuarón, Alfonso. *Y tu mamá también*. 20th Century Fox, 2001.
- Escudero Prieto, Víctor. *Salir al mundo: la novela de formación en las trayectorias de la Modernidad hispanoamericana*. Iberoamericana Vervuert, 2022.
- Esty, Jed. *Unseasonable Youth: Modernism, Colonialism, and the Fiction of Development*. Oxford UP, 2013.
- García Saldaña. *Pasto verde*. Viceversa, 2015 (1968).
- Goldmanm, Frank. "The World after NAFTA, according to Paz. Conversation with Octavio Paz". *The New Yorker*, no. 27, 1993, p. 57.
- Graham, Sarah. *A History of the Bildungsroman*. Cambridge UP, 2019.
- Herbert, Julián. *Canción de tumba*. Penguin Random House, 2011.
- Latinez, Alejandro. *Developments: Encounters of Developments in the Latin American and Hispanic/Latino Bildungsroman*. Peter Lang, 2014.

OBRAS CITADAS

Lemus, Rafael. *Breve historia de nuestro neoliberalismo. Poder y cultura en México*. Penguin Random House, 2021.

Minna Stern, Alexandra. "Responsible Mothers and Normal Children: Eugenics, Nationalism, and Welfare in Postrevolutionary Mexico, 1920–1940". *Journal of Historical Sociology*, vol. 12, no. 4, 1999, pp. 369-397.

Minns, John. *The Politics of Developmentalism. The Midas States of Mexico, South Korea and Taiwan*. Palgrave MacMillian, 2006.

Montoya Landaverde, Felipe. "Armando Ramírez: recordando Violación en Polanco". *Céfiro: Enlace hispano cultural y literario*, vol. 4, no. 2, 2004, pp. 21-29.

Moretti, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Verso, 1987.

Morgenstern, Karl. "On the Nature of the 'Bildungsroman'". Traducido por Tobias Boes. *PMLA*, vol. 124, no. 2, 2009, pp. 647-659.

O'Toole, Gavin. "A New Nationalism for a New Era: The Political Ideology of Mexican Neoliberalism", *Bulletin of Latin American Research*, vol. 22, no. 3, 2003, pp. 269-290.

Paley, Dawn Marie. *Guerra Neoliberal. Desaparición y búsqueda en el norte de México*. Libertad bajo palabra, 2020.

Patán López, Federico. "Cuatro asomos a lo mexicano". *La experiencia literaria*, vol. 11, no. , 2003, pp. 71-80.

Paz, Octavio. "El pachuco y otros extremos". *El labirinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica, 1994.

Ramírez, Armando. *Chin Chin el teporocho*. Oceano, 2010 (1971)

--. *¡Pantaletas!: Confesiones sentimentales del estudiante Maciosare, el último de los Mohicanos*. Océano, 2001.

--. *Pu*. Oceano, 2013 (1977).

Sainz, Gustavo. *Gazapo*. Ediciones del Ermitaño, 2013 (1965).

Sánchez Prado, Ignacio M. "Innocence Interrupted: Neoliberalism and the End of Childhood in Recent Mexican Cinema". *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America. Children and Adolescents in Film*, ed. Carolina Rocha & Georgia Seminet. Palgrave, 2012, pp. 117-133.

OBRAS CITADAS

Sariñana, Carlos. *Amar te duele*. Nuvision Videocine, 2002

Sheppard, Randal. "Nationalism, economic crisis and 'realistic revolution' in 1980s Mexico". *Nations and Nationalism*, vol. 17, no. 3, 2011, pp. 500–519.

Stević, Aleksandar. *Falling Short: The Bildungsroman and the Crisis of Self-Fashioning*. University of Virginia Press, 2020.

Tello, Carlos. "Estancamiento económico, desigualdad y pobreza: 1982-2009", *Economía UNAM*, vol. 7, no. 19, 2010, pp. 5-44.

Torres, Alexander. *Bastardos de la modernidad: el bildungsroman roquero en América Latina*. 2016. Tesis doctoral, University of Florida.

Vaughan, Mary Kay. *Cultural Politics in Revolution. Teachers, Peasants, and School in Mexico, 1930-1940*. The University of Arizona Press, 1997.

Zamora, Alejandro. *Infancia, escritura y subjetividad: La novela mexicana de deformación (1963-2011)*. Iberoamericana Vervuert, 2019.

LA MIRADA DEL ESCLAVO EN LA POESÍA DE ÚRSULA CÉSPEDES DE ESCANAVERINO

Jorge Camacho

University of South Carolina

Resumen: Úrsula Céspedes de Escanaverino nació en Bayamo, Cuba, en 1832 y en 1861 publicó el libro de poemas *Ecos de la Selva*. Siete años después estalló la guerra de independencia. En esta uno de sus primos, Carlos Manuel de Céspedes (1819-1874), se convirtió en el líder de la gesta emancipadora. Les dio la libertad a sus esclavos y pasó a la historia de Cuba como el Padre de la Patria. Este ensayo analiza tres poemas, escritos por la poetisa bayamesa, que hablan de la esclavitud: “Redimir al cautivo”, “Un recuerdo” y “Los negros del Palenque”. Planteo que en estos poemas la mirada del yo lírico se encuentra con la del esclavizado y le produce un desosiego interior que es único en la literatura cubana decimonónica. Como base teórica se apoya en el cambio de la percepción en el siglo XIX (Jonathan Crary), en el discurso psicoanalítico (Jacques Lacan, Julia Kristeva) y en la representación de las emociones (Lauren Berlant). Sugiero que por medio de estos elementos se introduce en la lírica cubana la figura del esclavo como un testigo incómodo de los abusos de los blancos y se aboga por su libertad.

Palabras clave: Literatura cubana, Úrsula Céspedes de Escaverino, mirada, testigo, esclavitud, poder, identidad

En la literatura decimonónica latinoamericana lo común es analizar la mirada del sujeto con agencia: hombre blanco, viajero, científico, antropólogo, dueño de la palabra y del instrumental analítico con que observa a los otros. Pocas veces se analiza ese espacio de reconocimiento mutuo donde coinciden las miradas de dos subalternos. Este espacio de contacto, sugerimos, es precisamente el que caracteriza los poemas de Úrsula Céspedes de Escanaverino en cuyas composiciones el mirar del sujeto cautivo produce la identidad de la mujer blanca. Esta forma de ver al Otro, desde un punto de vista subjetivo y psicológico, deriva de un largo proceso de transformación de la mirada y del objeto observado en el siglo XIX en el que, como dice Jonathan Crary, la visualidad mecánica y unidireccional fue reemplazada por nuevos modelos de visión subjetiva que hicieron del ojo el centro productor del conocimiento. A esto contribuyeron el avance de las ciencias y los experimentos con la retina, que contrastaban con la rigidez de la cámara oscura, que era el antiguo modelo de observación (32).

En la poesía romántica esto significó la emergencia de nuevas instancias de percepción-conocimiento de la realidad; instancias discursivas como la del niño, el gaucho, la mujer, el “negrito”, el indio siboney y, el esclavo cimarrón que, como decía Octavio Paz, fueron formas de “repoblar las almas que había despoblado la razón crítica” (121).¹ El momento en que esto ocurre coincide en Cuba con la modernización de la industria azucarera, el ensanchamiento de la esfera pública, la publicación de revistas, el desarrollo de la imprenta y las comunicaciones, así como la llegada de casi un millón de africanos.² En este contexto surgió un grupo de escritores que criticaron dicho sistema haciendo hincapié en el maltrato físico que recibían estos hombres y mujeres, y en el temor a que se sublevaran.

Úrsula Céspedes de Escanaverino publicó sus poemas en este contexto, marcado por la crisis económica, la presencia del otro esclavizado, y la política insular, que llevó a los cubanos a rebelarse contra España (1868-1878). No habla en su libro de la esclavitud, ni de la guerra, sino de la naturaleza, un tema que formó parte de la literatura posromántica que se cultivó en Cuba en aquel entonces (García Chichester 544). Pero publicaciones posteriores revelan que también escribió tres composiciones sobre la esclavitud. Entre ellas vale citar la titulada “Redimir al cautivo”, en la cual pide, nada menos, que la libertad para los esclavos. Dicho poema pertenece a una colección de siete composiciones titulada “Obras de Misericordia”, de la que no se ha precisado la fecha de composición ni si se publicó en Cuba. Es muy probable, no obstante, que la poeta lo haya escrito cerca de 1866, ya que encontramos una versión de él en la revista *La Moda Elegante*, de Cádiz, en el número del mes de febrero de 1867, donde aparece junto con otros dos escritos de las poetisas cubanas Julia Pérez Montes de Oca (1839-1875) y Clotilde del Carmen Rodríguez (1829-1881) (*La moda*, 56).³ Este último poema es excepcional en la lírica cubana no solo por el tema que trata, que estaba prohibido discutir en la isla, sino también por el contrapunto que establece con los otros dos textos que escribió sobre este particular. No es extraño entonces que en él se centre en los ojos de un esclavo que persiguen a la voz lírica. Dice:

Hay unos ojos muy tristes
clavados siempre en los míos,
Y en cuya larga mirada
hondo pesar adivino.
Ojos que tienen palabras
cual las páginas de un libro,
ojos que entonan plegarias,
ojos que lanzan gemidos.
Tristes ojos en que siempre
encuentro, cuando los miro,
reconvenciones amargas,
despecho mal comprimido. (*El Canto* 111)

1. Por falta de espacio no podemos detenernos en la evolución de la percepción poética del siglo XIX hasta la vanguardia. Solo destacamos que esta percepción está unida a consideraciones biológicas y etnográficas. Para más detalles véase mi artículo: “Ver / imaginar al otro: el niño y el salvaje: la percepción del color en el modernismo y los discursos etnográficos”. *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura* (2003). También es de ayuda el libro de Dionisio Cañas *Poesía y percepción: Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Angel Valente* (1984).

2. ‘La cifra de africanos que llegaron a Cuba se ha estimado alrededor de 800 mil. Investigaciones recientes basadas en los documentos de los barcos negreros han aumentado esta cifra a casi un millón. Agradezco a Henry Louis Gates Jr. esta información.

3. Además de este poema, Úrsula Céspedes de Escanaverino publicó otros textos en la misma revista. Entre ellos vale destacar “Romance”, “Dolora”, “La conciencia”, “Consejos de un guajiro”, “El cementerio de La Habana” y el artículo “La maternidad”. Una nueva edición de sus obras debería incluir las variaciones de los poemas conocidos y los textos inéditos publicados fuera de Cuba.

Los ojos que persiguen a la protagonista paradójicamente hablan sin hablar, ya que “tienen palabras”, “entonan plegarias”, le muestran “reconvenciones amargas” (*El Canto* 111), por lo cual todo él se expresa por medio de sus pupilas, que es el único órgano del cuerpo que no tiene piel y que permite (en el sentido lacaniano) el descubrimiento personal y el reconocimiento del otro. Por eso, la imagen de los ojos del esclavo cautivo que persiguen a la protagonista en este texto resulta tan intensa, expresiva y clara de este posicionamiento perceptual, puesto que descubre al otro de una forma individual, diferente y es poseedora de una experiencia opuesta a la suya. Es decir, la voz lírica crea sentido de lo que observa, valida el punto de vista del otro y señala la distancia que separaba al amo blanco del esclavo africano, quien no puede hablar, pero la cuestiona con su mudez. El silencio que habla, la mirada que persigue, que toca y penetra a la autora con una visión otra del mundo, por tanto, descubre los sentimientos que embargaban a los esclavistas y a todos los cubanos blancos ante la presencia acusatoria de sus víctimas. Es un sentimiento que recuerda el llamado “miedo al negro” y la angustia del sujeto culpable ante Dios, ya que la voz lírica sabe que, a pesar de su docilidad y mudez, los esclavos tienen “reconvenciones amargas” y un “despecho mal comprimido” (*El Canto* 111), que salía a relucir a través de sus ojos, que era todo lo que necesitaba para echarles en cara su condición.

Como pocas veces, por tanto, en la literatura cubana la mirada del esclavo adquiere un protagonismo tan dramático. Se objetiviza al encontrarse con los ojos de la poeta blanca adquiriendo en tal proceso una inmediatez y una fuerza tal que produce en ella un profundo desasosiego. En esa mirada se encapsula también la vergüenza, la culpa y la consciencia de su propia vulnerabilidad.⁴ De ahí que la tristeza que nota en sus pupilas no sea más que un producto de su cautiverio injusto, porque, como dice a continuación, este tiene todo el derecho a reñirle y ese derecho es el que la voz poética deja claro al final del poema cuando desarrolla una escena de crueldad entre un niño blanco y otro esclavo. Pero antes de analizar esta otra escena, nótese que la voz lírica utiliza aquí dos códigos para enmarcar las “reconvenciones” del esclavizado. El primero de orden religioso y espiritual: el “Altísimo.” El segundo de tipo material, la propiedad. Afirma:

Si en dulces juegos y danzas
trabajos y penas olvido
me encuentro con esos ojos
secos, inmóviles, fijos,
que su porción me reclaman
de los bienes repartidos
entre todas las criaturas
por la mano del Altísimo. (*El Canto* 111)

Es importante señalar aquí la mención de la religión católica porque al igual que las otras seis composiciones de “Obras de Misericordia”, este poema describe una situación piadosa y utiliza la religión para apoyar su argumento, lo que iba en contra de la política del gobierno y de la Iglesia en Cuba, quienes, a lo largo del periodo colonial, siempre favorecieron la esclavitud (Leuchsenring 16-20). En este poema, por consiguiente, la mirada del esclavo se refleja en la mirada del “Altísimo”, que ha hecho a todos los hombres iguales, y que lo ve todo desde lo alto. Sus ojos persiguen a la protagonista hasta en sus momentos de ocio y esa persecución la obligan a cuestionarse, provocando en ella una búsqueda interior que saca a relucir las semejanzas y diferencias que tiene con él. Tal cuestionamiento, subrayamos, es único en la poesía cubana de esta época porque le da agencia al esclavo y abre la puerta a la duda moral del sujeto blanco, portador de la verdad y del poder en la sociedad esclavista. De modo que si bien, como decía Gayatri Chakravorty Spivak en un ensayo famoso el subalterno no puede hablar, sí puede observar, mirar y recriminar al amo a través de la mirada.⁵ La mudez o el encuadre narrativo, dentro de la ley y las ideologías, no impedía que el sujeto blanco con poder no se sintiera amenazado por esta intervención,

4. Para un análisis de las formas culturales que adquirió este miedo y su uso por parte del gobierno colonial para mantener el poder consúltense mis libros *Miedo negro, poder blanco en la Cuba colonial* (2015) y *Amos, siervos y revolucionarios: la literatura de las guerras de Cuba (1868-1898). Una perspectiva trasatlántica* (2018).

5. Para más detalles sobre las ideas de Spivak consúltense su ensayo “Can the subaltern speak?”.

o no se sintiera obligado a enfrentar sus dudas, miedos y deudas. Porque en todo caso, en este encuentro de subjetividades la mirada del sujeto blanco no es la que domina. La mirada del esclavo es la que se impone, permitiéndole al lector descubrir en él al ser humano con sus angustias y deseos, y reconocer por medio de sus ojos una condición social *otra*. Y, paradójicamente, una existencia *similar* a la suya. Esta paridad estaba fundamentada, como hemos dicho, por sentimientos de origen cristiano, que el lector/espectador tiene como superiores, pero estaban en contradicción con las políticas de la Iglesia y del gobierno colonial. Así, las preguntas que le “reclaman” estos ojos apuntan a la falta de derecho que tenían los hacendados de poseer otros seres humanos y a la necesidad de reconocer su humanidad.

El esclavo quiere saber qué “bienes” le corresponden a él de los que Dios le dio “a todas las criaturas”, lo cual es ya una declaración en su defensa. A esto se une su estado de extrema vulnerabilidad porque, como da a entender de seguido, el esclavo no es dueño de nada. Lo que es más, los esclavos eran comunmente considerados como bestias u objetos de propiedad de sus amos, como muestra Anselmo Suárez y Romero en su novela *Francisco* (1838-1880). La voz lírica solamente plantea la pregunta. No la responde, pero la misma interpelación lo humaniza y le da una voz. Saca a relucir una objeción fundamental. Crea una escena compasiva, similar si se quiere, a las que había pintado Suárez y Romero en su crónica “El cementerio del ingenio” (1864) y en *Francisco*, aunque la escena que describe la poeta aquí es mucho más revolucionaria ya que Suárez y Romero era dueño de un ingenio, el Surinam y aunque criticó la violencia esclavista no cuestionó el derecho a poseer esclavos. Por eso, el poema de Úrsula Céspedes de Escanaverino es más subversivo. No habla de los muertos que estaban enterrados en su plantación, ni del esclavo que se suicida, sino de los vivos que “reclamaban” ser libres y tenían el derecho de serlo. Dice la voz lírica a continuación:

Si tiendo a mi hijo los brazos
que preguntan, adivino,
¿tendrá lugar el esclavo
para abrazar a sus hijos?
Cuando los pies de mis lares
mis ofrendas deposito
y entono con mi familia
lleno de fervor un himno,
¿cuál es el Dios del esclavo?
preguntan enternecidos,
¿el que le manda que adore
la crueldad y el despotismo?
Si cuento mis propiedades
preguntan ellos sombríos,
podrá decir el esclavo
sin engañarse: esto es mío? (*El Canto* 111)

Valga decir que la voz lírica plantea en estos versos una preocupación decisiva para todos los cubanos: busca aclarar el dilema de la esclavitud a la luz de la religión. Con esto plantea un dilema ético, en el que estaban atrapados muchos religiosos dueños de esclavizados, cuya respuesta a estas preguntas podía decidir si darles la libertad o mantener a los negros encadenados. La voz lírica articula este problema a través de preguntas que no se originan de los ojos del esclavo, sino de su hijo, instancia que representa la inocencia en el Romanticismo, que piensa en ellos en sus momentos íntimos de devoción y tiene en cuenta los tópicos de la servidumbre y la propiedad. Sus hijos preguntan “enternecidos” si el esclavo tiene un Dios cruel, diferente al cristiano como argumentaban los esclavistas, cosa que les impulsaría a cometer acciones violentas, porque la respuesta positiva a esta pregunta los autorizaba a ellos a esclavizarlos. Le preguntan también si cuando ellos heredaran la propiedad de sus padres podían contar con las que

les pertenecían a los esclavizados, porque en la práctica y a pesar de las leyes que regían la propiedad de ambos grupos en Cuba (los conucos donde plantaban sus cosechas y el dinero que depositaban para coartar su libertad y las de sus familiares), la voz lírica sugiere que nada de esto garantizaba su posesión. Y tenía razón, ya que como explica el poeta esclavizado Juan Francisco Manzano en relación con el dinero que su madre le dio a su ama para comprarle la libertad y nunca le devolvió,⁶ no había seguridad de que los amos reconocieran los derechos y propiedades de sus siervos. El esclavo difícilmente podía señalar “sin engañarse” lo que le pertenecía (*El Canto* 111) si ni siquiera era dueño de sus hijos. Estas cuestiones, planteadas con delicadeza y con un profundo lirismo, alcanzan su máxima tensión en la última estrofa, donde Céspedes de Escanaverino hace lo mismo que en las otras composiciones de “Obras de Misericordia”: recrea un cuadro moral o de costumbres con la intención de mostrar al público una escena familiar en Cuba: el maltrato que recibían los esclavos a manos de sus amos y de sus hijos. En este caso es un niño negro quien recibe golpes del hijo del amo. El padre de la víctima maldice al niño blanco y este corre al padre para pedirle que lo castigue. El amo le pregunta entonces al esclavo por qué había maldecido al hijo y este le responde: “Señor, porque el hijo vuestro / estaba azotando al mío” (*El Canto* 112).

El núcleo de este poema lo constituye, por tanto, la crítica al abuso del esclavo, la crítica a la crueldad infantil, sustentada sobre el derecho de la propiedad y la deshumanización del negro, que era en sí una negación del Dios supuestamente cruel que lo incitaba a la violencia. Aquí el violento no es el esclavo sino el niño blanco. El esclavo ahora tiene voz para defender a su hijo y reclamar justicia. No es más el ojo silencioso que persigue, cuestiona y toca con la mirada al Yo lírico. Es el esclavo que muestra su carácter de víctima para crear una empatía con el lector. Por tanto, la escena es reminiscente de otras de la literatura antiesclavista cubana en las que los esclavos sufren a manos de hombres y mujeres blancas por causas injustas y demandan la atención del lector, como aparece en la novela de Suárez y Romero y en el poema-leyenda “El negro alzado” de José Jacinto Milanés. En este último el mayoral azota con el látigo a un niño negro que juega con sus hijos (*Obras* 279-280). Sin embargo, es otro el texto que más se le acerca a esta composición y fue escrito por el mismo autor matancero. Se titula “El colegio y la casa” en el que también hablan varios personajes, incluyendo un niño blanco, Julianito, quien se enfada con el padre porque no le deja montar un caballo y se la desquita dándole golpes a un esclavizado: “¡Toma perro, toma, perro!” (*Obras* 66). El esclavo no quiere que el niño lo monte y le de golpes “Pues yo no pienso/ Que soy caballo” dice (*Obras* 66). Al ver dicha escena el “Mirón”, quien es el personaje que describe este cuadro de Milanés, afirma que el padre del niño blanco no sacará ningún provecho de la enseñanza que este recibe en la escuela porque lo que adelantaba allí lo perdía en su casa dado que el padre autorizaba este maltrato. Así, el Mirón critica al padre por darle un mal ejemplo al hijo, decir palabras soeces y llamar al “miserable esclavo perro” (*Obras* 69).

Es probable que Úrsula Céspedes de Escanaverino haya leído esta narración que Milanés incluyó en un grupo de composiciones con el título *El Mirón Cubano. Cuadros de costumbres*, publicadas en 1846. No obstante, el texto deja entrever que era una escena común en las casas de los hacendados de la época, de ahí que Milanés la etiquete como una “costumbre” cubana. Lo importante de señalar en ambos textos es su intención pedagógica dado que son escenas dirigidas a los padres de familia y al público en general (siempre blanco), que se enmarcan en el espíritu reformista que distinguió a varias generaciones de cubanos, que trataron de mejorar la educación y las costumbres de la isla, especialmente de los hacendados, a quienes solo les interesaban las cajas de azúcar que llegaban al puerto. Así, en cada una de estas composiciones de “Obras de Misericordia”, Úrsula Céspedes de

6. Para el pasaje que habla del dinero que poseía la madre para comprarle la libertad al poeta-esclavo véase su autobiografía donde narra lo que le dijo su dueña cuando este le reclamó los fondos: “¿Tú no sabes que yo soy heredera forzosa de mis esclavos? En cuanto me vuelvas a hablar de la herencia, te pongo donde no veas el sol, ni la luna, marcha, marcha a limpiar las caobas” (110).

Escanaverino subraya la necesidad de educar a la comunidad, lo que coincide con su profesión, dado que ella era maestra y dirigió un colegio de señoritas en su provincia natal llamado Academia Santa Úrsula, “en honor a su patrona, la primera maestra de la cristiandad” (Escanaverino “Conferencia” 142). Tanto los poemas de Milanés como este de Céspedes de Escanaverino nos indican el esfuerzo de la intelectualidad de la época en cuestionar el maltrato esclavista, esfuerzo que aquí va mucho más lejos que en los textos de otros escritores de su generación porque de lo que se trata es de abogar por su libertad. Vale entonces citar la última parte de este poema para comprender su objetivo final. Después que el padre se entera de que el esclavo había maldecido al hijo le pregunta:

---Y qué piensas desgraciado,
que debo yo hacer contigo?
Di...---que lo digan mis ojos,
pues yo no puedo decirlo.
---¡Castigadle, padre! --¡Calla!
Esclavo, yo te redimo.
---¿Por qué, señor, tanta gracia?
porque tus ojos me han dicho:
Si todos somos hermanos
¿por qué tenerte oprimido?
¿Con qué derecho, responde,
dispones de mi albedrío?
Y por último, esos ojos
dicen bajos y sumisos,
con expresión dolorosa...
---¿Qué? ---Redimid al cautivo. (*El Canto* 112 énfasis original)

De este modo concluye esta composición que basa su explicación en una razón religiosa: Dios ha creado igual a todos los seres humanos: “todos somos hermanos” (*El Canto* 112). No hay razón ni “derecho”, por tanto, para que unos posean a los otros, y mucho menos para que los traten con tanta crueldad. De ahí que habría que alinear este poema con los de Juan Francisco Manzano y la novela de Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien también abogó en *Sab* (1841) por la libertad del esclavizado y lo hizo justamente en nombre de Dios, ya que para Sab todos los hombres eran miembros de la “gran familia humana” y el “gran jefe” de esa familia (Dios) les había dado “las mismas pasiones, las mismas necesidades, los mismos defectos” a todos (132). No había razón, por tanto, para que unos esclavizaran a los otros.

Los versos de Céspedes de Escanaverino continúan pues este tipo de argumentación. Le disputan al poder y a la Iglesia católica su capacidad de justificar en nombre de Dios la esclavitud.⁷ Su composición tiene como objeto “redimir al cautivo”, algo que pocos hacendados cubanos habían hecho hasta ese momento en que si discutían el tema de la abolición pedían que fuera progresiva y compensando a sus dueños. Nuestra poeta no contemplan ninguna de esas opciones. Opta por exigir su libertad, que es justamente lo que hizo su primo un año después cuando se alzó en armas contra del gobierno español. Su palabra final es un mandato enfático, un acto del habla, dirigido al lector, indicando urgencia y necesidad. Una urgencia jalonada por la mirada de la víctima, cuyo motivo se puntualiza a través de todo el poema hasta llegar a su conclusión. Son ojos “bajos y sumisos” que hablan sin hablar del dolor y la injusticia, y logran convencer al amo de que lo libere. La mirada elocuente que interpela al amo, al igual que a la voz lírica, es capaz de penetrar en ellos porque sabe sus derechos y tiene una razón sagrada. Es una mirada que, aunque “sumisa” obliga a ambos a hurgar en su interior, y crea un sentimiento de culpa ante su presencia por ir en contra del mandato divino. Ese sentimiento de culpa es fundamental para entender los acontecimientos que se desarrollarán apenas un año después durante la guerra de independencia y que les exige a los esclavistas actuar antes de sufrir consecuencias devastadoras. Es una

7. La crítica sobre el siglo XIX en Cuba ha descuidado la influencia que tuvo la religión católica en la literatura tanto para abogar por un mejor trato para el esclavo como para obtener la independencia. Historiadores como Emilio Roig de Leuchsenring y Manuel Moreno Fraginals sí destacaron, no obstante, la posición de la Iglesia al lado de los intereses mercantiles y del gobierno colonial. Para más detalles véase el libro de Moreno Fraginals *El ingenio*, especialmente el capítulo 3 donde habla en términos marxistas de la “crisis de la superestructura” y de las relaciones entre la Iglesia y los hacendados azucareros (94-108). En este y otros ensayos demuestro que la religión católica era un terreno en disputa, un arma retórica, que se usó a favor y en contra de la esclavitud.

culpa de origen católico que aparece reflejada en los escritos de otros pensadores cubanos de la época como José de la Luz y Caballero quien decía que “la introducción de la esclavitud en Cuba es nuestro verdadero pecado original, tanto más cuanto que pagarán justos por pecadores” (65).⁸ Es un sentimiento compartido por la intelectualidad cubana de la época, que aparece también en la composición lírica de José Jacinto Milanés, “El esclavo”, escrita en 1840, y publicada en 1865 en la segunda edición de sus *Obras*, en la que Milanés le hace decir a este que su vida solo le pertenece a Dios, no al mayoral ni al amo del ingenio. “Esclavo me llamo yo /de Dios sí, del hombre no: / Dios quiso que libre sea, /luego es bien cumplir la idea /que cuyo soy me mandó” (*Obras*, 48 énfasis original). Esta razón divina puesta en la boca del esclavo lo lleva a pensar que debía fugarse y convertirse en cimarrón.

Todo esto demuestra que la religión católica y su interpretación del derecho de los blancos a esclavizar a los negros era temas disputados. La doctrina católica no servía únicamente para justificar la esclavitud de los africanos como sostuvieron historiadores y realizadores marxistas como Manuel Moreno Fraginals y Tomás Gutiérrez Alea. En ella se apoyaron también algunos intelectuales cubanos para reclamar la libertad de los negros. A diferencia del poema de Milanés, Úrsula Céspedes de Escanaverino no habla de los esclavos fugados aquí, sino que opta por apelar, como hace Gómez de Avellaneda, a los sentimientos religiosos del lector para que este se solidarice con su causa. Es decir, no se trata ahora de un deseo justo de cimarronaje o de convertirse en un paria que “el hambre me hará morir” como dice el esclavo de Milanés (*Obras* 48). Se trata de su derecho natural a ser libre por la vía pacífica, sin riesgos, delitos ni evasiones. Se trata de una decisión que debía tomar el mismo dueño al reconocer en el Otro un ser igual a él, injustamente encarcelado, “oprimido” y maltratado (*El Canto* 112). Por eso, si bien ambos poetas basan su argumento en una razón religiosa, el poema de Úrsula Céspedes de Escanaverino es más subversivo que el de Milanés porque aboga abiertamente por su libertad.

Agregamos ahora que este no es el único poema que la poetisa bayamesa le dedicó al tema de la esclavitud. Otros dos, escritos en diferentes épocas, dan fe de que no fue una cuestión pasajera y que tenía una visión penetrante y humana de las relaciones raciales, algo muy poco común en la época. Emilio Bacardí y Moreau (1844–1922) recoge en el tomo 3 de sus *Crónicas de Santiago* (1913) otras dos composiciones de Úrsula Céspedes que hablan de este tema. La primera en orden cronológico lleva por título “Un recuerdo” y guarda especial relación con la que ya hemos discutido debido a que también muestra una relación personal entre un esclavo y la voz lírica, un esclavo que tampoco ella conoce, pero al que ve llorar y cantar en la plaza central de un ingenio, embargado por una profunda tristeza. Comienza el poema describiendo un paisaje nocturno en medio de la tempestad, donde sobresalía una casa de guano en un batey en medio del cual había una “brillante hoguera” y junto a ella, un esclavo. Afirma:

Un esclavo africano reclinado
junto a la hoguera, cuya faz figura
entona un triste y lamentable canto
y riega el suelo en abundoso llanto. (*El Canto* 22)

Ante esta visión, la autora establece una relación directa entre ella y el esclavo, enfatizando lo que ambos tenían en común, su humanidad. Dice:

El también recordaba su pasado
envuelto en nubes de luciente armiño;
él también tuvo padres a su lado
que protegieran su candor de niño;
el también en sus noches ha soñado
castos amores y filial cariño

8. He analizado el sentimiento de culpa en la narrativa de las guerras de independencia en *Amos, siervos y revolucionarios: la literatura de las guerras de Cuba (1868-1878), una perspectiva transatlántica* (2018).

y él miraba ocultarse en lontananza
su familia, su patria y su esperanza. (*El Canto 22*)

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 51
Agosto/August 2024

Es importante subrayar aquí la relación personal, constitutiva, que establece el Yo lírico con el Otro, y el reconocimiento de que no fue una fantasía de la autora, sino un “recuerdo”, como dice el título, ya que mientras el esclavo cantaba y lloraba, ella lo miraba de lejos mientras se dormía en los brazos de la madre: “y yo en el seno maternal mecida / cerré los ojos y quedé dormida” (*El Canto 22*). La historia que cuenta esta composición poética, por consiguiente, reproduce otro momento de comunión establecida a distancia y a través de la mirada, que produce otro cuestionamiento del ser, dado que como si se viera ella misma en un espejo, la poeta ve en el esclavo un reflejo de su vida, de su familia, de su condición de estar en el mundo, similar a como describe Lacan la emergencia del yo ante un espejo.

En su ensayo “The mirror stage as formative of the I function”, Lacan destaca la importancia de lo que él llama, “la etapa del espejo” en la formación del niño. Afirma que a través del descubrimiento de su imagen en la superficie del cristal el niño se crea una consciencia del yo, inicialmente imaginaria e idealizada, caracterizada por un sentido de totalidad. En este poema de Céspedes de Escanaverino podría argumentarse, simplificando un poco el argumento lacaniano, que ocurre un fenómeno similar. La visión del esclavo se objetiviza y produce un cuestionamiento de la voz lírica. El sujeto que observa al esclavizado se ve reflejado en él. Encuentra en el otro los rasgos de su propio ego, la imagen de su propia vida. El otro es una especie de doble en tanto que él también sufre, tiene familia y es su hermano en Dios. Por consiguiente, el reconocimiento del Otro se efectúa a través de los afectos y las pérdidas familiares, algo que causa tanta impresión en ella que se fija en su memoria y lo recuerda en su adultez. Por consiguiente, al igual que los ojos que la persiguen en la otra composición escrita casi diez años después, el encuentro con el esclavizado deja una huella indeleble en su memoria, una huella tan marcada que le obliga de adulta a escribir este recuerdo. Es una reflexión hecha *a posteriori*, cuando ya la autora podía comprender la importancia de conceptos como el pasado, el amor y la familia. No obstante, la poeta escoge nuevamente la instancia del niño, cuya naturaleza inocente y vulnerable le permite reconocer en el Otro un sujeto igual y en tal proceso constituirse o diferenciarse del resto de los hacendados, lo que crea, de nuevo, una situación radicalmente distinta en la poesía cubana. Especialmente si consideramos su condición testimonial y su proyección pública, ya que este sí fue un poema que se publicó en la Isla. Por esta razón la voz lírica repite tres veces la misma frase en esta estrofa: “él también recordaba su pasado... él también tuvo padres a su lado ... él también ha soñado” (*El Canto 22*). Es un pasado que la voz poética ancla en el tiempo con marcada intención dado que agrega que después de aquel momento pasaron catorce años en que su suerte cambió para peor:

Catorce años pasaron por mi frente,
después de aquella noche; el africano
llevó a la tumba su canción doliente,
buscando padres, bienestar y hermanos;
la suerte airada me arrastró inclemente
lejos, muy lejos de mi hogar de guano,
y al recordar, como el esclavo, canto...
¡y riego el cielo en abundoso llanto! (*El Canto 22*)

El final del poema es también impactante por la angustia y el dolor que expresa. Ella es “como el esclavo” y el poema que escribe es el “canto” de aquel sufrimiento; algo irónico porque el canto debía ser feliz y en este caso es puro dolor. Este dolor era producto de la “suerte airada” de modo que entre el momento que vio al esclavizado en el batey y este otro la poeta debió sufrir acontecimientos traumáticos que no

detalla aquí ni en otros textos. Tampoco aclara cuándo presencié la escena. A lo sumo, debió tener alrededor de 5 años en aquel entonces, lo que, sumado a los catorce años transcurridos después, suman un total de 19. Por ende, es imposible que estos acontecimientos traumáticos hayan sido desencadenados por la guerra que estalló cuando ella tenía 36 años. Es plausible que la poeta bayamesa haya escrito esta composición en la década de 1850 y que, debido a la censura, no la haya incluido tampoco en su libro de 1861.

Esto no quiere decir, no obstante, que la autora no haya podido inventar esta escena (especialmente si se tiene en cuenta que está basada en un recuerdo de su niñez y es un texto literario) o que el motivo de la esclavitud no fuera una forma de desahogar su dolor. Seguramente tanto ella como otros hijos de dueños de esclavizados tuvieron la oportunidad de interactuar con aquellos que podían comprar, vender o destruir a su antojo y fueron testigos de escenas como estas. Aun así, llama la atención el grado de intimidad y solidaridad que Úrsula Céspedes de Escanaverino le trasmite al tema, el calor personal con que logra plasmar estas escenas, el punto de observación desterritorializado desde el cual enfoca su perspectiva, y la comunión afectiva que establece con los esclavos en estas dos composiciones. Podría decirse que esa tristeza personal, esa desolación que comparte con ellos, es lo que le permite crear un vínculo sentimental, emotivo, con los “oprimidos”, porque reconoce que el esclavo tenía sentimientos iguales a los suyos y había sufrido tanto como ella. De modo que en este caso la experiencia trágica, la mala fortuna, como diría Aristóteles en su *Poética*, es lo que permite el reconocimiento del Otro y une la experiencia de la voz lírica con la de ellos.⁹ El dolor es lo que produce la identificación entre ambos, dolor que años después producirá una especie de *communitas espiritual* en la guerra donde murieron juntos los antiguos amos y los esclavizados. En esta reflexión ambos sujetos son víctimas de los otros que no son ellos. La poeta es víctima de “la suerte airada” (*El Canto 22*) y el esclavo del sistema esclavista. Su carácter de víctima es lo que los une por encima de los particularismos de razas. Después de todo, como dice Lauren Berlant, el sentimiento de dolor es compartido de igual forma por personas de razas y credos diferentes lo cual permite fundar la política en las relaciones sentimentales (30).

Si se recuerda bien, en la novela *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda este dolor unía también al esclavo con las niñas blancas, especialmente Teresa y con la vieja Martina, que era de ascendencia indígena, y con la propia autora, quien durante toda la narración deja establecida la igualdad entre los esclavos y las mujeres porque como dice: “Oh! las mujeres! ¡pobres y ciegas víctimas! Como los esclavos ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas” (143). No es casual entonces que Úrsula Céspedes de Escanaverino también establezca una comunión con el esclavo en el sufrimiento, lo cual es típico de otros escritores cubanos como José Martí y el propio Carlos Manuel de Céspedes quienes se imaginaban como “esclavos” de España.

Ahora bien, esa homologación entre un dolor y otro tiene sus límites. La voz lírica sufre momentáneamente. El esclavo sufre de por vida. Él muere solo, “buscando padres, bienestar y hermanos”, ninguno de los cuales encontró porque a estos los vendían por separado a distintos amos o sencillamente los dejaban en África adonde este esclavo nunca regresó y por esto vio “ocultarse en lontananza / su familia, su patria y su esperanza” (*El Canto 22*). Úrsula Céspedes, por otro lado, creció, se educó, se casó y tuvo una familia que, a pesar de haber sufrido la devastación de la Guerra, gozó de una posición económica mejor que muchas otras en aquel momento. Por eso, es cuestionable la validez de comparar su vida con la de un esclavo, cuyo sufrimiento no tuvo fin. Mucho menos si ese esclavizado era propiedad de sus padres en cuyo caso no hubiera tenido otra opción ética que liberarlo. En el segundo poema analizado no existe esa opción porque sus vidas se desarrollan a

9. Aristóteles describe el reconocimiento en su *Poética* de la siguiente forma: “a change by which those marked by good or bad fortune pass from a state of ignorance into a state of knowledge which disposes them either to friendship or enmity towards each other” (21).

un mismo tiempo. Ella era una niña inocente y sin poder cuando fue testigo de aquella escena. De modo que el hablante poético no tiene que enfrentarse a esa situación y puede evadir su responsabilidad, que quedaría enteramente en manos de sus padres y abuelos. De ellos los revolucionarios deben disociarse para mostrarse limpios de pecado. Este tema, que también reaparece en la literatura de la guerra de 1868, ayuda a entender la evolución de su perspectiva y la disyuntiva entre darle la libertad al esclavo o condenarlo a morir trabajando en los ingenios. Si el amo no lo liberaba, este solamente tenía dos opciones : suicidarse o escapar. Anselmo Suárez y Romero narra en su novela el suicidio de *Francisco*. José Jacinto Milanés habla del esclavo fugado y lo mismo hace Pedro José Morillas en “El Ranchador”. Los tres escribieron sus narraciones casi al mismo tiempo, aunque solamente las dos últimas se publicaron en Cuba. ¿Escribió alguna narración similar Úrsula Céspedes de Escanaverino? Resulta que sí, aunque de nuevo como el resto de sus composiciones poéticas sobre la esclavitud no ha sido jamás comentada. ¿Qué dice en ese otro texto y en qué se diferencia de los dos anteriores?

Este se titula “Los negros del Palenque” y semejante a otras composiciones que escribió tiene estrofas de entre 11 y 20 versos cada una y, a juzgar por la fecha a pie de página en *Cantos postreros* (1875), la escribió en 1858, en Bayamo, cuando tenía 26 años. Sin embargo, no formó parte tampoco del poemario de 1861, cuyo título, *Ecos de la Selva*, hubiera coincidido perfectamente con su temática.¹⁰ Este poema se enfoca en un lugar conocido por el nombre de “palenque” que era donde encontraban refugio los esclavos fugados de los ingenios, los llamados cimarrones. En este lugar, casi siempre en lo alto de una montaña, los cimarrones vivían ocultos de donde bajaban a veces a buscar comida y enseres. Céspedes ubica este palenque en las sierras del Cobre, y la primera imagen que nos presenta es un espacio nocturno en donde bailan “frenéticos” a la luz de otra hoguera y “del tambor el estridente ruido”, un grupo de ellos que “en sus bárbaros cantos maldecían/ la ley, la sociedad y los tiranos” (*El Canto* 89). En medio de la comelata y de la música, dicen:

Aquí no hay más Señor que el de la altura
decían ardiendo en repugnante ira,
y en su idioma salvaje;
aquí la libertad tiene su trono,
y de nuestro coraje,
al grito furibundo los blancos temblarán,
labraremos la tierra infatigables,
y ella fecunda nos dará sus frutos,
y aquí nuestras mujeres
serán esposas y serán amigas,
partirán con nosotros sus placeres
y nosotros con ellas las fatigas. (*El Canto* 89)

No hay que ir más lejos de estas líneas para notar que desde un inicio la autora condena a los fugados. Los cataloga de “salvajes”, con un idioma y un canto “bárbaro”, dado que los hombres y las mujeres que habían alcanzado su libertad en el monte solo podían darse a la bebida, la comida, el baile y el sexo, es decir, a los excesos que rechazaba cualquier sociedad “civilizada”. De hecho, como apunta, “tornando al desorden y a la orgía / aullando de placer” se abrazaban (*El Canto* 89). Por esta razón, el palenque africano aquí es un lugar extraño y lejano, no solamente en términos de la distancia que lo separaba del ingenio o de la ciudad, que es aquí sinónimo de la civilización, sino también del tiempo que compartía con la voz lírica, ya que no tienen nada en común: ni la raza, ni la nacionalidad, ni la lengua, ni el canto, ni las costumbres. El africano en este lugar, como sugieren otros autores que escribieron sobre los apalencados, regresa a su estado primitivo, a sus costumbres de África, a sus instintos básicos y a sus “orgías”, puesto que su condición de hombre-animal en medio de la selva no les deja otra salida que la

10. La biblioteca de Florida International University en Miami tiene un ejemplar de *Ecos de la Selva*. Agradezco a Irma Leal el haberme facilitado una fotocopia de este libro.

barbarie. La barbarie, por supuesto, es el tropo por excelencia del discurso decimonónico ilustrado, como en el caso de Faustino Sarmiento en Argentina, quien ubica la otredad radical, al negro, al indio y los mestizos fuera de la civilización que significaban la ciudad capital y Europa.

En Cuba ese espacio no podía estar en otro sitio que no fuera donde vivían los negros libertos y los esclavos cimarrones: la manigua, el palenque y los barrios marginales e insalubres de La Habana como El Manglar, que eran espacios fuera de la ley, de las costumbres blancas, del orden, de la moral y del tiempo. Por ello, la construcción de estos espacios implicaba un reflejo positivo de la identidad normativa blanca y católica. Simbolizaba una exaltación del yo lírico-narrativo a través de la negación del Otro-abyecto, que estaba recortado fuera de la norma.¹¹ Por esta razón, la autora pone en boca de uno de estos cimarrones una frase que podría haber suscrito cualquier vecino blanco de la época: a su coraje y a su “grito furibundo los blancos temblarán” (*El Canto* 89). Hasta los bosques que rodean el palenque rechazan aquel grupo de hombres y mujeres porque en su interior un ruiseñor entona un “triste canto”, que “temblaba en las hojas” (*El Canto* 89). La escena de las orgías en el palenque contrastaban con el silencio de la selva que los románticos cubanos describen con palabras de arrobamiento, así como contrastaba la música frenética de los tambores con el canto natural del ave. Aquel espacio (representativo de las costumbres de África en Cuba) era extraño en medio de la hermosa selva cubana. La escena adquiere entonces intensidad cuando la voz lírica describe las relaciones sexuales que ocurrían allí, con imágenes muy gráficas para la época, y que semejaban una fiesta báquica de la antigüedad. Los esclavos fugitivos se vuelven “panteras” que se disputan con furor las mujeres, la comida y las ropas. Afirma:

Las espaldas desnudas y encorvadas
semejantes a lomos de panteras;
cubiertas de sudor, brillar se veían;
de rabioso placer, las torpes hembras;
abrazan frenéticas el cuello
del esposo feroz que las empujaba,
dando un brinco salvaje
para agarrarse a la mujer ajena;
los padres, con los hijos se encontraban;
hermanos con hermanos;
y con dura crueldad se arrebataban
el oro y los vestidos,
gruñendo de ambición y de coraje;
Y en horrenda anarquía
cada cual sus derechos defendía. (*El Canto* 90)

No hay duda, por tanto, de que la imagen del esclavo que aparece en esta composición se diferencia de forma radical de la que aparece en las dos primeras que hemos analizado. Estos hombres y mujeres son la estampa de la abyección contra los cuales el poder colonial lanzaba sus cazadores y tropas. Su descripción de estas escenas es sumamente gráfica no solo para una mujer, sino también para autores costumbristas como José Victoriano Betancourt y Francisco Calcagno, quienes describen de forma semejante la violencia de los curros y cimarrones. En estas representaciones del lugar Otro, la mirada inquisitiva, voyerista, y la cultura que identifica a los cimarrones describen ansiedades, deseos y miedos. Adopta una perspectiva tradicional dado que se origina desde una posición de superioridad cultural, de voluntad civilizatoria, que de un modo similar a la mirada del naturalista identifica lo extraño, lo raro, lo monstruoso y lo abyecto en la sociedad cubana. De manera que se entiende cómo en el ambiente que creó la esclavitud el cimarrón fuera lo otro de la civilización y la pureza de las costumbres blancas, que su mirada tuviera poder de impugnación aun cuando mostraba vulnerabilidad. Esta mirada identifica las zonas de contagio, de

11. Para el concepto de lo abyecto véase el libro de Julia Kristeva, *Poderes de la perversión* (1988), donde lo define como algo rechazado y repugnante, “Es la muerte infestando la vida, con la capacidad de ser algo ficticio y real a un mismo tiempo” (11).

abyección y muerte. Los síntomas de esa abyección, que también es constitutiva, aunque de una forma negativa del yo lírico, se presenta a través de las acciones de los cimarrones quienes se aman con furia, tienen relaciones sexuales con sus hijos, con la mujer del amigo y hasta con su hermano. No sorprende por eso que Úrsula Céspedes encuentre hasta el pecado de la avaricia en estos hombres que se disputan con fuerza “el oro y los vestidos” (*El Canto* 90). ¿Qué oro ni qué vestidos podían tener los cimarrones en los palenques a los que con suerte podían llegar con vida?

Destacamos, no obstante, que no importa mucho si la autora no da evidencias para sustentar esta o cualquiera otra crítica que le hace a estos hombres y mujeres que habían logrado liberarse. El palenque no es un lugar real, sino una invención, una construcción hecha a partir de las historias y los miedos que alimentaba el imaginario cultural de los blancos. El palenque es para Úrsula Céspedes el lugar donde se esconde el Mal, tanto como para los artistas y escritores revolucionarios cubanos de 1959 era el origen de la libertad y de la futura nación socialista como ocurre en *El otro Francisco* (1975) de Sergio Giral. Ambos son espacios inventados: el primero en la forma de una “kakotopia”, (de la palabra griega “kakos”, que significa “malo” o “pobre”, y el sufijo “topia”, que se refiere a un lugar), marcado por el caos, el desastre y la inmoralidad, donde no existe el comercio sino el robo, la falsa religión y la promiscuidad. La autora y el lector rechazan este lugar porque ven en él lo opuesto de la sociedad ordenada y controlada por el dinero, la norma blanco-católica-heterosexual. Los escritores blancos del siglo XIX recurren pues a este tipo de representaciones kakotópicas para mostrar la superioridad de la cultura blanca sobre la africana y establecer su propia autoridad en el texto. ¿Cómo termina entonces el poema? El día después de la orgía los cimarrones se levantan “confusos”, con la “sospecha y el temor pintado” en el semblante (*El Canto* 90). Había llegado la hora de la verdad y el reconocimiento de que no sabían qué hacer solos, sin orden ni ley. Uno de ellos toma la palabra:

Compañeros y amigos,
clamó en fin, uno de ellos más osado,
no podemos vivir de esta manera,
porque todo lo creado
está sujeto a leyes en el mundo,
volvamos a la antigua servidumbre
que el yugo puede hacerse
menos rudo, tal vez, y más ligero
para el hombre de bien y el virtuoso,
pues no hay látigo nunca para el bueno,
para el que ama el trabajo,
y no se ocupa en sustraer lo ajeno.
El padre honrado, el obediente hijo,
el súbdito incapaz de rebeldía
y de infame traición contra el que manda,
aquél no murmura
ni desoye la voz de su conciencia,
ni escarnece y detesta a sus hermanos;
para aquel será dulce la existencia;
para aquel en el mundo no hay tiranos. (*El Canto* 90)

Así termina esta composición poética que está fechada casi diez años antes de que la autora publicara “Redimir al cautivo” en *La moda elegante* de Cádiz, lo que explica quizás que ambas sean tan diferentes. Si en este poema la autora fustiga a los cimarrones y los obliga a regresar a la esclavitud, en el otro aboga por su libertad. Este último es típico de la forma de pensar los esclavistas para quienes no había amo malo si el esclavo era bueno, “manso” como un animal y servil. Para ser catalogado como “bueno”, por supuesto, este debía seguir todas las reglas que enumera la autora: ser obediente, honrado, no robar y amar

el trabajo. Si los esclavos recibían castigos era porque se los merecían, porque incumplían estas “leyes”, y cualquier excusa servía para castigarlos. No hay lugar intermedio entre una mirada y la otra. No hay una conexión personal ni hay diálogo en estos versos con quienes la autora llama “bárbaros” y “salvajes”. Los cimarrones son el ejemplo perfecto de las reconvenciones y de la violencia que se esconden en la mudez del esclavo sumiso, que un día se fuga al monte. ¿Cómo es posible entonces que Úrsula Céspedes cambiara de opinión de una manera tan radical? En realidad, en “Redimir al cautivo” la autora nunca propone el cimarronaje para que el esclavo se libere como sí lo hace José Jacinto Milanés. La decisión de liberarlo viene del amo. Con esto, podría pensarse que la autora le restaba la agencia que depositaba en su mirada y lo reduce a la condición de esclavo “sumiso”, que espera con paciencia la decisión del amo. De modo que abogar por su liberación no implicaba una aceptación de su fuga al monte. Por estas razones pensamos que la autora podía sustentar ambos puntos de vista. Es decir, abogar por la abolición de la esclavitud y demonizar el cimarronaje.

En resumen, estos poemas de Úrsula Céspedes se destacan por explorar la cuestión de la esclavitud en un momento en que estaba prohibido hablar de ella en la prensa cubana. No por gusto tuvo que publicar su último poema en España. En los dos primeros que analizamos destaca la fuerza de la mirada del esclavo que se impone a la de la voz lírica, y descentra la perspectiva tradicional ya sea a través del niño, del esclavo o de la propia mujer. En ellos sobresale la crítica a la crueldad de los hacendados, el deseo de reformar las costumbres y la creación de espacios contrapuestos marcados por la “civilización” y la “barbarie”. Cuando se habla de la esclavitud en Cuba durante el siglo XIX se menciona una sola mujer: Gertrudis Gómez de Avellaneda. Es necesario indagar en otras voces femeninas que permitan entender mejor la importancia que tuvieron las mujeres en las discusiones que llevaron a la abolición de la esclavitud y definir la emergencia de sus voces críticas *vis-a-vis* la marginalización y vulnerabilidad que compartía con los esclavizados. Nuevas lecturas de su obra podrían mostrarnos otros matices en su forma de percibir la otredad no solo de los afrodescendientes, sino también de las mujeres, las costumbres cubanas y del patriotismo que acunó la guerra de independencia. Por el momento desgraciadamente su obra continua casi ignorada.

OBRAS CITADAS

Aristóteles. *The Poetics*. Trans. Preston H. Epps. The University of North Carolina Press, 1970.

Berlant, Lauren. *El corazón de la nación. Ensayos sobre política y sentimentalismo*. Trad. Victoria Schussheim. Fondo de Cultura Económica, 2011.

Camacho, Jorge. "Ver / imaginar al otro: el niño y el salvaje: la percepción del color en el modernismo y los discursos etnográficos". *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, 18. 2 2003, pp. 32-41.

--. *Miedo negro, poder blanco en la Cuba colonial*. Iberoamericana-Vervuert, 2015.

--. *Amos, siervos y revolucionarios: la literatura de las guerras de Cuba (1868-1878), una perspectiva transatlántica*. Iberoamericana Vervuert, 2018.

Cañas, Dionisio. *Poesía y percepción: Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Angel Valente*. Hiperión, 1984.

Céspedes de Escanaverino, Úrsula. "Obras de Misericordia sesta". *La moda elegante, periódico de las familias*, año 26, núm. 7, febrero 1867, p. 56

--. *El Canto de La Calandria*. Úrsula Céspedes de Escanaverino. Introducción y notas de Lucía Muñoz. Ediciones Bayamo, 2013.

--. *Ecos de la Selva*. Imprenta de Espinal y Díaz, 1861.

Crary, Jonathan. "Modernizing vision". *Viewing positions. Ways of seeing films*. Ed. Linda Williams. Rutgers UP, 1994, pp. 23-35

Escanaverino de Hernández, Marietta. "Conferencia de Marietta Escanaverino". *El Canto de La Calandria*. Úrsula Céspedes de Escanaverino. Introducción y notas de Lucía Muñoz. Granma: Ediciones Bayamo, 2013, 136-150.

García Chichester, Ana. "La mujer en la guerra: Hacia una nueva lectura de poetas cubanas (siglo XIX)". *Mujeres que escriben en América latina*. Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, 2007, pp. 541-550.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Sab*. Imprenta Calle del Barco, 1841.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*. (ADD TRANSLATOR) Siglo Veintiuno Editores, 1988.

OBRAS CITADAS

Lacan, Jacques. "The mirror stage as formative of the I function". *Écrits*. Translation Bruce Fink in collaboration with Heloise Fink and Russell Grigg. W.W. Norton & Company, 2006, pp. 93-101.

Luz y Caballero, José de la. *Obras completas*. Vol. 1. Ed. Alfredo Zayas Alfonso. La Propaganda Literaria, 1890.

Manzano, Juan Francisco. *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos*. Ed. William Luis. Iberoamericana Editorial Vervuert, 2007.

Milanés, José Jacinto. "El colegio y la casa". *Obras. Colección de sus poesías, dramas, legendas, cuadros de costumbres y artículos literarios*. Imprenta del Faro Industrial, 1846, pp. 59-69.

--. "El negro alzado". *Obras. Imprenta "El Siglo XX"* de la Sociedad editorial Cuba contemporánea, 1920, pp. 279-282.

--. "El esclavo". *Obras*. Establecimiento tipográfico, 1865, p. 48.

Moreno Fragnals, Manuel. *El Ingenio: complejo económico social cubano del azúcar*. Crítica, 2001.

Paz, Octavio. *Los hijos del Limo*. Seix Barral, 1990.

Roig de Leuchsenring, Emilio. *La Iglesia católica contra la independencia de Cuba*. La Habana, 1960.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the subaltern speak?" *Colonial discourse and postcolonial theory. A reader*. Edited by Patrick Williams and Laura Chrisman. Columbia University Press, 1994. pp. 66-111.

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.

UNA ESPAÑA VACIADA, PERO REPLETA DE FANTASMAS: REVIVAL NEOGÓTICO RURAL EN *CARCOMA*, DE LAYLA MARTÍNEZ Y *EL AGUA* DE ELENA LÓPEZ RIERA

Montserrat García Rodenas
Georgetown University

Resumen: Este artículo explora y reivindica la figura de las abuelas españolas contemporáneas, cuya doble persecución y repudio —como sujetos precarios y rurales— las empuja a aliarse con el entorno geográfico y emplear rituales siniestros para su propio beneficio y valerse de forma autónoma. A través del análisis de *Carcoma* (2021), la primera novela de ficción de Layla Martínez (Valencia, 1987) y *El agua* (2022), la ópera prima de la directora Elena López Riera (Orihuela, 1981), se examina cómo ambas producciones escritas, dirigidas y protagonizadas por mujeres de la generación Y —o *Millenials*—, emplean recursos del gótico femenino y del género fantástico para indagar en historias familiares traumáticas y complejas que suceden en espacios que deberían ser seguros, pero para ellas se han vuelto hostiles e inhóspitos. En ellos, los fantasmas del pasado acechan, persisten y son los rituales domésticos de la España vaciada —entendidos como costumbres profanas perpetuadas en el tiempo— los que junto a la fe tradicional se convierten en los únicos asideros de libertad a los que estas protagonistas femeninas se logran aferrar para obtener justicia, agencia y reparación.

Palabras clave: neogótico rural, trauma, aislamiento, espectralidad, sincretismo, fantasía

Desde que en 2016 Sergio del Molino publicase *La España vacía: Viaje por un país que nunca fue*, un ensayo sobre el descenso demográfico de las zonas rurales de España, son muchos los focos (académicos, económicos, políticos y periodísticos) que han apuntado a las posibles causas de despoblamiento rural que el autor describe. No cabe duda de que el vaciado peninsular es resultado de decisiones políticas y económicas globales centralizadas en las grandes urbes que han ido erosionando notablemente el acceso de las áreas rurales a servicios culturales, sanitarios y educativos, redes de transporte y otras infraestructuras. Es lo que Edward Soja acuña como “geografías endógenas injustas” pues las zonas rurales son desatendidas mientras las nuevas construcciones y servicios benefician de manera desigual a los grupos dominantes normativos —masculinos, urbanos, blancos, clase media-alta— (82). Esto no solo se cuantifica en los datos de decrecimiento de población que refleja anualmente el Instituto Nacional de Estadística,¹ también ha generado una serie de percepciones y representaciones en el imaginario colectivo español.² Por un lado, se ha retornado a la romantización nostálgica del mundo rural, visto como un refugio de autenticidad, tranquilidad y conexión con la naturaleza donde se exaltan valores como la sencillez, la comunidad y la tradición. *Feria* (2020), de Ana Iris Simón y *Un hipster en la España vacía* (2020) de Daniel Gascón serían solo un par de ejemplos recientes que se inclinan por esta visión. Pero, por otro lado, se ha gestado una imagen estereotípica de lo rural en asociación con el atraso de maneras cómicas, como en la película *Que se mueran los feos* (Nacho G. Velilla, 2015) o la teleserie *Historias de Alcafrán* (Moisés Ramos, 2020), pero también lastimosas, de paisaje agredido y alterado por la mecanización como ocurre en *Alcarràs* (Carla Simón, 2022) o *Suro* (Mikel Gurrea, 2022). Este tipo de retratos no hace sino alimentar sentimientos de pérdida de las particularidades medioambientales y exclusión simbólica de las comunidades rurales en un escenario marcadamente capitalista y globalizado.³

Para contribuir a este debate sobre el efecto que el abandono del mundo rural ha tenido en el imaginario colectivo de los españoles, este artículo explora y reivindica la figura de las abuelas españolas contemporáneas a través de sus nietas de la generación Y —o *Millennials*—, (el grupo demográfico definido por aquellos nacidos entre principios de la década de los ochenta hasta principios de los 2000). Las abuelas de los *Millennials* en España pertenecen a lo que se llama Generación Silenciosa, nacidas en torno a la Guerra Civil española (1936-1939). En un escenario de posguerra, dichas mujeres se vieron marcadas por un doble silenciamiento de género y clase —como sujetos precarios y rurales— que, en algunos casos, las empujaba a aliarse con el entorno geográfico y los rituales siniestros para su propio beneficio y valerse de forma autónoma. A través del análisis de *Carcoma* (2021), la primera novela de ficción de Layla Martínez (Valencia, 1987) y *El agua* (2022), la ópera prima de la directora Elena López Riera (Orihuela, 1981), se examina cómo ambas producciones escritas, dirigidas y protagonizadas por mujeres, emplean recursos del gótico femenino y del género fantástico para indagar en historias familiares traumáticas y complejas que suceden en espacios que deberían ser seguros, pero se han vuelto hostiles e inhóspitos.

El género gótico se ocupa tradicionalmente de las incursiones del pasado en el presente por medio del tropo del fantasma, que siempre apunta no a lo que ya ha sucedido en el pasado, sino a lo que está por venir (Spooner, 12). Por su parte, Eve Sedgwick propone el neogótico como un retorno a lo reprimido que, además, entiende los elementos de terror y lo fantasmagórico como tropos para representar el trauma personal olvidado y/o silenciado (vi). De este modo, la historia del pasado —personal y nacional— persigue a las abuelas protagonistas en el presente y en el futuro (en sus nietas) pues estas se convierten en herederas de los fantasmas del pasado y el tratamiento que estos han sufrido. Sobre estos fantasmas del pasado, Avery Gordon señala que no han de referir exactamente a una persona muerta o desaparecida, “it

1. Según datos recogidos por el INE en 2020, cerca de un 16% de la población española vive en entornos rurales, en una superficie que supone el 84% del territorio nacional. Las comunidades autónomas con mayor población censada en municipios rurales, con un 30% a un 50% de su total de habitantes, son: Extremadura, Castilla – La Mancha, Castilla y León y Aragón. En la primavera de 2024 anunciaron que el partido político “La España Vacuada” se presentaba a las elecciones europeas bajo la coalición ‘Existe’ que agrupa a más de 100 pequeños partidos como ‘Teruel Existe’, ‘Soria ¡Ya!’, ‘Cuenca Ahora’, ‘Aragón Existe’, ‘Ahora Decide Zamora’ y ‘Jaén Merece Más’.

Para consultar la información completa, visitar la web: El Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación. “La población de las áreas rurales en España supera los 7,5 millones de personas.” La Moncloa., 27 dic. 2021, www.lamoncloa.gob.es/serviciosdeprensa/notasprensa/agricultura/Paginas/2021/271221-areas-rurales.aspx. Acceso 10 may 2023.

2. Algunos de los datos más alarmantes sobre la despoblación aparecen recopilados en: Marín, José Luis. “Radiografía de la España vacía.” Ctxt.es | Contexto y acción, 26 nov. 2019, ctxt.es/es/20191127/Politica/29578/despoblacion-espa%C3%B1a-vacia-ine-mapa-jose-luis-marin.htm. Acceso 12 abr. 2023.

3. *Postmodern Paletos and The Construction of Space and Place in Franco's Spain* (1953–1970) de Nathan E. Richardson, así como Isolina Ballesteros en el artículo “Éxodo rural, migración e inmigración en el cine español” son algunas de las recientes contribuciones que repasan cómo se ha ido retratando lo rural en el cine español, desde la comicidad de los estereotipados paletos de los años 50-60 hasta las olas de migrantes de los últimos años.

can lead to that dense site where history and subjectivity make social life” (8-9). Esta idea es apoyada por Wendy Brown, quien añade que los fantasmas del pasado obedecen a la necesidad de que el trauma reprimido en el inconsciente salga a la superficie y sea resuelto en aras de un futuro determinado (145). El hecho de que los espectros del pasado impregnen el presente también es compartido por Spooner, quien concluye que: “Gothic is, as they have argued, about the return of the repressed, or the combined pressures of returning history and constrictive geography, or the privileging of surface over depth, or anachronistic survivals of the past into the present” (155). Con esto en mente, este artículo estudia cómo acechan, persisten e inspiran los fantasmas del pasado y los rituales domésticos de la España vaciada en el presente de sus protagonistas femeninas.

Spooner señala entre las peculiaridades del gótico una cierta fascinación por el espacio: “Gothic in the twentieth century, then, is bound up with an interrogation of the crucial elements of revenant history and claustrophobic space that have always been defining features of the Gothic” (45). Así, el páramo manchego de *Carcoma* y el río Segura de Orihuela se convierten en una suerte de Comala patrio, un mundo escindido en el que el presente se ve acechado constantemente por el pasado, y se sitúa la posibilidad de dialogar con él mediante el vínculo abuela-nieta. A diferencia de Comala, dichos lugares no son ficcionales, son puntos geográficos concretos y verosímiles que configuran un microcosmos opresivo que violenta la cotidianidad de las protagonistas. Dichos emplazamientos reales tienen la finalidad de que los acontecimientos narrados resulten creíbles y también más impactantes pues, como Roas sugiere, frente a la literatura gótica que prioriza mundos exóticos y lejanos, el género fantástico permite que el lector/espectador reevalúe su concepto de lo imposible a partir de lo familiar y de sus propios códigos de realidad (*Behind* 15-16). Este nexo intergeneracional se refuerza, como se analizará a continuación, a través de elementos comunes que involucran a las jóvenes adolescentes protagonistas *Millennials* y a sus “silenciadas” abuelas, a destacar: la ausencia de figuras paternas y masculinas, los rituales sincréticos y supersticiones, y la íntima conexión entre la naturaleza, el pueblo rural y la casa familiar.

“Nietas del agobio”: o cómo sobrevivir y reparar el olvido a partir de los remedios y rituales de las abuelas

En el mercado editorial español reciente, el cómic *Estamos todas bien* de Ana Penyas (galardonado con el premio nacional del cómic 2018); el ensayo autobiográfico *Tierra de mujeres* (María Sánchez, 2019); y novelas como *Vozdevieja* (Elisa Victoria, 2019); *Listas, guapas, limpias* (Anna Pacheco, 2019); *Las maravillas* (Elena Medel, 2020); *Los nombres propios* (Marta Jiménez Serrano, 2021); o *Panza de burro* (Andrea Abreu, 2020) tienen en común una autoría femenina y joven que reivindica las figuras de las abuelas. El retrato que se hace de ellas, propiciado por el vínculo entre las jóvenes autoras y sus propias abuelas, sea desde el plano ficcional o autobiográfico, reclama y pone en valor el rol de estas mujeres de avanzada edad. Sánchez, en la obra anteriormente citada, explica:

Porque pensaba en mis abuelas y en todas las mujeres de los pueblos. En sus casas. Con las puertas abiertas, con los zaguanes siempre encendidos. Unas pendientes de las otras, cuidándose entre ellas. Cruzando sus calles con las ollitas calientes, con cestos llenos de huevos y verduras, con el pan bajo el brazo. Compartiendo. Sin necesidad de buzones ni de pegatinas. Sin necesidad de que alguien piense como original e innovador algo que es tan primario y que llevamos tan dentro: el afecto y los cuidados hacia los que nos rodean. El apego y la atención. La comunidad y sus vínculos. (47)

Esta reivindicación de Sánchez surge tras observar la falta de atención hacia las mujeres rurales desde sus propios referentes culturales, encontrando grandes ausencias de género en los documentales de Félix Rodríguez de la Fuente, entre las novelas castellanas de Miguel Delibes o los relatos de Julio Llamazares. En contrapunto con sus homólogos masculinos, sobre los que giran las tramas de importantes narrativas de recuperación histórica como *Soldados de Salamina* (Javier Cercas, 2001); la trilogía de novelas *La guerra perdida* (2012) de Jordi Soler; o las insólitas peripecias de Pedro Urraca, “el cazador de rojos”, el abuelo franquista de Loreto Urraca que protagoniza *Entre hienas* (2018), parte de esta generación de mujeres ha carecido de reconocimiento. Mientras que en las obras citadas los abuelos reciben atención como héroes triunfales de la guerra civil española, exiliados políticos, o víctimas silenciadas por la derrota ideológica, las abuelas parecen ocupar una posición secundaria de infatigables cuidadoras, como Sánchez observa en las mujeres de su pueblo. Este rol se cumple fielmente en la representación televisiva de abuelas como Herminia, interpretada por María Galiana en la serie de televisión Española *Cuéntame cómo pasó* (2001-2023). Sin embargo, las abuelas aquí analizadas, lejos de ejercer un rol tradicional como el de Herminia, ser dulcificadas o justificadas, no son representadas como simples ángeles del hogar. Se describen abuelas malvadas, viles, malhabladas e insoportables, presas de una especie de ‘fiereza’ que parece tolerarse tanto a los infantes como a los ancianos. Abuelas con su propia historia y también sus propios dramas y carencias, caracterizadas por una suerte de crudeza. Estas mujeres serán tildadas de “salvajes” según la definición de Jack Halberstam pues actúan bajo “... la negativa a someterse a la regulación social, la pérdida de control, la falta de control, lo imprevisible” (25). Como tal, escapan de la autoridad masculina y representan aquello cuya naturaleza no se puede dominar. Los rituales domésticos de los que son conocedoras las convierten en portadoras de conocimientos ancestrales y ejercen de chamanas, sanadoras y hechiceras. Prácticas sincréticas que, tanto en la novela de Martínez como la película de López Riera, conllevan a la marginación de estos personajes por parte del resto de la comunidad, convirtiéndolas en lo que René Girard denomina como “chivos expiatorios” (266).⁴

Decía Germán Labrador, al referirse a la búsqueda de libertad durante la transición española que “los jóvenes de 1977 son los ‘hijos del agobio y del dolor’” (430). Labrador tomaba esta metáfora del título del segundo álbum del grupo sevillano de rock progresivo *Triana*, liderado por Jesús de la Rosa Luque y que fue lanzado, precisamente, en el año 1977. Los jóvenes de esa época crecieron en un país cuya identidad e historia se encontraban indefinidas. Lo mismo sucedía con sus perspectivas de porvenir, a las que se enfrentaron desde una situación de partida estructuralmente compleja. Se podría hablar, por tanto, de cómo las hijas de esos “hijos del agobio” constituyen un grupo de narradoras de origen humilde que han accedido a la esfera letrada y cultural de un país ya globalizado y democrático. Ellas escriben, filman e ilustran, como en el caso de Penyas, discursos reivindicativos en torno a la figura de las abuelas. Posiblemente, como Isabelle Touton sugiere, estas narradoras, motivadas por la ley de memoria histórica y los movimientos de luchas sociales como el 15-M, las mareas ciudadanas y asamblearias, y el 8-M, buscan reconocimiento a los logros de aquellas que les precedieron (1). Ya sea a través de una lente autobiográfica que busca la reparación y la justicia en su propio árbol genealógico, o desde la admiración que las autoras les profesan, estas “nietas del agobio” reivindican en sus obras a esa generación de abuelas de la generación silenciosa.

En el caso de *Carcoma* y a través de las voces femeninas de sus dos protagonistas, se alternan en cada capítulo dos narradoras sin nombre cuyos testimonios se suceden y que, como se clarifica desde el inicio, se están unidas por parentesco. Abuela y nieta viven solas y aisladas en una casa vieja en la sierra de Cuenca y, a medida que transcurre la narración, se va desentrañando el por qué son las habitantes más despreciadas y

4. La expresión chivo expiatorio o cabeza de turco alude a lo descrito en el capítulo 16 del Levítico en el que se ofrece al macho cabrío para la expiación de los pecados. René Girard expone acerca de esta expresión que “designa la ilusión unánime de una víctima culpable, producida por un contagio mimético, por la influencia espontánea que los miembros de una misma comunidad ejercen los unos sobre los otros”; “la resolución de la violencia por sustitución” donde la víctima inocente “es el precio del apaciguamiento general alejada del sentido bíblico del mismo” (Citado por Federico Schaffler, 266)

señaladas del pueblo. La abuela explica que la casa en la que habitan fue construida por su padre, al que describe como un vividor y un aprovechado de las mujeres más vulnerables del lugar. Nombra a Adela, la primera e inocente novia a la que engatusó con regalos y falsas promesas, pero “cuando Adela estuvo dentro de la trampa, la cerró con llave” (35). Similares técnicas de manipulación parece que empleó con Felisa, María, y Juana hasta conocer a su madre, de la que también se dice que abusaba físicamente. Estas mujeres maltratadas y víctimas inocentes de un sistema patriarcal, rural y clasista, no tuvieron escapatoria hasta que, como narra la abuela, ella ya “dejó de pedir a los santos y empezó a hablar con las sombras” (41). Así la abuela se configura como una suerte de “bruja” local que atrae y repele al mismo tiempo al resto de habitantes del pueblo. Algunos de estos rituales son descritos por ella misma, y asegura que los vecinos: “empezaron a venir también a preguntar por remedios y yo les daba las dos o tres hierbas que sabía y les decía una verdad y una mentira pa aliviar” (91). La abuela, una mujer marginada, pobre y rural sin ningún tipo de poder adquisitivo ni simbólico en la sociedad, recurre a la piel de un gato muerto, los atados con pelos obtenidos de un peine, o las hierbas que crecen del jardín trasero de la casa para dejar atrás —al menos parcialmente— su condición de sujeto pasivo marginal. La sanación y la videncia se convierten en los últimos asideros de libertad e individualidad que le quedan a la abuela para sobrevivir en un entorno hostil. Eva Lara Arberola, en su estudio sobre la figura de las brujas y hechiceras en la literatura española asegura que estas fueron víctimas de la misoginia patriarcal y tan admiradas como temidas por sus conocimientos, a lo que añade:

Las brujas simbolizaban el caos de un mundo que se estaba transformando. Se les atribuían todos los males de la sociedad, como hambrunas, pestes, enfermedad, mortandad infantil y libertinaje sexual. Por esto, suponían un desafío al orden establecido. Hay que tener en cuenta, eso sí, que estas féminas no realizaron los terribles actos que se les imputaban. Muy pocas practicaron la magia. Generalmente, fueron un chivo expiatorio, aunque no se puede afirmar que no encarnaran, en ocasiones, la rebeldía de la que se las acusó. (76)

Por su parte, Silvia Federici señala en *Calibán y la bruja* (2010) que las mujeres se convirtieron en “brujas” accidentales, pues eran “la encarnación de un mundo de sujetos femeninos que el capitalismo no ha destruido” (22). En relación con esta brujería en entornos rurales, David Punter y Glennis Byron apuntan que la novela gótica emergió en Gran Bretaña en el siglo XVII a medida que la sociedad rural comenzaba a industrializarse y el capitalismo y la mecanización comenzaban a perturbar las ideas sobre la naturaleza y la condición humana (20). Aunque en España hubo que esperar hasta el romanticismo para asistir a la eclosión del género, en los siglos siguientes, la razón y las teorías científicas ensombrecieron este fenómeno literario. Los sucesos fantasmagóricos y la capacidad de experimentar el terror se intelectualizaron bajo lo que Edmund Burke acuñó como “sublime”, que en su obra *Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) define como:

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible subjects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. (39)

Una de las imbricadas emociones sublimes que los lectores de *Carcoma* han de interpretar hace referencia a la ausencia masculina. Históricamente, como investiga Lara Arberola, las mujeres acusadas de

brujería o hechicería eran “pobres, solteras o viudas, poco sociables, antifemeninas e inmorales, que suelen estar solas, o a menos, sin compañía masculina” (136). En el caso de *Carcoma*, se relata cómo el abuelo sufrió una muerte prematura, mientras que el padre de la narradora anciana (y bisabuelo de la narradora joven), concededor de todos los secretos y rincones de su propia obra arquitectónica, se escondió entre los tabiques de la habitación principal de la casa para evitar ir a la contienda cuando la Guerra Civil irrumpió en España. De este modo, en un momento vital en el que se movilizaron a los hombres adultos para ir a luchar al frente, él evitó ser reclutado forzosamente.⁵

La abuela cuenta que su madre, embarazada y tras años de maltratos y burlas, tras una conversación con las sombras decidió dejarlo morir ahí mismo de inanición: “Tapó con ladrillos y argamasa el pequeño hueco que quedaba” (43). Así, emparedado entre los tabiques de la casa e ignorando sus mínimos reclamos de agua y comida, ejecutó su venganza: “que sufra de muerto lo que debería haber sufrido de vivo” (86). De este feroz modo consigue “liberarse” del yugo patriarcal en el hogar en el que la narradora anciana nació cinco meses después. Por su parte, el padre ausente de la narradora joven es una figura sin ningún peso en la novela. No obstante, añade una capa de misterio al relato el hecho de que no queda claro si ella es realmente su hija o es hija ilegítima de uno de los miembros de los Jarabo, la familia terrateniente del pueblo.

Resulta entre cómico y macabro que el espectro que acecha la casa familiar, el de un pasado traumático, se yuxtaponga a la omnipresencia en el relato del fantasma del bisabuelo, de un anciano maltratador atrapado en las propias paredes que construyó para escapar del evento histórico más relevante de España durante el siglo XX. Su creación arquitectónica, convertida en un espacio doméstico hostil y claustrofóbico para las protagonistas femeninas, parece cobrar vida, respondiendo a lo fantasmal. La casa de *Carcoma* se mueve, cruje, susurra y perturba la cotidianidad de las habitantes de la morada desde el comienzo de la novela. Como asegura la nieta al llegar allí: “Cuando crucé el umbral, la casa se abalanzó sobre mí [...] esta casa hace que se te caigan los dientes y se te sequen las entrañas” (9). Estos atributos fantásticos son herederos de la literatura gótica anglosajona femenina de finales del siglo XIX. A este respecto Anthony Vidler observa:

The house provides an especially favored site for uncanny disturbances: its apparent domesticity, its residue of family history and nostalgia, its role as the last and most intimate shelter of private comfort sharpened by contrast the terror of invasion by alien spirits. (17)

Además del hogar familiar como lugar específico en el que hallar los espectros del pasado, la novela y la película se localizan en entornos rurales de provincias medianas. Raymond Williams en *El campo y la ciudad* tildaba las diferentes percepciones alrededor de la vida urbana y rural como construcciones ideológicas y culturales que tienden a reducir el campo a un lugar de simplicidad y pureza, y a señalar la ciudad como un centro de progreso y sofisticación, aunque también de corrupción y decadencia (323). Esta restricción espacial estereotipada guarda relación con el nacimiento de la literatura gótica, pues como Punter y Byron señalan, surgió en Gran Bretaña en el siglo XIX, una época en que las sociedades agrícolas comenzaron a industrializarse y el capitalismo emergente condujo a una creciente sensación de aislamiento y alienación. Esto sirvió para que las críticas feministas de la segunda ola como Ellen Moers (1977), Ann Richter (1977) y Sandra Gilbert y Susan Gubar (1979) trazaran un paralelismo entre la literatura gótica femenina y la opresión patriarcal en espacios interiores y domésticos.

5. Se estima que alrededor de 1,7 millones de hombres fueron reclutados por el bando republicano y unos 1,2 millones con el ejército franquista. La inmensa mayoría no eran voluntarios: solo los militantes políticos ofrecieron sus servicios voluntariamente; la gran masa restante fue movilizada. El reclutamiento dependía más de la geografía que de la ideología: si un hombre, generalmente por debajo de los 40 años, vivía en una zona tomada por los rebeldes después del 18 de julio era más que probable que formase parte del ejército franquista, y si vivía en una zona bajo el control de la República, en el Ejército Popular.

Cuestiones como la reclusión, la subyugación patriarcal y la jerarquía vertical son experiencias de poder, clase y género que van más allá de la esfera privada y familiar, por lo que el revival neogótico que se analiza en *Carcoma* y *El agua* trasciende del domicilio de las protagonistas al entorno rural. Como Patricia García plantea, la experiencia urbana ha renovado el tropo de las casas encantadas, las brujas y lo fantasmagórico, expandiendo su alcance más allá del hogar (88). Aun así, la novela concentra la mayor parte de su acción en el interior de la vivienda, pues conecta a las mujeres protagonistas con su pasado a la vez que las hace prisioneras, como si estuvieran congeladas en el tiempo pues, como observan Punter y Byron, el hogar es ambivalente y funciona como refugio y condena:

... a place of womb-like security, a refuge from the complex exigencies of the outer world; it can also —at the same time, and according to a difference of perception— be a place of incarceration, a place where heroines and others can be locked away from the fickle memory of ‘ordinary life. (261-262)

Hay una galería de autoras contemporáneas que emplean los lugares espectrales y embrujados como *topoi* narrativo en sus obras. Erica Durante nombra, entre otras, a la mexicana Fernanda Melchor, la ecuatoriana Mónica Ojeda, y las argentinas Mariana Enríquez y Dolores Reyes. Sería entendible que Martínez, posiblemente conocedora y lectora del canon de escritoras góticas anglosajonas como Mary Shelley, los relatos y cuentos de Elizabeth Gaskell e, incluso, Jane Austen, y también las autoras latinoamericanas contemporáneas, bebiera de estas influencias para crear su propia obra. Una inspiración razonable pues, aunque hay elementos del gótico anglosajón que son específicamente locales, el estilo neogótico contemporáneo es ampliamente difundido y comprendido por todo tipo de lectores y espectadores, convirtiéndose así en un fenómeno global. Como Glennis Byron afirma, en la actualidad ni el realismo mágico es exclusivamente latinoamericano, ni el gótico es exclusivamente europeo, urbano o rural. Adicionalmente destaca que:

... the contemporary emergence of these [gothic] motifs is provoked by new kinds of disturbances to identities and borders, and these motifs are familiar and yet unfamiliar, simultaneously global and local. Increasingly detached from any specific historical, social, or cultural ‘origins’, Gothic as it travels nevertheless inevitably incorporates, and necessitates attention to, different historical, social and cultural specificities at the same time as it produces figures of collective fears and traces the outlines of a growing global darkness. (376)

En última instancia, lo peculiar del relato de Martínez no es sólo el tratamiento de lo espectral en la serranía conyuense, sino el estilo narrativo: una escritura acelerada, casi sin pausa ni comas. Párrafos desnudos y sin pelos en la lengua (tanto de abuela como de nieta) hilan un ritmo trepidante, semejante al de narraciones orales, que otorga una sensación mayor de crudeza y visceralidad a los hechos referidos. Esta forma de narrar, heredada de la tradición popular y el discurso hablado, funcionan como recursos para infundir terror porque un lector no acostumbrado a este ritmo narrativo se ve avasallado, sorprendido y agotado, y a la vez expectante. La confusión inicial por la alternancia de dos narradoras también queda resuelta por la abuela de *Carcoma*, quien apela directamente al lector con imperativos y se convierte en una fuente de autoridad: “escuchadme a mí que yo os contaré lo que ella se calle, que no habéis venido hasta aquí para oír embustes, me da igual cómo se ponga” (47). Enfrentándose así al relato de su nieta, el empleo de dos voces en *Carcoma* favorece el fin de los relatos de idealización de la víctima femenina perfecta e ideal: no por ser mujeres y pobres las protagonistas son personajes moralmente intachables. Esta

santificación de las mujeres como “víctimas perfectas” es una falacia dañina que apunta a culpabilizarlas o, en cualquier caso, a dudar de su testimonio, ante el más mínimo atisbo de “salirse del molde”, ejemplo del entorno hostil e inseguro en el que el patriarcado demarca al género femenino.⁶ Daniele Giglioli al respecto de las víctimas de trauma apunta que estas “está[n] obligada[s] a callar, no ser escuchada[s], a verse privada[s] del poder del lenguaje” (8). Sin embargo, las dos narradoras de *Carcoma* blasfeman, gritan y abrazan el lado tenebroso, perpetuando cierta “maldición” de generación en generación, pues como la abuela transmite:

Esta casa es una maldición, mi padre nos maldijo con ella y nos condenó a vivir entre sus paredes. Y aquí hemos estado desde entonces y aquí seguiremos hasta que nos pudramos y mucho después de eso. (31)

La “maldición” aparece materializada en la casa que, junto al entorno rural, es un lugar de subjetivación en el que las protagonistas se hallan “presas”, vinculadas a un pasado que ni ha desaparecido ni se ha superado. Y, para añadir, además de los espacios opresivos y confinantes, el pasado que las acecha y persigue está ligado a dos familias: los Jarabo y las Adolfinas. Ambas son descritas como estirpes de “señoritos”, provenientes de clases adineradas del terruño para quienes el resto de lugareños han sido servidumbre. Las Adolfinas no existen en el presente de la nieta, puesto que fueron tres hermanas solteras de las que la abuela dice que “se pasaban el día gastándose lo que les había dejado el padre, don Adolfo, que había hecho fortuna en Cuba mercadeando esclavos” (62).

Por su parte, los Jarabo son la familia para la que abuela entró a servir desde los diez a los diecinueve años mientras el abuelo trabajaba de capataz para sus fincas y, para quien la nieta hace servicios del hogar en el presente de la novela. La historia de opresión se repite, y se entiende ideológicamente cuando la abuela puntualiza a propósito de los Jarabo: “que hubiesen traído un médico de Cuenca si tanto les importaba. O uno de Madrid, de esos que conocían de las cenas con el generalísimo” (87). La narración de la abuela alude así sutilmente al pasado colonialista y franquista para hacer entender a la audiencia que el sometimiento va más allá del presente y la esfera laboral, enraizando la historia personal con el contexto ideológico y político nacional. Los Jarabo y las Adolfinas, en contraposición con la pobreza sistémica y estructural de las narradoras, señalan una condición histórica de sometimiento en gran parte de la España rural.

Decía el novelista valenciano Rafael Chirbes en una entrevista concedida en 2014 sobre la cuestión de su novela *En la orilla*: “Yo soy hijo de pobres y el rencor social es lo que más cuesta de curarse”.⁷ Este rencor social del que habla Chirbes se simboliza en la novela con la plaga de carcoma que da título a la obra. Si habitualmente este tipo de plaga perfora las superficies de madera y muebles de las casas viejas, esta metáfora describe la descomposición espectral y familiar que ronda sus vidas a la vez que señala el resentimiento acumulado por estas mujeres que no consiguen escapar de su precariedad. Esta impotencia las corroe poco a poco por dentro hasta consumirlas, pues la abuela confiesa:

Yo les maldecía a los parientes, a los guardias civiles, a los curas, a los chivatos, a quien fuese, con todo el odio que había en mis entrañas y en las de la casa porque sabía que el día que los pobres empezásemos a cobrar deudas muchos no iban a tener cochiguera en la que esconderse. (90)

Esta sentencia llena de ira, sin filtros, transmite al lector una sensación de injusticia y rabia que contrasta con la imagen impoluta que ofrece la madre de los Jarabo en las ruedas de prensa, forzando y fingiendo su

6. Sobre la santificación de las mujeres como víctimas se puede consultar los dos siguientes artículos: Serra, Clara. “La víctima, protagonista de nuestro tiempo.” *El País*, 9 oct. 2022, elpais.com/opinion/2022-10-09/la-victima-protagonista-de-nuestro-tiempo.html. Acceso 12 de febrero de 2023; Toro, Ana Teresa. “La víctima perfecta.” *Todas*, 13 may 2022, www.todaspr.com/la-victima-perfecta/. Acceso 12 de febrero de 2023.

7. “Rafael Chirbes: Tenemos gobernantes que la población ha descubierto que no los representa.” *YouTube*, subido por Producciones Media Naranja, 27 nov. 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=LTrLKQCe098&t=6s>. Último acceso: 4 de febrero de 2023.

dicción mientras guarda las formas (controlando que no la desborde la emoción) para ser tomada en serio por las autoridades y que no emerjan juicios externos a su persona. Al respecto dice la nieta:

... si te desmoronas y gritas y maldices y hablas mal y se te cuelan las jotas donde debería haber eses y te comes sílabas que no tenías que comerte nadie te toma en serio. Te tienen pena, dicen ay qué desgracia... (121)

La moderación y la calma se convierten en los valores que definen al sujeto normativo deseable, mientras que cualquier forma de expresión que altere los modales y el decoro se convierte en indeseable, en otredad, en disidencia. Así, el habla coloquial del pueblo manchego es un marcador de clase que acrecienta la distancia entre los Jarabo y las narradoras de *Carcoma*. Por esta razón, cuando el niño pequeño de los Jarabo comienza a hablar por imitación, emulando a las personas que trabajan en el servicio doméstico de la casa, dice la señora de los Jarabo que: “el otro día dijo *mamá ya he comío* y te juro que estuve a punto de irme de aquí...” (énfasis mío, 105). En las relaciones de dominación, Pierre Bourdieu define el “capital simbólico” como el conjunto de recursos, activos o cualidades que una persona posee y que le otorgan reconocimiento o legitimidad dentro de un determinado grupo social (12). Este capital no se traduce directamente en términos económicos, sino que se basa en la percepción y reconocimiento. En este contexto, la distinción lingüística resalta la diferencia entre el habla normativa peninsular, considerada una forma de autoridad y prestigio, en contraste con el dialecto manchego, valorado como rural y marginal. Estos diferentes códigos lingüísticos no solo reflejan la desigualdad en el estatus del hablante, sino que también influyen en las emociones de quienes los usan y perciben. Ejemplo de ello es el rechazo que provoca la elisión de la “d” final en el participio del verbo comer en la señora de los Jarabo.

Las desigualdades que enfrentan con los Jarabo moldean a las protagonistas como sujetos rencorosos, abrumados y poseídos por las reminiscencias de un pasado traumático e injusto del que no pueden, ni aunque quieran, distanciarse. Como Violeta Ros Ferrer valora, *Carcoma* expone: “el relato de una cadena de violencias que, como estratos geológicos, con el tiempo se han ido sedimentando y acumulando unas sobre otras, conformando el lugar asfixiante desde el que el texto se enuncia” (88-89). Este inmovilismo social en el pueblo, históricamente fijado desde el pasado, se describe por ellas: “... aquí nunca ha cambiado nada y cuando se hizo el intento los molieron a palos los destrozaron a golpes les metieron un tiro entre los dientes en medio del monte” (102).

En la novela, además del trauma familiar del pasado sucede un fatídico incidente en el presente que involucra a la narradora joven. La nieta, trabajando como asistente para los Jarabo en un turno de doce horas se ve envuelta en la desaparición del pequeño de la familia. El suceso hizo que el pueblo se llenase de periodistas y que sus vidas estuvieran en boca de todos: “de la vieja dijeron que hablaba sola, que dormía en el arcón que se lavaba desnuda debajo de la parra” (18-19). El sensacionalismo creado en torno a la cobertura mediática diaria del suceso altera por completo el orden y la convivencia local. El acaparamiento de atención por parte de los medios de comunicación sirve de excusa para dar rienda suelta a las rencillas personales acumuladas, los rumores y los temores más irracionales de los vecinos, pues como afirma la nieta:

La mayoría nos cogió asco. También odio, un odio denso que se les pegaba al paladar y se les escurría por las comisuras de los labios mientras debatían sobre nosotras delante de las cámaras. Algunos nos tuvieron lástima y dijeron que estábamos enfermas... (19)

Este asco, odio y malestar que sienten abuela y nieta también es compartido por las protagonistas de la película *El agua*. Ana (Luna Pamiés), la adolescente protagonista que convive con su madre Isabella (Bárbara Lennie), y su abuela Ángela (Nieve de Medina) en la localidad alicantina de Orihuela conforman un mosaico femenino unido por las habladerías y por el río. El Segura, que riega parte de las huertas murcianas y valencianas, también da pie a una leyenda: el agua enamoraba a algunas jóvenes del pueblo e, incluso, se las llevaba consigo. De este modo, la película busca alternar el relato familiar de Ana con los testimonios de una decena de mujeres locales de edad media que hablan directamente a la cámara sobre la leyenda del río. El río Segura es polisémico, es un lugar de ocio y entretenimiento, fuente de vida para la agricultura y ganadería y origen de historias sobrenaturales locales. Como si de un documental participativo se tratara, las señoras dicen sobre el río que “el agua viene porque el río se enamora y como no puede conseguirla la arrastra con él”, “si se enamora de ti, se te mete dentro, si se te mete lo sabrás” (00:12:31-00:13:11). Una señora diferente confiesa que una mujer “cuando bebió el agua comprendió que el río la atraía, se entregó al río, la llamaba”, mientras otra ligeramente más joven dice que querría experimentarlo en su propio cuerpo. Otra de ellas declara que “puedes irte con el río para que no haya desastres y se calme, o plantarle cara y que sea lo que dios quiera” (1:12:10-1:12:24). Además, todas las mujeres que hablan a la cámara son conocedoras de la leyenda de una chica local que se iba a casar y, cuando ya estaba vestida de novia —aunque cada narradora agrega detalles diferentes a la historia, al físico o la apariencia de la chica— desapareció arrebatada por el agua, pues el río no iba a consentir que se casara con un hombre porque era suya. Estas voces de las vecinas de Orihuela configuran la identidad mitológica del lugar. Pasado y presente se funden bajo las distintas voces femeninas que, encuentran en el poder sobrenatural de seducción del río una manera de explicar el fenómeno meteorológico de la gota fría levantina.⁸ Es lógico que los vecinos le temen a la gota fría, pues conlleva graves inundaciones como la propia película muestra con diversas imágenes de archivo. Por ejemplo, en el año 1987, el río Segura causó inundaciones debido a las que 10.000 personas estuvieron aisladas en sus casas y muchas otras tuvieron que ser evacuadas de la zona en helicópteros. Las imágenes del pueblo engullido por el agua y las pérdidas humanas y económicas que conllevan construyen el trauma colectivo local del pueblo. A pesar de esto, las mujeres de la zona le temen a la gota fría por otro tipo de daños, más “místicos” y que solo les afecta a ellas pues cuando llueve rememoran la leyenda y temen por sus hijas: las quieren proteger de que “el agua se les meta dentro”.

Debido a la naturaleza impredecible de la gota fría, la fábula de “tener el agua dentro” se convierte en una creencia compartida tanto por los vecinos más ancianos como por los jóvenes. El grupo de jóvenes reconoce que son “cosas de sus abuelas” y que “no se les hace caso porque son historias que dan miedo y prefieren ignorar” (00:42:49-00:43:38). La abuela protagonista, Ángela —cuyo nombre significa “mensajera”— por su parte se muestra capaz de pronosticar la gota fría. Sin necesidad de una confirmación meteorológica, en una escena en la que, antes de que la televisión del bar en el que trabaja Isabella proyecte la predicción del tiempo, ella ya anticipa el impacto y riesgos que las futuras lluvias van a ocasionar en la zona. Ángela, al igual que sucedía con la abuela de *Carcoma*, es una señora aislada de la comunidad a la que, a su vez, acuden los vecinos buscando remedios.

Otra escena muestra a una joven con su bebé recién nacido, que llora sin parar, rogándole ayuda a la abuela. Tras sostener al bebé en brazos, la abuela sentencia que tiene un ‘mal de ojo’ y con vinagre y sal procede a ‘liberarlo’. Esta actuación aparentemente irracional complementa el nexo entre la figura de las brujas y la maternidad que Lara Arberola matiza: “consideradas fuente de vida como comadronas y curanderas, pero también con poder de arrebatarla” (136).

8. Este fenómeno natural causado por condiciones atmosféricas específicas que afecta principalmente a la región de la costa mediterránea española, especialmente en las provincias de Alicante, Murcia y Valencia, se caracteriza por lluvias torrenciales concentradas en un corto período de tiempo, lo que puede causar inundaciones repentinas y graves daños. También se conoce como DANA (sigla de depresión aislada en niveles altos) y es especialmente destructor en otoño en las zonas del Mediterráneo occidental.

Aunque, si hay una fuente de vida universal indudable, esa es el agua y la película se encarga desde el inicio de poner en valor la importancia del río y de la leyenda. La cámara con un plano aéreo invita al espectador a recorrer el cauce del Segura en los primeros minutos de película. La escena siguiente muestra a los jóvenes lugareños reunidos a la orilla del río, fumando y bebiendo, comentando que el río está maldito porque una chica desapareció en él. Por su parte la joven protagonista, ha interiorizado desde su infancia que su destino es inseparable del río. Convencida de que lleva el agua dentro y no puede hacer nada por huir de él, asiente cuando el resto de los jóvenes la señalan y advierten a su futuro novio. En vez de definirla como “salvaje”, Ana es descrita con términos religiosos asociados a la maldad: “cuidado con esta, que es una diabla” (00:04:53-00:04:58). Y al igual que las narradoras de *Carcoma*, Ana no rehúye, sino que intenta dominar al río y a su propio destino, convirtiendo este mito atávico rural en un suceso abyecto, que puede ser entendido a partir de la categoría acuñada por Julia Kristeva (siguiendo la teoría de Mary Douglas sobre “los márgenes”), según la cual lo abyecto es “algo rechazado de lo que uno no se separa, de lo que uno no se protege [...] en una inquietud imaginaria y amenaza real, nos atrae y acaba por engullirnos” (9). Ana abraza su condición y asegura más adelante al novio de su madre que “en esta casa estamos malditas, lo dicen desde que soy pequeña”.

Si en *Carcoma* el fantasma del bisabuelo y el pasado con los Jarabo representaban traumas sin resolver, de manera similar Ana parece interpretarse como una suerte de Eva que porta consigo la carga de la culpa y la conciencia de las mujeres que la precedieron, como su madre y su abuela. A su vez, el abuelo y el padre de la familia de *El agua* son figuras ausentes de quienes apenas se habla, con excepción de una escena íntima en la bañera, en la que la nieta ayuda a lavarse a su abuela. La conversación lleva a que Ángela detalle a Ana su primer encuentro sexual con el abuelo en la parte trasera de un camión de naranjas y le confiesa que “aquellas manos servían para otra cosa”, afirmando que cuando el abuelo murió, ella descansó. Esta referencia a la violencia machista sufrida en silencio durante décadas no termina por completo con el fallecimiento, pues la abuela asegura que al abuelo lo ha visto después de muerto “porque los muertos, se quedan aquí con nosotras.” (00:32:25-00:32:55). De nuevo, estos “espectros derridianos”, definidos como “aquello que, después de muerto, permanece indeleble y regresa insistentemente, haciendo aflorar el conflicto no resuelto, lo reprimido, y enfrentándonos a los traumas no superados” (Olivares, 198), evidencian heridas sin cicatrizar en ambas producciones.⁹ En concreto, impactos traumáticos causados por los hombres de la familia que enmarcan y condicionan de por vida a las mujeres protagonistas. Con respecto a la persistencia y la dimensión temporal del trauma, Dominick LaCapra dice que:

La memoria traumática (por lo menos, según Freud) implica una temporalidad demorada o tardía y un período de latencia entre el acontecimiento anterior real o fantaseado y el acontecimiento posterior que de algún modo lo recuerda y provoca represión, disociación o exclusión y comportamiento intrusivo. Pero cuando el pasado se revive incontroladamente es como si no hubiera diferencia entre pasado y presente. (164)

La naturalidad con la que estas mujeres conviven con los espectros en ambas producciones es el mecanismo para reconciliarse con ellos. El papel ético que Avery Gordon otorgaba a los fantasmas del pasado comenzaba por perderles el miedo y enfrentarse a ellos de manera frontal para evitar que dichos sucesos traumáticos se enquisten perennemente.

When a ghost appears, it is making contact with you; all its forceful if perplexing enunciations are for you. Offer it a hospitable reception we must, but the victorious reckoning

9. La metáfora del fantasma es un elemento recurrente en la cultura española contemporánea. El texto *Specters of Marx* (1993) de Jacques Derrida para hablar de algo reprimido que regresa sirve como base para el análisis de este fenómeno. Jo Labanyi afirma que los espectros “manifests itself as the mark of an all-too-real historical trauma which has been erased from conscious memory, but which makes its presence felt through its ghostly traces” (2002 *Constructing*, 6). José Colmeiro, por su parte, subraya la relevancia de los fantasmas para comprender aquellos recuerdos reprimidos y silenciados, destacando: “One recurring element used in these works has been the trope of haunting, which underlies the ghostly nature of the past in its ever-returning nature, projecting its shadow towards the present and the future. These haunting narratives thus make visible the disappearances and absences silenced in normative historical accounts, and replicate the process of confronting a difficult past that still needs to be dealt with in the present. (...) the spectral histories of discontinuities and absences are a response to the need of creating new accounts of the past that do not replicate the official historical accounts, acknowledging the victims of modernity.” (30)

with the ghost always requires a partiality to the living. Because ultimately haunting is about how to transform a shadow of a life into an undiminished life whose shadows touch softly in the spirit of a peaceful reconciliation. (208)

Esta reconciliación la encuentra Ana a partir de su visita a la iglesia del barrio. Ante la figura de Santa Rita, patrona de las causas imposibles y los problemas maritales, su novio José la abandona por no querer besarle en el sacrosanto lugar. Mientras, en la parroquia, los feligreses entonan los versos “Señor, me has mirado a los ojos” pertenecientes a la canción religiosa titulada “Pescador de hombres” (1:14:26-1:16:35).¹⁰ La canción, que hace referencia al camino profético iniciado por los pescadores Simón Pedro y su hermano Andrés tras el encuentro con Jesús en las playas de Galilea, incita a Ana a acudir seguidamente a la ribera del río mientras grita “aquí me tienes, ¿no es esto lo que querías?” Si según los relatos bíblicos de los Evangelios, este encuentro marcaría la llamada a convertirse en “pescadores de hombres”, es decir, en discípulos que ayudarían a Jesús en su misión de predicar, Ana partir del momento en el que va a la orilla del Segura confiesa que se quiere ir del pueblo, que “le teme al agua y necesita irse del pueblo” (1:20:50-1:23:30).

Esta necesidad de escapar también es compartida por la nieta de *Carcoma*, quien fantaseaba con salir del pueblo y acceder a estudios superiores, pero estos se encuentran en las grandes ciudades y el gasto económico que supone esto le impide alcanzar la esfera letrada y académica, quedando atrapada en el entorno rural y familiar. Al respecto expresa:

Pensaba que algún día podría marcharme de este pueblo de mierda como habían hecho todos. Aquí ya no quedaba nadie de mi edad porque el que había podido se había ido a Madrid y el que no a Cuenca unos a estudiar y otros a la obra al Mercadona al Zara donde fuese menos aquí... (73)

Respecto a las posibilidades de progreso en las ciudades, la abuela de *Carcoma* opina que: “A la gente como nosotras no la quieren en la capital pa estudiar, si acaso pa servir, pero de eso ya tienen mucho ya” (61). Esta falta de horizontes y expectativas afecta de manera transversal otros asuntos, como el acceso al sistema sanitario, pues la nieta confiesa: “no teníamos dinero para que fuese al dentista, que aquí no hay porque en este pueblo no hay nada más que casas a medio derrumbarse” (50-51). El páramo conquense y el litoral del Bajo Segura se describen como entornos angustiantes y precarios de los que estas mujeres, aunque lo deseen, no pueden escapar. En ambos casos la precariedad se presenta como un fenómeno hereditario que dificulta el acceso a una formación educativa y un puesto de trabajo bien remunerado. De hecho, en ninguna de las narraciones se presenta una oportunidad de salir de los límites comarcales. En *El agua*, justamente, se revela que el personaje de José, el novio de Ana que supuestamente regresó de Londres, nunca fue a la ciudad, todo fue una farsa.

El agua concluye alternando varios planos de Ana alistándose para salir de fiesta y con su voz en off enumerando las riadas sufridas en la zona desde el siglo XIX en orden cronológico (todas ellas, con nombres de santos y santas). Después, Ana continúa clamando junto al río: “yo también tengo el agua dentro, yo soy mi madre, soy mi abuela, soy esa mujer... porque ahora soy yo la que va a contar mi historia” mientras se sumerge en el agua del río con la ropa de fiesta todavía puesta (1:39:45-1:40:36). Como indica en su reseña Manu Yáñez, esta particular escena “transfigura el dolor en rito, la marginalidad en un foco de resistencia, lo atávico en un camino a la transgresión, a la libertad” (*Fotogramas*). El peregrinaje que lleva a Ana desde la misa al río tras la canción litúrgica recrea una suerte de sincretismo entre muestras de religiosidad tradicional y prácticas sobrenaturales locales. Como ocurría

10. La canción fue compuesta en 1974 por el sacerdote y compositor español Cesáreo Gabaráin, y también conocida como “Tú has venido a la orilla”.

en *Carcoma* en donde se convivía tanto con “las sombras y las santas”, los deseos y las esperanzas de las protagonistas junto a los códigos de costumbres y comportamiento de los pueblos hacen que la fina línea divisoria entre los ritos eclesiásticos formales y los mitológicos, en ocasiones, se quiebre. Como narra la nieta de la novela:

La vieja sacó una botella de vino y llenó tres vasos, uno para mí, otro para ella y otro para la santa. (...) la santa no puede ocuparse de tanto miserable como hay en este pueblo. De eso nos tenemos que ocupar nosotras. (15-16)

La santa se sienta a la mesa para compartir el almuerzo familiar como un miembro más del núcleo y, a su vez, la abuela de la novela reza el rosario, alude a los ángeles y dice que caminó “descalza a la Virgen la subida a la ermita y le recé novenas” (29). Es esta coexistencia de saberes donde yacen los elementos fantásticos de este revival neogótico femenino de la España rural. Como David Roas destaca “lo fantástico descansa sobre la necesaria problematización de nuestra visión convencional, arbitraria y compartida de lo real [...] exige, además de la coexistencia de lo posible y lo imposible dentro del mundo ficcional” (11). Tanto la abuela de Orihuela como la de la sierra conquense emplean la fe tradicional con rituales propios y, a su vez, esto cala en sus nietas, pues según Hoppe Robins “la hechicería o la magia son fenómenos mundiales y tan antiguos como el mundo, sencillamente un intento de dominar la naturaleza en beneficio del hombre” (23). En un intento por racionalizar las injusticias y eventos traumáticos que las rodean, la realidad resulta tan insatisfactoria que no puede ser explicada ni desde la superstición ni desde la fe de modo que incorporan a sus rutinas y conviven de manera naturalizada rituales católicos y mitológicos. El terror, y la asimetría espectral frente a los fantasmas, lo que Derrida llama el “efecto visor” del espectro —ver sin ser visto— (citado por Brown, 149) debería ofrecer liberación y una especie de catarsis en sus desenlaces. Sin embargo, lo subversivo en estos relatos es la convivencia y normalización —la cuasi indiferencia— de elementos que deberían causar miedo a las narradoras, quienes, desde el comienzo, se sienten “carcomidas” y solo encuentran alivio en los rituales que se repiten por generaciones, sin una resolución final. Pues como refiere la nieta de *Carcoma*:

En esta casa no se hereda dinero ni anillos de oro ni sábanas bordadas con las iniciales, aquí lo que dejan los muertos son las camas y el resentimiento. La mala sangre y un sitio para echarse a la noche, eso es lo único que puedes heredar en esta casa. (11)

En definitiva, las mujeres protagonistas de *Carcoma* y *El agua* comparten supersticiones, traumas familiares y elementos sobrenaturales en un opresivo entorno rural contra el que navegan y en el que sobreviven sin ser engullidas por un escenario de “modernidad líquida”. Empleando el término de Zygmunt Bauman para definir el modelo relacional occidental en el que impera el individualismo y la volatilidad de los vínculos, los saberes femeninos transmutables de generación en generación ofrecen espacios alejados de las nociones patriarcales de control y dominio. Así, el nexo mujer salvaje-naturaleza, se aleja del sentido de “poder” que el patriarcado sistemáticamente ha arrebatado a las mujeres por su doble condición de género y clase, y que encuentra en la tecnología, lo artificial y lo urbano su representación más directa. Además, los geolectos empleados en ambas producciones constituyen también una decisión velada de las creadoras, que se alejan de la tradicional narrativa en castellano estándar y que usualmente reserva el lenguaje grosero de tacos y vulgarismos a los personajes masculinos.¹¹

Finalmente, si como afirman Punter y Byron, sobre el decaimiento del interés por lo gótico en la década de los 90, cabría preguntarse cuáles son las razones de este revival en las obras españolas contemporáneas.

11. Especialmente notable en Ana y el resto de las jóvenes amigas, marcadas por un fuerte panocho o dialecto murciano (con destacado seseo, empleo del sufijo -ico, y aspiración de -s-implosiva y final) muestran un registro informal, directo y cargado de léxico coloquial y huertano que las caracteriza.

Principales de la literatura gótica femenina estaban conectados con las olas del feminismo (19). Así, este 'neogótico femenino global' se da la mano con la actual cuarta ola de feminismo interseccional en la que cuestiones de clase, raza y orientación sexual se unen al uso de los medios de comunicación digitales y sus consecuencias. Si bien las cuestiones de raza y orientación sexual no aparecen en estos universos femeninos rurales, el vínculo generacional refleja los desafíos de género y clase, compartidos de forma transnacional. En síntesis, la convivencia con elementos fantásticos, góticos y espectrales que transgreden y cuestionan la normalidad permiten a las protagonistas visitar sus traumas, bucear en sus propias intrahistorias familiares, y liberar la rabia y el rencor acumulados por el enclaustramiento geográfico y social a lo largo de generaciones.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 51
Agosto/August 2024

CIBERLETRAS

OBRAS CITADAS

- Abreu, Andrea. *Panza de burro*. Editorial Barrett, 2020.
- Adams, Carol J., and Lori Gruen. *Ecofeminism: Feminist Intersections with Other Animals and the Earth*. 2nd ed., Bloomsbury, 2021.
- Alcarràs*. Dirigida por Carla Simón. Avalon, 2022.
- Ballesteros, Isolina. "Éxodo rural, migración e inmigración en el cine español." *Hispanófila*, vol. 177, no. 1, 2016, pp. 249-261.
- Bernardeau, Miguel Ángel, Eduardo Ladrón de Guevara, y Patrick Buckley, productores. *Cuéntame cómo pasó*. RTVE, 2001-2023.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Trad. David Orta González. Taurus, 2016.
- Brown, Wendy. *Politics Out of History*. Princeton UP, 2018.
- Byron, Glennis. *Globalgothic*. Manchester UP, 2015.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. Penguin UK, 1998.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Cátedra, 2017.
- Colmeiro, José. "A Nation of Ghosts?: Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain." 452ºF. *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 4, 17-34, no. 4, 2011, pp. 17-34, www.452f.com/index.php/en/jose-colmeiro.html. Acceso 15 may 2020.
- Davies, Ann. *Contemporary Spanish Gothic*. Edinburgh UP, 2016.
- El agua*. Dirigido por Elena López Riera, 2022.
- Esposito, Roberto. *Immunitas: Protección y negación de la vida*. Amorrortu Editores, 2005.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Trad.. María Aranzazu Catalán Altuna. Traficantes de sueños, 2011.
- García, Patricia. *The Urban Fantastic in Nineteenth-Century European Literature: City Fissures*. Palgrave Macmillan, 2021.
- Giglioli, Daniele. *Crítica de la víctima*. (ADD TRANSLATOR) Herder Editorial, 2017.

OBRAS CITADAS

Girard, René. *El chivo expiatorio*. Trad. Joaquín Jordá. Anagrama, 2024.

Gordon, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. U of Minnesota P, 2008.

Halberstam, Jack. *Criaturas salvaje: el desorden del deseo*. Trad. Javier Saez. Editorial Egales, 2020.

Labanyi, Jo. *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford UP, USA, 2002.

LaCapra, Dominick. *Historia en tránsito: Experiencia, identidad, teoría crítica*. Trad. Teresa Arijón. Fondo de Cultura Económica, 2006.

Lara Alberola, Eva. *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Universitat de València, 2011.

Luque, Loreto. *Entre hienas: Retrato de familia sobre fondo en guerra*. Editorial Funambulista, 2024.

Marín, José Luis. "Radiografía de la España vacía." Ctxt.es | Contexto y acción, 26 nov. 2019, ctxt.es/es/20191127/Politica/29578/despoblacion-espaa%C3%B1a-vacia-ine-mapa-jose-luis-marin.htm. Acceso 12 abr. 2023.

Martínez, Layla. *Carcoma*. Amor de madre, 2021.

Medel, Elena. *Las maravillas*. Anagrama, 2020.

Olivares Merino, Julio Ángel. "La iteración fantasmal: mise en abyme y aparecidos en *El espinazo del diablo* (2001), de Guillermo de Toro." *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. 10, no. 1, Primavera 2022, pp. 193-213.

Pacheco, Anna. *Listas, guapas, limpias*. Caballo De Troya, 2019.

Penyas, Ana. *Estamos todas bien*. Salamandra Graphic, 2020.

Producciones Media Naranja. "Rafael Chirbes: Tenemos gobernantes que la población ha descubierto que no los representa". YouTube, 27 nov. 2014, www.youtube.com/watch?v=LTrLKQCe098&t=6s.

Punter, David, and Glennis Byron. *The Gothic*. Blackwell Publishing, 2004.

Que se mueran los feos. Dirigido por Nacho G. Velilla, 2010.

Richardson, Nathan E. *Postmodern Paletos: Immigration, Democracy, and Globalization in Spanish Narrative and Film, 1950-2000*. Bucknell UP, 2002.

OBRAS CITADAS

Roas, David. *Behind the Frontiers of the Real: A Definition of the Fantastic*. Springer, 2018.

---. *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*. Iberoamericana - Vervuert, 2017.

Ros Ferrer, Violeta. "Reparación, catarsis, venganza. Un análisis de *Carcoma*, de Layla Martínez." *Orillas. Revista D'ispanística*, no. 12, 2023, pp. 87-99.

Sánchez, María. *Tierra de mujeres: Una mirada íntima y familiar al mundo rural*. Seix Barral, 2019.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *The Coherence of Gothic Conventions*. Taylor & Francis, 2023.

Serra, Clara. "La víctima, protagonista de nuestro tiempo." *El País*, 9 oct. 2022, elpais.com/opinion/2022-10-09/la-victima-protagonista-de-nuestro-tiempo.html. Acceso 12 de febrero de 2023.

Soja, Edward W. *En busca de la justicia espacial*. Tirant Lo Blanch, 2014.

Soler, Jordi. *La guerra perdida*. Alfaguara, 2019

Spooner, Catherine. *Contemporary Gothic*. Reaktion Books, 2007.

Suro. Dirigido por Mikel Gurrea. Lastor Media, 2022.

Touton, Isabelle. "Lo íntimo es político (y lo socio-económico también): desvelamientos, reacción y catarsis en la obra de las narradoras españolas del siglo XXI. Introducción." *Orillas. Revista D'ispanística*, no. 12, 2023, pp. 1-5.

Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. MIT P, 1994.

Wallace, Diana. *Female Gothic Histories: Gender, History and the Gothic*. U of Wales P, 2013.

Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Trad. Alcira Bixio. Paidós, 2001.

Yáñez, Manu. "Crítica de 'El agua', La propuesta fluvial de Elena López Riera en Cannes." *Fotogramas*, 23 may. 2022, www.fotogramas.es/festival-de-cannes/a40072812/el-agua-critica-pelicula/. Acceso 6 abr. 2024.

NEW PARADIGMS OF FEMALE AGENCY IN SCIENCE FICTION BY MEXICAN WOMEN WRITERS

Samuel Manickam
University of North Texas

Abstract: Even though science fiction (SF) in Mexico has been mostly the domain of male writers, Mexican women writers have utilized this genre to present innovative female identities fitting for a modern society deeply informed by and built on science and technology. In this article I analyze the representation of three icons of science fiction – the space explorer, the scientist and the post-human entity – in stories by six Mexican women authors to demonstrate how they have re-imagined them to create new paradigms of female agency appropriate for the contemporary world. Four tenets of theories of feminist science fiction will be applied in this literary analysis: interrogation, questioning of the traditional male>female power hierarchy, affirmation of fluid identities and subversion of traditional SF metaphors. These Mexican women writers are a significant corpus of innovative literary voices worthy of close critical attention and inclusion in the widening canon of the “Mexican Feminine Boom”.

Key Words: Mexican women writers, science fiction (SF), female agency, paradigm, feminist science fiction, space explorer, scientist, post-human entity

Even though since the 1960s Mexican women writers have made great strides into the male-dominated Lettered City, those writing science fiction (SF) are still usually not taken seriously by literary critics. In Mexico, SF is still a minor genre often considered, like in the rest of Latin America, “foreign or inauthentic” (Brown and Ginway 1). Female Mexican SF authors comprise a smaller but growing cohort in a field traditionally dominated by men since the eighteenth century.¹ Englantina Ochoa Sandoval was the first Mexican female writer of SF. Her story “Muerte tras la pantalla” (1959) offered a suspenseful tale replete with Cold War hysteria in the form of political assassinations and technologies used for nefarious purposes. A handful of other women wrote SF in the following two decades, but it was not until 1984 with the advent of the Premio Puebla de Ciencia Ficción [Puebla Science Fiction Prize] that a greater number of female writers took to the genre. In fact, this prize was the spark that initiated the present boom in Mexican SF. I have documented dozens of female Mexican authors of SF from 1959 to the present whose works altogether amount to more than two hundred short stories and at least a dozen novels. With the advent of the Internet in Mexico in the 1990s, online publications took off and at the present locating contemporary Mexican SF (by women and men) has been greatly facilitated thanks to blogs, e-books, fanzines and social media.

Science fiction, a protean genre premised “on the basis of some innovation in science or technology” (Amis 11), uniquely offers Mexican women authors a literary form through which to confront and explore the process of modernization as they question gender roles that traditionally confined them to the domestic sphere. In SF, female characters venture into domains that previously had been almost exclusively dominated by male figures: from the business office to a law firm to a spaceship speeding to a new planet. According to Sara Martín Alegre, the fight against patriarchy “requiere ficciones anti-patriarcales, entre las que la CF puede ocupar un lugar privilegiado dada su capacidad para imaginar alternativas utópicas feministas” (125). As I will demonstrate in this article, SF Mexican female writers present innovative visions of how women can dialogue with modernity through elements specific to the genre. Specifically, they have utilized the creative liberties of SF to construct new paradigms of female agency fitting for a modern society deeply informed by and built on the products of science and technology. In SF, heroines appropriate the most potent tools in the citadel of patriarchy: science and its practical applications into transformative technologies. Mexican women authors of SF forge forward-looking female identities informed by the discourse of scientific rationality. This is the case, for instance, of modern incarnations of Malinche and the biblical Magdalena, women rulers of an all-female planet, women freed from motherhood through technological advances and even female superheroes. Such SF paradigms of female agency serve to challenge “normative ideas of gender roles” and present “myriad ways in which [women] are constructed” (Lefanu 5).² In the stories to be studied in this essay women are no longer passive victims of modern technologies but, rather, active creators and manipulators of the same. Below I will demonstrate how female Mexican writers have taken three familiar SF icons – the space explorer, the scientist and the posthuman state of being – and creatively transformed them into valiant female identities far from conventional gender roles. These new paradigms of female agency based on technoscience provide insights into how Mexican women can creatively confront the slippery terrain of modernity.

I will analyze six SF stories by Mexican women authors.³ This selection brings together works that spans over five decades (1967-2018). They will be read through the theoretical lens of feminist science fiction which has its genesis in the 1970s when critics began studying more seriously the growing and distinct corpus of SF by U.S. and European women writers.⁴ This body of theory is premised on extrapolating feminist tenets from SF written by women. With its myriad icons and suggestive

1. Mexico’s (and Latin America’s) inaugural work of science fiction was Manuel Antonio de Rivas’s 1775 story titled “Syzigias y cuadraturas lunares [...]” in which a French man invents a flying machine and travels to the moon. In the nineteenth century there were only a handful of SF works produced in Mexico. In the twentieth century SF production steadily grew with a total of about 300 works by male authors in the second half of the century. For histories of Mexican SF see: *Los Confines: Crónica de la ciencia ficción mexicana* (1999), by Gabriel Trujillo Muñoz; *Expedición a la ciencia ficción mexicana* (2001), by Ramón López Castro; and *Territorios de la ciencia ficción mexicana (1984-2012): Por una poética y una política de lo insólito literario* (2022), by Margarita Remón Varela.

2. Mexican women writers of SF have a similar trajectory to that of their U.S. counterparts who “emerged in the postwar era as a product of both new cultural conditions for women authors and new narrative practices in the realm of SF itself” (Yaszek 6). However, U.S. women writers of SF are more numerous and varied: between 1926 and 1960 alone, 203 U.S. women authors published almost 1,000 stories in SF magazines (Davin 22). Since the 1960s the number of U.S. women writers of SF has grown almost exponentially.

3. Since most of the stories studied here are unknown to even scholars of Hispanic literature, there is some scholarship on only those by Blanca Mart and Gabriela Damián Miravete, the two best known authors of this cohort.

4. Central works of feminist science fiction include: Joanna Russ’s “Amor Vincit Foeminam: The Battle of the Sexes in Science Fiction” (1980), Sarah Lefanu’s *Feminism and Science Fiction* (1989), Marleen S. Barr’s *Lost in Space: Probing Feminist Science Fiction and Beyond* (1993), Robin Roberts’ *A New Species: Gender and Science in Science Fiction* (1993) and Patricia Melzer’s *Alien Constructions: Science Fiction and Feminist Thought* (2006).

figures with utopian possibilities (or not) SF is viewed by scholars of feminist science fiction as something more akin to critical and social theory and not simply as a literary text upon which theories are applied. The premise of feminist science fiction is that most SF written by men is not feminist due its tendency to objectify the female body and/or assign women to subservient roles.⁵ In contrast, SF written by women will tend to be feminist by featuring non-traditional female protagonists who question patriarchal mandates. The works I analyze here are examples of feminist science fiction since they fulfill four tenets of this body of literary theory. First, akin to feminist rhetoric, SF is also “by its nature interrogative” (Lefanu 100): it questions the given status quo of everything, from the organization of society to how it may fall apart. Second, in feminist science fiction the central objects of interrogation are the supposed “dualities of masculine and feminine” (Roberts 90) and shifting them to “privilege the marginal over what is usually central [thus deconstructing] the binarisms of patriarchy” (90). Third, fundamental to feminist science fiction is the notion of “contested boundaries and definitions of bodies and cultural/social territories” (Melzer 4). Beyond gender politics, this body of theory also questions the very idea of fixed, static limitations to what one considers to be an independent entity. The concepts of “multiplicity”, “flexibility” and “fluid selves” (Melzer 16, emphasis in the original) are privileged. Finally, in feminist science fiction metaphors of this literary genre are utilized to “subvert [science fiction] from within” (Lefanu 95). For example, “space and time travel”, “parallel universes”, “contradictions co-existing”, “black holes and event horizons” (95) can all be utilized to articulate feminist perspectives in this genre. These and many other metaphors become powerful tools of interrogation of what one takes as a given in everyday earthly existence. These four principles of feminist science fiction – interrogation, inversion of traditional male>female hierarchies, questioning of conventional boundaries and subversion of SF metaphors – will be clearly discernable in the stories analyzed below.

Space Travel

Traveling into outer space and freeing oneself from the gravitational force of Earth is ripe with implications of individual freedom consummated far away from repressive societies. Space travel in SF takes one to close encounters with non-human civilizations and entities which challenge assumptions of reality or identity being univocal, just as stepping out of conventional roles and social expectations leads one to uncover new possibilities and paths in the road to self-discovery (hence, space travel can also symbolize inward journeys). Space travel in conventional SF often denotes adventure in the style of *Star Trek* or *Star Wars* strongly associated with testosterone-charged masculinity. Two Mexican SF novels premised on space travel are *Dr. Atl's Un hombre más allá del universo* (1935) and Carlos Olvera's *Mejicanos en el espacio* (1968).⁶ Even though they have many literary merits, the space explorers in these novels are still males who pursue other-worldly adventures. In contrast, as we will see below, María Elvira Bermúdez subverts this central SF convention by introducing the first female astronauts in Mexican SF who leave Earth in search of new destinies and identities. They embody what Lefanu terms as “travelling heroinism” (27) in which SF women protagonists travel “through time and space” (27) and “find freedom from a dominant and constricting order” (32). The socio-historical backdrop for the earliest stories on space travel by Mexican women writers are the 1960s and 1970s when women were rapidly modernizing in this country. More than half of Mexican women lived in urban areas and 27% worked in commerce and 16% in manufacturing, signaling growing opportunities in a robust economy to study and enter the professions once dominated by men (Tuñon Robles 108). As a prelude to the revolutionary 1960s, in 1958 Mexican women voted for the first time in a presidential election. Also, Mexico was not exempt from worldwide movements and protests for social justice during this period, culminating tragically in the government-mandated

5. In most SF by Mexican male writers women are sexually objectified and granted limited (if any) true agency. Well-known examples include: *Eugenia* (1919), by Eduardo Urzáiz; *Mejicanos en el espacio* (1968), by Carlos Olvera; *La primera calle de la soledad* (1993), by Gerardo Horacio Porcayo; and *Gel azul* (2009), by Bernardo Fernández. However, there are notable exceptions of female protagonists in SF by a few male authors, such as “Árbol de vida” (1981), by Edmundo Domínguez Aragonés and “Nanograffiti” (2001), by Federico Schaffler.

6. ‘See my article “Rebellious Youth vs. Empire in Carlos Olvera’s *Mejicanos en el espacio*”, *Chasqui*, Vol. 48. No. 1, May 2019, pp. 150-165.

killing of peaceful protestors in downtown Mexico City on October 2, 1968.⁷ Finally, the race to the moon between the two Cold War enemies, the U.S. and the U.S.S.R, during the same decade was closely watched by the whole world including Mexico and was further inspiration for writers of SF. Hence, in a time of rapid social changes, Mexican women authors of SF writing tales of space travel can be interpreted as a metaphor of breaking free from the mundane domestic sphere to explore new identities in the university classroom, the workforce and beyond.

María Elvira Bermúdez's short story "Los centauros de Denébola" (1967)⁸ features two modern women travelling into outer space: WNadja is a biologist and ZDoris a historian. They are equal in rank and knowledge to the four male members of their crew. These women do not simply take orders from men but, rather, work side by side with them. Significantly, when they land on the star Denébola, it is WNadja who takes the first step onto the surface and not the male Captain HLórens – an emblematic act underscoring her pioneer woman status. These female explorers distinguish themselves by rebuffing male attempts to colonize this new world and subjugate its inhabitants. Thus, they oppose the patriarchal notion that space exploration should be an extension of human colonialism in which extraterrestrials "must be dominated [since they] menace the human ability to survive" (Kerlake 19). In their attempt to preserve the natural environment, WNadja and ZDoris practice ecofeminism which "insists that the *interdependence of all things* is a constitutive reality of the universe" (Ress, emphasis in the original 1). ZDoris counters male imperial discourse by befriending a manatee while WNadja insists that their first task is to find the intelligent beings that govern the star in order to dialogue with them. The natives turn out to be a race of magnificent centaurs. When they suddenly appear, they speak through incomprehensible musical tones and then gallop off wordlessly leaving the space travelers astonished. Through historical records in the spaceship computer they learn these centaurs long ago rid their society of machines, laws and religious creeds in order to return to a state of natural freedom. Eugenics and birth control are enforced to maintain a healthy population in which having multiple partners is permitted and both female and male centaurs can become rulers of the tribe. They prioritize artistic creativity over scientific logic and their preferred pastimes are music and art. During the search for the centaurs, KVitor and WNadja affirm their mutual love, but the centaur king orders them to leave Denebola under the threat of being turned into centaurs or even exterminated. However, they decide to assimilate into this extraterrestrial society while their fellow humans return to Earth.

It may seem ironic that WNadja, a modern educated woman, traveled so far from Earth only to end up embracing a pre-modern centaur society. However, the author's focus is on the centaurs' philosophy of "amor indomitable a la vida y a la libertad" (68) and not on conformist allegiance to modern technoscience. In fact, Bermúdez critiques the excesses of scientific advances which, in the case of the centaurs, resulted in a society where "el arte se deshumanizó y la política tomó por peligrosos derroteros" (67). By portraying a centaur society as the extraterrestrial utopian ideal, Bermúdez reaches far back to Greek mythology at the dawn of Western civilization and juxtaposes it with modern technologized societies to hold up the former as the preferred ideal. The centaurs constitute an amalgamation of humans and animals, an apt metaphor for intelligent, artistic beings who fiercely guard their untamable, animal liberty. These are not cyborgs, "a self-regulating man-machine system [...] fusion of organic and mechanical parts" (Cavallaro 45), a vivid example of what could be an insidious invasion of modern technologies into human bodies. Rather, centaurs are naturally evolved human-animals who prize a return to individual freedom. This society is an example of SF utopia premised on acceptance of positive "radical difference, radical otherness" (Jameson xii). Even though

7. Two important leaders of that protest were actually women: Ignacia Rodríguez, la Nacha, and Roberta Avendaño, la Tita (Cano 53-54).

8. Bermúdez published this story under the male pseudonym Raúl Weil, most probably ceding to the assumption at the time that women did not write science fiction.

through advanced rocket technology WNadja discovered this centaur society, she turns her back on male-initiated scientific enterprises which often lead to the destruction of the environment and violent colonization of other nations and planets. Also, in this extraterrestrial society she will have equal voice as a woman and the opportunity to eventually become the leader. This travelling heroine will have more liberty on Denebola to evolve her identity than she did back on Earth. As an example of feminist SF, in this story the male over female status quo is interrogated and the metaphor of space travel is subverted to include a female protagonist who will continue to evolve and has the potential to discover multiple fluid identities.

Two other stories with space travelling heroines from the same period are worth mentioning: Bermúdez's "Hespéride" (1968) and Marcela del Río's "Venus" (1972). In the first story female independence is represented by a woman astronaut who pilots a spaceship to Mars by herself, leaving behind her husband and a repressive home planet to spend long hours in space writing, reading and reflecting on art and philosophy. In outer space she discovers a private room of her own far away from earthly commitments, annoyances and distractions. The latter story also features a lone travelling heroine who leaves Earth in search of a more liberating extraterrestrial society. A disappointing love affair on Venus only propels her to continue exploring the universe instead of returning to the safety of her familiar but repressive planet. In spite of the explicit space age technologies embraced by travelling heroines in the aforementioned stories, intimate relationships with the opposite sex are still central. This could be interpreted as a reflection of the social transition towards a more progressive Mexican society in which women were expected to continue tending to duties at home as they entered the ranks of the professional workforce. As Susie S. Porter observes about mid-twentieth century changing female gender roles in Mexico, "Sociologists and journalists simultaneously celebrated modernity and fretted about the impact of women's growing workforce participation on the fabric of Mexican family and society" (199).

By the 1980s, with the opening up of the Mexican economy to foreign investments through nascent neoliberal policies, coupled with the continuing expansion of professional and educational opportunities for women, the space travelling heroine becomes more complex in character and motivations. Blanca Mart,⁹ one of the most important Mexican writers of SF, often writes stories and novels based on space travel. Lilia Granillo Vázquez and Isaí Mejía Villareal observe that in Mart's SF works "La ciencia, la libertad individual y la imaginación se confabulan para insistir en el respeto a los seres diferentes" (6). In the twenty-first century Mart has continued to develop the figure of the female space explorer through her protagonist Whissita Lena Reed. She appears in a number of short stories as well as the novel *A la sombra de mercurio* (1996). Prizing her independence, Whissita lives by herself on another planet in a house overflowing with books. She is also a xenophile who studies cultures from all over the universe. As a student of the history of war her goal is to find pacific means of co-existence with all sentient beings. For example, in "La Guerra de Puerto Space" (2018) Whissita's antiwar nature is evident when she is held prisoner by the Arkudes. Instead of attempting to fight them with violent weapons, she concocts a potion that allows her to make peace her captors and form a new alliance.

Whissita's best friend is Al Braker, a space adventurer who peddles his piloting services to practically anyone regardless of motives. Braker's gruff nature and womanizing ways would seem to make him an odd companion for Whissita, but they are good friends who look out for each other. Even though they have occasional romantic trysts, she keeps her physical and emotional distance and is always on equal footing with him. When Braker is overtly flirtatious and proposes marriage, she deftly ignores him since she has no interest in formal commitments. However,

9. Although originally from Barcelona, Spain, Mart lived for almost thirty years in Mexico until 2014 and considers herself "catalana-mexicana puesto que nació en Barcelona pero prácticamente toda mi obra se ha realizado en México [...]". (personal email, February 18, 2019). Many of her major works of SF were written and published in Mexico. Originally publishing as Blanca Martínez, starting in 2006 her pen name changed to Blanca Mart. For the sake of consistency, I use only Mart in this article.

she also subtly caters to his inflated male ego to win over his help in difficult missions. For example, in "La libélula" (2003) she recruits his assistance to travel to Venus and bring back water from its fountains of youth. Since only she has a visa for Venus, they have to get married for him to accompany her. However, Whissita sees this arrangement as strictly business and warns Braker: "Tengo que aclarar que nos casamos realmente, dejando, desde luego, con la persona adecuada, firmados los documentos para nuestro inmediato divorcio en cuanto volviéramos de nuestro viaje" (31-32). Whissita jealously guards her independence through clear-eyed pragmatism.

Nevertheless, in "Fin de semana en Agar-II" (1998) Mart critiques the extremes to which ideals of sexual equality may be taken. Fed up with Braker's chauvinism, Whissita flies off to Agar-II where complete equality between sexes and races has supposedly been achieved. This would-be utopia is, in fact, a dystopian disappointment. When Whissita is assaulted and almost raped upon entering the city, she tries to file a complaint and is told that even though three people attacked her, since they were all skinny, they really only add up to one person, and therefore the attack was legitimate. Other seemingly absurd rules include the following: people in the same profession can attack each other regardless of physical advantages or disadvantages while those in different professions cannot attack each other; no assistance can be given to anyone in a fight; and women and men are always considered equal in fights. Seeking a peaceful society, Whissita instead finds one ruled by illogical rules resulting in violence. On her way out of the city when she complains to a taxi driver, he attacks her, but she easily subdues him revealing her warrior side. Through this tongue-in-cheek story, Mart posits her space travelling heroine as a complex modern woman who, while seeking pacific resolutions, does not hesitate to use violence when necessary. Even as she maintains her independence and considers herself equal to all men in intellectual prowess, she does not consider her occasional romantic affairs with Braker as sexual submission but, rather, as acts of liberation. Robin Roberts states feminist science fiction challenges "the genre's misogynistic bias by subverting science fiction tropes" (92), and this is the case with Whissita who always has the upper hand with Braker. In fact, it is Braker who is dependent on her in his constant longing to track her down in different parts of the universe. In "Puerto Pirata" (2010), for example, when he is returning from a precarious adventure in which he had to kill an exact clone of Whissita, he grows melancholy at the thought of life without Whissita. Braker still clings to traditional notions of human coupling, like one afraid to leave the Earth's gravitational field, while Whissita, though appreciative of him, has traveled much further to many corners of the universe. No doubt, Whissita too is a space travelling heroine whose fearless tenacity propels her to have close encounters with all kinds of entities in the universe while at the same time she satiates her intellectual curiosity through studious reading, another form of deep travel. Lefanu affirms that "feminism demands [...] our acceptance of a relativistic social order" (100), and this is evident in stories by Mart featuring Whissita Lena Reed where the conventional hierarchy of male>female is deconstructed, identities become fluid and traditional gender roles are interrogated. All these characteristics of the space explorer constitute a new paradigm of female agency expressing liberation from restricting traditions and social expectations on Earth as modern women seek out dynamic identities in a technologized society.

The Female Scientist

With the exception of Mart's stories and novels, female space explorers do not appear frequently in SF by Mexican women from the 1980s onwards. By the end of the twentieth century more complex paradigms of female agency begin appearing in post-human forms, such as cyborgs, androids and even holograms. The figure of the female

scientist serves as an intermediary figure between the fully human, seen above with the space explorer, and variations of the post-human, the focus of the final section of this article. Nevertheless, in the earliest example of scientists in SF by a Mexican woman writer they are still male and non-Mexican: in Englantina Ochoa Sandoval's "Breve reseña histórica" (1961) U.S. geneticists fail in their attempt to create human eggs with no traces of non-white genes. The German male scientist in Marcela Del Río's *Proceso a Faubritten* (1976) seems to harbor nobler intentions by inventing a device to grant immortality to all humans although the consequences are disastrous.¹⁰ These pioneering female authors of Mexican SF still follow the typical SF icon of the Euro-U.S. mad scientist who exhibits "symptoms of social maladjustment [and is] obsessive and antisocial" (Stableford 1076) and takes scientific experiments to the extreme of endangering human life. In contrast, the first female scientist in Mexican SF is the biologist WNadja in María Elvira Bermúdez's story "Los centauros de Denóbola" (1967) who, as explained earlier, does not utilize scientific knowledge to pervert natural processes vis-a-vis male colonial enterprises but, rather, to live in harmony with nature. From the start female scientists in SF by Mexican women writers defy male scientific practices.

The woman scientist as a new paradigm of female agency in Mexican SF is especially important as an aspirational role model since in present-day Mexico female scientists continue to be a minority in a field of academic inquiry still populated mostly by men.¹¹ By granting presence, voice and active agency to female scientists, Mexican women authors of SF help normalize this possibility for all women in reality. As Jane Donawerth observes, "our culture defines science as a masculine endeavor" (1), and therefore "women scientists are the necessary first step of imagining women as subjects of science, not as its objects" (7). When women authors of SF introduce female scientists, they subvert a fundamental SF icon and subsequently create feminist science fiction. The female scientist in SF is more than just a lofty literary metaphor since she embodies a credible professional possibility for women in Mexico. Mexican women writers defy the conventional image of the male scientist by constructing female equivalents, subsequently demolishing the assumed male over female hierarchy of scientific knowledge. In the following two stories we will witness how female scientists go beyond practicing known sciences to invent new technologies that affirm female agency.

In Martha Camacho's story "Cybergolem" (2002) a female scientist in the twenty-third century is the progenitor of history-shifting technology. Edith Lozaces, a renowned Mars-born neurosurgeon, embarks on unexplored bioengineering territory to evolve the human brain in a positive direction for the benefit of humanity. Her singular invention, the cybergolem electronic chip, keeps in check lower, reptilian, instinctual thoughts and actions, such as "la agresividad, de la territorialidad, del salvajismo" (93). These chips are only inserted into the brains of people truly dedicated to preserving the best of the human species such as doctors, artists, scientists and various religious leaders. Over time, this clever invention greatly contributes to the civilizing process of many societies on Earth. In order to ensure the permanence of this social progress cybergolem chips gradually dissolve to become one with the human bodies in which they are inserted. Subsequently, these improved human beings are not simple cyborgs but, rather, electronically reprogrammed human beings.

It turns out, only men have cybergolem chips planted in their bodies since Edith's ulterior goal is to eliminate male aggression, "a behavior which is directed towards inducing a detrimental effect of a partner or oneself" (Angst 43). This female scientist realizes that throughout history it is men, and not women, who have initiated and perpetuated destruction and needless death. As she states, for men even "la mínima negociación familiar requiere agresión ritual" (93). Through a scientific

10. See my article "A Failed Utopia in Marcela del Río's *Proceso a Faubritten*", *Hispania*, Vol. 97, No. 1, 2014, pp. 125-139.

11. As Elsa S. Guevara Ruiseñor notes, well into the twenty-first century women make up only 34.8% of students in science and technology careers in Mexico (28). She advocates for greater participation of women in the sciences since they bring new perspectives on "modos de conocimiento y propuestas en la construcción de nuevos paradigmas científicos" (23).

approach to the problem, Edith concludes that male aggression is simply a flaw, like a defective machine part, that can be repaired to ensure reliable functioning. True to feminist SF, here an important convention is interrogated and re-imagined: the destructive male mad scientist is replaced by a Nobel Peace Prize-winning female scientist whose invention evolves human civilization into a more harmonious society free of male aggression.

Significantly, this story is not recounted in first person by Edith, a narrative strategy which would ostensibly grant her agency, but, rather, by a certain Aaron Emet who accompanies her as she carries out one of her famous cybergolem chip surgeries. Afterwards Edith leads Aaron through a portrait gallery of famous humans implanted with this chip, and the final one turns out to be his father, Aaron Emet Llianne, the governor of Earth. Stunned by the discovery of his less-than human paternity, Aaron's vain admiration of his unnaturally perfected body is shattered since he realizes he is not a unique biological entity but, rather, the object of an experiment in improving the male species. Similar to the robot-like Golem of Jewish folklore mentioned by Edith, Aaron has no choice but to slavishly follow the orders of his master, Edith, and be anti-aggressive to ensure peace on Earth. As Marleen S. Barr states, feminist SF "is at once a stop sign in relation to patriarchy and a go-ahead signal for women" (10). Edith will halt aggressive male domination and destruction of human civilization (as well as all other life on Earth) with her cybergolem chip.

In Gabriela Damián Miravete's story "Soñarán en el jardín" (2015)¹² the female scientist also attempts to ensure a more peaceful future society, but her strategy deals with the preservation of historical memory of past crimes directed at women: femicide, "the killing of females by males because they are females" (Russell 13). Hence, this story addresses a sadly current social ill in Mexico where thousands of women have been murdered and/or disappeared.¹³ Damián Miravete's story takes place in a utopic future when femicide has become a crime of the recent past. Marisela, the female scientist, was a child victim of sexual abuse and her friend Paquita was raped and murdered, so femicide is not an abstract concept for her. She joins a women's collective and they teach each other self-defense techniques and speak out publicly against femicide. Even while facing violent retribution and death for their actions, these brave women demand solutions instead of cowering in fear. Marisela's interest in the sciences leads her to study electronic engineering and she invents an ingenious new way to preserve the historical memory of femicide by creating holograms of victims by

utilizando testimonios y materiales proporcionados por sus familiares, amigos y, sobre todo, la información recuperada de sus cuentas personales de correo electrónico y redes sociales: fotografías, videos, cartas, conversaciones [...] para recrear de la forma más precisa sus voces, sus movimientos, sus reacciones; para, de alguna forma, *traerlas de nuevo a la vida*. (127-128, emphasis in the original)

Through a long trail of digital footprints Marisela holographically re-assembles dead women as "living" entities.

These machine-generated holograms are placed in a peaceful seaside sanctuary full of lush trees, plants, fruits, birds and butterflies that is open to the public. The holograms are a pedagogical improvement over one-dimensional photography since through life-like three-dimensional singular holograms, visitors can hear direct testimony from these re-materialized dead women. One named Rubí Marisol talks with a boy named Tomás and answers his innocent questions about why she does not have a physical body. When he guesses she may have been murdered because she did something wrong, she corrects him saying she was not at fault. And when he asks if her mother could cure her, she

12. 2018 winner of the Otherwise Award (formerly James Tiptree Literary Award) for science fiction and fantasy literature that "expands or explores our understanding of gender" (otherwiseaward.org). To date, Gabriela Damián Miravete is the only Hispanic writer recipient of this important award.

13. According to the United Nations, in 2016 an average of seven women were killed every day in Mexico ("The Long Road").

poignantly replies, “Cuando te matan, ya no te pueden curar” (126). Tomás is moved to hug Rubí but only feels electric sparks in the airy space this “silueta” (117) occupies. Tomás, whose biblical name is suggestive of a doubter, will leave this garden with unforgettable knowledge of the crime of femicide. More importantly, as a male, Tomás will learn to treat women as human beings who deserve respect. As David S. Dalton notes, these holograms “provide the inoculation that children – particularly boys – must metaphorically ingest in order to overcome their destructive tendencies” (148). This garden is not an entertainment park populated by amusing clowns and people dressed up in animal suits but, rather, materialized vestiges of women brutally murdered whose purpose is to be a “espacio didáctico” (129) which all school children are mandated by the state to visit so that history is not repeated.

In her role as a female scientist, Marisela is an active agent for an important social cause close to her heart and informed by personal experiences. Instead of simply utilizing her deep knowledge of electronic processes to create commercial products for mass entertainment, she applies it to a more transcendental social cause – the perpetuation of the collective memory of femicide. The fact that these femicide victims are forever frozen as holograms movingly dramatizes how the potential of their lives was truncated. Nevertheless, precisely because they cannot evolve, they are caught in a limbo between life and death, visible and yet not material, and therefore, ironically, newly victimized in what is effectively a prison – albeit, beautiful and peaceful. They have lost agency in both life and death. These shadowy figures, as the title suggests, can only dream about a future that never materialized. As Jean Baudrillard observes, holograms represent “the fantasy of seizing reality live [although] it is the imaginary aura of the double that is mercilessly tracked” (105). These holograms are, of course, not themselves the victims of femicide. They are not even their double or a clone since holograms are “already on the other side of the truth” (108). Marisela is also aware of the limits of holographic replications since “la vida es una trama única, un hilo dentro del gran tapiz, y si se rompe, no será el mismo hilo el que lo reemplace” (129). In fact, some of the relatives of the victims are not happy with their reconstructed daughters’ holograms and refuse to return to this sanctuary. At the end of each day Marisela turns off the machinery and whispers “Descansen, niñas mías” (134), even though she knows these silhouettes will not rest in peace for eternity since the following morning she will have to re-constitute them holographically to, once again, carry out their didactic chores. Scott Bukatman notes that in “science fiction the death of the subject is continually acted out in a form that yields a rebirth on another plane, producing strengthened continuity” (281). Even though in this story these victims do not experience evolution into a new enlightened state of being, their ghostly holographic presence will serve as a reminder of past atrocities against women. This is a type of feminist science fiction that, as Barr notes, presents “a world clearly and radically discontinuous from the patriarchal one we know, yet returns to confront that known patriarchal world in some cognitive way” (11). Here the author confronts the national trauma of femicide in Mexico and presents a memorable way in which this historical crime can be mediated through technology.

The Posthuman State

The holograms in the previous story are suggestive of the posthuman state, the third new paradigm of female agency in Mexican SF written by women. According to N. Katherine Hayles, the posthuman state is achieved when technology “has become so entwined with the

production of identity that it can no longer meaningfully be separated from the human subject” (xiii). Rosi Braidotti further defines the posthuman state as one consisting of “a qualitative leap into transversal notions of mixed assemblages, hybrid perspectives and unprogrammed techno-evolutions” (153). Although becoming posthuman may seem like a negative consequence of a highly technologized world, these virtual spaces and fluid identities offer new possibilities of restructured selves in a realm free from oppressive master narratives limiting the functions of cisgender bodies. To extrapolate from Donna J. Haraway’s observations on the cyborg, the posthuman body also no longer marks “time on an oedipal calendar, attempting to heal the terrible cleavages of gender in an oral symbiotic utopia or post-oedipal apocalypse” (150). In fact, this new state of being ushers in a “post-gender world” (150). In the following stories the protagonists are still described as female in a cisgender sense although they clearly challenge traditional assumptions about gender through their deep interactions with technology, and thus progress towards a state of being that may be termed post-woman. Subsequently, as per feminist science fiction, “notions of essentialism” are deconstructed from a “relativistic position” (Lefanu 94) as rigid definitions of gender are collapsed.

The unnamed protagonist in Gina Arrambide’s story “Danza” (1994) is a genetic engineer, a profession suggestive of radical changes to the physical body. Unlike the female scientists in the previous two stories, the object of experimentation in this narrative is the scientist’s own body. She defies the physical parameters of a cisgender woman’s body and interrogates the male>female hierarchy by embracing multiple identities. As a child, she stayed at home and pored over encyclopedias while her friends flocked to piñata parties. Her budding sense of identity is marked by difference. At school her outstanding intellectual aptitude makes her a victim of constant teasing by her schoolmates, but this only hardened her resolve to achieve the goal of becoming a genetic engineer. Later even in the professional realm her obsessive work ethic does not earn her respect or admiration but, rather, the mocking moniker “La científica loca” (160), which only provokes her to go even further in scientific experiments. As a lonely young scientist, she is haunted by nightmares of dismembered entities, DNA molecules crawling all over her and a mysterious sinister bug-eyed man who penetrates her abdomen with his bony arm revealing her bloody innards. One day she awakes to find a mysterious scar on her abdomen. When she arrives at her office, she discovers blood stains on the floor and everything is covered in dust as if abandoned. Overcome by cold shivers she feels paralyzed and the man from her nightmare reappears and plunges his arm into her abdomen, but this time she fights back, and the story ends in suspense.

This murderous man can represent the male enterprise of technoscience which attempts to eliminate her for daring to trespass into forbidden territory. After all, “modern science and technology served as means of [the] domination [of women] and not their liberation” (Rose 57). Thus, this female protagonist has to eliminate him in order to become a scientist herself so that her distinctive female self may flourish. As Jenny Wolmark observes, feminist science fiction alters “the focus of the narratives to reveal the equally embedded nature of the power relations within which the subject is constructed and which define the relations between self and other” (55). In order to overcome the edifice of male hegemonic power, this female scientist has to evolve into a new entity. Significantly, when the monstrous man plunges his arm into her abdomen, an action suggestive of sexual violation, she does not scream in pain but, rather, observes coolly as “Un líquido verdoso escapa por la herida” (164). Her body is no longer sustained by human blood but a non-human substance indicative of her transformation into a new entity as she sheds her female body. The green liquid underscores her state of estrangement from normative female expectations and she

comes to the realization that “Tal vez su verdadero lugar se encuentre lejos de este planeta [...] Su mente viaja lejos de su cuerpo” (165). Her evolution into a new as yet undefined entity may be viewed as a species of alien, and as Roberts declares, “the triumph of the female alien is the triumph of a feminist vision of the world” (92). Her alienation from normative social expectations for women is an affirmation of her more authentic identity into which she is transforming.

In the final scene when she fights back by plunging her arm into the monstrous man’s abdomen, he shape-shifts into her friend’s mother and they stick their fingers into each other’s eyes in an act of mutual blinding. Hence, the female protagonist comes face to face with her second antagonist in life (after the male scientist) – the self-sacrificing mother figure who, according to Rosario Castellanos, “se ha desarraigado el egoísmo [y] se desvive por la prole” (16). But this modern Mexican woman will not acquiesce to female gender role limitations: by blinding this mother figure, she vanquishes the oppressive female gaze that limited her autonomy. Losing her own sight may seem debilitating but it could portend the opposite: her familiar but oppressive reality has been eliminated in the process of forging a new one in which her truer nascent identity can begin to find form – whether it be as a transformed woman or as a completely different entity. As she realizes in the end, “esa vida superficial no es para mí. Pertenezco a otro mundo muy diferente” (165). The implication is that birth-assigned gender – female and male – are in fact porous and unstable. The “dance” referenced in the story title is suggestive of the push-and-pull between the old and the new in the genesis of the protagonist’s still inchoate identity forged through genetic experiments on her body. Unlike the space explorers in the earlier stories, this protagonist does not need to launch herself into outer space in search of a new identity on faraway planets and civilizations. Rather, she discovers new intellectual and physiological territories right here on earth through her daring experiments on the very fabric of life. Her intentions are, in fact, to alter a body in which she has never felt comfortable. As Patricia Melzer affirms, the new transformations of the female body in feminist science fiction “constitute elements of political empowerment and resistance” (13). In this story the female protagonist’s interaction with technoscience has not only led her to a posthuman state but beyond to eventually becoming a post-woman.

In contrast, in “Caza medieval” (1994), by Claudia Argelia González Araujo, the posthuman condition is not present in physical form but, rather, as virtual reality in which humans interact through avatars. Citta, the protagonist, lives alone in her family’s large home and her favorite pastime is playing “second life” games online in search of companionship. As “Princesa” she befriends “Unicornio”, whose real name is apparently Aldo. They agree to meet up in the downtown square as real people in real time, but this turns out to be impossible since both are immersed in different dimensions of virtual reality and can only meet via their fictional characters. When Citta goes out to meet Unicornio she is given flowers by an old man who is actually Aldo as another avatar. When he tries to assault her at home she kills him. The final twist in this intriguing tale is that Citta – whose real name is Ingrid Moreno – had been creating all the avatars in a drug-induced state. Thus, computer-generated virtual reality blends with hallucinations in which she is actually in control of all the characters.

Written at the dawn of the Internet Age in the 1990s, this story describes a twenty-first century society in which online identities are truly second nature and women can freely explore alternative selves through the many tools of virtual reality. Citta represents a woman on the threshold between a past informed by heroic but patriarchal master narratives and a present in which each individual tells her/his

own stories through multiple but ephemeral and fragmented identities. As a student of medieval literature, Citta looks backward in historical time as she assembles fragments of a literary document in an attempt to reconstruct a past that quickly dissipates “como la niebla en un amanecer gélido” (122). The walls in the family home are crowded with portraits of her parents, grandparents and other members representing links to a past when people still believed in the “myth of original unity, fullness, bliss and terror” (Haraway 151). While in a bygone era families represented community, the present is populated with loners like Citta with few ancestral ties who wander the many electronic alleys of the “Worldnet” (126, emphasis in the original). However, her Princess avatar is hardly innocent or a virgin in need of a unicorn to protect her since, as a savvy explorer and creator of virtual realities and entities, she creates Unicornio only to turn around and exterminate him. This Princess is not a damsel in distress, like in conventional fairy tales. Manuel Castells states that in the Internet those who do the “interacting and [those] who are the *interacted* [upon] in the new system [...] largely frames the system of domination and the processes of liberation in the informational society” (374 emphasis in the original). In Citta’s case, however, she is doing both the interacting and the being interacted upon by creating all avatars. She is both the subject and object of her own narrative and thus wields the power to generate and destroy virtual entities at will. As Barr notes, feminist science fiction “presents blueprints for social structures that allow women’s words to counter patriarchal myths” (7). Citta defies patriarchal myths about men always needing to rescue “damsels in distress” while women passively look on in admiration. Here the princess’s agency propels her to do away with her mythological guardian, the unicorn. In this brave new posthuman world of electronic identities as fleeting as blips on a computer screen, women too can navigate unexplored territories under empowering varieties of dynamic guises to evolve into post-women.

Conclusion

Natalia Álvarez states that in fiction by contemporary Mexican women authors “se pone fin a la imagen simplista y dialéctica entre mujer buena y mujer mala, creando figuras ricas en matices y que se muestran comprometidas, libres, creativas, inteligentes, lúcidas, fuertes y prácticas” (90). This is also the case of those writing SF who have taken advantage of this genre’s artistic license by transforming its familiar icons, such as the space explorer, the scientist and posthuman entities, into innovative paradigms of female agency that take us beyond historical and clichéd images of Mexican women in the public imaginary. In these stories we witness female characters who, unlike in conventional SF, are not “passive and involuntary” (Russ, “The Image” 83). These models of female agency are innovative in the context of a national literature which, in spite of its admirable leaps into modernity, is still stubbornly realistic in its many modes (although there is a rich tradition of Mexican fantastic literature that should not be conflated with SF). In contrast, these female authors of science fiction situate their heroines in completely new spaces and contexts – another planet, in dialogue with extraterrestrials, a science laboratory, etc.– and trace post-women destinies for them beyond the gravitational forces of cisgender restraints and officialized genres. In reference to Mexican SF by male authors, Margarita Remón Varela points out its frequently pessimistic tone: “no se libra de la problemática identitaria ni del nacionalismo cultural engendrado por el proyecto revolucionario” (57). However, this is not the case in SF by women writers who are overwhelmingly affirmative regarding the benefits of technoscience, although never sanguine, in their portrayals of modern Mexican women confidently evolving towards new more nuanced identities through technological interventions. They exemplify women with strong agency who shatter “los modelos que la Sociedad [les] propone y [les] impone para alcanzar su imagen auténtica y consumarse – y

y consumirse – en ella” (Castellanos 19). As I have established above, these stories are clearly feminist science fiction whose tenets include: interrogation, inversion of traditional male>female hierarchies, questioning of conventional boundaries and subversion of SF metaphors. Mexican women authors of science fiction represent a significant corpus of innovative female literary voices worthy of critical attention and inclusion in the widening canon of the Mexican feminine Boom, a positive outcome of “a globalised [sic], modernized cultural environment that has seen rapid change in all areas of women’s lives” (Finnegan and Lavery 1). In fact, I would venture to state that the corpus of female science fiction writers represents the most noteworthy and inventive development of this genre in its contemporary permutations in Mexico.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 51
Agosto/August 2024

WORKS CITED

Álvarez, Natalia. "La narrativa mexicana escrita por mujeres desde 1968 a la actualidad." *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, edited by José Carlos González Boixo, Editorial Iberoamericana-Vervuert, 2009. pp. 89-122.

Amis, Kingsley. "Starting Points." *Science Fiction: A Collection of Critical Essays*, edited by Mark Rose, Prentice-Hall, Inc., 1976, pp. 9-29.

Angst, Walter. "Some Basic Biological Terms and Concepts of Primate Aggression, With a Focus on Aggressive Alliances." *Dominance, Aggression and War*, edited by Diana McGuinness, Paragon House Publishers, 1987, pp. 42-63.

Argelia González Araujo, Claudia. "Caza medieval." Schaffler (1994), pp. 121-134.

Arrambide, Gina. "Danza." Schaffler (1994), pp. 159-168.

Barr, Marleen S. *Lost in Space: Probing Feminist Science Fiction and Beyond*. U of North Carolina P, 1993.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Translated by Sheila Faria Glaser. U of Michigan P, 1994.

Bermúdez, María Elvira. "Hespéride." *Revista Mexicana de Cultura*. 7 de enero 1968, p. 7.

Braidotti, Rosi. *Posthuman Feminism*. Polity Press, 2022.

Brown, J. Andrew and M. Elizabeth Ginway. "Chapter 1: Introduction." *Latin American Science Fiction: Theory and Practice*, edited by J. Andrew Brown and M. Elizabeth Ginway, Palgrave MacMillan, 2012, pp. 1-15.

Bukatman, Scott. *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Duke UP, 1993.

Camacho, Martha. "Cybergolem." *Diferentes*, edited by Blanca Mart, Ediciones del Taller, 2002, pp. 79-105.

Cano, Gabriela. "Las mujeres en el México del siglo XX. Una cronología mínima." *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, edited by Marta Lamas, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 21-78.

Castellanos, Rosario. *Mujer que sabe latín*. Secretaría de Educación Pública, 1973.

WORKS CITED

Castells, Manuel. *The Rise of the Network Society*, Vol. I. Blackwell Publishers, 1996.

Cavallaro, Dani. *Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*. The Athlone Press, 2000.

Dalton, David S. *Robo Sacer: Necroliberalism and Cyborg Resistance in Mexican and Chicana Dystopias*. Vanderbilt UP, 2023.

Damián Miravete, Gabriela. "Soñarán en el jardín." *El silencio de los cuerpos. Relatos sobre Femicidios*, edited by Sergio González Ramírez, Centro Cultural de España en Asunción, 2020, pp. 117-134.

Davin, Eric Leif. *Partners in Wonder: Women and the Birth of Science Fiction, 1926-1960*. Lexington Books, 2006.

Del Río, Marcela. "Venus." *Cuentos arcaicos para el año 3000*, Ediciones Sierra Madre, 1972, pp. 15-28.

---. *Proceso a Faubritten*. Aguilar, 1976.

Domínguez Aragonés, Edmundo. "Árbol de vida." *El futuro en llamas: Cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana*, edited by Gabriel Trujillo Muñoz, Grupo Editorial Vid, 1997, pp. 169-182.

Donawerth, Jane. *Frankenstein's Daughters: Women Writing Science Fiction*. Syracuse UP, 1997.

Dr. Atl. *Un hombre más allá del universo*. Editorial Cultura, 1935.

Fernández, Bernardo. *Gel azul*. Editorial Fondo de Cultura Económica, 2021.

Finnegan, Nuala and Jane E. Lavery. "Introduction." *The Boom Femenino in Mexico: Reading Contemporary Women's Writing*, edited by Nuala Finnegan and Jane E. Lavery, Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 1-25.

Granillo Vázquez, Lilia and Isaí Mejía Villareal. "Mujeres en la ciencia ficción mexicana: Blanca, Martha, Brenda y otras más." *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, Vol. 16, 2014, pp. 1-26.

Guevara Ruiseñor, Elsa S. "El contexto de la ciencia en México y las perspectivas del estudiantado." *El sueño de Hypatia: Las y los estudiantes de la UNAM ante la carrera científica*, edited by Elsa S. Guevara Ruiseñor, Universidad Autónoma de México, 2012, pp. 19-43.

Haraway, Donna J. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge, 1991.

WORKS CITED

Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. U of Chicago P, 1999.

Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso, 2005.

Kerslake, Patricia. *Science Fiction and Empire*. Liverpool UP, 2007.

Lefanu, Sarah. *Feminism and Science Fiction*. Indiana UP, 1989.

"The long road to justice, prosecuting femicide in Mexico." UN Women, Nov. 29, 2017.
unwomen.org/en/news/stories/2017/11/feature-prosecuting-femicide-in-mexico. Accessed 15 July 2022.

Mart, Blanca (a.k.a. Blanca Martínez). *A la sombra de Mercurio*. Asociación Alfa Eridiani, 2014.

---. "La Guerra de Puerto Space." Mart (2018), pp. 83-100.

---. *Puerto Pirata*. Heroik Ediciones, 2018.

---. "Puerto Pirata." Mart (2018), pp. 101-130.

Martín Alegre, Sara. "Mujeres en la literatura de ciencia ficción: Entre la escritura y el feminismo." *Dossiers Feministes*, 14, 2010, pp. 108-128.

Martínez, Blanca (a.k.a. Blanca Mart). *Cuentos del Archivo Hurus*. Ediciones del Ermitaño, 2003.

---. "Fin de semana en Agar II." Martínez, pp. 47-57.

---. "La libélula." Martínez, pp. 28-46.

McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. The MIT Press, 1994.

Melzer, Patricia. *Alien Constructions: Science Fiction and Feminist Thought*. U of Texas P, 2006.

Ochoa Sandoval, Englantina. "Breve reseña histórica." *Anuario del cuento mexicano 1961* (no editor), Instituto Nacional de Bellas Artes, 1962, pp. 159-162.

Olvera, Carlos. *Mejicanos en el espacio*. Editorial Diógenes, 1968.

Porcayo, Gerardo Horacio. *La primera calle de la soledad*. Planeta, 2020.

WORKS CITED

Porter, Susie S. *From Angel to Office Worker: Middle-Age Identity and Female Consciousness in Mexico 1890-1950*. U of Nebraska P, 2018.

Remón Varela, Margarita. *Territorios de la ciencia ficción mexicana (1984-2012): Por una poética y una política de lo insólito literario*. Peter Lang, 2022.

Ress, Mary Judith. *Ecofeminism in Latin America*. Orbis Books, 2006

Roberts, Robin. *A New Species: Gender and Science in Science Fiction*. U of Illinois P, 1993.

Rose, Hilary. "Beyond Masculinist Realities: A Feminist Epistemology for the Sciences." *Feminist Approaches to Science*, edited by Ruth Bieier, Pergamon Press, 1986, pp. 57-76.

Russ, Joanna. "Amor Vincit Foeminam: The Battle of the Sexes in Science Fiction." *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*, Indiana UP, 1995, pp. 41-59.

---. "The Image of Women in Science Fiction." *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*, edited by Susaan Koppelman Cornillon, Bowling Green State UP, 1972, pp. 79-94.

Russell, Diana E. H. "Defining Femicide and Related Concepts." *Femicide in Global Perspective*, edited by Diana E. H. Russell and Roberta A. Harmes, Teachers College Press, 2001, pp. 12-25.

Schaffler, Federico, ed. *Más allá de lo imaginado III: Antología de ciencia ficción mexicana*. Fondo Editorial Tierra Adentro, 1994.

---. "Nanograffiti." *Visiones periféricas: Antología de la ciencia ficción mexicana*, edited by Miguel Ángel Fernández Delgado, Editorial Lumen, 2001, pp. 58-67.

Schlau, Stacey. *Spanish American Women's Use of the Word*. U of Arizona P, 2001.

Stableford, Brian. "Scientists." *The Encyclopedia of Science Fiction*, edited by John Clute and Peter Nicholls, St. Martin's Griffin, 1995, pp. 1076-1078.

Tuñón Pablos, Julia. *Women in Mexico: A Past Unveiled*. Translated by Alan Hynds. U of Texas Press, 2005.

Urzaíz, Eduardo. *Eugenia*. Universidad Nacional del Sureste, 1919.

Weil, Raúl. (a.k.a. María Elvira Bermúdez). "Los centauros de Denébola." *Madame*. Vol. 14, No. 188, noviembre 1967, pp. 64-69.

WORKS CITED

Wolmark, Jenny. *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism and Postmodernism*. U of Iowa Press, 1994.

Yaszek, Lisa. *Galactic Suburbia: Recovering Women's Science Fiction*. Ohio State UP, 2008.

***GRAN CASINO* (1947) DE LUIS BUÑUEL: LA INEXISTENCIA DEL PETRÓLEO¹**

Enrique Muñoz-Mantas

University of North Dakota

Resumen: La crítica cinematográfica considera *Gran Casino* (1947) de Luis Buñuel (1900-1983) una de sus peores películas rodadas en México. Parte de la crítica achaca la fallida de la película a la mala calidad del guion, mientras que otros resaltan una mexicanidad inexistente en el director calandino. Tras analizar detalladamente la crítica, esta no se ha detenido a considerar la presencia del petróleo en la película. El objetivo de este artículo es analizar el uso del petróleo en *Gran Casino*, para otorgarle una visión más justificada a la película y entender por qué no se ensalza el producto nacional mexicano. Mi investigación se divide en cuatro perspectivas. Primero, en cuanto a la petromexicanidad se refiere, parte del concepto de mexicanidad propuesto por Mary Kay Vaughan y Stephen E. Lewis para justificar que el crudo podría haber sido usado como emblema nacional. El segundo aporte recae en la petromasculinidad en la película, que se desprende del estudio de Cara Daggett y su conexión con la misoginia y la negación del clima para finalmente centrarse en los deseos frustrados del patriarcado privilegiado (Daggett 2018). La tercera aproximación recae en la perspectiva ecocrítica del final de la película a partir del estudio de Myrna Santiago, para intentar justificar por qué no se muestra la explosión de los pozos en pantalla durante el desenlace. Por último, se presenta la propuesta del concepto de petrofemineidad como realidad ambivalente, ya que este se presenta, a la vez, como herramienta de salvación y de emboscada por parte del bando opresor. En conclusión, este artículo pretende aportar argumentos suficientes para reivindicar el primer trabajo de Luis Buñuel en México.

¿De qué manera Luis Buñuel, hombre aragonés de buena estirpe inmerso en la tradición cultural francesa, va a encontrar a México y su drama?

Miguel Ángel Mendoza, "Buñuel fracasa en México",
Cartel, 14 de enero de 1947.²

En los últimos años, los investigadores de los diferentes campos de estudios como las artes, las humanidades o las ciencias sociales han prestado atención al petróleo y a la energía que se obtiene tras su manipulación (Bruell 2012; Mitchell, 2011; Wilson et al. 2017; Wereley 2020; Wilson et al. 2017). El emergente campo de las "humanidades energéticas", sitúan al "petróleo y a la energía como el punto de apoyo alrededor del cual muchos de los problemas sociales, económicos y las cuestiones políticas deben ser analizados y comprendidos" (Wilson et al. 2017, 4). Uno de los conceptos clave de este campo es el de petrocultura, definido por Karina A. Baptista como "aquellos imaginarios sociales constituidos por los saberes, prácticas y discursos resultantes del consumo y posterior dependencia del petróleo" (2017).

Baptista también hace un repaso de los autores que han trabajado dicho concepto. Ross Barnett y Daniel Worden proponen una definición que se centra en el ámbito americano pero cuyas repercusiones pueden escalar a nivel global.³ Los aportes de Stephanie LeManager en *Living Oil: Petroleum Culture in the American Century*, como apunta Batista, constituyen una piedra angular para el estudio de la petrocultura. Uno de los aspectos fundamentales del trabajo de LaManager es el de las connotaciones que atribuye al petróleo. De este se extrae que la materialización del petróleo va más allá de su uso energético, dado que puede usarse para fines diferentes, como se presenta en este artículo (e.g., defensa de la patria, empoderamiento femenino, reivindicación ecológica).

El presente artículo estudia la presencia del petróleo en *Gran Casino* (1947). La elección de este film se debe, precisamente, a que la presencia del petróleo en el film es paradójicamente escasa, como también lo es su referencia en la crítica que aborda la película. El objetivo principal busca presentar al petróleo como la clave que hubiera llevado a la película al éxito. Dada la cercanía cronológica con la expropiación del petróleo a manos del presidente Luis Cárdenas en 1938, la crítica y el público hubieran apreciado una mayor exposición del petróleo como producto nacional mexicano.

Esta investigación aporta argumentos para justificar que el hecho de no mostrar el petróleo en pantalla es un ejercicio consciente de Buñuel. En primer lugar, se parte del concepto de petromexicanidad, que relaciona el petróleo con el sentimiento nacional mexicano. Concretamente, cabe resaltar que el petróleo ejerce la función de emblema nacional, sobre todo en los años que siguieron a la expropiación de este en 1938. Al mismo tiempo, la presencia nacional también puede analizarse en las elecciones de Buñuel. En el caso del reparto, el rol femenino principal está encarnado por un personaje argentino, Mercedes Irigoyen, y el bando antagonista, encabezado por dos personajes extranjeros, por el español Don Fabio y el alemán Van Eckerman. Por lo tanto, la ausencia de México en Buñuel, como apunta el crítico Miguel Ángel Mendoza, se argumenta claramente en la falta de presencia del producto nacional.

El segundo concepto corresponde al uso del petróleo por parte de las figuras masculinas, la petromasculinidad. Se parte del análisis de Cara Daggett acerca de este fenómeno para examinar cómo los personajes masculinos en *Gran Casino* juegan con el poder que emana del petróleo.

1. Agradezco a la Cineteca Nacional de México por facilitarme el Expediente hemerográfico de *Gran Casino* (especialmente a David Israel Ramírez García). Asimismo, a Emily Hind por su continuo apoyo y retroalimentación para el beneficio de este artículo.

2. Citado en el volumen 3 de *Historia documental del cine mexicano* (García Riera, 1969: 90, 91).

3. "la cultura del petróleo [es] el amplio campo de representaciones culturales y formas simbólicas que han tomado forma en torno al material fugaz del petróleo en los 150 años transcurridos desde el inicio de la industria petrolera estadounidense" (Barnett y Worden 2014:269; citado en Baptista 2017; mi traducción)

La importancia de este aporte recae en presentar la corrupción masculina a partir del anhelo del crudo. La virilidad se relaciona con el petróleo, estando este último intrínsecamente relacionado con el poder y el capitalismo (Palermo, 103).

Antes de presentar el objetivo clave de este estudio, introduzco una aproximación ecocrítica del final de la película. Mi intención es la de argumentar por qué no se muestra la explosión final al público y se relega a la reproducción de la detonación. Usando el prisma de la petromasculinidad, extraigo que las figuras masculinas devienen los responsables de los negocios, de las amenazas a los gerentes de los pozos, dejando a las figuras femeninas en un segundo plano. Por un lado, el de seducción y distracción, en el caso de la bailarina Camila, y, por el otro, el de salvadora inagotable, en el caso de Mercedes. Por lo tanto, este artículo concluye con el concepto de petrofemineidad como relación ambivalente entre dos de los personajes femeninos y el petróleo para fines tanto positivos como negativos. Por petrofemineidad se entiende como pulso a la petromasculinidad, siendo la mujer la que tiene el poder a partir del uso del petróleo.

En un artículo de 2019 para *El Nacional*, Carlos Ramírez repasa la selección de seis películas hecha por la Filmoteca de la UNAM para celebrar el octogésimo aniversario de la expropiación petrolera de Lázaro Cárdenas. Una de las escogidas es *Gran Casino*. Ramírez apunta que “el petróleo y la expropiación ha sido un tema que ha estado presente en el cine nacional desde 1938, como escenario o pretexto para desarrollar las tramas” (Ramírez 2018). La importancia de la presencia de la expropiación en el cine se interpreta como símbolo nacional, una acción que es recibida con orgullo por el pueblo mexicano.

Gran Casino es el primer trabajo cinematográfico en México de Luis Buñuel tras su paso por los Estados Unidos. En ese momento, el país contaba con una potente tradición cinematográfica en proceso de cambio y modernización.⁴ El guion se inspira en el *El rugido del Paraíso* (*Le begulant du Paradis*) de Michel Veber, y su adaptación estuvo a cargo de Mauricio Magdaleno y Edmundo Báez (sin crédito). Este melodrama rodado entre 1946 y 1947 se ambienta en Tampico —a pesar de que la ubicación no se explicita— antes de la expropiación del petróleo a manos del Presidente Lázaro Cárdenas en 1938.⁵ La obra de Veber está ambientada en los Estados Unidos durante en el siglo XIX y trata las aventuras de unos buscadores de oro en California. Buñuel decide cambiar esta localización y trasladarla a territorio mexicano. Es sabido que California se pobló, en parte, gracias a la explotación de las minas de oro; más al sur, México y su riqueza de oro negro atrajeron la inversión extranjera. Por consiguiente, el argumento de ambas obras contrasta en términos geográficos, pero remarca la atracción mineral como un elemento común en ambas localizaciones.

La trama puede resumirse en las siguientes líneas. Los mexicanos Gerardo Martínez (Jorge Negrete) y Demetrio García (Julio Villarreal) entran a trabajar en la empresa conocida como La Nacional, cuyo objetivo es el de explotar los pozos petroleros del argentino José Enrique Irigoyen (Francisco Jambrina). Este no puede extraer el crudo, ya que el dueño del Casino del Golfo, encarnado por Don Fabio (José Baviera) lo tiene amenazado. Los secuaces del dueño del casino hacen desaparecer a Irigoyen así como a los gerentes que lo suplen. A la llegada de la hermana de José Enrique, llamada Mercedes (Libertad Lamarque) y Gerardo investigan quién está detrás de las desapariciones. En su búsqueda descubren que los responsables están vinculados al trust internacional.⁶ La película concluye con la huida de la pareja, quienes tras ordenar a los trabajadores la detonación de los pozos, los venden al empresario alemán Van Eckerman (Charles Rooner).

Francisco Javier Millán apunta que el trust que se muestra en *Gran Casino* es un claro ejemplo de lo que sucedía “en toda América Latina

4. ‘En Hollywood, Buñuel era el encargado del gobierno republicano español de supervisar dos películas — desde el exilio— sobre la Guerra Civil española, ejerciendo al mismo tiempo de consejero técnico e histórico. En 1941 se prohibieron las películas contrarias al régimen franquista y así dio por acabada su etapa hollywoodiana. Sin recursos, aceptó dirigir la selección de películas críticas con la dictadura de Hitler en el Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York. Concluida su etapa neoyorkina a raíz de una disputa con Salvador Dalí, Buñuel regresó a Hollywood. Allí trabajó para la productora cinematográfica Warner Brothers hasta 1946, cuando tras perder su trabajo, se mudó a México siguiendo a su amigo Óscar Dacingers. Dacingers propuso a Buñuel diferentes proyectos, siendo el primero de estos la dirección de *Gran Casino*.

5. Este artículo no ahonda en el repertorio musical, aunque sí que se cita una de las canciones para justificar su elección y su relación con la mexicanidad, o la ausencia de esta, en la película. Su rodaje se llevó a cabo en los CLASA-Studios (Cinematográfica Latino Americana S.A.) (Aranda 1975:292). Inició el 19 de diciembre de 1946 y se estrenó el 12 de junio de 1947 (Sánchez y Cabrera Gómez 2015/2018:2). En algunos países fue estrenada con el título de *Tampico*, o bien, *En el viejo Tampico*.

6. Según el DRAE, un *trust* se define como un “grupo de empresas unidas para monopolizar el mercado y controlar los precios en su propio beneficio.” La primera alianza de empresas que adoptó esta forma fue la Standard Oil Trust, fundada en 1882. Existen leyes anti-trust o antimonopolio para así oponerse a la constitución de estos y, especialmente, de sus efectos negativos para la economía social.

[donde] el neocolonialismo que sangraba a los países del sur” (216). Tanto el poder como las avaricias capitalistas del trust internacional permitían que estas empresas traspasaran todas las barreras posibles para obtener sus propósitos, objetificando y privando al individuo mexicano —y, por ende, la sociedad en su conjunto— de la humanidad y de las posesiones (Silva Herzog, 60-66).

La presencia del petróleo en *Gran Casino*

El petróleo se cierne sobre la trama a modo de telón de fondo, a pesar de que no llega a mostrarse en pantalla. La primera toma de los pozos sitúa a los personajes en La Nacional a la llegada de Gerardo y Demetrio. Se trata, en realidad, de un simple decorado de la escena para ambientar Tampico. No se presencia la extracción de crudo en ningún fotograma, pero sí la preparación para dicho cometido, la cual queda interrumpida con la desaparición del patrón. Cuando Gerardo asciende a encargado, manda a sus trabajadores que detonen los pozos con dinamita en caso de que no logre regresar antes de las 5 de la mañana, para así evitar que caiga en manos de don Fabio.

La escena que sigue es una técnica confesa de Buñuel para evitar que el espectador —primordialmente, masculino— vea el intento del beso de Gerardo a Mercedes, por lo que manda a Negrete que remueva un charco de chapapote⁷ o barro petrolífero con una rama.⁸ Es aquí cuando, tras la discusión de la pareja, Mercedes informa que está dispuesta a ayudarlo. Aquí aparece brevemente el producto deseado, el petróleo, en forma de chapapote. Esta es la oportunidad de oro que el director desaprovecha; era el momento perfecto para explotar el símbolo nacional, y, en cambio, lo relega a una técnica para evitar sensiblerías (Buñuel, *Mi último suspiro* 233). El hecho de ver la rama removiendo el chapapote se conecta con la idea de que el petróleo resulta insignificante para los personajes y, posiblemente, para el propio director. Mercedes y Gerardo solo quieren esclarecer quién está asesinando a los gerentes de los pozos, a modo de pasatiempo.

José de la Colina y Tomás Pérez Turrent entrevistaron a Buñuel y le preguntaron acerca de este gesto de Negrete y que si se trataba de una conexión con que la película era una “porquería”, teoría que Buñuel ni negó ni afirmó (Colina y Pérez Turrent, 50).⁹ La decisión de no mostrar el petróleo fue un gesto consciente de Buñuel, como se argumenta a continuación. La propuesta de los entrevistadores da peso a la idea de que Buñuel relegó la única presencia del producto nacional a un residuo, algo insignificante. Fue un ejercicio de Buñuel para presentar el petróleo a modo de objeto de deseo en términos lacanianos.¹⁰ El espectador desea aquello que no puede alcanzar o, en este caso, aquello que no se le presenta ante sus ojos. Además, no solo es el espectador el que desea el petróleo, sino que los dueños de la cooperativa internacional también desean sacar beneficio de su explotación.

La última referencia que se hace al petróleo se halla al final de la película, cuando la pareja huye en tren después de venderle la empresa a Van Eckerman. Justo en ese momento, los hombres de Gerardo detonan los pozos. Esta explosión no aparece en pantalla. Solo se oye el estallido y se muestra la reacción de los pasajeros del tren y de los maquinistas. En cambio, la pareja muestra una actitud despreocupada, más bien aliviada, sin reparar en el desastre natural que han causado. Este hecho se correlaciona con el concepto de Hunter Vaughan de contrato sociocultural, que este entiende como el vínculo entre la industria y la audiencia “por el cual acordamos colectivamente convertir la realidad material en un espectáculo de destrucción” (26; mi traducción). Por lo tanto, la intención de Buñuel radica en hacer reflexionar al público acerca de las consecuencias de este tipo de actos, relegando la posible imagen del desastre ecológico a la imaginación de los espectadores.

7. Por chapapote se entiende el petróleo crudo que no se ha refinado y se extrae sin tecnología moderna, que aparece como residuo al extraer el petróleo.

8. Fue un gesto a propósito que hizo el director para limpiar la película de cursilería (Colina y Pérez Turrent 1986:50; Martínez Herranz 2002:536, 537). Además, García Riera apunta en su entrada de la Historia Documental del Cine Mexicano que Lamarque y Negrete no querían besarse (García Riera 1969:100).

9. Mark Ripley aporta que *Gran Casino* forma parte de un grupo de películas llamadas “alimenticias” “que se hicieron únicamente para cerrar una brecha financiera y profesional” (Ripley 2017:9; mi traducción). En una nota a pie de página, Ripley cita a Julie Jones, quien usa el término “chapuza de estudio” (*studio potboilers*) para demostrar “lo mordaz que era Buñuel a principios de la década de 1950 con respecto a sus películas comerciales.” Jones cita al propio Buñuel, quien añade que estas películas “artísticamente son ceros[;] me permitieron rodar las películas en las que creo” (Jones 2013:84; mi traducción).

10. “El deseo, bajo la comprensión lacianiana, constituye la esencia del hombre y, por consiguiente, la base de la práctica analítica. En consecuencia, surge la noción de “sujeto deseante” como un resultado lógico de lo que Lacan denominó constitución subjetiva” (Fernández Durán y Urriolagoitia 2019:403).

En el final precipitado de la película los espectadores asisten a la explosión de los pozos mientras Gerardo y Mercedes están a salvo en el tren. La crítica ecologista no ha dado su punto de vista acerca de cuáles podrían haber sido las consecuencias medioambientales de la explosión. Myrna Santiago, en “Black Rain: Veracruz 1900-1938”, presenta el desastre sucedido en Veracruz el 4 de julio de 1908, cuando explotó el Pozo 3 y originó dos “huecos” en la tierra —de ahí su nombre Dos Bocas—, y desató un incendio que se prolongó a lo largo de 57 días.¹¹ Entre las consecuencias nefastas, Santiago destaca una gran la nube tóxica de humo que se veía desde el golfo de México o la lluvia de ceniza que afectó a Tampico, a 65 millas al norte (Santiago, 43). Resulta interesante, entonces, observar cómo los protagonistas de *Gran Casino* no tienen en cuenta las consecuencias de su venganza, ya que comporta una gran irresponsabilidad explotar el pozo solo para vengarse del bando opresor. Para la crítica, esta es otra de las posibles ineficiencias de la película ya que esta —ya sea por falta de presupuesto o límites de duración— no muestra la explosión a cámara. Como apunta Buñuel en *Mi último suspiro*, la falta de presupuesto le llevó varias veces a introducir una elipsis para así resolver una escena en concreto (163). El fuera de campo de *Gran Casino* da a entender al espectador lo que sucede a partir del estruendo de la explosión. Cabe observar que el cine mexicano sí contaba con presupuesto, pero no para un director que recién se estrenaba en México, además de que tampoco se acostumbraban secuencias de ese tipo. Aunque el público y la crítica necesitaran ver las consecuencias de la detonación, mi interpretación ecocrítica es que la película es responsable desde una perspectiva ecológica. Si hubiera aparecido la explosión de los pozos en pantalla, interpretaría que la película apoya el desastre natural, así como las consecuencias que conlleva.

El petróleo como emblema nacional: petromexicanidad

El análisis de este apartado recae en el concepto de petromexicanidad¹² y la supuesta ausencia de la mexicanidad en la película de Buñuel, señalados por Catherine Leen (97-112). A partir de este concepto, se ofrecerán argumentos para justificar que, si el petróleo hubiera gozado de mayor presencia, hubiera ayudado a captar mejor la atención del público y la crítica. Esta película fue rodada durante una época donde México venía de un periodo con el nacionalismo en auge, con Lázaro Cárdenas al mando del gobierno y con su plan de expropiación del petróleo en 1938 como culminación de su mandato (Acevedo-Muñoz 1998:86).

Para entender esta hipotética petromexicanidad es necesario hacer referencia, primero, al propio concepto de mexicanidad. David William Foster lo define a mediados de la década de 1990 como “el movimiento que da a México el sentido de su propia identidad y que ha producido una explosión creativa en la literatura, la pintura y el cine” (243; mi traducción). Por otra parte, los apuntes posteriores de Mary Kay Vaughan y Stephen E. Lewis, aportan que el proceso de creación de una identidad nacional —la propia mexicanidad— implica una serie de “presunciones compartidas y un conjunto de símbolos, íconos, discursos y lugares a través de procesos de apropiación, diseminación y celebración” (Vaughan 1997; Vaughan y Lewis, 2 citados en Hellier-Tinoco, 57). Por último, y como apunta María Hernández en su tesis doctoral sobre la petrocultura mexicana:

se asegura la valorización del petróleo como medio necesario para acceder al conocimiento que no solo simboliza una manera de sofisticación, sino también una manera de identificación y unión nacional. (32)¹³

La idea anterior conecta, de manera provisional, el concepto de mexicanidad arriba expuesto con el de petromexicanidad. Desde principios del siglo XX, el petróleo ha sido usado por los gobiernos

11. Emily Hind trabaja actualmente en lo que será su próximo libro bajo el título *Dos Bocas in the Wake*, donde observa la presencia de las plantas y el petróleo en la literatura mexicana.

12. Por petromexicanidad, entiendo la relación del petróleo y sus derivados para poder ensalzar el producto a la vez que el sentimiento nacional de México.

13. Hernández González analiza el discurso de la petrocultura en el Ballet Folklórico de Amalia Hernández. Propone emplear los términos de desterritorialización y reterritorialización propuestos por Deleuze y Guattari para analizar las relaciones entre petro-artesanx y petro-artista, por un lado, y entre los signos de patrimonio y herencia cultural por otro.

posrevolucionarios como patrimonio de los mexicanos (Uthoff López, 118). De ahí la importancia que recae en el producto nacional que intenta explotarse en la película de Buñuel.

Regresando brevemente a la mexicanidad, esta era representada durante la época dorada del cine mexicano (1936-1956), con retratos idealizados de la vida nacional. En palabras de Carlos Monsiváis, esta época fue en realidad, un “período de alianzas entre la industria cinematográfica y las audiencias leales, entre las películas y las comunidades que se veían representadas en estas” (Monsiváis y Bonfil 142). La importancia de esta idea para conectar la producción de *Gran Casino* con la mexicanidad recae, en parte, en la falta de éxito que sufrió la película.

A mediados de los años cuarenta, el cine mexicano estaba en pleno cambio. En este contexto *Gran Casino* aparece como una declaración de intenciones que no casa con el melodrama prototípico que abraza el género ranchero presentado en películas como *Allá en el rancho grande* (1936), dirigida por Fernando de Fuentes y que dio fama a Tito Guízar. *Gran Casino* se resiste a insertarse en el género con dos gestos claros. Primero, el famoso plano del chapopote antes mencionado, que va más allá del simple gesto de remover el crudo, y aporta toda una declaración poética de antimelodrama. Esta posición rebelde sería mantenida por Buñuel en películas como *Los olvidados* (1950) y *Susana, carne y demonio* (1951), con la intención de subvertir el género. El Segundo gesto lo encontramos en la aparición del trío Calavera “como por arte de magia”, que cumple con el objetivo de teñir de ironía la presencia dominante de los músicos en la pantalla.

El hecho de que la música tenga poco peso en la película podría ser otro de los motivos por los cuales esta no resultó tan atractiva como se esperaba (Martínez Herranz, 537-539). Dentro de su banda Sonora destaca, no obstante, la Oda a Argentina¹⁴ que canta Negrete, desviando la mirada de la patria mexicana. La elección de dicha canción ejerce de palanca para la audiencia mexicana, desplazando al individuo extranjero y a su añoranza nacional y aislando el objeto del deseo —el petróleo— bajo la tutela de México. Como recuerda Francisco Conde Soto, Lacan entiende el objeto del deseo “como el objeto que falta y que no puede ser representado” (963).¹⁵ Por lo tanto, el petróleo está presente en el subconsciente del espectador sin la necesidad de mostrarlo en pantalla, creando un anhelo incesante. Cabe destacar que la poética buñueliana se adhiere al surrealismo, y que para su creación se inspira en el psicoanálisis, donde el objeto a del deseo está presente en toda la obra del director calandino. En el caso de *Gran Casino*, esta representación va más allá y explora el fuera de campo como una técnica a través de la cual la película propone este objeto del deseo en el subconsciente colectivo mexicano de la época.

Adicionalmente, el petróleo funciona en el film como un elemento multilingüe, usando palabras de Amitav Ghosh, que relega la escena a una “experiencia [que] [...] se vive en un espacio que no es un lugar en absoluto, un mundo intrínsecamente desplazado, heterogéneo e internacional” (30; mi traducción). De esta idea se desprende el hecho de que Gerardo le cante a José Enrique una oda a Argentina a modo de distanciamiento del producto nacional mexicano y de alienación del sujeto internacional.

Retomando la mirada de la bibliografía crítica sobre la película, puede notarse que esta no aportó nada positivo respecto al film del español. Sirvan como ejemplo las palabras de Miguel Ángel Mendoza, quien, después de visitar los estudios durante la grabación, publicó en la revista Cartel: “Buñuel no puede encontrar a México. Al menos no en esta película...” (citado en Acevedo-Muñoz, 48n60). Por lo tanto, es esta falta de México en Buñuel la que lo separa de la mexicanidad arriba mencionada.

14. Proveniente del tango Adiós pampa mía (1945), de Francisco Canaro y Mariano Mores

15. Véase nota 10

Como contrapartida, puede verse que México sí que está presente, pero en la interpretación de Buñuel, que presenta un México desconocido para sus propios ciudadanos. El hecho de no presentar al producto nacional de manera visible, la “gallina de huevos de oro” (González Salinas 2021), se traduce como la plasmación de un México que la crítica no quiso ver. Por lo tanto, esta falta representa uno de los motivos por los cuales Buñuel fue apartado sin poder volver a grabar hasta el inicio de *El gran calavera* en 1949, casi tres años después de haber finalizado *Gran Casino*.

Por lo tanto, Buñuel no pensó en usar el petróleo como reclamo para su película, sino simplemente como parte del telón de fondo donde pasa la trama. No le dio la misma presencia esperada que le dieron otros directores en otros trabajos fílmicos, como sería el caso paradigmático de *El niño y la niebla* (1953) de Roberto Gavaldón, donde el petróleo figura a todo lo largo de la película. Este es el tipo de películas que Devin Griffiths denominaría como exponentes del petrodrama (617-638). Buñuel, en contraste, se centra en producir una película comercial para contentar al público en su primera incursión en el panorama cinematográfico nacional, a pesar de que esta no fuera recibida finalmente como él esperaba debido a su estilo rocambolesco (Aub, 389).

¿Qué habría pasado si el tema del petróleo se hubiera abordado desde una perspectiva más reconocible para el público mexicano? El hecho de que la trama se sitúe cronológicamente antes de la expropiación de 1938, y de que la película se estrene a finales de los años 1940, tiene mucho que decir. Apenas una década después la recesión económica liderada por Cárdenas, un director extranjero aterriza y plasma un México del pasado de modo distorsionado, ocultando el petróleo. Dado que el petróleo impulsaba al país, el público ansiaba ver el producto nacional en la pantalla, pero Buñuel tenía un proyecto alternativo. Su interpretación de las desavenencias entre las petroleras y los *trusts* queda restringida a la trama amorosa entre Gerardo y Mercedes, así como la avaricia de las empresas internacionales. El giro de tuerca buñueliano consiste en otorgar un papel clave al petróleo como objeto de deseo. La mentalidad de la crítica y de la audiencia mexicana no estaba preparada para el experimento del director calandino, solo esperaban ver el ensalzamiento del producto nacional después de tantos años de opresión internacional.

Como apunta Acevedo-Muñoz, *Gran Casino* es una parodia del género popular y del estado moribundo de este, donde Buñuel no consigue encontrar a México (50). El México de 1947 no aparece en *Gran Casino*, ya que la nación iba en otra dirección totalmente distinta a la presentada en la película (Acevedo-Muñoz, 51). México había salido del yugo internacional con la expropiación de 1938 y quería plasmar el progreso del país y, por consiguiente, del cine nacional. Por lo tanto, no presentar al emblema patrio en una película ambientada antes de la expropiación provocó que *Gran Casino* no fuera justo lo que México necesitaba.

En contrapartida, cabe destacar que la crítica se centró en la falta de éxito de la película, pero que no se paró a observar qué aportaciones positivas aparecen en el film. Primeramente, la elección del reparto, encabezado por dos figuras cinematográficas respetadas como son la argentina Libertad Lamarque (1908-2000) y el mexicano Jorge Negrete (1911-1953). Ambos eran cantantes en la etapa final de sus carreras como protagonistas. Por consiguiente, *Gran Casino* no es una mera película comercial o película de serie B, como podría entenderse, sino que es una producción donde se da protagonismo a ambos actores y se les ensalza como buenos cantantes, hecho claramente visible en los diferentes números musicales.

Por otro lado, la película muestra una verdad que otras producciones más comerciales no presentan. Por ejemplo: la dulcificación de las relaciones, esa cursilería a la que se refería Buñuel, o las escenas extremadamente violentas de algunas películas mexicanas de la época (Silva Escobar, 21-24). Se desprende que el secretismo u “ocultismo” del director al no mostrar las escenas de los asesinatos ejerce de gancho, ya que crea un efecto para que los espectadores se pregunten hasta el final quién es el responsable y el porqué de las reiteradas desapariciones de los gerentes de la empresa petrolera.

Queda claro que la película fue un experimento para Buñuel, ya que debido a la presión que recibía de la producción y el bajo presupuesto, hizo lo que pudo para salvar el guión y presentar un resultado aceptable. A ello se refiere Amparo Martínez Herranz en su estudio del guión técnico de *Gran Casino*, en el que destaca que el director se ciñó a la duración estándar de 90' por lo que se vio obligado a recortar escenas cómicas y críticas. La flexibilidad con la duración le hubiera llevado a presentar una película diferente, que no mejor, pero “posiblemente muy similar a los filmes que Buñuel había hecho diez años antes en Filmófono” (Martínez Herranz, 550).¹⁶ Sin embargo, a pesar de que la crítica no fue benigna con *Gran Casino* y la relegó a un segundo plano, rescato que Buñuel fue visto como el “gran patriota mexicano”,¹⁷ ya que internacionalizó a México gracias a sus películas.¹⁸

La presencia de la petromasculinidad

Para poder presentar el concepto de petromasculinidad es necesario hacer referencia al estudio de Cara Daggett, para quien la lógica del patriarcado recae en cómo se manejan los combustibles fósiles. La autora presenta que el concepto ayuda a explorar mejor la relación “tanto técnica, afectiva, ideacional y materialmente, entre los combustibles fósiles y las órdenes patriarcales blancas” (28; mi traducción). Daggett también añade que el patriarcado es el sistema que controla el petróleo y los pozos; y a este solamente los hombres que tienen el poder pueden acceder (44).

En conexión con las petroleras, Hernán Palermo presenta la relación que se establece entre el trabajo petrolero y la producción del oro negro con el concepto de masculinidad. Palermo expone que la demostración de virilidad en el puesto de trabajo se realiza mediante el aumento de la producción, lo que conlleva un beneficio extra para la empresa (78). Palermo concluye que los cuerpos masculinos son reivindicados como cuerpos dedicados al trabajo y que imponen una visión mercantilista sobre sí mismos (70). Esta idea de la mercantilización de los cuerpos masculinos se refleja en la herencia del puesto de gerente de los pozos La Nacional a partir de la desaparición del patrón José Enrique Irigoyen. Son los hombres que reciben el mando los que van desapareciendo bajo las faldas de la cabaretera Camelia (Mercedes Barba), manipulada por el dueño del casino. Tras recibir el título de capataces de los pozos, estos individuos se creen más atractivos, viriles y con más posibilidades de atraer a las mujeres, hecho que los conduce a una trampa cruel y despiadada. El petróleo les da poder, un poder que las mujeres no reciben de facto, sino del cual se benefician. De la misma forma que Mercedes, Camelia también ejerce un papel importante. No obstante, esta lo hace de un modo menos desinteresado que la primera.

Samanta Ordoñez aporta la visión de la perversión defectuosa del macho mexicano, así como la estigmatización clasista y racista del hombre que no se conforma a los estándares de masculinidad tradicional en las películas. (16). En el caso de *Gran Casino*, los hombres no destacan por su virilidad, con la excepción del protagonista, Gerardo. Este cae prisionero a manos de los secuaces del patrón del casino después de conseguir sonsacarle para quién trabaja. Esto se interpreta

16. Compañía cinematográfica española fundada en 1935 por Ricardo María de Urgoiti, empresario e ingeniero de sonido vasco y el cineasta Luis Buñuel. Su producción fue de cuatro películas entre 1935 y 1936, y de 2 durante el exilio de Urgoiti en Argentina, dando este por finalizado la actividad productora de Filmófono en 1942.

17. Carta de Luis Buñuel a José Rubia Barcia del 23 de abril de 1951 que aparece en *Con Luis Buñuel en Hollywood y después* (Rubia Barcia, 51).

18. De todos modos, poco antes de este suceso favorable hubo muchos que querían echarlo del país, justo después del estreno de *Los olvidados* (1950).

como un acto de sumisión y una pérdida de su hombría. Ordoñez también presenta la mexicanidad como un aspecto que continúa existiendo a modo de legado siniestro de imágenes y discursos que refuerzan las percepciones de los hombres peligrosos y “defectuosos” (19).

Debido a esto se infiere que en *Gran Casino* los antagonistas son representados por dos grupos principales: por un lado, los europeos, encabezados por el empresario español Don Fabio y su jefe, el alemán Van Eckerman; y, por otro, los secuaces mexicanos. Estos últimos son caracterizados como hombres de piel oscura, analfabetos y violentos, que matan sin piedad bajo las órdenes de sus superiores, sin mostrar áptice alguno de remordimiento. Por esta razón, el bando adversario de la película ejercería el papel de acuerdo de beneficio mutuo entre el colonizador europeo y el colonizado indígena.

La petrofemineidad: salvación y condena

El concepto de petrofemineidad se introduce como pulso a la petromasculinidad, ya que es Mercedes la que acaba usando el petróleo para salvar a Gerardo de las garras de Van Eckerman. La protagonista se empodera, toma las riendas de la situación y sacrifica su herencia para liberar a su amante. Una posibilidad sería inferir que ella es débil y solamente piensa en salvar a Gerardo. Pero en este caso no tiene nada que perder, por lo que es consciente de lo que hace y no la dominan los sentimientos. Así pues, da por hecho que los imperialistas europeos siempre irán tras los pozos y no le serán rentables.

Así, *Gran Casino* se conecta con el análisis de Edith Negrín de *Tampico* (1926) de Joseph Hergesheimer en lo que a la codicia de los trusts petroleros se refiere. Negrín muestra una perspectiva antiimperialista en la novela, “ilustrando las atrocidades de los países colonizadores” (77).¹⁹ Este análisis lleva a pensar que el final precipitado de la película no le da suficiente visibilidad a la figura de los imperialistas, sino que este se limita al intercambio breve entre Mercedes y Van Eckerman previo a de la venta de los pozos.²⁰ Esta escena denota la prisa de Buñuel por acabar la película, ya que llamaba a desarrollarla un poco más y así dar más peso a la perspectiva mexicana en contra de la opresión imperialista, como sí que se observa en la novela de Hergesheimer.

La interpretación de petrofemineidad de Mercedes, entendida como positiva, cuenta con una versión contraria, representada por el personaje de la cabaretera Camelia. La joven trabaja como bailarina en el Casino del Golfo y también ejerce como secuaz de Don Fabio. Camila persuade a los capataces de La Nacional para conducirlos a su habitación, donde les espera la muerte a manos del esbirro de Don Fabio, El Rayado (Alfonso Bedoya). Por lo tanto, existen dos vertientes de petrofemineidad en *Gran Casino*. Por un lado, Mercedes, como la acepción positiva, por su uso del petróleo para salvar a Gerardo; y, por el otro, Camila, como faceta negativa, ya que se aprovecha de sus encantos para traicionar la confianza de sus admiradores.

Conclusiones

Tras analizar *Gran Casino* desde el prisma de la petrocultura, se infiere que la recepción de la crítica y del público se sieron claramente influenciados por la experimentación vanguardista de Buñuel. El director plasmó la trama de una manera innovadora, dejando de lado la presencia del petróleo y haciendo una crítica al género cinematográfico del melodrama. Aunque la película tuvo limitaciones debido al tiempo de duración y presupuesto, Buñuel supo sacar partido del guión y de la trama, esta última claramente influenciada por el género negro policial y de suspense. En lo que a la trama se refiere, destaca su fidelidad al mostrar una imagen fiel del neocolonialismo ejecutado por los trusts antes de la expropiación petrolera de 1938. La elección de un reparto

19. Como en el caso de Negrín, no existe ninguna referencia a *Gran Casino* en el análisis realizado Luis Mario Schneider en su *La novela mexicana en el petróleo, la homosexualidad y la política de 1997*, quizás por no haber recibido el beneplácito de la crítica cinematográfica.

20. Durante la película, Van Eckerman añade que el capitalismo o imperialismo “ha convertido en civilización la barbarie de estos lugares”. Aquí se refiere a cómo la superioridad imperialista europea ha ayudado a la sociedad precolonial mexicana a evolucionar y adaptarse a la modernidad.

internacional —con actores de Argentina, España o Alemania— aporta interculturalidad a la trama.

En suma, y tras examinar la presencia del petróleo en *Gran Casino*, resulta que este aparece solamente a modo de residuo en una escena romántica entre Mercedes y Gerardo. Buñuel justifica su decisión de mostrar la brea y no el beso entre los amantes como una alternativa a la posible romantización excesiva de la película. En otras palabras, en el momento ideal de la película para mostrar el producto deseado, Buñuel, en vez de ensalzar el producto nacional mexicano, lo relega a un plano secundario e inferior, otorgándole la cualidad de residuo. Ahora bien, es posible que el público y la crítica recibieran la única aparición del petróleo como un insulto, al compararlo con un desecho. Al igual que la escena del chapapote, en los últimos fotogramas, el espectador espera ver la apoteósica detonación de los pozos, pero no es así. Buñuel, tras un ejercicio consciente, decide desmarcarse de lo esperado por el espectador.

De los numerosos argumentos presentados por la crítica se extrae que el bajo presupuesto de la producción o la limitación del tiempo de rodaje a 90' son los motivos que justificaron la ausencia de un desarrollo más detallado del petróleo en toda la película. La construcción que Buñuel hace del final de la película, no obstante, sugiere que, posiblemente de manera inconsciente, optó por un cierre ecológicamente sostenible a ojos de la ecocrítica. El hecho de no mostrar la detonación en pantalla, provoca que los espectadores reflexionen acerca de las posibles consecuencias de dicho acto.

Sobre la mexicanidad ausente, puede objetarse que Buñuel no pretendía ensalzar el nacionalismo mexicano, simplemente crear un producto comercial. Así, la incursión del Trío Calaveras en varias escenas puede subrayarse como el único intento de plasmar a México aunque, como se ha apuntado antes, lo hace de manera crítica.²¹

La relación entre el petróleo y la masculinidad se plasma en la mercantilización del cuerpo masculino que defiende Hernán Palermo. Por lo tanto, el hombre es el único que se encarga de la producción y de la generación del beneficio para la sociedad, dejando a la mujer en un segundo plano, generalmente subyugado. El poder que el hombre recibe del petróleo, o visto de otra manera, del capitalismo, se transforma en hombría. Sin embargo, en *Gran Casino* el concepto de 'hombría' *per se* está ausente. A excepción de Gerardo y los otros capataces de los pozos, el resto de los personajes masculinos concuerdan con la deformación del macho no-masculino que presenta Samanta Ordoñez.

La relación entre el petróleo y la masculinidad también implica que el peso recaiga hacia la raza de los componentes de este binomio. Paul B. Preciado introduce el concepto de petrosexorracial en su *Dysphoria Mundi* (2023), donde apunta que "en términos energéticos, el modo de producción petrosexorracial depende de la combustión de energías fósiles altamente contaminantes y generadoras de calentamiento climático" (22).²² En relación con *Gran Casino*, la petrosexorracialidad se relaciona con la violencia del macho mexicano, que satisface las necesidades y deseos del blanco colonizador. La figura de la mujer mexicana, como sucede con Camila, es relegada a ser una pieza para que el colonizador consiga apropiarse de los pozos.

Por su parte, la petrofemineidad se erige como pugna contra la petromasculinidad. Y en el film la primera gana en su asalto a la segunda. La petrofemineidad, encarnada en la extranjera y no-mexicana Mercedes, desbanda la relación entre el heteropatriarcado y el petróleo, al derrotar al trust internacional y salvar al protagonista masculino. Por lo tanto, el empoderamiento de los personajes

21. Conjunto musical mexicano formado por Pepe Saldívar, y los hermanos Guillermo y Miguel Bermejo. Acompañaron a Jorge Negrete, protagonista de *Gran Casino*, en muchas de sus películas consideradas como rancheras y adaptarse a la modernidad.

femeninos presenta una película transgresora en relación con la figura típica del macho mexicano. Cabe subrayar cómo en la época de las políticas desarrollistas, financiadas principalmente por la extracción del petróleo, se produce un ideal de masculinidad atada a la industria extractiva. Por ende, la petrofemineidad en la película se configuraría como una subversión de esta narración petromasculina.

Finalmente, este artículo abre diferentes caminos de investigación. En primer lugar, y a lo largo de toda la película, rezuman características de la novela negra, como el misterio o la corrupción. Por lo tanto, analizar *Gran Casino* a partir de teorías críticas de dicha temática, así como compararla con películas o novelas del género en cuestión, corresponden una posible arista a desarrollar. Al mismo tiempo, otro hilo recae en la relación entre poder y el petróleo a partir del repaso de la historia de México, específicamente los episodios significativos por la presencia del exceso de poder de los trusts internacionales y, por ende, la subyugación de la sociedad mexicana. Para terminar, *Gran Casino* rezuma la aproximación de las teorías neocoloniales, ya que a partir de la figura de Camila, a modo de representación de la mujer mexicana, se representa cómo Buñuel cosifica a la indígena ante la fría mirada del blanco opresor.

22. Véase *Capital fósil* de Andrés Malm, traducido por Emilio Ayllón Rull.

OBRAS CITADAS

Acevedo-Muñoz, Ernesto R. *Deconstructing Nationalism: Luis Buñuel and the Crisis of Classical Mexican cinema, 1946-1955*. 1998. The University of Iowa, PhD dissertation. ProQuest, <https://www.proquest.com/docview/304416671?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>

--. *Buñuel and Mexico: The Crisis of National Cinema*. University of California Press, 2003.

Aranda, J. Francisco. *Luis Buñuel: biografía crítica*. Lumen, 1975.

Aub, Max. *Conversaciones con Buñuel*. Aguilar, 1985.

Baptista, Karina A. "Petrocultures", *Global South Studies: A Collective Publication with the Global South*. 17 de agosto de 2017, último acceso 30 de noviembre de 2022. <https://globalsouthstudies.as.virginia.edu/key-concepts/petrocultures>

Barret, Ross y Daniel Worden, editores. *Oil Culture*. University of Minnesota Press, 2014.

Buell, Frederick. "A Short History of Oil Cultures: Or the Marriage of Catastrophe and Exuberance". *Journal of American Studies*, 46(2), 2012, pp. 283.

Buñuel, Luis. "Carta de Luis Buñuel (23/4/51)". En José Rubia Barcia y Luis Buñuel, *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*. Edicions do Castro, 1992, pp. 51.

--. *Mi último suspiro*. Plaza & Janés, 1996.

Colina, José de la y Tomás Pérez Turrent. *Luis Buñuel: prohibido asomarse al interior*. Editorial Joaquín Mortiz, S.A, 1986.

Conde Soto, Francisco. "El objeto del deseo: producción deseante en el esquizoanálisis de Deleuze y Guattari o la falta en la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan". *Pensamiento*, Vol. 75, 2019, pp. 963-982.

Daggett, Cara. "Petro-masculinity: Fossil Fuels and Authoritarian Desire". *Millenium: Journal of International Studies*, 47(1), 2018, pp. 25-44.

Fernández Durán, Erick Marcelo y Gabriela Urriolagoitia. "La función del deseo en la primera enseñanza de Lacan para el psicoanálisis de orientación lacaniana". *Ajayu*, Vol. 17(2), 2019, pp. 387-423.

Foster, David William, editor. *Mexican Literature: A History*. University of Texas Press, 1996.

OBRAS CITADAS

Gallego Guzmán, Carlos. "La primera aventura de Luis Buñuel en México". *Cinemascomics*, 13 de marzo de 2013, <https://www.cinemascomics.com/la-primera-aventura-de-luis-bunuel-en-mexico/>, último acceso el 28 de septiembre de 2021.

García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano*. Ediciones Era, Vol. 4, 1969, pp. 98-101.

Ghosh, Amitav. "Petrofiction: The Oil Encounter and the Novel". *The New Republic*, 2 de mayo de 1992, pp. 29-34.

González Salinas, Omar F. "Petrocultura y transición energética en México". *Nexos*, 21 de junio de 2021, último acceso 30 de abril de 2022 <https://medioambiente.nexos.com.mx/petrocultura-y-transicion-energetica-en-mexico/>

Griffiths, Devin. "Petrodrama: Melodrama and Energetic Modernity". *Climate Change and Victorian Studies*, Vol 60, n.º 4, 2018, pp. 611-638.

Hellier-Tinoco, Ruth. *Embodying Mexico: Tourism, Nationalism & Performance*. Oxford University Press, 2011.

Hernández González, María. "Capítulo III: Petro-artesanx: el discurso de la petrocultura en el Ballet Folklórico de Amalia Hernández y los proyectos de arte popular", tesis doctoral no publicada, University of Florida, 55 páginas, 2021.

Huerta, Efraín. "Radar Fílmico". *El Nacional*, 15 de junio de 1947, p.3.

Jones, Julie. "Luis Buñuel and the Politics of Self-Preservation". En Rob Stone and Julián Daniel Gutiérrez Albilla, editores. *A Companion to Luis Buñuel*. Wiley-Blackwell, 2012, pp. 79-87.

Leen, Catherine. "How Not to Make a Mexican Musical: Luis Buñuel and the Perils of Mexicanidad". En Wolfgang Berg y Aoileann Ní Éigeartaigh, editores. *Exploring Transculturalism: A Biographical Approach*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, pp. 97-112.

Martínez Herranz, Amparo. "Gran Casino de Luis Buñuel". *Artigrama*, 17, 2002, pp. 517-551.

Millán, Francisco Javier. Jorge Negrete. *No basta ser charro*. Fundación Expresión en Corto A.C., 2011, pp. 209-233.

Mitchell, Timothy. *Carbon Democracy. Political Power in the Age of Oil*. Verso, 2011.

OBRAS CITADAS

Monsiváis, Carlos y Carlos Bonfil. *A través del espejo: El cine mexicano y su público*. Ediciones el Milagro, 1994.

Negrín, Edith. *Letras sobre un dios mineral: el petróleo mexicano en la narrativa*. El Colegio de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

Ordoñez, Samanta. *Mexico Unmanned: The Cultural Politics of Masculinity in Mexican Cinema*. SUNY Press. Series in Latin American Cinema, 2021.

Palermo, Hernán M. "Machos que se la bancan: masculinidad y disciplina febril en la industria petrolera argentina". *Desacatos*, 47, 2015, pp. 100-115

--. *La producción de la masculinidad en el trabajo petrolero*. Editorial Biblos, 2017.

Preciado, Paul B. *Dysphoria mundi*. Anagrama, 2023.

Ramírez, Carlos. "El 'oro negro' ha inspirado al cine mexicano". *El Universal*, 17 de marzo de 2017, último acceso el 24 de noviembre de 2021, <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/el-oro-negro-ha-inspirado-al-cine-mexicano>

Ripley, Mark. *A Search for Belonging: the Mexican Cinema of Luis Buñuel*. Columbia University Press, 2017.

Sánchez López, Jorge Carlos y Julio César Cabrera Gómez. Expediente hemerográfico N° A-00051: *Gran Casino*. Cineteca Nacional México, 2015/2018.

Santiago, Myrna. "Black Rain: Veracruz 1900-1938". *Berkeley Review of Latin American Studies*, Spring, 2007, pp. 42-44.

Schneider, Luis Mario. *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*. Nueva Imagen, 1997.

Silva Escobar, Juan Pablo. "La época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social". *Culturales*, Vol. 7, n.º 13, enero-junio 2011, pp. 7-30.

Silva Herzog, Jesús. "La cuestión del petróleo en México". *El Trimestre Económico*, Vol. 7, n.º 25(1), abril-junio 1940, pp. 1-74.

Uthhoff López, Luz María. "El Estado Posrevolucionario en México, la administración petrolera y la participación de los ingenieros". *Letras históricas*, n.º 18, 2018, pp. 117-142.

OBRAS CITADAS

Vaughan, Mary Kay y Stephen E. Lewis. *The Eagle and the Virgin: Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Duke University Press, 2006.

Vaughan, Hunter. *Dirtiest Secret: The Hidden Environmental Costs of the Movies*. Columbia University Press, 2019.

Wereley, Ian. "Advertising an Empire of Oil: The British Petroleum Company and the Persian Khan Exhibit of 1924-1925". *Media Tropes*, VII(2), 2020, p. 21

Wilson Sheena, Imre Szeman y Adam Carlson, editores. *Petrocultures: Oil, Politics, Culture*. McGill-Queen's University Press, 2017.

--. "On Petrocultures: Or, Why We Need to Understand Oil to Understand Everything Else", *Petrocultures. Oil, Politics and Culture*. McGill-Queen's University Press, 2017, pp. 3-19.

ANÁLISIS DE UNA CARTOGRAFÍA RACIAL EN CLAVE FEMENINA EN *NEGRA* DE WENDY GUERRA

Silvia M. Roca-Martínez

The Citadel, The Military College of South Carolina

Resumen: En este ensayo analizo la novela *Negra* (2013) de la escritora cubana Wendy Guerra desde una perspectiva de raza y género. Examino la cartografía racial femenina que traza la novela y que constituye un íntimo relato de la historia reciente de Cuba. Me centro en los personajes femeninos afrodescendientes, cuyas vidas abarcan más de un siglo de la historia de la isla, para así revelar los patrones, las actitudes y las experiencias que convierten a la mujer afrocubana en un personaje que opaca su individualidad. A través del análisis de estos personajes, de sus experiencias racializadas y politizadas, propongo que la novela de la cienfueguera revela el racismo insidioso enraizado en la sociedad cubana, expone la democracia racial como un mito y arroja luz sobre sus graves consecuencias.

Palabras clave: Wendy Guerra, *Negra*, Raza, Racismo, Género, Afrocubanidad, Cuba.

En 2013, Wendy Guerra, *l'enfant terrible* de las letras cubanas, publicó su novela *Negra*. De este modo, la escritora cienfueguera, cuyas obras no se publican en Cuba, aunaba su voz a las muchas que desafían la narrativa oficialista que ha retratado a la Cuba post-1959 como democracia racial. Con esta novela, se convirtió en parte de una cohorte de intelectuales cubanos no afrodescendientes tales como Fernando Ortiz, Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera, Miguel Barnet y Natalia Bolívar Aróstegui, que, desde los albores de la nación caribeña, pensaron la comunidad afrodescendiente y su acervo cultural y religioso como piezas clave de la cultura y la sociedad cubanas. Como acertadamente señala el intelectual afrocubano Roberto Zurbarano, en una sociedad donde el desprecio al negro y su aporte cultural ha sido la norma, el respaldo de destacadas personalidades no afrodescendientes constituye un componente *sine qua non* para que la afrocubanidad salte a la palestra dignificada (Zurbarano, *El triángulo invisible* 212).

Negra aborda un tema aún tabú en Cuba: la discriminación racial. Lo que es más, presenta una *rara avis* en la literatura cubana: una protagonista negra.¹ Si bien la novela no ofrece soluciones, sí nos compele a (re)visitar la cuestión racial e incide en que, al contrario de lo que muchos proclaman, la raza en la Cuba de los albores del siglo XXI constituye una herida abierta. *Negra* hace hincapié en el racismo prevalente y lo retrata como una asignatura pendiente que atañe a toda la sociedad cubana en sus más diversos ámbitos. La novela nos ofrece un relato incisivo que compele a reflexionar sobre la raza, el racismo y su estrecha relación con el género, tanto en la nación caribeña como en la sociedad global. Asimismo, nos convierte en testigos de las experiencias que enfrenta una mujer cubana negra, joven y culta criada en la utopía de una Cuba posracial y, debido a ello, privada del bagaje cultural y étnico que, tal como la misma novela sugiere, podrían servirle como herramientas para enfrentar los agravios fruto del racismo sistémico. *Negra* nos acerca a una Cuba rehén de un discurso oficial que se erige posracial, con una protagonista que continúa aprendiendo a navegar un racismo latente, incluso ya entrado el siglo XXI.

Cuca Gándara, la *Negra* y *Nirvana del Risco* exhiben características tales como la marginalidad, la resistencia a estructuras masculinas de poder y la dificultad para afrontar las muchas incoherencias de la realidad social y política cubanas que las hermana con otros personajes femeninos de la obra de Guerra, como por ejemplo Nieve, protagonista de *Todos se van* (2006), Anaís Nin de *Posar desnuda en La Habana* (2011) o Cleo de *Domingo de Revolución* (2016). Este artículo indaga en los tres personajes femeninos afrodescendientes que transitan por *Negra* y disecciona la estrecha relación entre la raza y el género tal como se presentan en la novela. Argüimos que, a través de los personajes de esta familia matriarcal, *Negra* revisita la historia más reciente de Cuba (la República, la Revolución, y el Castrismo) en clave femenina y afrodescendiente, y nos acerca a una Cuba marcada por un racismo profundamente enquistado que se manifiesta de forma más perniciosa si cabe en su intersección con el género. A través de estos tres personajes, sus experiencias, su actitud ante la vida y su condición de mujeres negras dentro de la(s) Cuba(s) que vivieron, *Negra* traza una cartografía racial en clave femenina que desmonta el mito de la democracia racial avanzada por la Revolución y expone algunas de sus secuelas.² La novela aborda una historia y problemáticas raciales que ningún gobierno o sistema político ha logrado erradicar y que devienen en un estado de desencanto y, simultáneamente, en un cóctel molotov compuesto por tensiones individuales y colectivas. Para ello, recurriremos a los conceptos fanonianos tales como la zona del ser y la zona del no-ser.

En su obra, Franz Fanon elabora una lectura aplastante sobre el colonialismo y sus estragos. El martiniqués indaga en la psique de los pueblos colonizados afrodescendientes para esclarecer cómo se constituyen las relaciones de poder entre los sujetos alienados,

1. Léanse "En busca de la cubanidad: el negro en la literatura y la cultura cubana" de William Luis y "Personajes afrocubanos en la narrativa cubana del nuevo milenio: 2000-2009" de Carlos Uxo González para un análisis más detallado sobre la escasez y la estereotipación de personajes afrodescendientes.

2. Partiendo de los argumentos de Yvon Grenier, llamamos Revolución al sistema ideológico y político que rigió Cuba durante la década de los 60, y Castrismo a lo que vino después y continúa hasta el día de hoy.

colonizados y sus colonizadores. Articuladas en las entrañas del colonialismo, dichas relaciones tienen como resultado latente el racismo y, como consecuencia de este, la formación de grupos racialmente inferiorizados. En *piel negra, máscaras blancas* (1958), Fanon distingue entre dos categorías: la zona del ser y la zona del no-ser (14). La primera ostenta el poder, fabrica las normas y disfruta de privilegio racial; la segunda, en cambio, se rige por las normas de la zona del ser, en parte por imposición y en parte por admiración — admiración que, irónicamente, estriba en la aceptación de su supuesta inferioridad frente al otro. Los habitantes de la zona del no-ser viven en un constante estado de racialización e inferiorización que se reproduce por partida doble: el que tiene lugar dentro de la zona del no-ser donde las jerarquías raciales reproducen aquellas entre la zona del ser y la del no-ser, y el existente entre las zonas del ser y la del no-ser. En su lectura de Fanon, Ramón Grosfoguel incide en que ninguna de las dos constituye un local geográfico específico, sino una posicionalidad que enfrenta al centro/metrópolis (zona del ser) con la periferia (zona del no-ser) a diferentes escalas (global, nacional, local), etc. (99). Es decir, las relaciones de poder que articulan las zonas del ser y del no-ser se desarrollan de manera interna y externa, enfrentando así a las diferentes escalas y simultáneamente enfrentándose entre ellas en las entrañas de dichas escalas. Para Fanon, el colonialismo y su división binaria de los pueblos entre la zona del ser y la zona del no-ser, redundan en una serie de efectos residuales, tales como el racismo interiorizado, la imitación —con el consecuente abandono y desprestigio de las culturas y lenguas nativas—, la parcialidad hacia el blanco, la doble dimensionalidad del negro, etc. En suma, Fanon ahonda en las incuas relaciones de poder fruto del colonialismo y sus ramificaciones en la vida diaria del sujeto negro colonizado.

La aplicación de las premisas fanonianas al contexto cubano nos ayuda a ahondar en una realidad colonial y racial que, como *Negra* señala, continúa siendo relevante en la Cuba actual. Partiendo de los preceptos de Fanon, sugerimos que la Cuba anterior a 1959 casa con el perfil de la zona del no-ser propiamente dicha. No solo existía una estratificación interna que relegaba a la población afrocubana al último peldaño de la pirámide social sino que, desde una perspectiva global, la isla adolecía de una posición desaventajada, primero como colonia española, y más tarde como protectorado y subsiguiente neocolonia estadounidense. Apoyándonos en los conceptos fanonianos, interpretamos la Revolución de 1959 y el Castrismo como intentos fallidos de transformar a Cuba en una suerte de versión optimizada de la zona del ser —es decir, sin fisuras o jerarquías internas o externas— e impulsada por un plan de consolidación nacional: una Cuba soberana donde la única categoría existente fuera ser cubano y en la que Cuba forjara una relación de igualdad con respecto a otras naciones (de la Fuente 280-282). Sin embargo, *Negra* demuestra que, en la práctica, esta zona del ser tropical constituía meramente una zona del no-ser maquillada como zona del ser, es decir, revestida con una frágil pátina de zona del ser que, cual edificio olvidado de La Habana, continúa resquebrajándose día a día ante la vista de todos.

Desde su mismo título la obra apunta a la complejidad del tema: en Cuba, “negra” se usa como término afectivo, insinuante, hacia una mujer no afrodescendiente. Lisset González Batista afirma que, en este sentido, “la negra es el sustantivo que se nombra pero que no se representa. Es mestiza o blanca, pero definitivamente no una negra como las que se conocen en Cuba, con su afro que no se mueve al viento” (n/p). En resumen, cuando se usa con connotaciones positivas, el significante no se corresponde con el significado. De la misma forma, “negra” también se usa para referirse a la raza de una mujer afrodescendiente sin más, amén de para insultar a una mujer afrodescendiente percibida como incívica, es decir, como infractora de las tácitas normas de comportamiento de sesgo eurocéntrico que rigen la sociedad cubana. Recientemente, muchas mujeres

afrodescendientes han resignificado el término, que ha cobrado una acepción positiva.

No obstante la cuestión apremiante que plantea la novela y el gran capital cultural internacional del que goza la autora, *Negra* ha recibido escasa atención de la crítica. En los pocos acercamientos críticos existentes, se resalta, sin embargo, la abundancia de estereotipos en sus personajes femeninos afrodescendientes. Este detalle, según se argumenta, resta credibilidad a la trama y al tema central de la novela: el racismo.³ Aunque coincidimos con esta observación, discrepamos de la interpretación prevalente hasta el momento. Leemos dichos estereotipos como guiños que invitan a examinar y a cuestionar este “personaje” creado y abrazado por el imaginario colectivo y que nos compelen a reflexionar sobre la naturaleza racista de los discursos que le han dado origen.⁴ Argüimos que *Negra* resalta lo que Inés María Martiatu Terry denomina como el “discurso sobre la mujer negra” cubana y pone de relieve su constante estereotipamiento (Martiatu Terry citada en Uxo González 578). La novela nos urge a reflexionar sobre

la mujer negra cubana anclada en el imaginario colectivo como un constructo sociocultural fruto de siglos de racismo y discriminación que carece de individualidad y de multidimensionalidad y que está preñado de estereotipos negativos que comprenden la violencia, el escándalo, la vulgaridad, el desorden y la promiscuidad sexual (Martiatu Terry, Introducción, n/p).

Como Nirvana misma declara en un comentario de carácter metafictivo: “Yo soy la que todos narran y pocos entienden” (Guerra 12), sabiéndose y declarándose así personaje tanto dentro como fuera de la novela. Como esta cita deja entrever, estos clichés forman parte de un ensamblado metafictivo que refleja la estructura de la novela en sí: Wendy Guerra es una mujer blanca y privilegiada de ascendencia franco-china-cubana al igual que Lu, personaje también privilegiado, femenino y franco-chino-cubano que, según aprendemos al final de la novela, resulta ser la narradora designada por la Orisha Oyá para contar la historia de Nirvana.⁵ Esta estructura apunta a un discurso racista antinegro que blanquea a una mujer de ascendencia franco-chino-cubana —es decir, mixta, aunque no afrodescendiente— y le brinda el poder de crear y narrar al otro.

Cuca Gándara: La afrocubanía en carne viva

Cuca Gándara es la abuela de Nirvana del Risco y la matriarca de una familia formada exclusivamente por mujeres. Mujer negra cubana de setenta y nueve años y santera, es ella quien, a la muerte de su hija, desempeña el papel de madre de Nirvana. Es la única de los tres personajes femeninos que conoce verdaderamente la piel que habita. Sobre su vida impera un silencio preñado de injusticias. Su silencio con respecto a su vida —detalle que invita a ser interpretado como fruto del trauma desarrollado— deviene en la ausencia de un testimonio que entreteja la historia individual y la colectiva tanto de la comunidad afrocubana como de la nación cubana en general. Esta ausencia, por una parte, redundante en una carencia de narrativas en primera persona que ayudan a transmitir saberes y experiencias de la mujer afrocubana de manera intergeneracional. Por la otra, este vacío ha sido ocupado casi en su totalidad por un discurso ampliamente aceptado y perpetuado sobre la mujer negra que, según señala Martiatu Terry, descansa en estereotipos que abarcan desde la violencia, al escándalo, la vulgaridad, el desorden y la promiscuidad (n/p).

Cuca Gándara dista mucho de ser retratada como un personaje victimizado. Es plenamente consciente de haber habitado y de continuar habitando la zona del no-ser; la conoce al detalle y asume el espacio que

3. Léase los trabajos de Maikel Colón Pichardo, Marisela Fleites Lear, Pilar Navarro Galiano, María E. López, Miryam Osorio Santos o Lise Segas.

4. Según apunta Takkara K. Brunson, la sociedad blanca de la incipiente nación cubana, sumida en la ansiedad, tachaba a las mujeres negras “as uncivilized brujas and immoral individuals” mientras que la prensa “undermined the humanity of Black women and helped substantiate violence against Black women and children” (57).

5. Oyá es la Orisha que reside y reina sobre el cementerio. Es también la Orisha que tiene potestad sobre el viento, las tempestades y los relámpagos (Bolívar Aróstegui 299). Es una de las tres Orishas mujeres que forman parte de las Siete Potencias Africanas, los Orishas con más poder en el panteón yoruba.

tanto ella como su nieta ocupan como mujeres negras en la sociedad cubana. La novela nos presenta a una mujer curtida por la vida, que se sabe en tierra hostil: es la única de los tres personajes femeninos afro-cubanos que lo sabe y, curiosamente, es también la única en sobrevivir y llegar a una avanzada edad. Es igual de significativo que sea el único personaje femenino afrodescendiente que se rige por el acervo religioso y cultural afro-cubano, gesto que puede leerse como un acto de resistencia ante los valores y saberes eurocéntricos imperantes. Ella misma constituye una parte integral de dicho acervo. Sus recetas y remedios heredados de sus ancestros abundan en el texto:

Yo no creo en nada, ni en la paz de los santos sepulcros, pero Cuca Gándara sí. Por eso ella me ha recetado tres baños y ahora está moliendo polvos para tirar. (...) Los baños (según ella) son para acabar con la mala racha... (...) Estaba limpia gracias a Cuca. (Guerra 54)

No obstante, tanto Cuca Gándara como los saberes ancestrales que atesora son objeto de burla por parte de personajes como Jorge o Philippe. El primero se refiere a la Santería como oscurantismo y brujería y a los baños de Cuca Gándara como “mierdas que hieden a negra vieja” (Guerra 58). Jorge no solo muestra así su desprecio por las creencias sino por las mismas personas que las albergan. Philippe, aunque de forma menos insolente que Jorge, también expresa burla ante las creencias de Cuca Gándara. Se refiere a los representantes máximos de las religiones afro-cubanas como “brujos”, comentario que ofende a Nirvana, quien le exige respeto:

¿Y qué remedios le recetaron los brujos?

No, Philippe, no juegues con eso. No te equivoques. Mi abuela Cuca estaba muy esperanzada con esa solución. Te ruego que respetes..., es parte de nuestra vida. (Guerra 139)

La novela sitúa en un mismo plano a Jorge y a Philippe. El primero es un hombre blanco francés de clase acomodada y de izquierdas. El segundo es cubano, “blanco y bien nacido” (28), opositor de la Revolución y del Castrismo, científico de profesión que, al igual que Cuca Gándara, es muy consciente del lugar que ocupa en una Cuba donde prevalecen las ideas preconcebidas sobre la población afrodescendiente. Ambos subestiman una serie de saberes, conocimientos y creencias que no encajan en su concepción eurocéntrica del mundo. Asimismo, menosprecian a la comunidad que los guarece, alimentado la jerarquía epistemológica que los favorece como actores dominantes. Dicha jerarquía está intrínsecamente enlazada con el color de piel.

La novela revela un dato que deja entrever la complejidad de unas relaciones raciales que aún descansan en patrones coloniales: Nirvana comparte con los lectores que Cuca Gándara “siempre fue amante”, es decir, nunca fue considerada digna de ser esposa (Guerra 71). Estas palabras hacen eco de un pasado colonial marcado por “una lógica mercantil y degradante de los cuerpos, típico del sistema esclavista y patriarcal”, donde los cuerpos negros —y en menor medida los mulatos— son fetichizados, erotizados, mercantilizados y otroizados (Camacho 33). En otras palabras, son percibidos como productores de placer, trabajo y de prole, pero raramente como dignos de entrar en el orden social aceptado. Como apunta Jennifer Morgan,

(e)arly European travel writers ensured that the Black woman’s burden was to mark the gendered and ‘raced’ boundaries of European national identities and white supremacy. African women’s bodies were effective from the very outset of European exploration as they were desirable and repulsive, available and untouchable, productive and reproductive, beautiful and Black. (Morgan cited in Tate, 1)

Asimismo, ese orden social aceptado y configurado para preservar el estatus quo de los diferentes países colonizadores europeos y sustentado por la lógica supremacista blanca eurocéntrica dio lugar al racismo interiorizado, fenómeno que impulsó a muchos afrodescendientes a emparejarse con personas de piel más clara para “adelantar” la raza (Fanon 40). Esta práctica, como indica Jorge Camacho, constituía un símbolo de ascenso social y un intento de que su descendencia gozara de un estatus social más elevado (32). *Negra* sostiene que estos patrones no murieron con la colonia y que, lejos de ser una sociedad posracial, la Cuba contemporánea continúa rigiéndose por ellos.

La Negra: ¿(De) revolucionaria (a) suicida?

Son pocos también los detalles que la novela nos facilita sobre la Negra. Es hija única de Cuca Gándara, madre de Nirvana, cuir y trabajadora de la cultura. Es el único personaje sin nombre y apellido. Irónicamente, es también el único personaje que abraza con entusiasmo los preceptos establecidos por la Revolución, en particular el mito de la democracia racial. Cuando arranca la trama ya es difunta. La idea de una nueva Cuba como zona del ser la sedujo para luego desencantarla y llevarla al suicidio.

La novela la sitúa en la década de los 60 y como parte de la realeza intelectual cubana. Trabajaba en la revista *Cuba Imago*, era amiga de la cineasta Sara Gómez, hablaba francés y se codeaba con intelectuales de renombre internacional. Cuando la novela comienza, la Negra existe únicamente en recuerdos, en fotos y como una aparición. En suma, el lector conoce a la Negra tal como otros la narran, la recuerdan y la interpretan. Su presencia e influencia son innegables, pero relegadas a la zona del no-ser, a la naturaleza caprichosa de la memoria y al ámbito de lo sobrenatural. La Negra, ese personaje intelectual racializado, sin nombre, sin corporeidad, sin existencia oficial y por lo tanto expuesta al olvido colectivo, es irónicamente reinscrita en la fábrica social y en la nación cubana mediante la escritura de *Negra*. Guerra se impone al intento oficialista por invisibilizar a quien sea percibido como amenaza a los ideales del proyecto revolucionario.

La Negra encarna a la figura del intelectual afrodescendiente que se debate entre su apoyo a la causa revolucionaria y a su conciencia racial. Defensora de la Revolución, de la ideología marxista, del mito de la democracia racial y, a su vez, orgullosamente afrodescendiente, la Negra debe hilar muy fino: por un lado, apuesta por vivir en una sociedad que supuestamente aventaja a la zona del ser y que se configura en la anulación de todo tipo de política identitaria, mientras que, por el otro, despliega su orgullo de mujer negra. Este personaje subraya las tensiones existentes entre los valores revolucionarios exaltados durante los años tempranos de la Revolución y las experiencias racializadas de sus simpatizantes afrodescendientes, quienes se vieron en la tesitura de mantener un delicado equilibrio entre su apoyo a la Revolución y su orgullo racial. Bajo los preceptos de la Revolución primaba el discurso de consolidación nacional —cualquier atisbo de política identitaria era interpretado como amenaza a la unión nacional y, por lo tanto, traición (de la Fuente 283). Linda Howe menciona la fuerte oposición de algunos oficiales del gobierno castrista a que algunos intelectuales afrocubanos se reuniesen a leer y discutir el trabajo de figuras como Malcolm X o el mismo Frantz Fanon (409). A causa de esta fuerte censura intelectuales afrocubanos como Walterio Carbonell, Eugenio Hernández Espinosa, Rogelio Martínez Furé y Sara Gómez fueron acusados de escribir un “Manifiesto Negro” para reclamarle al gobierno revolucionario mejoras aún no materializadas para la población afrocubana (Howe 431-32). Muchos revolucionarios como la Negra creyeron y se sacrificaron por una utopía que, quizás, por primera vez, parecía alcanzable.

Desde las primeras páginas de la novela, la descripción que la narradora nos ofrece de la Negra nos dibuja a una mujer que se enorgullece de su afrodescendencia y que, en una Cuba que se esfuerza por igualar y consolidar, por resaltar la cubanidad como única categoría unificadora, no pasa desapercibida:

Mi madre caminaba como una reina africana entre la multitud. Su corona era el espendrum. Nunca se estiró el pelo para sentirse «adelantada» y, como el de Ángela Davis, le crecía hacia arriba: cuanto algodón o florecita volaba, se enganchaba en su cabeza. Un halo circular la cortejaba, coronando su mente. Caminaba despacio, y si estaba apurada corría en cámara lenta por el empedrado, con sus sandalias hechas a mano, sus dedos largos, sus vestidos blancos de gasa, los pezones morados reventando de vida bajo la túnica. Ella no tenía tiempo para entenderse con la diferencia. Su entereza era tal, que jamás usaba colores cuando hablaba de un ser humano. (Guerra 15)

El orgullo por su raza se resalta en la manera en que la Negra se comporta: con elegancia y dignidad propias de la realeza. Y también en su rechazo a estereotipos raciales que proponen la inferioridad de los afrodescendientes o el sometimiento a estándares de belleza occidentales. Su presencia, su apariencia física, su aura aristocrática y su intelectualidad innatas desmienten dichos clichés. Aún consciente del racismo existente, la Negra se resiste a usar el lenguaje racializado imperante o a contemplar la óptica que lo sustenta. Su negación a entablar un diálogo sobre la dinámica racial de la isla y optar por ignorarla dejan entrever su compromiso con los ideales revolucionarios. La Negra abraza una política racial que apuesta por el silencio para promover una democracia racial que no termina de cristalizarse.

No es baladí que la novela la compare con la activista y académica estadounidense Angela Davis. La cita anterior, que la describe con “(u)n halo circular (que) la cortejaba, coronando su mente” (Guerra 15), dibuja un perfil cuasihagiográfico a la vez que hace fuerte eco del póster del artista visual cubano Alfredo Roostgard, *Angela Davis*, que sirvió como parte de la campaña de liberación de la intelectual afroamericana. Asimismo, la postura de la Negra ante la coyuntura social y política en la que se encontraba Cuba no distaba mucho de la de Davis en los Estados Unidos: Davis se comprometió más con el Comunismo que con la causa afroamericana, gesto que le ganó la simpatía de Fidel Castro (Seidman 29). Ninguna de las dos, sin embargo, dejó de vanagloriarse de su afrodescendencia, sentimiento que transmitían a través de su pelo afro y su vestimenta.

Otra intelectual que la novela relaciona con la Negra en varias ocasiones es Sara Gómez. Esta otra asociación entre un personaje de ficción y una intelectual conocida y, en este caso, afrocubana, no debe pasarse por alto: contribuye a retratar a la Negra como intelectual conflictuada. Sara Gómez fue la primera mujer en llevar un afro en Cuba e, igual que la Negra, fue una gran defensora de los ideales revolucionarios, tal como da fe su trabajo, en especial *De cierta manera*, su filme más conocido (Allen 103). En la misma vena que Angela Davis y Sara Gómez, el personaje de la Negra representa a los intelectuales de la diáspora africana que abrazaron la doctrina comunista y que, en el caso de Cuba, apoyaron la Revolución. De este compromiso político a menudo afloraban tensiones raciales que Jaffari S. Allen aborda cuando arguye que *De cierta manera* denuncia las acuciantes carencias promovidas por la economía política existentes antes de la Revolución y, a su vez, delata las suposiciones sostenidas por la ideología revolucionaria que estima a la población afrodescendiente como moralmente deficiente (105).

Un fragmento en la novela nos da las claves para discernir la política racial y de género que yace en el trasfondo político-social cubano durante los años de la Revolución. La Negra, en compañía de la crema y nata de la intelectualidad nacional e internacional, disfruta de un día de esparcimiento. La descripción, imitando los movimientos de una cámara, se enfoca en la Negra y muy sutilmente nos da las claves para descifrar el papel que desempeña tanto en ese escenario en particular como en la Cuba del momento:

Un plano descubre a mi madre flotando en una piscina de Santiago de Cuba. Luego se la ve tumbada bajo el sol, con gafas blancas y redondas. Su pelo se ilumina, de él parecen asomarse cocuyos, diamantes, luceros; un halo iridiscente la acompaña. (...) Sartre bebe en una esquina del plano, lee y le habla a un colega. No se moja, disfruta del paisaje, en el que mi madre, discreta, es la pieza más liviana y hermosa. (...) Sartre y ella conversan. Mami avanza en el tema mientras se cubre el cuerpo con una toalla de palmeras, muy atenta a los gestos de Sartre. (Guerra 66)

La escena, que nos llega mediada simultáneamente por una cámara, la interpretación de la película captada por dicha cámara de Nirvana, la narración de Lu de lo anterior y, finalmente, la pluma de Wendy Guerra, nos muestra a la Negra como atrezo de un escenario (¿experimento?) tropical que aporta belleza y exotismo; en definitiva, como evidencia que confirma el éxito de la Revolución ante la atenta mirada internacional encarnada por Sartre y de Beauvoir. El lugar donde la Negra se desenvuelve en este fragmento da fe de una supuesta zona del ser performativa que usa a una mujer negra como reclamo. Su valor no estriba en su intelecto, sino en su condición de atrezo, usado por el gobierno castrista para presentar con éxito una Cuba que asume el papel de utopía hecha realidad, de democracia racial por excelencia. Sartre y de Beauvoir quedan relegados al rol de testigos —no de intelectuales *per se*— de una farsa que alabarían a su vuelta a Europa: Sartre publicaría sus impresiones y reflexiones de su visita en una serie de artículos para el diario francés *France-Soir* y en su libro *Visita a Cuba* (1961).

La Negra expresa estas y otras tensiones de una forma trágica. La revolucionaria, orgullosamente negra, termina quitándose la vida, y lo hace en forma de acto político: quemándose a lo bonzo. La autoinmolación constituye un ejercicio de soberanía y libertad individual mediante el cual se usa al cuerpo como vehículo de un acto simbólico de protesta política (Moraga Cifuentes n/p). Al recurrir a ese tipo de suicidio, la Negra no solo toma las riendas de su propia vida y de su cuerpo, sino que se rebela ante la naturaleza limitadora de dicho proyecto donde “vivir con miedo y sin derechos es lo normal” en “ese zoológico paternalista donde no te dejan moverte y te ponen lo que quieren en la boca. Te vacunan, te vigilan, te educan y mandan” (Guerra 151; 137). En este caso la autoinmolación se nos presenta como mecanismo de protesta política, como un acto de inversión del poder soberano del Estado al confrontarlo; “supone un punto de fuga a un conflicto latente pero que no siempre está visible” (Moraga Cifuentes n/p):

Tú sabes lo que es despertar de madrugada, ver a tu propia madre envuelta en fuego, ¿y no poder hacer nada? Ni agua, ni colchas sirvieron para aplacar aquello. Corrió por el patio, se detuvo. Primero gritos y luego una especie de resignación, como si ya no doliera o no sintiera... nada. (Guerra 106-07)

Imolarse otorga visibilidad a un conflicto, pues quien se autoinmola pone de relieve su inconformidad. Irónicamente, las palabras “(p)rimero gritos y luego una especie de resignación, como si ya no doliera o no sintiera ... nada” podrían leerse como un guiño a la euforia

que muchos sintieron durante la Revolución. Una euforia que para muchos devino en desencanto: los campos de la UMAP, el caso Padilla, el Quinquenio Gris y El Mariel son solo algunos episodios de una larga lista de afrentas que resultaron demasiado. Hacerlo en su casa, pero a la vista de su familia y vecinos, sugiere una conciencia de la presencia del estado en el ámbito privado y una protesta ante la falta de privacidad. En resumen, su autoinmolación resalta el fracaso del proyecto revolucionario y constituye una dolorosa aceptación de que la zona del ser nunca se materializó. Las palabras de Nirvana lo confirman: “(n)o quería cooperar. Terapias, medicina natural, espiritistas, consultas y recetas de babalawos; en realidad, no había un diagnóstico más allá de la locura, quería abandonar este mundo” (Guerra 109). Siguiendo esta línea, el suicidio de la Negra podría leerse como una alegoría del proyecto revolucionario en sí y, a su vez, como una crítica a la naturaleza suicida de quien lo apoyó. No menos importante, su autoinmolación sugiere un entendimiento de que, al igual que la protesta pública y colectiva, una mujer intelectual, negra y cuir no tiene cabida en el proyecto revolucionario. Autoinmolarse delante de su propia hija, también mujer negra y cuir, podría leerse como advertencia sobre la inviabilidad de su existencia.

La única vez que la Negra aparece en la novela, lo hace como aparición, ante su hija y el amante de esta, Philippe, quien era a su vez el esposo de Marie, la amante de la Negra, mientras se encuentran dormidos en la habitación de este en París. La Negra viene a avisar a su hija, no como fantasma, en el sentido occidental más tradicional, sino como eggun:

Mi madre había vuelto. (...) Escúchame bien lo que te voy a decir, es la única vez que aparezco. (...) No te quedes mucho tiempo de arrimada por aquí, la cosa está muy mala en todas partes. En cuanto se repartan las cenizas y el dinero, tú regresas a lo tuyo. Cuando llegues, recoge tus cosas y vete al Escambray a meditar un poco, encuentra tu lugar, piensa en lo que deseas. (Guerra 127).

La Negra desgrana un plan de futuro para Nirvana. Asimismo, vaticina la muerte de Cuca Gándara y le encomienda Nirvana a Philippe: “Hazte cargo. Si llegaste tan lejos, cuida a Nirvana; cuidala como oro. Marie y yo te la encargamos, trátala como a uno de tus hijos; ámala como a ti mismo.” (Guerra 127). Más que un fantasma en sí —regido por la tradición europea y cuya aparición rescata e incluso reproduce un momento traumático del pasado— la Negra aparece como un eggun. Según las religiones afrocubanas, los eggun son los muertos, los espíritus de los difuntos que nos ayudan y protegen, que quieren vernos progresar (Bolívar Aróstegui 304). En cambio, los fantasmas propiamente dichos están apegados a los eventos, cosas y lugares que los generaron; son recuerdos persistentes de problemas que perduran (Gordon xix). La Negra se aparece para, desde su experiencia, aciertos y fracasos, guiar y alumbrar el camino de su hija. Lo hace en París, lejos de La Habana —lugar que la vio nacer y morir—, desligada del contexto sociopolítico del que procede y sin hacer alusión al mismo. Su aparición como eggun sugiere que continúa abrazando tanto su afrocubanidad como las creencias y los saberes que abriga. Si bien expresó su decepción y rechazo hacia la Revolución al suicidarse, el vínculo con su afrocubanidad continúa intacto.

Nirvana en su laberinto

Negra nos acerca a una protagonista nacida en 1979 (año del vigésimo aniversario de la Revolución) y criada por una madre revolucionaria según los parámetros raciales establecidos por el mito de la democracia racial. Sin embargo, como Nirvana no tarda en aprender, dicha democracia racial no se sostenía más allá de los boletines oficiales y discursos políticos. Por consiguiente, Nirvana —al igual que toda una generación de afrodescendientes que crecieron inmersos en el mito de

la democracia racial— acaba convirtiéndose en daño colateral del discurso oficialista sobre la raza. Como era de esperarse, las experiencias racializadas de la Negra impregnan la crianza de su hija y los valores que le inculca. La Negra se vuelca en la Revolución y educa a su hija en sus principios, como habitante de facto de una supuesta zona del ser, lo que redundará en consecuencias nefastas para ambas: la Negra acaba suicidándose víctima del desencanto, y Nirvana acaba asesinada por Jorge, su ex amante blanco, no sin antes caer en la cuenta de que es un daño colateral del mito de la democracia racial (de una zona del ser ficticia): “(m)i madre cometió el error de criarme en su utopía... he sido negra, negra, negra para todos, menos para mí. Yo siempre fui Nirvana” (Guerra 46). La novela sugiere que haberse criado en ese mito la ha privado de las herramientas necesarias para sobrevivir en un ambiente hostil, la ha desvestido de un acervo cultural, religioso y social que, en el peor de los casos, podría haberle servido de armadura emocional: “¿Por qué mami siempre me reinventó la realidad evitándome estas zonas oscuras?... Ahora no tengo anticuerpos para luchar contra algo que en verdad desconozco” (Guerra 201). Nirvana es consciente de que “(m)i color revive la vieja historia, que no acaba, no cierra y se inicia una vez más el día en que nace una niña como yo, una persona que no ha sido preparada para lo que algunos ven en ella” (Guerra 11). No solo carece de una apreciación y un conocimiento profundos del acervo cultural y religioso de la comunidad afrodescendiente, sino que, al mismo tiempo, se encuentra en desventaja. Vive en una sociedad regida por códigos eurocéntricos donde “(n)o podemos manejar igual sus patrones culturales, ni hacer valer los nuestros solo por el estigma de la piel...” (Guerra 47). En última instancia, Nirvana se sabe hija de una generación que creció con unos padres volcados en la Revolución, que delegaron sus cuidados en los abuelos (Guerra 40). Su generación creció inmersa en la utopía alimentada por sus padres, pero sin que estos pudieran darle las claves para poder sobrevivir tanto la utopía como la realidad que la rodeaba.

La relación entre Nirvana y Jorge —eje sobre el que se desenvuelve la trama— constituye un excelente punto de partida para desentrañar la dinámica racial que impera en la Cuba contemporánea, así como para explorar el posicionamiento de Nirvana frente a esta problemática. Cuando la novela da inicio, Nirvana y Jorge están juntos desde hace cinco años. Si bien se ven asiduamente y mantienen relaciones sexuales, Nirvana solo visita la casa en la que Jorge reside con su abuela por las noches, en la clandestinidad; aunque la una sabe de la existencia de la otra, no se conocen (Guerra 25). Jorge la relega así a la condición de amante, proveedora de placer, indigna de ser presentada en familia o en sociedad y, por ende, de formar parte del orden social. Revisitando las palabras de Jorge Camacho, la dinámica entre Nirvana y Jorge reproduce la “lógica mercantil y degradante de los cuerpos, típico del sistema esclavista y patriarcal” (33) que marcó la vida de Cuca Gándara, como se mencionara anteriormente.

Los mismos códigos raciales de la República se reproducen durante el castrismo. Cuando Nirvana comparte con Jorge que está embarazada de él, que quiere tener a su hijo y casarse, la conversación toma un cariz racista:

Nos casamos y ya.

¿Y ya? Ahora sí te perdimos. —Jorge se ríe a carcajadas—. Yo soy blanco y bien nacido, como dice mi abuela. Olvídate de que acepten a una negra, buena, mala o regular, en mi familia. Aquí no se peinan trencitas. (...)

¿Qué es lo que te gusta de mí? Llevas años buscándome, ¿por qué?, ¿qué hago aquí contigo? Dime la verdad, no seas cruel.

Pues veo a una negra bembona con pasa colorá, ojos saltones, nariz ñata y con olor a bacalao. Me gusta comerte servida sobre la cama, pero no veo a mi abuela cambiándole pañales a un negrito, a ella no. Abre los ojos, Nina. En Cuba las cosas no han cambiado, mi futuro no puede ser contigo. (...) Pero no te creas el cuento, no seas ingenua, aquí no seremos iguales nunca. Yo no soy un turista alemán o italiano que se babea cuando te ve modelar. (...) (C)ada noche me sorprendo con todo lo que ven en ti esos turistas nórdicos, pero te tengo una mala noticia: eso conmigo no vale. Y si me voy de Cuba, no quiero arrastre. Ya tenemos bastante con el comunismo de pachanguita, la salación y la mezcolanza de estos cincuenta años (Guerra 28-9).

Su respuesta le hace darse cuenta de que, al contrario de lo que le habían enseñado, habita la zona del no-ser, donde persiste un sistema mercantil que descansa en el consumo de los cuerpos negros y mulatos no obstante el rechazo categórico que estos cuerpos provocan ante la posibilidad de que se conviertan en miembros del tejido social. Irónicamente, es Jorge quien se sabe habitante de la zona del no-ser y es pleno conocedor de su posición privilegiada dentro de ella. Como Nirvana confiesa, ella no sabe manejar los patrones culturales de una sociedad diseñada casi en su totalidad por personas como él. Jorge — hombre blanco, hijo de familia de abolengo, científico e, irónicamente contrario a la Revolución (aunque según él mismo alega, bajo la Revolución se han mantenido los mismos códigos raciales que imperaban antes y de los que él se ha beneficiado)— es quien le explica a Nirvana que la democracia racial —a la que se refiere cínicamente como “cuento”— es solo eso, una mentira. Cuba continuaba siendo una zona del no-ser, más perspicaz, más, astuta, pero, al fin y al cabo, una zona del no-ser. Las palabras de Zurbano así lo corroboran. A partir del año 1959,

el racismo ocultó su expresión pública, pero siguió latiendo en el espacio privado, entre las redes profesionales donde la gente blanca fueron mayoría y entre los intersticios de la mentalidad social, donde el racismo se tornó sutil, incluso amable, pero aun excluyente, repartiendo chistes y clasificaciones hirientes. (“Cruzando el parque” 142)

Negra desenmascara una Cuba como la zona del no-ser por excelencia. Una nación-estado que continúa rigiéndose por cánones coloniales, patriarcales, eurocéntricos y mercantilistas que aún perciben a la mujer negra y, en particular, a la mujer negra proveniente del Sur Global, como saciadora de deseos y fetiches, abastecedora de placer carnal, souvenir, pero lejos de ser merecedora de formar parte del orden social propiamente dicho. Su breve relación con Philippe y más tarde sus escarceos amorosos con Tom así lo confirman: tal como les sucediera a Cuca Gándara y a la Negra, Nirvana no es percibida como mujer sin más. El color de su piel determina sus experiencias, ni Philippe ni Tom —el primero francés de unos sesenta años, de ideología de izquierdas y una de las personas que apodó a la madre de Nirvana la Negra; el segundo un joven diplomático estadounidense con ascendencia dominicana— logran ver a Nirvana por quién es. Philippe la percibe como una máquina del tiempo que le hace revivir su pasado y le recuerda todo lo que perdió. Si bien la presencia de Nirvana vuelve a abrir sus heridas, hacerle el amor lo hace (re)vivir. Al mismo tiempo, la lee como una muestra del Sur Global, entendido en su expresión más amplia; como tal, la lleva a un barrio marginal de París para que le haga su trabajo sucio: comprarle drogas a su hijo. “Y allí estaba yo, la negra, negociando con africanos, hablando en lenguas, regateando con un dealer el variado menú que me apuntó Philippe” (Guerra 98). Aquí no es Nirvana, ni la hija de la Negra, ni un producto del socialismo tropical, sino una habitante del Sur Global, de la zona del no-ser más explícita,

territorio con una historia común de violencia sistémica que se despliega en diferentes frentes (sexual, racial, económico, epistémico, lingüístico, etc.); de ahí, podemos argüir, la camaradería entre Nirvana y los hombres que le proporcionaron las drogas para Philippe, para Occidente, para quienes marcan las pautas —se saben y se reconocen como hijos de un dios menor, como habitantes de la zona del no-ser.

Por su parte, Tom, ciudadano estadounidense birracial de madre dominicana, y por lo tanto del Sur Global, la relega a la categoría de un mito tan deseado como temido. Después de tener relaciones sexuales por primera vez, Tom exclama: “¡Oh, nooo! Oh my God! What the fuck? Cocomordan!— dijo asustado” (Guerra 273). Nirvana es así retratada como objeto de deseo y como amenaza: la “vagina dentada”. “Cocomordan,” como Tom le explica, es la palabra criolla haitiana para denominar a mujeres con vaginas que aplican presión al miembro masculino durante el acto sexual. Aunque resulta una práctica placentera para el hombre, también constituye un gesto de poder, de insumisión y desobediencia. Yace ahí el miedo de Tom. Sin embargo, si por una parte con esta práctica Nirvana invierte el orden aceptado (es ella quien domina la situación), por la otra, estereotípicamente amplía la experiencia sexual de Tom, el amante que la etiqueta como “cocomordan” y la vuelve a enredar en la tela de araña del mito colonial que tilda a la mujer negra de promiscua, insaciable y, en definitiva, de Jezebel —némesis de la mujer blanca occidental— y, por consiguiente, relegada al ámbito de lo incivilizado, de lo no-occidental. Ambos Philippe y Tom alimentan una percepción de Nirvana que parte del color de su piel, su procedencia, su historia, la geografía en la que habita y el contexto sociopolítico del que inevitablemente forma parte, sin importarles su empeño por desligarse de todo ello y ser simplemente Nirvana. La mujer negra cubana es nuevamente fetichizada, erotizada y politizada para saciar el deseo de un otro occidental que, en la misma vena del sistema político que la coarta y rehúsa verla en su individualidad, la eclipsa con estereotipos, la ancla a una Cuba idealizada, exotizada, erotizada, cubierta de un aura de folklor, de tabú —inclusive de realismo mágico— y, por ende, de todo lo que la isla aún parece representar para Occidente, para la zona del ser por antonomasia.

Las tensiones con las que lidian aquellos que habitan dentro de esta zona del no-ser maquillada como zona del ser también afloran dentro del ámbito de las religiones afrocubanas. Aun cuando desde el comienzo *Negra* hace hincapié en la impronta que las religiones afrocubanas han dejado en la cultura y sociedad cubanas, Nirvana se presenta como la nota discordante: rechaza seguir el camino de su abuela y la pareja de esta, su madre, amigos y otros conocidos e iniciarse en la Santería o atenderse con un babalawo o un santero. Inclusive se niega a ponderar —aunque su vida dependa de ello— las advertencias de sus seres queridos quienes, avisados por el tablero de Ifá, la exhortan repetidamente a reconsiderar su posición y abrazar dichas creencias religiosas. Nirvana declara tajantemente: “Yo no creo en nada, ni en la paz de los santos sepulcros” (Guerra 34). Pese a que estas palabras no parecen dejar lugar a dudas, una lectura cuidadosa nos sugiere que Nirvana dista de ser tan incrédula como asegura y que su distanciamiento de la religión podría deberse a otras razones. Por ejemplo, en las primeras páginas, declara: “(n)o soy espiritista, no escucho voces” (Guerra 16), aunque en la siguiente página afirma que “siento a esa negra conga gritar por dentro. Lo dice en lengua, pero lo dice claro: AZÚCAR, AZÚCAR, AZÚCAR PARA CRECER” (Guerra 17; mayúsculas en la novela). Nirvana niega su condición de espiritista para después reconocer que no solo escucha la voz de una mujer conga, sino que la escucha y la entiende en una lengua que no es la suya, desmintiendo así su propia observación sobre su falta de aptitudes espiritistas. Igualmente, somos testigos de cómo se encomienda a diferentes Orishas: a Orula para ir a Francia y no volver a Cuba (Guerra 73), a Babalú Ayé para que su negocio de cremas para la piel prospere

(Guerra 177) y a Yemayá para que alejara a Philippe de Cuba sano y salvo (Guerra 217). En otra ocasión, se limpia con huevo y carne para “exorcizar la maldición que se repite” (Guerra 157). Como estos episodios constatan, Nirvana no parece rechazar las religiones afrocubanas de manera tan categórica como en un principio pareciera, pero la novela nos invita a considerar otra explicación: cuando Nirvana se encomienda a un Orisha, no es más que una expresión de su cubanidad, no una muestra de su religiosidad. Al contrario, para personajes como Almendra, su abuelastro, abrazar las creencias religiosas afrocubanas equivale a aceptarse como afrodescendiente, a abrigar y otorgar valor a una epistemología y unas creencias pertenecientes a sus ancestros: “Mi hija, usted es muy culta, y esto es cultura igual, pero de su raza” (Guerra 73). Las palabras de Almendra rezuman fe y orgullo, hablan de una realidad tácita pero extendida: la violencia epistemológica como parte de un proceso de inferiorización sufrido por la comunidad afrocubana, parte de la cual rechaza identificarse con unos saberes que la relegan a la categoría de “indomables, inadaptados, inferiores” (Guerra 47). Para Almendra, mantener vivo el acervo cultural y religioso afrocubano constituye una manera de descolonizarse, de empoderarse; abrazar y transmitir estas creencias significa brindar las herramientas para “cuidarse por uno mismo”.

Negra nos da algunas claves para descifrar la actitud de Nirvana ante las religiones afrocubanas. Por una parte, Nirvana se nos presenta como un personaje despojado de un sentido de afrocubanidad y, como ya vimos, desposeída de las herramientas necesarias para lograr desenvolverse con éxito en una sociedad que dista mucho de ser la zona del ser en la que su madre la crió. Esta situación, que en la novela aflora como un conflicto intergeneracional entre madre e hija, entraña una dura crítica a la política racial adoptada por la Revolución que, según *Negra*, fomentó un desapego cultural y epistemológico entre los miembros de generaciones nacidas de los años 60 en adelante y razón por la cual devinieron en daño colateral. Al igual que las asociaciones pensadas como bastiones de las políticas identitarias, las religiones fueron restringidas en gran medida bajo la Revolución y el gobierno castrista hasta hacia ya entrado el Período Especial. En los años 70, por ejemplo, década en la que nació Nirvana, las ceremonias de Santería requerían un permiso especial de la policía del distrito, un listado de participantes y materiales (con la dificultad añadida de que muchos de dichos materiales solo se podían obtener de estraperlo), descripción detallada del ritual en cuestión y la certeza de que no asistiría ningún menor. Aun cumpliendo todos estos requisitos, no se tenía seguridad de recibir la venia de las autoridades para poder llevar a cabo el ritual (de la Fuente 294-295). Nirvana encarna a toda una generación de afrodescendientes cubanos que sufre las ramificaciones de la laguna étnica, cultural y social fruto de la política de unificación nacional implementada por la Revolución para crear una comunidad imaginada, sin fisuras, ante un enemigo que se vislumbraba a 90 millas.

A medida que crece y se enfrenta al mundo que la rodea, Nirvana se hace cargo de la dificultad que existir como Nirvana y existir dentro de la sociedad de la que inevitablemente es parte conlleva, sin sufrir las consecuencias que este proyecto inviable presenta. La protagonista teoriza y pone el dedo en la llaga: “Quisimos cambiar de golpe, pero ese cambio necesita tiempo y sinceridad” (Guerra 46). Su color de piel, o, mejor dicho, toda la carga simbólica que se le atribuye le prohíbe existir sin el peso de las expectativas, sin la necesidad de dar explicaciones o verse coaccionada a ser parte de una *performance* infinita: “... (No) pertenezco a ese mundo al que me arrastran mi herencia y mi ascendencia cultural” (Guerra 227). A todos los efectos, pertenecer a un “mundo”, cualquiera que este sea, implica vivir según una serie de normas tácitas, de expectativas, participar en experiencias colectivas y compartir un pasado y linaje comunes, todo lo cual resta individualidad y libertad. Pertenecer a su ascendencia y legado cultural supone aún

más: ser exotizado, exhibido, inclusive caricaturizado, tanto en el imaginario nacional como en la imagen que Cuba exporta de sí misma al exterior, como si de un personaje de Alejo Carpentier se tratase.⁶ En resumen, pertenecer a “ese mundo” la convierte en un “ser mágico, exótico” y la despoja de la posibilidad de existir y vivir en el mundo como una persona más, no como un personaje, sin el peso que supone vivir dentro de un guion, de una historia ya escrita que la compelan a desempeñar el papel de representante, recipiente, transmisora y a la vez atrezo, como le pasara a su madre.

No menos importante, Nirvana se muestra reticente a involucrarse en cualquier religión que le exija devoción y obediencia. En el caso de Ifá, el babalawo, siempre un hombre, se erige en autoridad única.⁷ Por lo tanto, convertirse en devota de Ifá conlleva acatar las observaciones de una figura religiosa masculina, amén de los preceptos y de la comunidad religiosa que la practica: “¿Quiénes son ellos para decirme a mí lo que hacer con mi vida, Lu? Lo que puedo o lo que no puedo se lo dejo a Dios o al destino. No a un babalawo que quiere controlarlo todo llenándome de miedo” (Guerra 49). Como se desprende de estas palabras, Nirvana se revela ante la figura religiosa masculina que se impone como mediadora y única interprete del tablero oráculo de Orula, y no necesariamente ante la epistemología ni las creencias que sustentan dicha religión. De hecho, aunque Nirvana se presente como creyente en Dios, durante mis viajes a Cuba, he observado que muchos babalawos, devotos de Ifá y santeros, usan los términos Orula y Dios de manera intercambiable. Por consiguiente, que Nirvana use el término Dios no indica que esté expresando una preferencia por la religión cristiana. De nuevo, una lectura más astuta nos revela otro nivel de significado: el rechazo a una figura masculina todopoderosa que dicta la vida de las personas según los auspicios que interprete en el tablero, lo que puede leerse como una llamada a la libertad personal y un rechazo al régimen cubano. Por lo tanto, nuestra protagonista se estaría pronunciando contra el proselitismo, la autoridad y la obediencia ciegos. Irónicamente, su afán por mantenerse independiente, libre de influencias y de miedo termina pasándole factura: Nirvana muere a manos de Jorge, un fin que el tablero de Ifá le había vaticinado a su amiga Lu y que Nirvana decidió ignorar. La novela sugiere que, si Nirvana no hubiera rechazado las religiones afrocubanas, posiblemente seguiría con vida. En cualquier caso, tanto su muerte como la de su madre constituyen las dos caras de una misma moneda: la Negra se suicida debido al profundo desencanto que lleva consigo tras haber entregado su vida y esperanzas al proyecto revolucionario, mientras que Nirvana muere como daño colateral de una política de unificación identitaria que fracasa en eliminar el racismo, mientras que presume de lo contrario—Jorge y su abuela son ejemplos notables— y que, a su vez, pone en una situación, incluso más vulnerable si cabe, a parte de una comunidad que queda desprovista de las herramientas necesarias para sobrevivir en una zona del no-ser subrepticamente disfrazada de lo opuesto.

Conclusión

Negra escarba en una herida sin cicatrizar, que aún duele, y expone el lado más sórdido de un racismo que persiste, que muta y que mata. A través de sus personajes femeninos afrodescendientes, la novela indaga en las ramificaciones derivadas de un sistema colonialista mercantilista cuyos comportamientos y valores permanecen vigentes a pesar de las narrativas oficialistas que pregonan lo opuesto. Tejiendo y yuxtaponiendo las experiencias racializadas de Cuca Gándara, la Negra y Nirvana, la novela desmonta el mito de la democracia racial avanzado por la Revolución y expone los intersticios de una sociedad aún regida por una lógica europeísta y colonialista. La cienfueguera nos acerca a una Cuba que constituye una zona del no-ser, a pesar de los intentos más o menos concertados en ser y, especialmente, en mostrarse como lo opuesto. La novela tumba el mito de la democracia racial y deja entrever un racismo latente y solapado que sume a la población

6. ‘En su artículo “Santurismo: The Commodification of Santería and the Touristic Value of Afro-Cuban Derived Religions in Cuba”, Julie Rausenberger explica que, en aras de resucitar el turismo en la isla, el gobierno cubano organizó tours de Santería y ubicó de manera estratégica Santeras ataviadas en la manera tradicional y acompañadas de artículos religiosos y oráculos de adivinación como los caracoles o barajas de tarot en espacios públicos concurridos por turistas, reduciendo así todo un legado cultural a la categoría de souvenir. Curiosamente, la novela menciona a Carpentier en varias ocasiones y Nirvana vive a solo una calle de la casa del escritor franco-cubano.

7. En el Ifá criollo (así es como se conoce al Ifá que se practica en Cuba vis-a-vis al Ifá que se practica en Nigeria), las mujeres no pueden ser ordenadas como babalawo. El grado más alto que puede alcanzar la mujer en Ifá es apetebí o esposa de Orula (Bolívar Aróstegui 302). En el caso de que la apetebí viva con un babalawo, no necesariamente en régimen matrimonial, será ella quien atienda las tareas domésticas que se deriven de los rituales que este lleve a cabo.

afrodescendiente en una esquizofrenia tanto individual como colectiva y que, al mismo tiempo, la usurpa de las herramientas para poder resistir. En última instancia, la novela documenta y reivindica la experiencia racializada de la mujer afrodescendiente para así mostrar su complejidad, exponer los discursos que la atraviesan, rescatarla del silencio e imprimirla como parte integral de la nación cubana.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 51
Agosto/August 2024

CIBERLETRAS

OBRAS CITADAS

Allen, Jafari S. *¡Venceremos?: The Erotics of Black Self-Making in Cuba*. Duke UP, 2011.

Bolívar Aróstegui, Natalia. *La sabiduría de los Oráculos: Ifá, los caracoles y el coco*. José Martí, 2018.

Brunson, Takkara K. *Black Women, Citizenship, and the Making of Modern Cuba*. U of Florida, 2023.

Camacho, Jorge. "Bufonerías: los afrodescendientes y la burla en el teatro cubano colonial." *Ciberletras*. 49, 2023, 20-39.

Colón Pichardo, Maikel. "¿La negra tiene tumbao? Refutaciones al "sex appeal" de los estereotipos raciales en las representaciones del discurso narrativo cubano contemporáneo, la visión en *Negra* de Wendy Guerra y la distendida interacción entre género y 'raza'". *Revista Nós. Cultura Estética e Linguagens*, vol. 4, no. 2, 2019, pp. 227-45.

De la Fuente, Alejandro. *A Nation for All: Race, Inequality and Politics in Twentieth-Century Cuba*. U of North Carolina P, 2001.

Fanon, Frantz. (1952). *Piel negra, máscaras blancas*. Caminos, 2011.

Fleites-Lear, Marisela. "¿Por dónde le entra el blanco al coco? Recetas para un destino racializado en *Negra* de Wendy Guerra." *A Contracorriente: Una revista de estudios latinoamericanos*, vol.1, no. 2, 2023, pp. 156-79.

González Batista, Lisset. "El coco aunque sea rancio: una aproximación vivencial de una mujer negra sobre las relaciones interraciales en Cuba." *Revista Amazonas*, 2020, Nov. 24, <https://www.revistaamazonas.com/2020/11/24/el-coco-aunque-sea-rancio%C2%A8-una-reflexion-vivencial-de-una-mujer-negra-sobre-las-relaciones-interraciales-en-cuba/>

Grenier, Yvon. "Cuban Studies and the Siren Song of the Revolution." *Cuban Studies*, 49, 2020, 310-330.

Gordon, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. U of MN, 2008.

GroGrosfoguel, Ramón. "La descolonización del conocimiento: diálogo crítico entre la visión descolonial de Frantz Fanon y la sociología descolonial de Boaventura de Sousa Santos". *Formas-Otras: Saber, nombrar, narrar, hacer*. CIDOB Edicions, 2011, pp. 97-108.

OBRAS CITADAS

Guerra, Wendy. *Negra*. Anagrama, 2013.

Howe, Linda S. "Afro-Cuban Intellectuals: Revolutionary Politics and Cultural Production." *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 3, no. 3, 1999, pp. 407-39.

Martiatu Terry, Inés María. "Tirando piedras y rompiendo cabezas. De deshacer tachaduras y exclusiones al discurso afrofeminista se trata." *Afrocubanas: historia, pensamiento y prácticas culturales*, edited by Daisy Rubiera Castillo and Inés María Martiatu Terry. Ciencias Sociales, 2015.

Moraga Cifuentes, Igor. "Uso del cuerpo en la protesta política. Significación e implicancias subjetivas de la autoinmolación en el plano de 'lo político.'" *Revista académica y crítica*, vol. 1, 2017, n/p.

Navarro Galiano, Pilar. "Análisis de la dimensión socioeducativa de la mujer cubana en *Negra* de Wendy Guerra." *Revista de Educación de la Universidad de Granada*, vol. 23, 2016, pp. 187-203.

López, María E. "Racism and Gender Violence in Wendy Guerra's *Negra*." *Gender Violence in Twenty-First Century Latin American Women's Writing*, edited by María Encarnación López and Stephen M. Hart, Tamesis Books, 2019, pp. 77-94.

Luis, William. "En busca de la cubanidad: el negro en la literatura y cultura cubana." *Heterotopías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*, edited by Carlos A. Jáuregui and Juan Pablo Dabove. Biblioteca de América, 2003, pp. 391-415.

Osorio Santos, Myriam. "Reimaginar El Escambray: *Negra* de Wendy Guerra." *Estrategias de Resistencia*, edited by Claudia Hammerschmidt, INOLAS Publishers Limited, 2019, pp. 383-396.

Rausenberger, Julie. 2018. "Santurismo: The Commodification of Santería and the Touristic Value of Afro-Cuban Derived Religions in Cuba." *Alma tourism: Journal of Tourism, Culture and Territorial Development*, vol. 9, no. 8, pp.150-171.

Seidman, Sara J. "Angela Davis in Cuba as Symbol and Subject." *Radical History Review*, vol. 136, 2020, pp. 11-35.

Segas, Lise. "*Negra*, de Wendy Guerra: ¿Una novela afrofeminista? *Études Caribéennes*, vol. 4, 2019, n/p.

OBRAS CITADAS

Tate, Shirley Anne. *Black Women's Bodies and The Nation: Race, Gender and Culture*. Palgrave Macmillan, 2015.

Uxo González, Carlos. "Personajes afrocubanos en la narrativa cubana del nuevo milenio: 2000-2009." *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIX, no. 243, April-June 2013, 577-91.

Zurbano, Roberto. "Cruzando el parque: Hacia una política racial en Cuba." *Humania del Sur*, vol. 16, 2016, 137-71.

---. "El triángulo invisible del siglo XX cubano: Raza, literatura y nación." *Temas*, vol. 46, 2006, 111-123.

¿CUÁNTAS FRONTERAS TIENE MÉXICO?: APUNTES SOBRE LA POESÍA DE JORGE HUMBERTO CHÁVEZ Y BALAM RODRIGO¹

Juan Romero Vinuesa

University of Michigan

Resumen: Los libros *Te diría que fuéramos a llorar al Río Bravo pero tienes que saber que ya no hay río ni llanto* de Jorge Humberto Chávez (Ciudad Juárez, Chihuahua, 1959) y *Libro centroamericano de los muertos* de Balam Rodrigo (Villa de Comaltitlán, Chiapas, 1974) permiten vislumbrar el conflicto fronterizo México-Estados Unidos, y México-Centroamérica. Ambas visiones fronterizas tienen puntos en común: la violencia, la migración y el vacío estatal. Sin embargo, su conformación es distinta: la interacción del México norteño y Estados Unidos es diferente a la que tienen el México sureño y Guatemala. Se muestra una imagen de un norte próspero y un sur pobre; una identidad norteña que se aproxima a un proyecto de americanización, y un sur que se reconoce más centroamericano que mexicano. La sección “Crónicas” del libro de Chávez manifiesta el habitar de una ciudad doble: al sur Ciudad Juárez, y al norte El Paso. En cambio, el libro de Rodrigo reinventa fragmentos de las crónicas de Indias de Fray Bartolomé de las Casas y plantea a México como “el cementerio más grande de Centroamérica” porque México funge como una frontera violenta entre Estados Unidos y Centroamérica.

Palabras clave: Frontera, migración, violencia, poesía, México

La frontera: migración, violencia y vacío estatal

Las fronteras son líneas imaginarias dibujadas en los mapas para delimitar geográficamente a los países. Estos lugares limítrofes son sitios de encuentros y conflictos económicos, sociales, culturales o lingüísticos (o todos, al mismo tiempo). México colinda con tres países. Al norte, con los Estados Unidos; al sur, con Guatemala y Belice.² Existe, entonces, un eje fronterizo entre Centroamérica–México–Estados Unidos. Uno de los puntos más significativos de este eje es, como dice Stanford Kwinter, “[l]a disparidad económica entre México y Estados Unidos es la más grande que existe entre dos países vecinos en todo el mundo” (Yépez 6).

Cuando Kwinter habla de la disparidad económica, indirectamente, se refiere a la necesidad económica intrínseca de ambos países. Estados Unidos es uno de los países más ricos del mundo y tiene una de las manos de obra más costosas; México es un país rico, pero tiene una de las manos de obra más baratas del mercado. A estas disparidades debe sumarse también la influencia que ejercen los Tratados de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá. Estos factores generan una interacción muy desigual entre ambos países y su disparidad económica también afecta a sus vecinos centroamericanos. Esto explica, en parte, el hecho de que la migración que ingresa a los Estados Unidos no proviene únicamente de México. Una porción significativa se moviliza hasta la frontera norte desde la frontera sur, dejando a México como un tercer país que funge, a la vez, como frontera entre Estados Unidos y Centroamérica.

Las fronteras siempre son sitios de inestabilidad e hibridez gracias al contacto continuo y, muchas veces, dispar entre dos o más países que podrían compartir o no compartir rasgos o tradiciones.³ No obstante, hay fronteras que son mucho más conflictivas que otras. Cabe resaltar la noción de Roxana Rodríguez Ortiz cuando escribe que “[l]as ciudades fronterizas son centros de opresión y de violencia, así como de liberación y de creatividad” (123). Esta afirmación podría parecer paradójica. Sin embargo, la liberación y la creatividad de la que habla Rodríguez Ortiz se expresa debido a la beligerante mezcla resultante del encuentro fronterizo.

En el caso mexicano esto se evidencia en ambas fronteras, pero con matices bastante diferentes. Ambos enfrentamientos con la cultura extranjera se contraponen, de cierta manera, al entendimiento de “lo mexicano” o “la mexicanidad”. Por el lado norte, la violencia se genera desde Estados Unidos hacia México; por el lado sur, la violencia se genera en México y se orienta hacia Centroamérica. Es así que México se halla en un dilema identitario respecto de la imposición del mundo anglosajón o la aceptación de su inherente pertenencia al mundo centroamericano. Las dos formulaciones están presentes en parte de obra de Jorge Humberto Chávez (Ciudad Juárez, 1959) y Balam Rodrigo (Villa de Comaltitlán, Chiapas, 1974), quienes no solamente nacieron y habitaron las regiones fronterizas mencionadas al norte y al sur, respectivamente, sino que su escritura ha hecho hincapié en las relaciones sociales, políticas, económicas y culturales en las dos fronteras.

Ambas propuestas poéticas se ubican en la corriente de análisis de la poesía mexicana que se ha ocupado de la frontera, la violencia y la migración mexicana (y centroamericana) a los Estados Unidos. Ignacio Ballester Pardo considera que la poesía de Chávez “marca nuevos rumbos para lo que tradicionalmente se ha considerado poesía social, denuncia meditada de la violencia, sin aspavientos o panfletos” (103) y, asimismo, señala a dos autores más que continuarán produciendo obras poéticas en esta misma línea: Jesús Ramón Ibarra (Culiacán, Sinaloa, 1965) y el ya mencionado Balam Rodrigo (Villa de Comaltitlán, Chiapas, 1974).

1. Una versión corta de este texto fue presentada en el 25th Annual Hispanic and Lusophone Studies Symposium, Ohio State University, Ohio, USA, 25-26 Marzo, 2022.

2. Los límites de México con sus países vecinos son: 3152 km con los Estados Unidos, 956 km con Guatemala y 193 km con Belice (Instituto Nacional de Estadística y Geografía 48).

3. Se menciona “dos o más países” dado que en Latinoamérica se puede encontrar casos de países que comparten una triple frontera. Dos de los casos más interesantes de triple-fronteras son: Paraguay, Argentina y Brasil; y, por otro lado, Bolivia, Perú y Chile.

Existen más poéticas fronterizas que, dado el tiempo y el espacio, no serán trabajadas en este artículo. Sin embargo, sí creo conveniente mencionaras y pienso específicamente en algunas escritoras mexicanas: Sara Uribe (Querétaro, 1978), Chary Gumeta (Villaflores, Chipas, 1962), Esther M. García (Ciudad Juárez, 1987) y Cristina Rivera Garza (Matamoros, 1964). En sus respectivas obras, además de existir un eje fronterizo, violento y conflictivo, está presente la conciencia feminista autoral. Cabe resaltar que ellas, como sujetos de a pie, han sido víctimas directas de la violencia perpetrada en los espacios fronterizos. Esta relación puede observarse en los poemarios *Antígona González* (2012) de Uribe, *También en el sur se matan palomas* (2017) de Gumeta, *Dead Woman's City* (2021) de García o en el libro de ensayos en *Los muertos indóciles* (2013) de Rivera Garza en donde se plantea el concepto de la necroescritura.⁴

El norte: los Estados Unidos Mexicanos y los Estados Unidos de América

Existe una larga tradición de libros de poesía y poemas que han retratado ciudades. Resulta imposible no pensar en trabajos como los de Charles Baudelaire, Federico García Lorca o Constantino Cavafis. Dentro del panorama mexicano, cito dos ejemplos particulares: *El pobrecito señor X* (1976) de Ricardo Castillo y *Chetumal Bay Anthology* (2002) de Luis Miguel Aguilar. Estos trabajan, respectivamente, acerca de las ciudades de Guadalajara y Chetumal. Los menciono porque, a pesar de tratarse de dos autores mexicanos, están muy distantes el uno del otro, geográfica y estilísticamente. El libro de Castillo es un retrato irónico, feísta, violento y callejero de la Guadalajara de los años 70s, época en la que la urbe se convierte en el segundo eje más importante a nivel económico y poblacional de México. Es así que la ciudad de Castillo es un espacio hostil donde el poeta se reconoce a sí mismo como un habitante más, como un señor x, de una metrópoli imperfecta en imparable crecimiento. El caso de Aguilar es diferente porque su obra es una especie de tributo-pastiche del libro *Spoon River Anthology* (1915) del estadounidense Edgar Lee Masters (1868-1950), pero en versión chetumalense. Al igual que el libro de Lee Masters, Aguilar busca retratar la historia de la ciudad mediante epitafios de las tumbas y las conversaciones con los muertos del cementerio de Chetumal.

Los espectros de interés de estos autores son diametralmente opuestos. En ello, radica, precisamente, el valor de la comparación que aquí propongo. Ellos retratan ciudades distintas a la de la iconográfica y exhaustivamente visitada México. D.F. Guadalajara y Chetumal, como puntos de interés, son relativamente marginales dentro de la literatura nacional. Algo parecido ha sucedido con la literatura del norte de México,⁵ la cual empezó siendo marginal, pero con los años ha ido adquiriendo más prestigio en el medio nacional e internacional, particularmente por trabajar el tema de la violencia en México.

Este cortísimo preámbulo sobre la ciudad en la poesía mexicana me da paso para hablar de la obra de Jorge Humberto Chávez⁶ (Ciudad Juárez, 1959), quien también ha trabajado una poesía acerca de la urbe mexicana. En *Te diría que fuéramos a llorar al Río Bravo pero tienes que saber que ya no hay río ni llanto* (2013), se dibuja una línea de ruta para una ciudad que, en realidad, es un espacio doble: Ciudad Juárez – El Paso. Con este libro Chávez obtuvo mayor notoriedad en el panorama poético mexicano, ya que el poemario resignificó la temática geográfica local del norte de México (específicamente, Chihuahua, México – Texas, Estados Unidos) para llevar ese drama humano hacia una dimensión más compleja.

Siguiendo lo planteado por Rodríguez Ortiz, se entiende que la literatura fronteriza “se consolida en los años setenta, sobre todo en las ciudades fronterizas más importantes (Tijuana, Mexicali y Ciudad Juárez)” (125). En el caso específico de Chávez, Ciudad Juárez es el eje de su visión

4. Cabe mencionar también el último libro de Rivera Garza, *El invencible verano de Liliana* (2021), el cual trata la historia de su hermana Liliana Rivera Garza, quien fue víctima de feminicidio. La versión en inglés de dicho libro, *Liliana's Invincible Summer: A Sister's Search for Justice*, fue merecedora del Premio Pulitzer 2024 en la categoría Memoria o Autobiografía.

5. Rodríguez Ortiz sostiene que el primer término que se usó para definir la literatura del norte de México fue “literatura del desierto”, debido a su trabajo con el paisaje desértico de la frontera. Sin embargo, más tarde pasó a ser denominada como “literatura de la frontera norte de México” o ‘literatura fronteriza’, ya que estaba conformada por los/las escritores/as nacidos o radicados en los seis estados fronterizos e incluso en otras ciudades norteadas, como Hermosillo, Chihuahua, Monterrey o Saltillo, cuyas temáticas se relacionan y se gestan en y desde la frontera” (127).

6. Chávez también ha publicado los poemarios: *De 5 a 7 p. m.* (1981); *La otra cara del vidrio* (1984); *Nunca será la medianoche* (1987); *La Lluvia desde el puente* (1991); *El libro de los poemas* (1996); *Bar Papillón* (1999 y 2001); *The city and the endless journey (La ciudad y el viaje interminable)*. Antología personal, edición en inglés y español, 1980-2000 (USA, 2003); *Bar Papillón y el poema triste/Bar Papillon et le poème triste*, Québec, (edición en francés y español, 2004); *Cuaderno de Barcelona* (2009); *Ángel* (2009); *Angelo* (Italia, 2011); y *Un rosario de huesos* (2020).

mexicana de la frontera. En la sección “Crónicas”, de *Te diría que fuéramos...*, se propone una particular visión de la mencionada ciudad fronteriza, la cual es una de las áreas más grandes que comparten México y los Estados Unidos⁷. El poeta avizora esta relación cuando convoca a la ciudad no solo como un eje de ubicación, sino que logra convertirla en un personaje poético. El trazado urbano de la ciudad (calles, espacios) y también su geografía (el río, las montañas, la carretera) añan el tópico de la violencia que atraviesa el poemario.⁸ Igualmente, hay en los textos una remembranza de la infancia y la familia, lo que termina haciendo de este eje fronterizo violento una dimensión impregnada de cotidianidad.

Una de las ideas fundamentales que Gloria Anzaldúa (1942-2004) plantea en su libro *Borderlands* (1987) es la formulación de la frontera mexicano-estadounidense en cuatro dimensiones: frontera social, frontera cultural, frontera natural y frontera simbólica.⁹ La visión de Anzaldúa es bastante acertada a la hora de crear una diferenciación entre ambos países. No obstante, es posible aumentar un eje más, mismo que se relaciona con los cuatro anteriores: la frontera violenta. Diversos niveles de violencia pueden apreciarse en la poesía de Chávez, sin embargo, sobresale el ejercicio de la memoria, es decir, se proponen desde una infancia perdida en medio del problema fronterizo.

Ciudad Juárez: familia e infancia atravesada por la violencia

Dos figuras procedentes del hogar son preponderantes: el padre y la madre. Ese aire de familiaridad choca con la violencia de las áreas urbanas en las que vive aquella familia retratada. Para Jorge Ortega, este libro de Chávez se suscribe a “un estilo sobrio, coloquial y ‘golpeado’” (S/N). Es importante resaltar esta última palabra: “golpeado”. *Te diría que fuéramos...* es un libro crudo, violento, que tiene un carácter social-testimonial. Al mismo tiempo, es un proyecto escritural épico-urbano pensado desde la frontera. El mismo Chávez manifiesta: “Yo me considero un autor de la frontera, más que un poeta chihuahuense o mexicano. Mi imaginario está allá. Cuando escribo mi voz viene de allá y casi puedo ver como desde un avión la línea fronteriza desde Tijuana hasta Matamoros” (García S/N).

El seno familiar y la infancia de la voz poética enfrentan la violencia como un hecho cotidiano. La normalización de las prácticas violentas en México da como resultado una sociedad que vive en lo que Adriana Cavarero denomina como “horrorismo contemporáneo”. Haciendo referencia a esta noción, Rivera Garza adhiere la idea de que “el Estado puede convertirse en una máquina de guerra en sí mismo” (21). Es así como el poema de Chávez (2013) se escinde a sí mismo, su lenguaje se autodefine y reinventa su entendimiento del mundo, a través de un diccionario propio de definiciones. En el poema “Cumpleaños”, por ejemplo, se resignifican varias de las palabras claves del poema: “papá”, “mamá”, “norte”, “sur”, “país”, “ciudad”, “frontera”:

papá es norte la palabra país era difícil no era poniente ni norte
país parecía decir ciudad algunos la usaban mejor como barrio

al amparo de la montaña Franklin que era norte y los
atardeceres y las lluvias ponientes apareció la palabra sur

ese mismo día llegó la palabra masacre: significaban trescientos
estudiantes abaleados de pronto en una plaza

país no era entonces la casa era más bien una extraña frontera
donde pasaban cosas que no se podían decir

madre es como una gran charola de pan dulce y la palabra país
más bien se trata de que no tengas panes en la mesa

7. La primera área es Tijuana (Baja California) – San Diego (California), misma que es considerada la frontera más visitada del mundo. No obstante, Ciudad Juárez (Chihuahua) – El Paso (Texas) ocupa el segundo lugar y aglutina una población superior a los 2 millones de habitantes.

8. Cabe resaltar que Rodríguez Ortiz cree que “una de las características principales de la literatura de la frontera norte de México es la representación del espacio urbano.” (127). El espacio urbano es, probablemente, el tópico más recurrido en la obra de Chávez; de forma particular, el espacio urbano y su relación en la configuración de Ciudad Juárez.

9. Ileana Molina-Espinoza señala que la frontera social se da por las diferencias económicas y de calidad de vida entre ambos países, dividiendo al primer mundo del tercer mundo; la frontera cultural se da por el choque entre las diferencias culturales entre el mundo anglosajón y el mundo latinoamericano; la frontera natural es el Río Bravo (Río Grande, para los estadounidenses); y la frontera simbólica es la diferencia entre el sueño americano y el deseo de escapar de México (286).

no es difícil entonces comprender lo que son a los nueve años la palabra masacre la palabra sur la palabra país (22).

Ciudad Juárez ha sido retratada varias veces en la literatura mexicana como un sitio conflictivo, en el cual la *necro*¹⁰ y la *narco-política* la han transmutado en una ciudad-horror, ciudad-miedo, ciudad-muerte. Hay que recordar que Chávez realizó una antología de poesía juarense que se llamó, precisamente, *Ciudad Negra* (2018). Si se piensa en otros referentes es imposible no mencionar a las muertas de Juárez en la sección denominada “La parte de los crímenes” en la novela *2666* del chileno Roberto Bolaño o el funcionamiento del narcotráfico en la frontera en la *Trabajos del reino* (2012) del mexicano Yuri Herrera.

Cuando Achille Mbembe reestructura las ideas de Michel Foucault para plantear su noción de necropolítica, aporta un eje de análisis significativo en cuanto a los países que, además de haber sido colonizados, han sufrido los estragos de los nuevos procesos neoliberales y la intromisión violenta del imperialismo. Para Mbembe, “las colonias son parecidas a las fronteras. Son habitadas por «salvajes»” (39). Es así que entabla una relación de dominación que opone civilización versus barbarie. Y hace esta oposición, precisamente, pensando en la frontera como el sitio de la incertidumbre y la mezcla, en donde el sur global es utilizado y denigrado por el norte global. Por eso, las palabras del poema de Chávez “norte” y “sur” cambian de significado a través de la voz de un infante que sabe que el hogar es una frontera donde siempre “pasaban cosas que no se podían decir”.

Asimismo, la obra de Chávez no escapa de la noción planteada por la ensayista mexicana Sayak Valencia (1980) en su libro *Capitalismo Gore* (2010). En un apartado del libro, Valencia menciona que “la crudeza del ejercicio de la violencia obedece a una lógica y unas derivas concebidas desde estructuras o procesos planeados en el núcleo mismo del neoliberalismo, la globalización y la política” (17). La misma lógica que es ejercida en la obra narrativa de Bolaño y Herrera, se ejerce también en la obra poética de Chávez. La violencia de la frontera mexicano-estadounidense está directamente relacionada con el capitalismo y el proyecto neoliberal del país del norte.

Cuando Chávez habla de Ciudad Juárez, habla de violencia. Sin embargo, también habla de la infancia, aquel periodo donde reinaba una cuasi-inocencia que logró percibir lo violento de la urbe y que, desde una visión adulta, rememora el momento en el cual descubrió que había un accidente geográfico que dividía las dos realidades en esa ciudad doble y el cual se convertiría en uno de los sinos de su poemario: el río. La frontera natural de la que habla Anzaldúa es, en la obra de Chávez, también una frontera alegórica. El nombre del río da nombre al título del libro y, a su vez, funge como el principal tema de esta obra poética.

El río Bravo o cómo quebrar una ciudad en dos

El río que opera como frontera natural entre ambas ciudades se llama “Bravo” del lado de México y “Grande” del lado de los Estados Unidos. La denominación del río por lado y lado podría resultar incómoda porque los calificativos que se le aplican son bastante diferentes en español. Sin embargo, y más allá del nombre que tenga el río, este no solamente marca una frontera entre Ciudad Juárez y El Paso, sino que también propicia una interrelación que se emparenta de forma directa con la necropolítica. Tal como señala Tomás Ramos Rodríguez:

los ciudadanos mexicanos que se encontraban viviendo en ese territorio ... de un día a otro no cruzaron ellos la frontera, sino que la frontera los cruzó a ellos, llegando hasta donde se encuentra el Río Bravo; pasaron a ser ciudadanos colonizados dentro de su ex-territorio, ciudadanos de segunda categoría (21).

10. El concepto más importante de la necropolítica, creado por Achille Mbembe, podría resumirse en esta máxima: “el poder y la capacidad de decidir quien puede vivir y quien debe morir” (19).

Aunque ahora pertenecen a los Estados Unidos, los actuales estados de Texas, California, Arizona, Nevada, Nuevo México y parte de Colorado fueron territorio mexicano. Paul Ganster y Kimberly Collins analizan la historia de la conformación, conflicto y cooperación entre la frontera Estados Unidos y México, y proponen tres etapas:

(1) frontier period, or a period of multiple, interpenetrating frontiers, lasting from contact between Europeans and Native Americans to the end of the colonial years; (2) a borderlands era from 1803 through Mexican independence in 1821 to the end of U.S.-Mexican War in 1848; and (3) the years since 1848, for which a distinct U.S.-Mexican border region can be clearly identified. This third period is divided in two parts: 1848 to the 1880s (after which the railroad linked the area to world markets for border products) and the 1880s to the present (from the first major economic boom along the boundary to the regulated integration accelerated by NAFTA a century later) (12).

Es a partir de este tercer periodo –iniciado en 1848– que se da una nueva etapa para los pobladores de ambos lados del río porque el límite ya estaba mucho más delimitado. Según Ganster y Collins, desde el punto de vista mexicano, en la frontera norte convivían españoles y mexicanos norteros que se habían asentado en medio de los indígenas americanos; en cambio, desde el punto de vista estadounidense, la frontera norte era el área contigua adquirida por los Estados Unidos después de la compra de Luisiana en 1803, pasando por la adquisición de Texas, el territorio de Oregón, y la cesión de una parte del territorio de México en 1848 (11-12).

Este apunte de Ganster y Collins sirve para pensar históricamente a la frontera primero como una hibridez y, segundo, como posesión e imposición de territorio. Vale recordar la afirmación de Rodríguez Ortiz respecto de los espacios fronterizos como “centros de opresión y de violencia” así como “liberación y de creatividad”. Es así que, hasta la fecha, la existencia de –y en– la frontera está atravesada por un entendimiento especial complejo, pensado desde dos espacios que se contraponen a pesar de ser y estar tan próximos. Ambas visiones del lado norte y del lado sur de la frontera configuran el interés de Chávez en esta conflictiva área, a través del enfrentamiento de una dicotomía que refuerza una idea prejuiciada : norte y sur, riqueza y pobreza, seguridad e inseguridad, calma y violencia.

En el poema “Otra crónica”, Chávez (2013) dice:

en 1967 íbamos al río Bravo a lavar los coches del barrio
primero el del Chato luego el de Bogar y al último el de
Huarache Veloz

en 1990 los policías iban al río Bravo a pescar muchachas que
esperaban en la orilla para cruzar a El Paso

en el año 2010 ya sin río casi un migra y Sergio Adrián de 13
años pelearon él con una piedra en su mano y el agente con un
revolver

ese mismo año en una tienda de Salvárcar el empleado se
negó a pagar una extorsión y recibió un tiro en la cara

...

y a ti mujer que te sacaron de su casa y amenazaron con matar
a tu marido si no subías a tu último paseo en auto

te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto (20). ”

El recorrido planteado abarca varias décadas con un mismo resultado: el río aparece como testigo de la violencia ejercida hacia los mexicanos que habitan cerca de sus orillas. En el río se lava, se pesca, pero también se huye, se pelea, se muere, y se llora, porque la observación de la voz poética es, como reza en el título del poemario, “ya no hay río ni llanto”. Esta obra de Chávez denuncia las condiciones de los habitantes de Ciudad Juárez, antiguamente llamada El Paso del Norte.¹¹ Resalto el papel de los habitantes porque Chávez es el resultado de la migración interna de una joven pareja oriunda de la zona central de México (entre Zacatecas, Aguascalientes y San Luis Potosí) que buscó mejores días en el norte. El niño producto de esta migración creció allí, fue profesor rural en la Sierra Madre de Chihuahua, y se convirtió en el poeta que utiliza la figura del río como metáfora emblemática y ambivalente de la división Ciudad Juárez – El Paso. El río Bravo no solamente es un muro natural, sino que también es un límite mental y antropológico que divide al primer mundo del tercer mundo.¹²

El sur: México y Centroamérica

Todos somos el resultado de un proceso de migración. Si nosotros no migramos, lo hicieron nuestros padres, abuelos, bisabuelos, y, así, *ad infinitum*. La diferencia está en que no todos migran en las mismas condiciones. No es lo mismo cruzar hacia México o Centroamérica siendo un estadounidense o canadiense que acaba de jubilarse y está mudándose a un paisaje paradisiaco y con precios accesibles, que ser un mexicano o un centroamericano que cruza hacia los Estados Unidos o Canadá debido a que las condiciones sociales, políticas o económicas de su país lo obligan a atravesar la frontera.

En *Libro centroamericano de los muertos*¹³ (Fondo de Cultura Económica, 2018)¹⁴, Balam Rodrigo (Villa de Comaltitlán, Chiapas, 1974) retrata el viaje fracasado o inconcluso de los migrantes centroamericanos que buscan el sueño americano. El poemario es un texto polifónico donde intervienen múltiples voces de ciudadanos que narran, desde la muerte, su tránsito hacia los Estados Unidos. El enfoque no se centra en quienes llegaron, sino en quienes no alcanzaron y murieron en el trayecto. El texto se divide en cinco secciones; cada una representa a un país centroamericano: Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y México.

Para Rodrigo –así como para muchos otros poetas chiapanecos–, Chiapas es Centroamérica y su identidad está más ligada a lo centroamericano que a la mexicano. Esta es una forma de oponerse a la “norteñización del país” y la negación de la influencia centroamericana en la cultura mexicana. Teresa Georgina González Arce apunta que Rodrigo “se considera a sí mismo como el primer centroamericano en ganar el premio de poesía más prestigioso de México”¹⁵ (251), al buscar “establecer vínculos entre las particularidades lingüísticas y culturales de Centroamérica, con una generalidad que toca igualmente la vivencia histórica, universal, del éxodo” (251).

En un ensayo de Rodrigo, que forma parte del libro inédito con el que cerrará la trilogía centroamericana, conformada por *Marabunta*, *Libro centroamericano de los muertos* y el libro de ensayos mencionado, el

14. Este libro resultó ganador del Premio Bellas Artes de Poesía de dicho año. Teresa Georgina González Arce resalta que “El autor observó que la fecha era significativa, no sólo porque el Premio Aguascalientes cumplía cincuenta años en ese momento sino porque su primer ganador, el también chiapaneco Juan Bañuelos, lo había obtenido en 1968 con *Espejo humeante*, poemario de particular importancia en el desarrollo de la poesía testimonial de América Latina en los tiempos duros de la Guerra Fría, la Revolución cubana y el naciente movimiento estudiantil de aquel mismo año (El Universal, 2019)” (248).

15. Dice Rodrigo en una entrevista con Hamlet Ayala: “Para mí lo mejor de todo es que Libro centroamericano de los muertos es un libro escrito con un español más cercano al de Guatemala, al de El Salvador o al de Honduras” (S/N).

11. El nombre oficial de la ciudad de 1659 a 1888 fue Misión de Nuestra Señora de Guadalupe de Mansos del Paso del Río del Norte. A partir de 1888 pasó a llamarse Ciudad Juárez, en honor a Benito Juárez, quien se refugió en dicha ciudad durante la Segunda Intervención Francesa en México.

12. El poeta mexicano Marco Antonio Campos, maestro de Chávez, señala: “conviven y convivirán Ciudad Juárez, que llegó a ser la ciudad más peligrosa del mundo ... y El Paso, la cual es la primera o segunda más segura de Estados Unidos” (S/N).

13. Además, ha publicado los libros: *Habito lunar* (Praxis, 2005), *Poemas de mar amaranto* (Coneculta-Chiapas, 2006), *Silencia* (Coneculta-Chiapas, 2007), *Larva agonía* (Instituto Mexiquense de Cultura, 2008), *Libelo de varia necrología* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2008), *Icarías* (Literal, 2010), *Bitácora del árbol nómada* (Jus, 2011), *Cuatro murmullos y un relincho en los llanos del silencio* (Ediciones La Rana, 2012), *Logomaquia* (Espejitos de Papel, 2012), *Braille para sordos* (Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, 2013), *Colibrije* (2017), *Marabunta* (Secretaría de Cultura del Gobierno de Nayarit, 2017), *Libro centroamericano de los muertos* (Fondo de Cultura Económica, 2018), *Anticaro* (La Chifurnia, 2019), *Cantar del ángel con remos en la espalda* (Puertabierta 2019), *El tañedor de cadáveres* (CONARTE, 2021), *El mazo del tahúr* (UACAM, 2022), *Álbum familiar centroamericano* (Andesgraund Ediciones, 2023).

autor chiapaneco expone el término “centroamérico” para referirse a aquel

espacio geopoético y geoliterario en el que pueden hallarse y compartirse los rasgos culturales y literarios que caracterizan a la poesía/literatura de Chiapas (y otros estados de la frontera sur) y Centroamérica, más cercanos que aquellos que la identifican exclusiva y únicamente con la poesía mexicana, sin olvidar que forma parte, también, de su tradición (S/N).

El proyecto de la visibilización de la “centroamexicanidad” cobra una particular importancia en estos dos poemarios de Rodrigo, *Marabunta* y *Libro centroamericano*... No solamente por el eje histórico, sino por el tipo de variación del español en el que está escrito. En los libros de Rodrigo hay una fuerte conciencia del voseo, al igual que otro ejemplo emblemático de la literatura centroamexicana: *Balún Canán* (1957), de la también chiapaneca Rosario Castellanos (1925-1974). El voseo es un fenómeno lingüístico que no solo corresponde a Centroamérica. Hay múltiples ejemplos de voseos en prácticamente todos los países hispanos de Sudamérica, principalmente, en Argentina, Uruguay, Paraguay, Bolivia, Chile, Ecuador y Colombia. Rodrigo lo utiliza no solamente de una forma lingüística porque vosear en México es una decisión política. Se lee en el poema “Coatzacoalcos, Veracruz”:

Quise ser cantante de corridos,
pero ya no canto, migro sin descanso.

Sólo sé que no soy mudo.

Lejos de Centroamérica, me quedé sin voz (56).

...

Mi quedé sin vos,
mi amada Centroamérica (57).

El primer “voz”, con z, juega musical y semánticamente con el segundo “vos”, con s. Dar voz al voseo centroamericano es una empresa necesaria para Rodrigo porque es una forma de poner en el mapa esa particularidad del habla mexicana. Como ya se señaló más arriba, Chiapas, junto con otros estados del sur de México (Campeche, Yucatán, Quintana Roo o Tabasco), son geográficamente México y, en menor o mayor medida, culturalmente centroamericanos. México no es solo maricahis y tequila (Jalisco), ni trocas y carnes asadas (Nuevo León), ni quesadillas sin queso o la Región más transparente (Ciudad de México). México también es un taco de plátano¹⁶ y el *Popol Vuh*.

México como el cementerio más grande de Centroamérica

Al igual que en la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, todos quienes intervienen en *Libro centroamericano*... están muertos. Este mundo de muertos se emparenta con el Xibalbá (inframundo maya) del *Popol Vuh*, o el homónimo *El libro de los muertos* del antiguo Egipto. La relación de México con la muerte es distinta a la que se tiene en otras regiones de Latinoamérica (por ejemplo, obsérvese la santa muerte, el día de los muertos, las catrinas, etc.), pero hay que decir que la muerte está presente a diario en los medios de comunicación mexicanos: la inseguridad, el crimen organizado, los feminicidios, los coyoteros, la violencia del narco, los cadáveres, etc.

Los mexicanos sufren estas muertes violentas, pero también lo hacen muchos de los centroamericanos que pasan por su territorio intentando llegar a los Estados Unidos. La sentencia de Rodrigo es esta: “bienvenidos al cementerio más grande de Centroamérica, / fosa común donde se pudre el cadáver del mundo” (30). Al vislumbrar su idea de un sitio geográfico como un camposanto permite comprender mejor la

16. Traigo a colación el “taco de plátano” que aparece en uno de sus poemas porque es una combinación bastante usual en el sur de México, pero no tan muy común en otras regiones. De hecho, Rodrigo comenta que la gastronomía del sur de México es más cercana al Caribe o Sudamérica y cita como alimentos importantes de la zona, y como contraparte al maíz de la mexicanidad, al plátano verde o maduro, al guineo, y la yuca (Romero Vinueza, S/N).

propuesta de un poemario-cementerio, un poemario-inframundo. Dentro de esta tradición de poemarios repletos de muertos conviene recordar otros ejercicios similares: los ya citados *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters y *Chetumal Bay Anthology* de Luis Miguel Aguilar. Asimismo, el poemario *Cementerio general* (1989) del peruano Tulio Mora (1948-2019), y el *Libro mediterráneo de los muertos* (2023) de la española María Ángeles Pérez López (1976). Sin embargo, resta mencionar un texto fundamental que precede al *Libro centroamericano...* Este es la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, colegida por el obispo don fray Bartolomé de las Casas en 1552. Esta relación fue enviada a la corte española para denunciar la violencia de la corona española en contra de los habitantes americanos. El libro de Rodrigo lleva el subtítulo *Brevísima relación de la destrucción de los migrantes de Centroamérica, colegida por el autor, de la orden de los escritores de poesía, año de MMIV*. Su poemario no solo interpela la idea del libro cementerio o inframundo, sino también a las cartas del Fray Bartolomé de las Casas. Es decir, el chiapaneco redirige este texto al estado mexicano para denunciar la violencia en contra los centroamericanos.

Este ejercicio lingüístico y de reescritura es una desapropiación calculada. Siguiendo a Rivera Garza, se puede ver cómo el lenguaje de *Libro centroamericano...*, más allá de la denuncia social, tiene una relación estética con la obra de otros autores mexicanos como Hugo García Manríquez (1978), quien en su *Anti-Humboldt* re-lee el Tratado de Libre Comercio. Del mismo modo, se percibe una cercanía con el trabajo de Luis Felipe Fabre (1974) y su *Sodomía en la Nueva España*, donde el uso del lenguaje procesal de la Inquisición contra los homosexuales es recontextualizado en el siglo XXI (91). En su caso, Rodrigo recrea el lenguaje de los libros de las crónicas de Indias para transfigurarlo y actualizar las palabras redondas de sus enunciados, las mismas que son atravesadas por la mención directa a la violencia estatal.

Es así que el papel del Estado mexicano es fundamental para entender el libro de Rodrigo. Al hablar de la interacción estatal en la frontera sur de México con Centroamérica en las últimas décadas, conviene rescatar lo recopilado por Alain Basail Rodríguez, quien apunta que durante el siglo XX hubo una amplia migración de centroamericanos a México (principalmente a Chiapas) para trabajar en actividades agrícolas, cafetaleras y de servicios, y que los conflictos políticos y armados de las décadas de los 70 y 80 acentuarían aún más la presencia de centroamericanos en territorio mexicano (351). Luego hace hincapié en el evento de mayor relevancia en los últimos años en la frontera sur: el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) de 1994, el cual sería el detonante para la justificación de una mayor militarización de la zona fronteriza y la contención de una aterradora heterogeneidad social en el paso fronterizo (354).

De esta forma el Estado mexicano busca hacer de menos a los estados fronterizos del sur por su heterogeneidad centroamericana. John Gledhill establece una relación entre los conflictos raciales y clasistas del norte y centro de México frente al sur, específicamente, al estado de Chiapas. Según Gledhill “es importante [para el Estado] que la gente en el norte y centro de México construyan a Chiapas como un lugar lleno de “indios” exóticos, brutalizados por una elite que nunca experimentó realmente la fuerza de la revolución” (210) y que “Chiapas sea un lugar “atrasado” también es extremadamente importante para la retórica del gobierno, pues es al mismo tiempo un medio que le permite negar su responsabilidad y legitimar la represión” (210).

Ante esto, conviene traer unos versos del poema “Suchiate - Chiapas” de Rodrigo:

Vine a este lugar porque me dijeron que acá murió mi padre
en su camino hacia Estados Unidos,
sin llegar a ver los dólares ni los granos de arena en el desierto
(28).

Este fragmento de Rodrigo formula una reinención rulfiana en la cual México deviene en una especie de Comala redibujada y llena de migrantes centroamericanos. Juan Preciado va en busca de Pedro Páramo y descubre que todos están muertos en el pueblo de Comala. Por su parte, los hablantes líricos de Rodrigo se mueven a ese territorio llamado México y saben de antemano que todos los migrantes centroamericanos ya están Muertos; es decir, no hay un develamiento de la muerte. La muerte es omnipresente porque ya llegó antes. La información acerca de los cadáveres existe, aunque algunos cadáveres ya no existan o hayan sido desaparecidos, sea por el estado o por las organizaciones criminales. Ese es otro eje de problematización del libro de Rodrigo: la desaparición de los cuerpos migrantes el tránsito por México hacia los Estados Unidos.¹⁷

En cuanto a la desaparición de los cadáveres, Sergio Villalobos-Ruminott se pregunta acerca de la cendrología, tomando como punto de partida la idea de la ceniza de Jacques Derrida, para ocuparse de los diferentes procesos para desaparecer a los cadáveres: “desmembramiento, disolución química, incineración, fosa clandestina, etc.” (S/N), varios de los cuales están presentes en ciertos fragmentos de la obra de Rodrigo. Para Villalobos-Ruminott este concepto es una “sutil interrogación de las cenizas en cuanto huellas últimas que sin devolvernos a la (metafísica de la) presencia, nos indican todavía que alguna vez hubo algo, una vida, sobre la que operó la misma desaparición” (S/N). Siguiendo con la idea del académico chileno, la violencia en México y Centroamérica (y su natal Chile) no terminaron con los procesos de pacificación tras la recuperación de la democracia, sino que se ha instaurado una violencia post-fordista y post-convencional de guerra. Esto tiene como resultado que el propio estado “se vuelve canalla o criminal” (S/N) porque hace uso de las mismas herramientas capitalistas y neoliberales que usa el aparato criminal al que está combatiendo e intentando frenar.

El ambiente del poemario creado por Rodrigo es el camino cruzado por los centroamericanos para llegar a los Estados Unidos. Así, mira este territorio como un lugar plagado de cadáveres develados y desaparecidos. Al mismo tiempo, geolocaliza ese espacio entre dos límites, dos ríos: al norte, el río Bravo y, al sur, el río Suchiate. Para Rodrigo, Centroamérica mantiene una frontera con los Estados Unidos una mucho más larga y violenta, que se encuentra entre ambos ríos: México. Esa frontera funge como un cementerio donde los nombres y los cuerpos de los centroamericanos muertos en el tránsito han sido olvidados porque la retórica estatal practica el olvido mediante la no mención de esas vidas, el menosprecio por la cultura y la identidad centroamericanas, y la exclusión de estas preocupaciones porque están fuera del espectro del ideal nacional de lo mexicano.

La tercera frontera: entre el río Suchiate y el río Bravo

Como ya se mencionó, cuatro estados del sur mexicano tienen frontera con Centroamérica: Chiapas, Tabasco, Campeche y Quintana Roo. Es así que la mayor parte de la interacción centroamericana y mexicana tiene lugar en dichos espacios. No obstante, de todos ellos, Chiapas comparte la mayor parte del territorio fronterizo con Guatemala. Un apunte significativo de Basail Rodríguez respecto de la frontera señala que Chiapas contiene

cerca del 550 km del total (el 57.3%), siendo la mayor parte una frontera fluvial (387km) ... cuenta con 18 municipios fronterizos en los que se ubican 7 pasos oficiales de personas con presencia de autoridades migratorias, aproximadamente 350 caminos tradicionales y más de 50 cruces de vehículos (389).

17. Cabe resaltar este apunte que Juan Pablo Ruiz Núñez realiza respecto de la estructuración de los títulos del libro de Rodrigo: “Los poemas son titulados con las coordenadas geográficas donde, presumimos, fue hallado un cuerpo” (S/N.)

Las experiencias personales y vitales que Rodrigo ha tenido en la frontera sur de México también moldean su obra¹⁸. Rodrigo comenta que varias de las voces de su libro fueron “centroamericanos migrantes históricos que venían pidiendo asilo, refugio o huyendo de las guerras intestinas centroamericanas [y que] fueron mi familia” (Romero Vinuesa, S/N). Asimismo, es posible ver que el *Libro centroamericano...* incluye fotografías de la familia ampliada de Rodrigo y también de otros migrantes centroamericanos que se quedaron en su casa. Existe en el pensamiento de Rodrigo una conciencia de la hermandad centroamericana más allá del país del que provenga el centroamericano.

A pesar de esta hermandad chiapaneca (y sureña) con Centroamérica, Rodrigo piensa que México no solamente es un “tercer país”, como dicen los documentos oficiales, sino que funge como frontera entre los Estados Unidos y Centroamérica. El antropólogo Juan Manuel Sandoval cree que México ha devenido en un “país frontera” ya que, a partir de la llamada “Crisis de los centroamericanos” en 1989, México implementó estrategias de control militar en la frontera sur, animadas y apoyadas por los Estados Unidos. Como resultado de la colaboración, se anunció la adhesión de México al TLCAN (Tratado de Libre Comercio de América del Norte) en 1994, junto con Canadá y los Estados Unidos. Este no fue solo un tratado económico, sino también identitario porque ha favorecido a que México se deslinde de Centroamérica y busque negar su pertenencia a la identidad de esa región.

La relación de México con su frontera sur es muy diferente a la que mantiene con la frontera norte. La principal divergencia con el sur es que no se trazó una delimitación (como sí pasó al norte, mediante el tratado Guadalupe-Hidalgo en 1848). Amanda Úrsula Torres Freyermuth señala que el proceso respondió a una serie de sucesos entre 1821 y 1824: la Independencia de México de España, la anexión de Comitán, Tuxtla y Chiapa, la anexión de otras provincias centroamericanas, la Independencia de Guatemala de México para unirse a las Provincias Unidas de Centroamérica y la invitación a Chiapas a la nueva unión, la Junta General convocada por las autoridades chiapanecas para decidir si pertenecer a México o Centroamérica¹⁹ y, por último, el Plan Chiapa Libre que buscaba la independencia total de España, de México y de Centroamérica²⁰ (49-76).

El nacimiento de la frontera sur es, entonces, muy diferente a la del norte. Siguiendo a Sandoval, se entiende que en la actualidad México es “en una frontera regional para el Área Norteamericana de Libre Comercio, [por]que une y separa a América del Norte del resto del Continente” (32), es decir, México es un territorio bisagra. Al mismo tiempo, la visión de Rodrigo hace hincapié en los abusos y la violencia perpetuada en su país en contra de los centroamericanos, con quienes él se identifica culturalmente. Escribe Rodrigo en su poema “Hablan los Xahil”:

Y entre las lenguas de fuego del río Bravo y el río Suchiate,
este enorme jardín de muerte para los niños difuntos de
Centroamérica, fértil camposanto llamado México (115).

Este poemario es un país partido por dos ríos que se hermanan el uno con el otro, a través de la violencia estatal y del crimen organizado. Esa ineludible condición del migrante atraviesa la vida del autor chiapaneco. Su padre es un centroamericano que ayudó, con toda su familia, a un número de migrantes de Centroamérica que ingresaron a México en búsqueda de mejores días. Rodrigo, siendo un niño, vio y vivió estos sucesos, convivió con esas personas, escuchó sus historias, compartió la mesa con ellos. El dolor y la desesperación percibida en sus poemas son la herida y la desgarradura de un centroamericano que ha sido testigo de cómo México es, al mismo tiempo, el hermano y el asesino de Centroamérica.

18. En una entrevista con Armando Salgado, dice Rodrigo que: “el haber vivido y pasado la infancia, la adolescencia y parte de mi juventud ligadas a la frontera sur de México (pues además de vivir en mi pueblo, radiqué algunos años en San Cristóbal de Las Casas y en Tapachula) me dio un carácter fronterizo, lleno de diversos matices y mestizajes” (S/N).

19. Enriqueta Lerma Rodríguez señala que hubo “un referéndum donde se decidió la pertenencia a la nacionalidad mexicana o guatemalteca” (25).

20. Además, Torres Freyermuth apunta que “[a] diferencia del estado de Texas, que se independizó de México en 1836 y se conformó como una república independiente, la provincia chiapaneca se mantuvo autónoma por un corto periodo, pero nunca se constituyó como una nueva nación. Al contrario, se estableció una Junta de Gobierno parecida a las que se conformaron en la península ibérica en 1808, con miras a adherirse a una de las naciones en proceso de invención: México o Centroamérica. Este acto hace referencia al perfil de la clase política chiapaneca de las primeras décadas del siglo XIX, con una cultura fundada en la tradición” (86).

Fronteras y ríos llenos de muertos: a modo de conclusion

El problema fronterizo de México con sus vecinos al norte y al sur ha permitido –o, mejor dicho, ha forzado– la existencia de una escritura fronteriza como la de Chávez y de Rodrigo. Al mismo tiempo ha centralizado ideas y poéticas que se encontraban al margen de la tradición mexicana. Según Lerma Rodríguez, los habitantes de las fronteras “[n]o se sienten en la «orilla»: su imaginario instituido tiene sus propias particularidades; la «orilla» es su «centro»” (27). En ambos casos, Chávez y Rodrigo han creado su propia centralidad desde el margen geográfico mexicano y desde el límite de la identidad nacional. En las dos propuestas, México luce distinto y es trabajado a través de ideales contrapuestos, no obstante, en ambas escrituras hay algo presente: la violencia que se genera en los espacios fronterizos.

En el caso particular de *Te dijera que fuéramos...*, Chávez escribe sobre el habitar una ciudad doble: al sur Ciudad Juárez, CHI., y al norte El Paso, TX. Si bien hay una hermandad territorial por la cercanía de ambas ciudades, esta se trastoca por la división del Río Bravo. Esta bifurcación no solo separa a los países sino a la imagen que cada uno proyecta: del un lado, el inglés, el dinero, el éxito, la tranquilidad; del otro, el español, la pobreza, el fracaso, la violencia. El proyecto del crecimiento económico en el norte de México es importante para los Estados Unidos también, porque ahí se fabrica una buena parte de la industria militar que ellos consumen. No obstante, no solamente es del interés de los Estados Unidos, sino también de Japón y otros países europeos que también tienen maquiladoras en la zona (Sandoval 65-100). Sin embargo, este proyecto económico ha traído consecuencias relacionadas con la seguridad y la violencia que genera y sufre la gente que se mudó al próspero norte mexicano.

En cambio, Rodrigo reinventa ciertos fragmentos de las crónicas de Indias de Fray Bartolomé de las Casas, y formula que desde la Colonia el trato violento ejercido contra los centroamericanos no ha cambiado, sino que ahora es otro país el que los violenta. El chipaneco se refiere a México como “el cementerio más grande de Centroamérica” porque funge como una frontera violenta entre Estados Unidos y Centroamérica. Su poesía no solo problematiza la frontera sur, sino todo el trayecto que empieza en el Río Suchiate y que finaliza al cruzar el Río Bravo, aunque en muchos casos se estanque en y gracias a México. Felipe Oliver Fuentes Krafczyk, al hablar de la narrativa mexicana acerca de la migración centroamericana, formula esta sentencia: “Si para los migrantes centroamericanos Estados Unidos representa el paraíso anhelado, México es el infierno real que sólo unos cuantos consiguen cruzar” (41). Si bien no habla específicamente del libro de Rodrigo, parecería que se está refiriendo al mismo libro analizado porque, a final de cuentas, el drama humano es el mismo: México como un pasaje sin salida para el migrante centroamericano.

Ambas visiones fronterizas tienen puntos en común: la violencia, la migración y la sensación del vacío estatal en la zona fronteriza. Sin embargo, como ya se expuso, su conformación es distinta: la manera en cómo interactúa el México norteño y los Estados Unidos es diferente en el México sureño y Centroamérica. Se muestra una imagen de un norte próspero y un sur pobre; una identidad norteña que se aproxima a un proyecto de americanización y anglosajonización, y un sur que se reconoce más centroamericano e indígena. Ambas fronteras son sitios de crisis de identidad nacional, sobre todo, tomando en cuenta las dimensiones geográficas de México. La distancia entre Tapachula y Ciudad Juárez es mayor que entre Tapachula y el Cabo Canoas (frontera entre Costa Rica y Panamá). Asimismo, la distancia entre Tijuana y Alaska es menor que entre Tijuana y Cancún.

Numerosos escritores y académicos han recaído en la misma incógnita respecto de la identidad mexicana y cómo esta se construye en el día a día. El presente artículo propone repensar al territorio mexicano mediante la revisión de dos de los varios pasos fronterizos y cómo éstos, gracias a la poesía, logran capturar la diferenciación de ambas geografías limítrofes y su identificación con la centralidad, siendo diversas y absolutamente contradictorias. Del lado norte, existe una cierta idea de glorificación al mexicano que migra hacia la frontera (Estados Unidos) en búsqueda de un mejor futuro económico para su familia, mientras que quienes vienen del sur (Centroamérica) son percibidos con desconfianza y con una suerte de satanización de esa migración ajena a México. Es así como, de cierta manera, México replica contra Centroamérica el comportamiento y los mecanismos de control y violencia que los Estados Unidos ejercen contra México. Cuántas fronteras tiene México es una interrogación que abre paso a una discusión más larga y compleja acerca de cuántos Méxicos tiene México y cómo se reflexiona sobre ellos a través de la literatura.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 51
Agosto/August 2024

21. Por poner un ejemplo, el escritor mexicano –por adopción– Fabio Morábito (1955) piensa que no existe ni se puede hablar de un solo México, sino que son Méxicos. Esta idea es compartida por Gledhill cuando plantea la co-existencia de “muchos Méxicos”.

OBRAS CITADAS

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute, 1987.

Ayala, Hamlet. "Balam Rodrigo: «El poeta es un ángel que atraviesa el corazón con la lengua desenvainada»". *Revista Carátula*, 4 de abril 2022, <https://www.caratula.net/rodrigo-balam-el-poeta-es-un-angel-que-atravesia-el-corazon-con-la-lengua-desenvainada/>

Ballester Pardo, Ignacio. "Poetas en la frontera de México-Estados Unidos de América: Heriberto Yépez y Esther M. García". *Literatura Mexicana*, XXXI-1, 2020, pp. 99-131.

Basail Rodríguez, Alain. "Disputas espaciales en la Frontera Sur de México". *5to Congreso Nacional de Ciencias Sociales*. Universidad de Guadalajara, 2016, pp. 347-359.

Campos, Marco Antonio. "Jorge Humberto Chávez: Road Poet". *La Jornada*, 4 de agosto 2013, <https://www.jornada.com.mx/2013/08/04/sem-marco.html>

Chávez, Jorge Humberto. *Te diría que fuéramos a llorar al Río Bravo pero tienes que saber que ya no hay río ni llanto*. Fondo de Cultura Económica, 2013.

Fuentes Krafczyk, Felipe Oliver. "La novela mexicana sobre la migración centroamericana". *América Crítica*. Vol. 2, no. 1, junio, 2018, pp. 39-54.

Ganster, Paul & Collins, Kimberly. *The U.S. – Mexican Border Today. Conflict and Cooperation in Historical Perspective*. Rowman & Littlefield. 2021.

García, Xalvador. "Entrevista a Jorge Humberto Chávez, un autor de la frontera", *SubUrbano*. 1 de mayo 2017, <https://suburbano.net/entrevista-a-jorge-humberto-chavez-un-autor-de-la-frontera/>

Gledhill, John. "Una nueva orientación para el laberinto: la transformación del estado mexicano y el verdadero Chiapas". *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XXIII, núm. 9, primavera, El Colegio de Michoacán-Zamora, 2002, pp. 203-257.

González Arce, Teresa Georgina. "Recorrido por la geografía del horror. Lectura de 'Libro centroamericano de los muertos' de Balam Rodrigo". *Sincronía*. No. 78, Julio-Diciembre, Universidad de Guadalajara, 2020, pp. 248-276.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. *Anuario estadístico y geográfico de los Estados Unidos Mexicanos 2017*. 2017.

OBRAS CITADAS

Lerma Rodríguez, Enriqueta. "Esta orilla que es nuestro centro. Producción imaginaria de la frontera: una mirada desde el borde Chiapas-Guatemala". *Espacios Políticos*, Año XI, núm. 18, junio, 2019, pp. 21-38.

Mbembe, Achille. *Necropolítica / Sobre el gobierno privado indirecto*. Trad. por Elisabeth Falomir Archambault. Melusina, 2011.

Molina-Espinoza, Ileana. "La frontera, esa herida abierta entre México y Estados Unidos". *InterSedes*, Universidad de Costa Rica, Volumen XXII, Número 45, Enero-Julio, 2021, pp. 280-301.

Ortega, Jorge. "La rapsodia de Jorge Humberto Chávez". *La Santa Crítica*, 10 de julio 2020.
<https://lasantacritica.com/lo-que-trajo-el-cartero/la-rapsodia-de-jorge-humberto-chavez/>

Ramos Rodríguez, Tomás. "Calibán Transfronterizado". *Archipiélago*, Vol. 28, No. 112, 2021, pp. 21-24.

Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. Tusquets, 2013.

Rodrigo Balam. *Libro centroamericano de los muertos*. Fondo de Cultura Económica, 2018.

---. "Centroamérica: centroamericanidad = mexicanidad + centroamericanidad". *Otros diálogos*, El Colegio de México. No. 18. Enero-Marzo, 2022.
<https://otrosdialogos.colmex.mx/centroamerica-centroamericanidad-mexicanidad-centroamericanidad>

Rodríguez Ortiz, Roxana. "Disidencia literaria en la frontera México – Estados Unidos". *Andamios*, Vol. 5, núm. 9, diciembre, 2008, pp. 113-137.

Romero Vinuesa, Juan. "Aquí no es un canto general, es un llanto general: Diálogo con Balam Rodrigo". *Elipsis*, No. 9, 2022.

<https://www.elipsis.ec/dialogos-entrevistas/aqui-no-es-un-canto-general-es-un-llanto-general>

Ruiz Núñez, Juan Pablo. "Libro centroamericano de los muertos de Balam Rodrigo: Escritura del desastre". *Revista de la Universidad de México*, diciembre, 2018.

Sandoval, Juan Manuel. "México: País-Frontera. La nueva frontera geopolítica regional de América del Norte". *Integración Latinoamericana*,

OBRAS CITADAS

Fronteras y Migración: los casos de México y Venezuela. Universidad de Los Andes (Venezuela), Centro de Estudios Chicanos y de Fronteras, A.C. y Plaza y Valdés, S.A. (México), 2005. pp. 65-100.

Salgado, Armando. "La compulsiva obsesión de Balam Rodrigo por la escritura". *La Jornada Zacatecas*. 12 de marzo 2018.
<https://ljz.mx/12/03/2018/la-compulsiva-obsesion-de-balam-rodrigo-por-la-escritura/>

Torres Freyermuth, Amanda Úrsula. *Los hombres de bien. Un estudio de la élite política en Chiapas (1824-1835)*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore*. Melusina, 2010.

Villalobos-Ruminott, Sergio. "Las edades del cadáver: dictadura, guerra, desaparición". *Lobo suelto*.
<http://anarquiacoronada.blogspot.com/2015/04/las-edades-del-cadaver-dictadura-guerra.html>

Yépez, Heriberto. *Tijuanologías*. Universidad Autónoma de Baja California, 2006.



Untitled 3 / Sin título 3

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 51
Agosto/August 2024

CIBERLETRAS

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

REVIEWS / RESEÑAS

REVIEW

***Cannibal Translation: Literary
Reciprocity in Contemporary Latin
America* by Isabel C. Gómez.
Northwestern University Press, 2023.**

Juan David Escobar
Emory University

Isabel C. Gómez explores the relationship between Latin American poetry, translation and poetics in her new book, *Cannibal Translation*. Rooted in the Brazilian “movimento antropofágico” led by Oswald de Andrade in the 1920s, cannibal translation is defined as an act of reading “world literature with teeth, where readers can see the bite marks of the process, where translators never stay invisible” (18). It is also the act of critically and playfully digesting, absorbing, consuming and appropriating other traditions to subvert the cultural hierarchies that constitute world literature. By carefully analyzing the correspondence, texts and translations of some of the most representative Latin American poets and writers of the 20th century, Gómez reveals how translations defied concepts such as those of authority, tradition, originality and faithfulness. Translation, for these authors, was an act of radical criticism that opened creative avenues, as well as an act of friendship that allowed them to share aesthetic and political values.

In the first chapter, Gómez delves into the missives of Augusto de Campos and Octavio Paz with American poet e.e. Cummings. This triad illuminates the difference between an Anglo-centric view of translation and literature and what Gómez calls intra-American translation thinking. Both Paz and De Campos were assiduous translators of Cummings, an author who himself experimented with poetic forms. This chapter shows how Spanish, Portuguese, French and German hold different positions within the linguistic economy of these author-translators’ relationships and the world of letters (29). Gómez compares French and German translations of Cummings with those of Augusto de Campos, revealing how translators in the former languages followed norms of “fidelity,” rather than an approach that expanded the possibilities of Brazilian Portuguese by introducing translational changes that both preserved Cumming’s poetics and transformed his poetry into a creative force pushing Portuguese language to its limits. These changes included: 1) the use of words that preserved sonority instead of the literal meaning of Cummings’s poetry; 2) the adaptation enjambment and punctuation (which was already experimental in Cummings’s work) to Brazilian Portuguese; and 3) the reproduction of typographic and graphic details. Despite de Campos’s effort to explain his transcreations (as opposed to more literal translations) to the American poet, Cummings always presented himself as an authorial presence by correcting the disobedient Brazilian poet. Like de Campos, Paz wrote to Cummings that his translations come from a place of “love rather than respect,” meaning that he did not stick to fidelity. “In spite of this measured defense, Paz translates poems decidedly bare of these ‘extravagancies’ and instead cannibalizes Cummings to experiment with a style of accentual syllabic verse in Spanish” (54). Gómez also explores the complex relationship between Paz and Cummings and the linguistic separation produced by Cummings’s resistance to read and speak in Spanish. Paz resented that Cummings solely acknowledged the sonic qualities of the language and did not try to understand its semantics, which the Mexican poet saw as a condescending act that captured the American poet’s Anglo-centric view.

Chapter 2 explores the transrelationship (in Gómez parlance, a relationship fundamentally based on their views and praxis of translation) between Haroldo de Campos and Octavio Paz, who mutually translated each other during decades. These authors sustained a long correspondence that evinces mutual cannibalization of their poetics. Their fruitful but belated encounter is paradoxically enabled by Cummings who introduced concrete poets to Paz, who would lament that: “Unfortunately, my knowledge of the Brazilian movement is imperfect. It’s a shame, but that’s the way it is: I had to go through English to meet you” (69). The result of this friendship mediated by translation was the publication in *Transblanco* (1986), a creative Portuguese translation of Octavio Paz’s *Blanco* and *Topoemas*, a Spanish translation of de Campos’s *Topogramas*, as well as texts where Paz expressed his political position concerning state violence against civilians during the Massacre of Tlatelolco, generating a sense of solidarity between the Spanish American

and Brazilian world. This mutual and reciprocal exchange of ideas about language, politics and poetry created what the author calls a Latin American-centered laboratory of texts and an intra-American translation praxis. Gómez highlights De Campos's amplification of the semantic possibilities of Paz's texts by introducing subtle changes in his Portuguese translations that extend Mexican feelings of powerlessness to the Brazilian context, then marked by military dictatorship. This chapter contrasts sharply with the preceding chapter on Cummings, insofar as the relationship between both authors, rather than centering a notion of authority, is premised on exchange, disagreement, debate and solidarity (101).

In Chapter 3, Gómez explores Rosario de Castellanos and Clarice Lispector translations through the lens of gender. Their translation work was harshly criticized and to these days has never received any critical attention. Despite being a renowned writer in Mexico, Castellanos's translations of Saint-John Perse were not well received. Gómez discusses an anonymous review in *Plural*, a journal directed by Paz, which brought together the most prominent poets and writers of the time. The review mocks Castellanos's translations as "traducciones moco suena" [translations written as they sound], that involves wordplay evoking "mocosa" [snot-nosed little girl] and "como suena" [as it sounds], a pejorative term that "evokes immaturity or childishness" (105); what's more, the review includes a list of the "mistakes" in Castellanos's translation. Gómez challenges this idea by arguing that Castellanos reflected on translation and incorporated these reflections into her work. By analyzing Castellanos's work on Emily Dickinson, Gómez shows how translation decisions, such as the inclusion of poetic images not contained in Dickinson's versions, were acts of appropriation that allowed her to challenge the archetype of the female poet in Mexico established by Sor Juana Inés de la Cruz. Castellanos included "her own biography with Dickinson, leaving as an open question whether her poems can be sufficiently explained by her life" (115). Lispector's translations of Edgar Allan Poe had a similar fate. They were criticized as "translations that operated on intuition; omitting full sentences freely and without note; translating based on sound; changing or even reversing meaning" (126). In her view, Gómez characterizes these as artistic practices in which Lispector reframes the stories based on Brazilian literary orality "to create a casual story telling mood" (126). Gómez then turns her attention to critics who never distinguish between versions, adaptations and translations. She argues that translations were used to diminish the intellectual efforts of women such as Castellanos and Lispector, who translated to explore writing possibilities, whereas praise was heaped on Paz or de Campos for their experimental translations. Critical reception (of translation), in other words, reinforced gender hierarchies within the world of literature and culture of the time.

Chapter 4 discusses Héctor Olea's translation of Mário de Andrade's *Macunaíma* for the famed Venezuelan publisher Biblioteca Ayacucho. The final edition of this text reveals the coexistence of two translation projects. The first, proposed by Olea himself, seeks to cannibalize the Indigenous oral tradition into a Pan-Spanish American lexical variety invented by Olea for the project. The second hews more closely to Ángel Rama's vision for Biblioteca Ayacucho, which resembles what Kwame Anthony Appiah calls a thick translation.¹ Rama's view entailed mutual understanding between all Latin American countries, including Brazil. To this end, he considered Biblioteca Ayacucho a space for "a calibrated vision of the opposed ideological, artistic, and educational paradigms, since none have exhausted their relevance and they continue to orient the contradictory weave of our current societies" (143). Gómez analyzes the correspondence between Olea, Rama and other editors and translators involved in the edition to trace modifications of Olea's original project to satisfy Biblioteca Ayacucho's editorial guidelines. The result is an unstable text with two overlapping and even conflicting translations. This chapter proposes an innovative way of understanding

1. Framed in colonial contexts, thick translations "should preserve for us the features that make it worth teaching" (138). Due to its pedagogical nature, these translations involve a paratextual apparatus that frames the translation as much as possible in the context of the culture where the text was first published. Note that Appiah frames his theory within the translation of the oral traditions of Ghana.

how a translator's work is also mediated by editors and how translations are influenced by this dialogue.

In Chapter 5, Gómez explains Mexican poet José Emilio Pacheco's and Augusto de Campos's poetics of translations in terms of the former's metaphor of an arrow that is released but never hits its mark. The poet highlights the arrow's never-reaching trajectory, a resource for Gómez to approach translations as always becoming, an idea that permeates the whole book. In doing so, Gómez reverses translation norms based on fidelity or originality, instead emphasizing the idea of translations as texts with their own value; this aligns with Walter Benjamin's idea, expressed in the "The Task of the Translator," of the afterlife of source texts, where continuity is guaranteed by movement and transformation. Both Pacheco and de Campos put into practice their vision of world literature in *Aproximaciones* (1984) and *O anticrítico* (1986), where they creatively test their theories on translation. The act of translating and selecting is here a mode of critique that "contests hierarchies and assumptions build into the structures of world literature anthologies" (171).² In *Aproximaciones*, Pacheco "constantly introduces themes of Indigenous reclaiming of land, rights and recognition in the face of an enduring colonial logic of translation as embedded in a conflict between the 'civilized' and the 'barbarous'" (175). He also uses heteronyms à la Fernando Pessoa to smuggle in poems of his own creation as translations. This strategy proves significant as a way of criticizing racial hierarchies in Mexico and its representation in the Hollywood western (181), as well as conceptions such as border and frontier in the case of Mexican-US history. De Campos's anthology, on the other hand, is explicitly presented by his author as radical form of critique in which the translator permits themselves to write "a porous-prose introduction to the author, pose an argument about their work and render a hyperfragmented translation that illustrates concepts explored in the 'essay-poem'" (189). This praxis facilitated the Brazilian poet's questioning of tradition and address issues related to gender, homophobia and racism in Brazilian literary and cultural history.

While Gómez's prose is engaging and her ideas thought-provoking, there were times when more textually grounded arguments would have better served her rationale. Although the examples of close reading in *Cannibal Translation* are remarkable, I wonder to what extent it is possible to draw conclusions based on very subtle changes and then extend them to superimpose an interpretation over the translation itself and the writer's poetics. Other questions that arise relate to the distinction between cannibal translation and domestication. I am specifically thinking of Montaigne's canonical essay, wherein the "real cannibals" have been other traditions, especially those that, as Lawrence Venutti evinces, translate in a "cannibal" way to sustain an ethnocentric vision of the world. This creates tension between domestication and foreignization that is not directly addressed in Gómez book. I also found the discussion of Paz particularly interesting and contradictory. While he reinvents the poems he renders in Spanish, his relationship with tradition is significantly different from that of Augusto and Haroldo de Campos. I also wonder if we can apply this cannibal translation to all forms of translation that freely transform the source text. Do all the translation poetics described in the book contain the same revolutionary potential? Rather than eliciting accusations, these questions can enable a productive conversation regarding how to understand the role of translation in the literary history of Latin America.

Gómez's book is provocative and innovative. It contains stimulating metaphors to frame the role of translation in the history of Latin American literature. It also proposes a subversive reading by comparing the diverse effects of cannibal translations in some of the most iconic poets of the Mexican and the Brazilian cultural spaces. The author provides definitive analysis of translation as a form of critique of a Euro- and Anglo-centric perspective of culture and a crossing point between

2. One example provided is *The Longman Anthology of World Literature* (first edition 2004; most recent edition 2019), which "exemplifies Eurocentric values" (173).

the Hispanic American and the Brazilian poetic traditions, generating bonds of solidarity and a venue for experimenting and expanding the literary possibilities in both Spanish and Portuguese. Instead of understanding translation as *traslatio* –i.e. the act of “moving one thing into another”–, Gómez enables a more complex reading in which translation is an act of friendship and creation that defies the hierarchy that organizes the literary exchanges between Latin America, Europe and the United States.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 51
Agosto/August 2024

RESEÑA

***Literatura para construir una nación.
Estudios sobre la historiografía
literaria en España (1779-1850).***
**Comellas, Mercedes, coord. Prensas de
la Universidad de Zaragoza, 2023.**

Juan Jesús Payán

Lehman College – City University of New York

Contemplado a una distancia justa, todo panteón canónico admite la herencia o los despojos de una historia. Toda historia a su vez, como telar de un discurso de historiografía, podría, a continuación, desmadejarse, dejando visible la trama compleja donde se muestran, entrecruzados, confundidos o en tensión, factores identitarios, ideológicos y geoculturales. A los sectores nostálgicos del orden (esto es, del orden que les fue dado vivir o internalizar, para la comodidad de determinadas inercias y privilegios), nada les agradaría más que afincarse a perpetuidad en la ficción de una narración transparente y objetiva, saturar de verdad de fe cuanto nos llegara un día como saldo interesado del pasado. No obstante, para desagrado de tales sectores, la historiografía no es -nunca lo fue- un discurso neutral, sino, por el contrario, un vocero y contrafuerte de dinámicas cambiantes de poder. Inscrita en precisas coyunturas, con intereses precisos, la historiografía ha ejercido con demasiada frecuencia como reflejo, abogado, excusa o justificación de límites y sesgos. Es así que, como huella dactilar fijada en barro, confiesa a menudo las manos que dieron forma a su materia.

Esto importa seguir recordándolo. De otro modo, ¿qué nos impediría seguir cayendo presos de nuestras propias ficciones? El examen general del presente aún es severo; aún nos admoniza sobre esta tarea pendiente. Como dan fe diseños curriculares, catálogos temáticos de oposiciones, listas de lectura de universidades y frecuentes instancias de la llamada cultura, la maquinaria naturalizada de la historiografía canónica sigue tan viva como el obstinado dios cuya muerte anunciara, desiderativamente, Nietzsche en vano. Mientras desde ángulos académicos diversos se intenta abrir un catálogo de voces, el replanteamiento crítico de este legado termina tropezando en el escollo inevitable de una historiografía dogmática, obstinadamente incuestionada. Es desde este punto de partida que el recorrido crítico que nos propone la Profesora Mercedes Comellas adquiere un enorme valor y relevancia. El volumen *Literatura para construir una nación*, partiendo de una noción de largo aliento del siglo XIX (1779-1850), explora de manera deslumbrante un capítulo formativo de la historia de España y pone sobre la mesa, como implícito centro de debate, la construcción nacionalista de la historiografía literaria que ha llegado hasta nosotros.

Difícilmente un trabajo de este tipo podría estar mejor en mejores manos que en las de la Dra. Comellas, profesora titular de la Universidad de Sevilla. Su sólida trayectoria así lo avala. De su vasta producción crítica vale recordar, junto a las brillantes contribuciones a la obra y construcción autorial de Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber), numerosas exploraciones de algunos nombres familiares del XIX, como José de Espronceda, Gustavo Adolfo Bécquer, Benito Pérez Galdós, aunque también de autores igualmente valiosos, aunque nos sean menos conocidos, como el humanista Baltasar de Céspedes. Mercedes Comellas posee no solo un extenso y profundo conocimiento diacrónico de la literatura española, sino una admirable estamina y una aguda mirada crítica que la hace ideal para liderar un proyecto de este calibre.

La penetración con la que trabaja Comellas es visible desde la ilustración que abre el libro. Por medio de una fotografía en blanco y negro, el libro nos muestra al pintor Marcelino Santa María ante su lienzo *El triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas de Tolosa*. En un guiño a la tradición de Diego de Velázquez y el Greco, la imagen nos ofrece, superpuestos, dos planos de realidad: el del artista frente a su obra y el del referente representado. La instantánea por un lado, nos hace testigos del acto de creación del pintor decimonónico, cuyo rostro se vuelca, cómplice y teatral, hacia el encuentro de sus espectadores; de otro, exhibe un amplio lienzo, donde se muestra, idealizada, la victoria católica en la batalla medieval de 1212, un episodio fundamental en el mesiánico discurso de la llamada Reconquista. A modo de dintel, esta ilustración funciona como recordatorio visual del eje temático que vertebra el volumen, pues nos advierte sobre el carácter construido de la historia, hasta qué punto figuras del XIX como Santa María han llegado a definir nuestra relación con el pasado. Entre nosotros y la batalla representada media un lienzo,

un pintor y una fotografía: entre nuestra mirada en presente y los hechos históricos media el velo o sesgo de su representación.

Aun cuando el volumen no hace hincapié en el valor mediado de la historiografía canónica, sí hace de esta conciencia un elemento integral y revelador. Literatura para construir una nación no centra su cometido en una crítica disolvente anticánónica, sino que se limita a un objetivo, no por más delimitado, menos urgente: el de explorar, de la manera más objetiva posible, cómo el largo siglo XIX dio forma a discursos de la historia literaria aún vigentes y cómo esta estableció lazos fundamentales de conexión con el discurso de construcción identitaria en España. En palabras de la coordinadora, *Literatura para construir una nación* “[a]borda los inicios de la historiografía literaria española para observar la estrecha relación que mantuvo con la creación de la identidad nacional entre los lustros de finales del siglo XVIII y especialmente en la primera mitad del XIX” (14). Dicho planteamiento, quizá, también requeriría de una inversión subsiguiente, pues del mismo modo que la historiografía literaria sirvió como contrafuerte de discursos de creación nacional, estos últimos ejercieron, hasta casi nuestros días, como faros de visibilidad (e invisibilidad) de la historiografía literaria en cuestión.

El volumen consta de un prólogo realizado por la coordinadora y de cuatro secciones que rastrean, respectivamente: una visión panorámica de los proyectos historiográficos desarrollados durante la Ilustración y la primera mitad del XIX; el papel desempeñado por la crítica británica, alemana y de diversos viajeros no españoles en relación a tradición medieval y siglodeorista española; el rol crítico desempeñado por literatos relevantes durante este período; y el proceso de construcción del Cid como ícono del nacionalismo español. En total, el volumen da acogida a once autores y reúne doce trabajos.

La publicación arranca con fuerza por medio del prólogo de Mercedes Comellas. Con una concisión ciertamente admirable, la autora dibuja los contornos que han dado forma a la historiografía literaria española producida durante el largo siglo XIX. Su texto arranca con el vínculo establecido entre el proyecto ilustrado y la necesidad de diseñar un discurso historiográfico. Tras señalar una deuda con las críticas de José María Pozuelo Yvancos, la autora revisa la genealogía de impugnaciones del canon que ha jalonado la labor de teóricos como Hans Robert Jauss, René Wellek, Gebhard Rush o Frank Lentricchia. Comellas revisa, a partir de los presupuestos de Perkins, una noción de la historiografía como ficción útil, que de algún modo remeda la complicada formulación de Van Wyck Brooks sobre el “pasado útil”. Tras mencionar el modo en que marcos teóricos y agendas nacionalistas han permeado el discurso historiográfico, Comellas apunta algunos de los hitos más señeros en la construcción peninsular de la literatura, como Luis José de Velázquez, José Andrés y Alberto Lista. Junto a la (re)invención de la Edad Media como momento definitorio del espíritu nacional (Volkgeist), se hace obligatoria mención al papel desempeñado por la literatura de romancero y al panteón del Siglo de Oro (Cervantes, Lope de Vega y Calderón de la Barca).

Con toda justicia, el prólogo de Comellas cede la voz a Leonardo Romero Tobar, uno de los grandes titanes de la crítica peninsular y una de las grandes eminencias de los estudios decimonónicos. El autor expande el viaje iniciado con nuevos hitos, la creación de la historiografía literaria de este período. Su texto realmente funciona como un segundo prólogo o introducción panorámica, al tiempo que oficia como un relevo entre los grupos de investigación de Zaragoza y el de Sevilla (SILEM II), liderados respectivamente por Romero Tobar y Comellas. A continuación, Rosa María Aradra propone un mapa disciplinar basado en el papel que desempeñaron poética y retórica en las historias literarias del largo siglo XIX. Su rastro añade, junto a algunos nombres habituales de la teorización dieciochesca, como Ignacio de Luzán, José Luis Velázquez o Juan Andrés, los de otros críticos fundamentales como Gregorio Mayans y Siscar, Antonio de Capmany y Montpalau, Francisco Sánchez Barbero, José

Mamerto Gómez Hermosilla y Antonio Gil y Zárate. El eje que amalgama literatura, historia y nacionalismo prosigue, ya desde una óptima abierta al iberismo, en el trabajo de Santiago Pérez Isasi. Como ya enunciara en su brillante tesis doctoral, el investigador enlaza aquí con las ideas de José María Pozuelo Yvancos, Leonardo Romero Tobar y José-Carlos Mainer, y las entronca con la teoría de polisistemas de Itamar Even Zohar. Tras la reciente publicación de su último libro, *La forja del canon. Identidad nacional e historia de la literatura española (1800-1939)* (Universidad de Murcia, 2024), Pérez Isasi consolida su más reciente producción como una referencia diáfana e insoslayable a la hora la constitución del canon literario español. Junto al valor temático, el autor incorpora una visión panorámica abarcadora y necesaria, pues ya no se limita a los siglos XVIII y XIX, sino que penetra en el siglo XX, hasta el golpe de estado del dictador de Francisco Franco (1939).

El segundo bloque arranca con un artículo de Edward Baker que pone la atención en el papel desempeñado por la crítica británica como estímulo fundamental en la revalorización interna del canon peninsular. Carmen Alzada Borrillo desplaza a continuación la mirada exógena hacia el territorio de la crítica alemana, con tres figuras destacadas como Johann Andreas Dieze, Friedrich Bouterweck y Friedrich Schlegel. Finalmente, Manuel Contreras Jiménez, concluye este viaje por el impacto exterior en la construcción propia del canon peninsular con el análisis del impacto que la obra de viajeros europeos en España tuvo sobre las perspectivas nacionales de la historia literaria obras durante este período.

El tercer bloque, en su primera sección, gira en torno a la influencia crítica de que gozaron tres autores destacados del XIX: Manuel José de Quintana, Antonio Gil y Zárate y Antonio Alcalá Galiano. Estos escritores, respectivamente, se ven atendidos con brillantez por Rodrigo Olay Valdés, Xavier Andreu-Miralles y Raquel Sánchez. Estimo que cada uno de tales artículos figura como un referente fundamental para cualquier exploración sobre estos tres autores, especialmente en su influyente dimensión como curadores de la cultura. Quisiera con todo detenerme un poco más en el trabajo de Andreu-Miralles, pues, su artículo es, desde mi humilde punto de vista, el que conlleva repercusiones de campo más profundas y abarcadoras. Como es moneda corriente en su vasta producción investigadora, Andreu-Miralles lega en sus páginas más que un mero comentario sobre el papel de Gil y Zárate. El profesor de la Universidad de Valencia utiliza la dimensión crítica del dramaturgo y pedagogo madrileño para elaborar una revisión matizada y brillante sobre el modo a menudo simplista con el que se contraponen el tradicionalismo peninsular y aquellos autores vinculados al movimiento liberal en el exilio (Blanco White, José Joaquín de Mora, Francisco Martínez de la Rosa). En uno de sus cuestionamientos mejor planteados, Andreu-Miralles demuestra, lejos de una idealización del pasado andalusí, los sesgos carácter procatólico y nacionalista que aún permeaban incluso los discursos del progresismo decimonónico. Con ello, aporta una mayor complejidad y dinamismo a los planteamientos de Jesús Torrecilla sobre la idealización andalusí como contradiscurso nacional del lado liberal. Mercedes Comellas cierra este segundo bloque con un viaje transnacional que, de algún modo, sirve de cierre al bloque segundo y tercero del volumen. Comellas repasa aquí el impacto crítico de figuras del calibre de Percy B. Shelley, Víctor Hugo y Antonio Ros de Olano. Se agradece en este sentido que en su panorama rijan con igualdad no solo Shelley y Hugo, sino también un Ros de Olano cuya obra sigue siendo inmerecidamente desconocida por el gran público o la crítica extranjera.

Finalmente, el libro se cierra con un extenso estudio, de unas noventa páginas, de Isabel Román Gutiérrez sobre el “redescubrimiento” del Cantar de Mio Cid y su vinculación a la mitificación nacionalista de su héroe protagonista Rodrigo Díaz de Vivar.

Literatura para construir una nación supone una valiosísima contribución al, a menudo, soslayado campo de la construcción de la historiografía literaria. Se trata de un libro realmente útil para cualquier investigador

interesado en las intersecciones entre historiografía, canonización y nacionalismo a lo largo del XIX. El caso español, como territorio posthegemónico, culturalmente dependiente en el este período, supone un escenario singular de inquisición, pues, junto a puntos de contacto con literaturas periféricas, ofrece una postura de nostalgia imperial realmente distintiva. Asimismo, para cualquier investigador interesado en los perfiles críticos de diversos autores este volumen aporta una mirada actualizadora indispensable. Además, el libro está magistralmente escrito y editado.

Si acaso mi única esperanza, que no crítica, es que en publicaciones futuras este tipo de volúmenes haga un esfuerzo más explícito a la hora de conectar sus planteamientos de análisis históricos desde una escala más global, con la consideración de dinámicas geoculturales, como las que plantea Michael Iarocci ya en 2006 (*Properties of Modernity*) y que explican el posicionamiento de la plana mayor de autores peninsulares, especialmente en los siglos XVIII y XIX, en conciertos evaluativos más amplios. De otro modo, no solo se pierde un ángulo de cuestionamiento realmente importante, sino que se desatienden las causas de las que proceden las respuestas críticas y literarias de este largo período. Sin examinar las ansiedades de “imitación colectiva” (por usar la feliz expresión de Jesús Torrecilla de 1996) y sin considerar el impacto que tuvo la defenestración cultural de lo español en el concierto europeo a partir del XVIII (condición *sine qua non* de la nueva modernidad implantada por el norte europeo a partir de esta centuria) difícilmente se puede entender el modo en el que el reaccionario nacionalista vino a definir las pautas de construcción de la historiografía canónica española o el estatus de relativa marginalidad o no-universalidad en el que sus autores han terminado cayendo.

La voluntad de separación del artista decimonónico, el requisito de su diferencia respecto a los nuevos dictados de la cultura (asentados en el norte europeo a partir de la segunda ola de modernidad) no debe leerse como un hecho molesto y accidental, sino que emana como resultado lógico de unas cartografías preestablecidas de prestigio (como las que existieran antes de este período, por cierto, y las que seguirán hoy y en el mañana). Entenderlo es aceptar el carácter construido de la historia literaria. Es aproximarse con sabiduría a la coyuntura peninsular del largo siglo XIX: con plenitud, sin complejos e idealmente sin orgullo. Es ver nuestra literatura sin el filtro bombástico del “patrioterismo” o sin el prejuicio de validaciones exógenas. Independientemente de que las respuestas artísticas o teóricas del momento satisfagan el gusto impuesto por el canon transnacional en nuestros días, no hay modo razonable, a mi juicio, de entender y sopesar el carácter de la producción literaria o crítica del XIX sin primero atender a esta dinámica macroestructural, sin el beligerante escenario que, como señalaba Pascale Casanova, domina la república de las letras. El efecto de esta estructura, lejos de motejarse como excusa, fue un factor muy real, al punto que, salvando las distancias, nos confronta con reacciones parcialmente análogas a las experiencias post-coloniales. No era, por tanto, caprichoso el obstinado *non serviam* español que pregonaba la cultura de esta época. De ahí que las claves que apunta Andreu-Miralles sobre los ángulos sesgos compartidos por liberales y tradicionalistas, adquieran pleno sentido, pues sin distinción ideológica, ambos sectores compartían un proyecto de reconstrucción nacional volcada en lo literario, cuyo espacio de lucha, ingenuamente, se concebía como fuerza de cambio en lugar que como consecuente de las dinámicas de poder. La distancia crítica necesaria para entender este fenómeno solo es posible a partir de una conciencia del lugar de enunciación desde el que se consolidan los paradigmas de valor durante este período (y también de manera retroactiva, aún más adelante).

La publicación del volumen coordinado por Mercedes Comellas (*Literaria para construir una nación*), así como el brillante estudio reciente de Santiago Pérez Isasi (*La forja del canon*) apuntan de algún modo hacia una revigorización actualizada y necesaria de los planteamientos de los grandes maestros como Romero Tobar, Pozuelo Yvancos y Mainer. Reposicionan el carácter construido de la historiografía literaria como

centro implícito de debate. Nada podía ser más sano, a estas alturas, que un cuestionamiento crítico de las inercias historiográficas de la literatura española. Ojalá a partir de estas nuevas direcciones podamos romper con los estereotipos críticos que aún median entre nuestros juicios y las realidades literarias, artísticas y estéticas del XIX peninsular y, a su modo, del XIX hispánico.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 51
Agosto/August 2024

CIBERLETRAS