

Periphērica

A Journal of Social, Cultural, and Literary History



Volume 3 • Issue 2

Periphērica focuses on the liminal spaces of cultural production. We seek to publish articles in English, Spanish, or Portuguese that deal with the intersection of society, culture, and literature in Latino-América, the Iberian peninsula, and Lusophone and Hispanophone areas of Africa and Asia. This journal provides universal open access to its content on the principle that making research freely available to the public supports a greater global exchange of knowledge.

Online at journals.uoregon.edu/periphérica

Sponsors at the University of Oregon

Latin American Studies Program

Center for Latino/a and Latin American Studies (CLLAS)

Oregon Humanities Center's Endowment for Public Outreach in the Arts, Sciences,
and Humanities

College of Arts and Sciences

University of Oregon Libraries

School of Global Studies and Languages

Department of Romance Languages

Volume 3 • Issue 2 • 2025 • ISSN 2642-6811

For book review requests and inquiries, please address your mail to:

Periphērica, Book Review Team

325 Friendly Hall

University of Oregon, 97403-1233

Benita.Sampedro@hofstra.edu and yosav@uoregon.edu

On the cover: St. Miguel, El Salvador 2007

Periphērica

A Journal of Social, Cultural, and Literary History

General Editor

Pedro García-Caro, University of Oregon

Editorial Board

Carlos Aguirre, University of Oregon

Diego Alonso, Reed College

José Bellón Aguilera, Masarykova
Univerzita, Czech Republic

María M. Carrión, Emory University

Ana Corbalán, University of Alabama

Enrique E. Cortez, Portland State
University

Sebastiaan Faber, Oberlin College

Joseba Gabilondo, Michigan State
University

Hugo García González, Western
Washington University

Laura Lomas, Rutgers University

Cristina Moreiras Menor, University of
Michigan

Esperanza López Parada, Universidad
Complutense de Madrid

Pedro Ángel Palou, Tufts University

Alberto Ribas-Casasayas, Santa Clara
University

Benita Samp Pedro, Hofstra University

Lisa Surwillo, Stanford University

Alejandro Vallega, University of Oregon

Carlos Vargas-Salgado, Whitman College

Guest Editors

Daniel Runnels, Texas A&M University

José Luis Suárez Morales, Texas
Christian University

Review Editors

Benita Samp Pedro, Hofstra University

Yosa Lucía Vidal, University of Oregon

Creative Writing Editor

Jesús Sepúlveda, University of Oregon

University of Oregon

Editorial Team Collaborators

David Hollenberg

Jon D. Jaramillo

Michael Stern

Layout Editor

Colin Miller

University of Oregon Libraries

Franny Gaede

Allia Service

Design

Azle Malinao-Alvarez

Colin Miller

Periphērica

A Journal of Social, Cultural, and Literary History

Articles • Artículos

- 2 **The Temporality of Debt During the Great Recession in the novel *On the Edge* (*En la orilla*, 2013) by Rafael Chirbes**
Priscila Calatayud-Fernández

Dossier. Film and Infrapolitics

- 32 **Cinematic Fissures: Life, Image, and Infrapolitics**
Daniel Runnels and José Luis Suárez Morales
- 38 ***El silencio de otros*: Moments of Truth - Between Documentary Film-Making and Art**
Cristina Moreiras Menor
- 71 **Narratives of Estrangement in Infrapolitics and in Lucrecia Martel's Cinema of Perception**
Matt Johnson
- 104 **Existential Dysphoria, Gender, and Extinction: An Infrapolitical Reflection on *20.000 especies de abejas***
Pedro Aguilera-Mellado
- 135 **Raúl Ruiz, Poetics of Cinema and “Intentionality”: Unworking the Soul’s Standardization Against the Government of the Living**
Gonzalo Díaz-Letelier
- 152 **Un escenario de guerra: La frontera en postales y películas de la Revolución mexicana**
Juan Leal Ugalde

- 184 **Generar naciones: *Yawar Mallku* entre eugenesia y biopolítica**
Michela Russo
- 221 **An-archē-ism in *Caballos salvajes***
Daniel Runnels
- 246 **Total Mobilization: Stasis, Infrapolitics, and Contemporary Temporalization in Alonso Ruizpalacios's *Güeros***
José Luis Suárez Morales
- 280 **On the Provenance, Areas of Concern, and Reasons for Infrapolitics Now: A Coda to the Dossier "Film and Infrapolitics"**
Gareth Williams

Interview • Entrevista

- 299 **Cine desde los márgenes: Entrevista a Juan Carlos Mege**
Jesús Sepúlveda

Reviews • Reseñas

- 305 **Memorias coloniales y huella africana: Raza, género e imperio en la España contemporánea**
Nayra Ramírez
- 325 **Ignacio Sanchez-Osores & Sebastian Cottenie Bravo. *Aquí estoy si acaso me ven: Relecturas transhemisféricas en torno a Gabriela Mistral*. Raleigh: Editorial a Contracorriente, 2025.**
Carolina Berrocal
- 336 **Lisa DiGiovanni. *Militarized Masculinity in Spain and Chile: Remembering Violence through Film and Literature*. University of Toronto Press, 2025.**
Ana Ros Matturro
- 342 **Archival Possibilities: New Considerations of Black African and Afro-descendant Communities in Iberia**

Rachel Williams

- 353 **María Reimóndez.** *A casa do amo: Unha análise do discurso colonial e racista na literatura galega.* Vigo: Edicións Xerais, 2024.
Laura Lesta García
- 361 **Mario Verdugo.** *Curepto es mi concepto: Ensayos sobre literatura y territorio.* Santiago de Chile: Overol, 2022.
Javier Velasco
- 369 **Carlos Aguirre y William Fisher.** *Vigilar, castigar e imprimir: La producción de libros en la penitenciaría de Lima (1907-1961).* Trujillo: Reino de Almagro, 2025
Sebastián Rivera Mir

From the Trenches • Desde las trincheras

- 376 **Transfeminism in Puerto Rico**
Claudia Sofía Garriga López

Escritura Creativa

- 388 **Canto de amor por Renée Nicole Good**
Jesús Sepúlveda
- 393 **Poemas**
Andrea Leyton Beltrán

e

Articles • Artículos

La temporalidad de la deuda durante la Gran Recesión en la novela *En la orilla* (2013) de Rafael Chirbes

Priscila Calatayud-Fernández
University of Georgia
Priscila@uga.edu
10.7264/periphérica.3.2.6105

Abstract

This essay offers an interdisciplinary analysis of Rafael Chirbes' novel *En la orilla* (2013), recognized as the paradigmatic work of the Great Recession of 2008 in Spain. The article examines how the Valencian writer denaturalizes the forms of violence adjacent to the credit-driven economy fostered during the real estate bubble cycle in southeastern Spain. In line with the arguments of David Graeber, Walter Benjamin, and Maurizio Lazzarato on the history and philosophy of debt, *En la orilla* [*On the Edge*] portrays the intimacy of social

malaise in contemporary neoliberal capitalism, unveiling the violence that has historically accompanied debt and credit in their interrelation with the moral sphere of guilt and sin. The literary analysis shows how the novel depicts the discursive mechanisms of subjectivity production in indebted individuals, resulting from a theological-sacrificial temporal experience. Specifically, three literary devices that render visible the constrained temporality of the indebted—predetermined by a delimited future—are identified: a non-theological composition, the heterogeneity of narrative voices, and a narrative tone described as obscene. This interpretation of *En la orilla* also draws on Corinne Maier's and Jean-Luc Nancy's reflections on alterity and mortality to examine the forms of violence that emerge when workers, bound by the temporality of debt, are alienated from the possibility of experiencing their social and finite condition. Ultimately, this study demonstrates that the novel's value is not only literary but also political, as it offers an aesthetic experience of resistance to the theological temporality imposed by debt.

Keywords: Rafael Chirbes, recession, Spain, 2008 crisis, debt, *En la orilla*, *On the Edge*

Resumen

El presente ensayo ofrece un análisis interdisciplinario de la novela *En la orilla* (2013) de Rafael Chirbes considerada como la obra paradigmática de la Gran Recesión de 2008 en España. El artículo examina cómo el escritor valenciano desnaturaliza las formas de violencia adyacentes a la economía del crédito en el sureste de España, impulsada durante el ciclo de la burbuja inmobiliaria. En sintonía con los argumentos de David Graeber, Walter Benjamin y Maurizio Lazzarato sobre la historia y filosofía de la deuda, *En la orilla* retrata la intimidad del malestar social bajo el paradigma del capitalismo neoliberal contemporáneo, develando las violencias que históricamente han acompañado a la deuda y al crédito en su interrelación con la esfera moral de la culpa y el pecado. El análisis literario muestra cómo la novela representa los mecanismos discursivos de producción de subjetividad en los individuos endeudados, sometidos a una experiencia temporal teológico-sacrificial. Concretamente, se

señalan tres recursos literarios que visibilizan la temporalidad del endeudado cercenada por un futuro previamente delimitado: una composición no-teológica; la heterogeneidad de las voces narrativas; y un tono narrativo que se ha denominado obsceno. Esta interpretación de *En la orilla* también se apoya en las reflexiones de Corinne Maier y Jean-Luc Nancy sobre la alteridad y la mortalidad para reflexionar sobre las violencias que emergen cuando los trabajadores, obligados por la temporalidad de la deuda, son alienados de la posibilidad de experimentar su condición social y finita. En definitiva, se demostrará que el valor de la novela no es solo literario, sino que además es político al ofrecer una experiencia estética de resistencia.

Palabras Claves: Rafael Chirbes, recesión, España, crisis 2008, deuda, *En la orilla*

La Gran Recesión de 2008 devastó el sur de Europa. Concretamente en España, la especulación inmobiliaria y la corrupción política saquearon derechos sociales fundamentales. En 2012, en el punto álgido de la crisis, la tasa de desempleo del país alcanzó el 26% de la población en general y el 55% de los jóvenes. Mientras se socializaban las pérdidas del sector financiero (modificando la Constitución española de 1978) y se aplicaban medidas de austeridad sobre la clase trabajadora en el sector público, los desahucios se multiplicaron sin que se aplicaran medidas de protección extraordinarias para la población. Las cifras de los desahucios fueron alarmantes. Como recoge Alberto Ribas en su artículo “Tales of the Brick Age: Corruption and Bankruptcy in the late works of Rafael Chirbes” (2017), entre 2009 y 2016 se produjeron más de 400.000 desahucios y la tasa de suicidio aumentó convirtiéndose en la primera causa de muerte no natural en España (407). En la actualidad, agravada por la pandemia de la COVID-19 y la creciente crisis de la vivienda en el país, la inseguridad laboral se ha cronificado y los trabajadores han tenido que aceptar un estado permanente de precariedad. Por ejemplo, en 2020 la población en riesgo de exclusión social aumentó hasta el 27.8%, según

datos del Instituto Nacional de Estadística. Las mujeres han sido un colectivo especialmente vulnerable debido a la falta de oportunidades laborales, la brecha salarial o las dificultades para conciliar.

Desde el comienzo del siglo, la creación cultural peninsular se ha sumado a los estallidos de denuncia social. El cine y la literatura han dado voz a la sucesiva pérdida de confianza de la ciudadanía en unas instituciones políticas y unas entidades económicas que progresivamente han permitido o promovido la privatización de los bienes comunes, la desregulación del mercado y la consecuente concentración de riqueza. La literatura de denuncia social se ha enfocado en temáticas como la precariedad laboral, el desempleo o los desahucios. Destacan autores como Marta Sanz, Isaac Rosa o Belén Gopegui, aunque, como explica Pablo Valdivia en su ensayo “Literature, Crisis, and Spanish Rural Space in the Context of the 2008 Financial Recession” (2017), la nómina es mucho más amplia y heterogénea. En este contexto, la editorial Anagrama publicó *En la orilla* (2013), la novena novela de Rafael Chirbes y la última que dio a conocer en vida tras fallecer en el verano de 2015. Su última obra fue rápidamente considerada como su obra cumbre (Faye) y calificada, junto a *Crematorio*, como obra representativa de las causas y consecuencias de la burbuja inmobiliaria en España. Por ejemplo Ribas señala: “Although the author resisted the denomination, both novels have come to be known among most critics as the “novelas” or “díptico de la crisis,” as a representation of the two sides of the boom-and-bust Brick economy” (408).

Rafael Chirbes (1949-2015) ha sido una de las voces literarias con mayor impacto cultural dentro y fuera del país. Las novelas del autor valenciano exploran el género del realismo literario con especial interés en caracterizar al sujeto de la democracia en relación con la memoria de la Guerra Civil (1936-1939) y de la dictadura franquista (1939-1975), complejizando así sus retratos de la España contemporánea. Esta heterogeneidad histórica puede rastrearse en sus novelas publicadas antes de 2013: *Mimoun* (1988), *En la lucha final* (1991),

La buena letra (1992), *Los disparos del cazador* (1994), *La larga marcha* (1996), *La caída de Madrid* (2000), *Los viejos amigos* (2003) y *Crematorio* (2007).

En un contexto de creciente preocupación por la desigualdad de la riqueza y el precio de la vivienda, propongo analizar *En la orilla* desde una perspectiva que trascienda la crisis económica más inmediata. La novela abarca los últimos noventa años de la historia española, y su vínculo con la tradición católica permite profundizar en las formas de sometimiento del capitalismo neoliberal contemporáneo. Concretamente mi análisis defiende que esta novela retrata la pulsión sacrificial que impulsa la economía arraigada en el endeudamiento. De esta dinámica se desprende una temporalidad teológica y teleológica que desencadena una multiplicidad de experiencias de alienación y malestar social. A través del examen interdisciplinar de esta obra, exploro la representación literaria de unos vínculos sociales afectados por esta experiencia temporal de carácter religioso, centrada en la esperanza y en el futuro. En las próximas páginas, se interpreta la constelación de trabajadores precarizados que nos presenta el desolador paisaje de la España de principios del siglo XXI descrito por Rafael Chirbes al trasluz de los ensayos de los teóricos Maurizio Lazzarato, Walter Benjamin y David Graeber sobre la historia, la filosofía y la subjetividad de la deuda. Se reflexiona sobre estas teorías entrelazándolas con el análisis literario de tres rasgos narrativos que considero fundamentales en esta novela: una estructura compositiva no-teológica y no-teleológica del texto; unas voces narrativas heterogéneas y transversales; y lo que he categorizado como un tono obscuro de la escritura que hiper-visualiza la condición mortal de los cuerpos vivos. Como resultado, argumento que la obra de Chirbes muestra las violencias que emergen cuando los trabajadores, obligados por la temporalidad de la deuda, son alienados de la posibilidad de experimentar su condición social y finita, tal como la conceptualiza el filósofo Jean-Luc Nancy. En definitiva, se demostrará que el valor de la novela no es solo literario sino que además es político al ofrecer una experiencia estética de resistencia a la

temporalidad teológica impuesta por la subjetividad de la deuda.

La historia narrada en *En la orilla* gira en torno al personaje de Esteban, un carpintero de setenta años que se arruina cuando estalla la burbuja inmobiliaria en los albores de la crisis de 2008 y se queda totalmente endeudado. El argumento se sitúa en el marjal de Olba, un pueblo cerca de la ciudad ficticia de Misent, en Alicante (sureste de España). Esta área geográfica es una de las principales zonas costeras del País Valencià, conocida por la especulación urbanística que ha explotado el territorio local supeditándolo a los intereses de una economía centrada en un turismo no sostenible. El Partido Popular, de ideología conservadora, gobernó esta comunidad autónoma durante los años de la crisis cuando los casos valencianos de corrupción urbanística doblaron los de la media española. El País Valencià ha sido una de las comunidades autónomas españolas más afectadas por las consecuencias destructivas de corrupción política y la especulación urbanística. En un artículo de 2015 del diario *El País* señalaba: “Más de un 8% de los municipios de España... se vieron involucrados en casos de corrupción urbanística en el periodo 2006-2010, la época de expansión de la burbuja inmobiliaria y del urbanismo salvaje. La Comunidad Valenciana, con 94 municipios afectados... es una de las cuatro autonomías que duplican la media del 8,35% estatal” (Beltrán). Las reformas de la Ley de Suelo sobre la administración de los terrenos durante el primer Gobierno del Partido Popular (1996-2004) facilitó prácticas especulativas. Con la promulgación de la Ley de Suelo de 1997 y la Ley de Suelo de 1998 se implementaron medidas liberalizadoras de suelo disponible para urbanizar. Estas leyes, junto a una cultura del dinero rápido que emergió durante los primeros años de la democracia, incentivaron la creación de una burbuja de préstamos hipotecarios que incrementaron la deuda privada.

A lo largo de las 437 páginas que ocupa la novela se relatan las últimas 24 horas de la vida del personaje protagonista cuya narración retrata el

universo psicoemocional de esta deuda en sus múltiples y singulares formas. Este personaje ha decidido suicidarse después de haber perdido todas sus pertenencias. En el siguiente fragmento Esteban mira al horizonte y describe el paisaje paradigmático de la crisis:

desde la terraza de mi casa, puedo ver las grúas inmóviles por encima de los bloques de pisos a medio acabar, algunas llevan una carretilla colgando, y esas carretillas son el sello que representa el desastre, el mío, el abandono de mis proyectos, la señal que indica que las plumas están en desuso y la empresa en quiebra. Veo los bloques de pisos, a trechos mero esqueleto de vigas, en otros los ladrillos a la vista, sin enlucir. Me fijo sobre todo en los que nos pertenecen —o pertenecieron— a Pedrós y a mí: las plumas recortadas en el cielo y la carretilla colgada balanceándose como un suicida pende al cabo de su cuerda.... (Chirbes 250)

En este fragmento se ilustra el escenario socioeconómico de la recesión de 2008 y el estado subjetivo que acompaña al devastado protagonista. El texto encarna toda una arquitectura visual y simbólica sobre la subjetividad construida en torno a las situaciones de endeudamiento. El fragmento presentado sintetiza la forma en que el paisaje externo de los edificios detenidos a medio acabar y con la obra parada se corresponde con el paisaje interno de Esteban. Si bien la voz protagonista pertenece al personaje, la narración está compuesta de una multiplicidad heterogénea de voces narradoras, muchas veces inconexas, y temporalidades heterocrónicas. Alternando la primera y la tercera persona del singular, este mosaico de narradores relata un paisaje de la crisis que retrata la degradación ética, política y social de varios personajes y la interrupción de una noción progresiva y exitosa de la historia social del país. El espacio del pantano situado en la localidad de Olba protagoniza la novela y genera una imagen plástica de las consecuencias ignominiosas de la corrupción, de la especulación, de la crisis, y de la herencia social y política de la España de la

Guerra Civil y de la dictadura franquista tras una Transición (1975-1982) llena de conflictos.

Economía neoliberal y subjetividad de la deuda

Como se ha avanzado, los tres rasgos literarios con los que Rafael Chirbes retrata la temática del endeudamiento son la composición, las voces narrativas y el tono discursivo. Antes de exponer el primer recurso literario es necesario retomar aquí las ideas básicas de los trabajos de David Graeber, Walter Benjamin, y Maurizio Lazzarato sobre la subjetividad de la deuda.

En primer lugar, relaciono el retrato demoledor de los personajes endeudados de *En la orilla* con el ensayo antropológico *Debt: The First 5000 Years* (2011). Aquí David Graeber identifica las experiencias de la deuda con diferentes formas históricas de violencia. Para Graeber concretamente la crisis de 2008 se enmarca dentro de lo que el autor ha denominado la “Era del imperio de la deuda” cuyo inicio data en 1971, cuando emergió el sistema financiero virtual al eliminarse la convertibilidad fija del dólar en oro. Su rico y detallado trabajo de investigación demuestra cómo el monopolio de la violencia ha sido necesario para imponer las instituciones y los conceptos que regulan la economía actual en torno a la deuda. Como Rafael Chirbes ha retratado magistralmente en su novela, Graeber explica que aquello que se conoce como libertad económica se basa históricamente en prácticas de violencia: la Revolución Industrial, el surgimiento del capitalismo y la democracia representativa están vinculadas a la guerra y a la esclavitud. Por ejemplo, explica que es imposible separar las prácticas de guerra de la noción de honor; las de conquistas de la noción de propiedad; y las de esclavismo de la noción de libertad. Precisamente, las nociones de honor, propiedad y libertad son intensamente criticadas por el personaje de Esteban en sus reflexiones que irán develando sus violencias coexistentes. Por otra parte, Graeber defiende que el protagonismo histórico de la deuda evidencia la condición social e interdependiente de los humanos.

El dinero tiene aquí un peso fundamental pues como Graeber argumenta algunas formas de violencia se (re)producen en tanto las personas se socializan según parámetros y dictámenes mercantiles que parecen estar ausentes de vínculos afectivos: “the crucial factor... is money’s capacity to turn morality into a matter of impersonal arithmetic-and by doing so, to justify things that would otherwise seem outrageous or obscene” (14).

En segundo lugar, en la misma línea que *Debt: The First 5000 Years*, el pensador italiano Maurizio Lazzarato defiende que “el paradigma de lo social no debe ser buscado en el intercambio (económico y simbólico), sino en el crédito” (13). En su ensayo *La fábrica del hombre endeudado* (2013) resitúa la importancia del crédito frente a la común creencia de que el intercambio da origen a las formas de economía actuales (argumentada por Graeber), y defiende que el ámbito de impacto de la deuda supera lo económico. La economía del crédito configura una subjetividad contemporánea en torno al endeudamiento cuya principal característica, como ilustra Chirbes, es la desposesión de la experiencia temporal de la finitud, y una asunción de responsabilidad por parte del trabajador que deriva en un sentimiento de culpa (Lazzarato 10). Este sentimiento moral de culpabilidad constituye un mecanismo de disciplina porque el crédito y la deuda se traducen en una experiencia temporal ligada íntimamente a prácticas de sometimiento: “¿Qué son el crédito y la deuda en su significación más simple? Una promesa de pago... La promesa de un valor futuro.... Por consiguiente, la tarea de una comunidad... ha sido... la de generar un hombre capaz de *prometer*....” (Lazzarato 45-46). Estas dinámicas de subyugación se reflejan en *En la orilla* a través de una serie de imágenes metonímicas que evocan la sensación de estar dominado por circunstancias ajenas. El paisaje semiótico que abarca la resignación, la culpa, el sacrificio y la herencia se convierte en un decorado que somete a los personajes de la novela, constantemente enfrentados a la opresión de una realidad ineludible. Por ejemplo, una de las imágenes recurrentes es

la de la soga al cuello, un símbolo de una amenaza latente que obliga a los personajes a mantenerse en una lucha constante. En un fragmento, Esteban se compara con alguien al que se le ha atado una piedra al cuello, y evoca la condena de estar atado a un destino que no se puede evitar, unido, insinúa, al padre de Bernal, que arrojaba cadáveres al canal de Ibiza (Chirbes 54). Esta sensación de estar sujetos a un futuro predeterminado también se expresa mediante la metáfora del hilo frágil que conecta a Esteban con su padre, pero que se rompe irremediamente, ilustrando cómo las relaciones familiares se ven desgastadas por el peso de las expectativas y las cargas emocionales (Chirbes 83). En otro fragmento, el anzuelo se convierte en una imagen de manipulación y control, como cuando el narrador menciona que “[n]o había salido de Misent con el anzuelo perforándole el labio como el propio Francisco pudo creer”, una referencia que no solo alude a una captura física, sino a la sensación de estar atrapado en una narrativa impuesta por otros (Chirbes 372). Este simbolismo se profundiza aún más cuando los personajes se ven obligados a cumplir con su “papel anónimo en la cadena de la historia”, un recordatorio de la imposibilidad de escapar de un ciclo de sacrificio y deuda, donde cada acción se ve como parte de un engranaje mayor (Chirbes 215). La cadena y el cabo de una cuerda representan igualmente esta interconexión forzada, en la que los personajes, atrapados en sus propios conflictos, sienten que sus vidas están predestinadas a través de las fuerzas sociales y económicas que las dominan. Estas imágenes refuerzan la idea de que la deuda no solo es un concepto económico, sino también una subjetividad que limita la capacidad de los personajes. Asimismo, el simbolismo de la maldición bíblica, el trabajo y la familia, como carga irremediable, refleja la imposibilidad de escapar del ciclo de sacrificio impuesto por las circunstancias (Chirbes 231). La violencia de la deuda, como se ve a través de estas imágenes, no es simplemente una represión directa, sino una presión constante que afecta la subjetividad de los personajes, fundiéndose en la culpa y volviéndose casi invisible pero presente.

Estas imágenes dispersas a lo largo de la novela sirven para ilustrar cómo la deuda se experimenta no solo como una carga externa, sino como una fuerza internalizada que define las relaciones sociales y personales de los personajes. Lejos de una represión manifiesta, la deuda se presenta como un espectro que habita en la culpa, dificultando su identificación, y reforzando así su naturaleza intangible.

En tercer lugar, para profundizar en el vínculo de la temporalidad de la deuda y los rasgos literarios de la novela que desarrollaré a continuación recupero el ensayo de Walter Benjamin *El capitalismo como religión* de 1921. En este texto, el filósofo alemán relaciona los conceptos de culpa y deuda a partir del imaginario religioso cristiano y los interpreta como motor del capitalismo moderno. En alemán, el término utilizado por Benjamin para *deuda* puede traducirse por *culpa* y por *deuda*, según señalan los traductores Enrique Foffani y Juan Antonio Ennis:

El término utilizado por Benjamin, de una importancia medular para lo esbozado en este fragmento, es *verschuldend*, donde *Schuld* puede traducirse por “culpa” y “deuda”, y en realidad significa ambas cosas al mismo tiempo. Cuando en la oración siguiente se habla de “culpa”, el sentido de la “deuda” pecuniaria sigue gravitando en el término *Schuld* (187). Los traductores se refieren al fragmento en que Benjamin expresa que “[e]ste culto es, en tercer lugar, gravoso. El capitalismo es, presumiblemente, el primer caso de un culto que no expía la culpa, sino que la engendra.” (*El capitalismo como religión* 187)

Más específicamente, Benjamin establece un vínculo directo entre la correlación de los conceptos de deuda y de culpa al proponer que el capitalismo “se ha desarrollado en Occidente como parásito del Cristianismo” hasta el punto de que la historia tanto de occidente como del cristianismo son la “historia de su parásito, el capitalismo” (*El capitalismo como religión* 188). El peso de la tradición católica en la historia de España es mencionado frecuentemente

en *En la orilla* de forma indirecta. Por ejemplo, esta relación entre la deuda económica y la moralidad religiosa de la culpa que señala Benjamin aparece materializada con el taller de carpintería que funciona como un objeto para el ritual de la transustanciación en la novela. El espacio del taller que a Esteban le embargan había sostenido la economía familiar de tres generaciones: la de su abuelo, la de su padre y la de él mismo. Cada una de estas tres generaciones corresponde a modos y medios de producción diferentes: el trabajo artesano, el trabajo por encargo y la producción en cadena. En cada fase se produce una aceleración de la producción, una masificación y estandarización, una mayor especialización de las fases de trabajo, y, en definitiva, una mayor alienación del trabajador con relación a su producción. Por ejemplo, el abuelo de Esteban (en la Segunda República) percibe la carpintería como un arte. El negocio para él está vinculado a la artesanía y expresa su deseo vocacional de dedicarse a la ebanistería. Con la irrupción de la sublevación fascista en 1936 y su consecuente muerte este deseo no se realiza, pero sí que es transmitido a su hijo. El padre de Esteban, de ideología comunista, asume la visión del padre, pero la vida bajo la dictadura frustra sus ilusiones. Asume este empleo como un negocio digno en el que se produce valor solo según las necesidades y sin explotar a los trabajadores ni generar plusvalía. Finalmente, cuando el padre pierde sus facultades cognitivas y motrices debido a su avanzada edad, Esteban deja que la carpintería familiar sea introducida en la lógica neoliberal bajo la globalización: acepta los encargos y propuestas de inversiones del corrupto promotor Tomás Pedrós, que se dedica a urbanizar de forma especulativa en Olba. Cada figura masculina del trabajo se asocia con un modelo económico capitalista distinto: el artesanal, el de la pequeña empresa liberal, y una producción más estandarizada dentro de un mercado neoliberal. Sin embargo, es necesario matizar que la empresa familiar nunca alcanza una escala masificada, pues sigue operando con pocos trabajadores y enfrenta dificultades derivadas de la descapitalización, como se evidencia en la

inversión fallida de Esteban en el negocio propuesto por Pedrós. Lorraine Ryan analiza esta novela desde la figura masculina en su artículo “The Economic Degeneration of Masculinity in Rafael Chirbes’s *En la orilla*” (2015). Ryan explica que el padre de Esteban, marcado por remordimientos pasados y por su alienación tanto de la familia como de la sociedad, no puede cumplir con sus responsabilidades de paternidad. Por su parte, Esteban y sus hermanos, Germán y Juan, intentan reproducir los modelos de masculinidad asociados a la riqueza y al neoliberalismo. Según Ryan, la verdadera crisis de la novela no radica en la pérdida de poder adquisitivo o en el fracaso empresarial, sino en la deformación de las relaciones afectivas, ofreciendo así una reinterpretación crítica que invita a examinar la recesión española (94). Ryan ilustra cómo estas figuras masculinas reflejan el tránsito de una economía agrícola a una industrialización desbocada, mostrando cómo sus luchas y tensiones con los modelos económicos dominantes afectan profundamente el tejido social y psicológico del país, tal y como se refleja en el deterioro de las relaciones familiares en la novela.

Particularmente, el espacio del taller de carpintería simboliza la herencia intergeneracional de la moralidad interiorizada de la deuda y de la culpa: “[I] a especificidad del cristianismo consiste en que nos ha situado no sólo bajo el régimen de la deuda, sino también bajo el régimen de la deuda interiorizada. El dolor del deudor se interioriza y la responsabilidad de la deuda se convierte en un sentimiento de culpa” (Lazzarato 90). De hecho, Esteban le reprocha a su padre el haber heredado —a través del ritual de transustanciación que representa la carpintería— una vida destinada a la gestión del futuro: “El hombre no es nada que no sea la conciencia que tiene de sí mismo, se fabrica a sí mismo. Si no sabes de qué está compuesto lo que usas o lo que transformas con tu trabajo, no eres nada. Mulo de carga. El conocimiento convierte el trabajo en razonable, y a ti en un hombre que piensa, hombre es

sólo el que piensa” (Chirbes 346-47). Este fragmento ilustra el concepto del trabajo que tiene el abuelo de Esteban en el momento en el que se lo explica a su hijo, el padre de Esteban. La ética del trabajo personificada en la figura del abuelo y del padre es repudiada constantemente por el protagonista por la forma en que siente que el taller ha determinado su futuro. En consonancia con esta forma de violencia revelada por Esteban, Lazzarato propone que la fija predisposición de los acontecimientos venideros determina la capacidad para transformar los órdenes hegemónicos. Lazzarato explica que la deuda no se limita a apropiarse del trabajo presente de los asalariados, sino que también ejerce control sobre el futuro, condicionando la posibilidad de proyectar decisiones individuales y colectivas. Según él, este mecanismo convierte el futuro en algo previamente objetivado, generando la sensación de vivir en una sociedad sin tiempo abierto ni posibilidad de imaginar rupturas con el orden existente (54). Lazzarato demuestra que la subjetividad de la deuda produce una experiencia teológica del tiempo, centrada en la esperanza como expectativa y el futuro como su proyección, la cual bloquea la posibilidad de percibir formas no predeterminadas. Una vez introducidas las reflexiones sobre la subjetividad de la deuda, a continuación, veremos con más detalle cómo Chirbes explora los límites del género literario realista para ilustrar las formas de violencia que conviven con la imposición de la temporalidad que la acompaña.

Composición literaria y temporalidad teológico-sacrificial

El primer recurso literario, que he introducido previamente y que desarrollo a continuación, se centra en cómo la estructura compositiva de la novela devela e interrumpe esta experiencia temporal como mecanismo de explotación. Los tres capítulos que componen la novela son: “El hallazgo”; “Localización de exteriores” y “Éxodo”. Estas secciones se articulan en una

estructura compositiva que concentra casi la totalidad del texto de la novela en la segunda parte. En el primer capítulo, “El hallazgo”, se presenta el suicidio de Esteban en una prolepsis que suspenderá la expectativa de una progresión teleológica y lineal en la organización de la diégesis. En el segundo, “Localización de exteriores”, la narración se ralentiza y dilata puesto que Esteban narra los recuerdos sobre toda su vida durante sus las últimas 24 horas en un extenso capítulo. El capítulo tres, “Éxodo”, confirma este desequilibrio en la cantidad de información por su corta extensión. Mi análisis defiende que la dilatación del desarrollo (Localización de exteriores) y la pincelada anecdótica del inicio (El hallazgo) y del desenlace (Éxodo) ilustran y detienen la temporalidad de la promesa intrínseca a la subjetividad de la deuda. Este ordenamiento compositivo de la obra sumerge al lector en una experiencia de lentitud que desencadena la posibilidad de una percepción de la multiplicidad de temporalidades. Maarten Geeroms ha interpretado esta estructura como una aplicación intencional de las reflexiones de Walter Benjamin sobre la historia. Geeroms expone en su ensayo “La escritura-constelación de Walter Benjamin como alternativa de la historia: *En la orilla* (2013) de Rafael Chirbes” (2017) que la separación en capítulos tal como se despliega en la composición de la trama es determinante para interpretar la novela. Geeroms señala que la división en capítulos es un elemento central de *En la orilla*, destacando el marcado contraste entre la brevedad del primer y tercer capítulo y la extensión del segundo, que ocupa unas 400 páginas sin apenas divisiones formales y combina monólogos interiores, diálogos y cambios abruptos de voces. Esta organización recuerda la escritura-constelación de Benjamin, con sus transiciones abruptas y yuxtaposiciones, cuyo efecto es romper la ilusión de continuidad narrativa y suspender la percepción lineal del tiempo en la novela (Geeroms 763). Geeroms analiza eficazmente cómo la desarticulación temporal en la composición de la trama suspende la temporalidad del progreso como resultado de una estructura compositiva que exhibe su

funcionamiento teleológico. De hecho, la interrupción de la temporalidad teleológica del progreso es criticada literalmente en la novela, reforzando este análisis sobre la estructura compositiva no-teleológica. Por ejemplo, véase el siguiente comentario de Esteban: “No se trata del principio y el final ..., se alza-el-telón-cae-el-telón, sino de la obra misma, su desarrollo, eso es lo que importa” (Chirbes 361). En este pasaje, Esteban subraya que lo fundamental no reside en los comienzos o finales de la vida —ya sean la posición social de origen, las aspiraciones hacia un más allá o las enseñanzas ideológicas de curas y demagogos—, sino en el desarrollo mismo de la existencia, en la experiencia del presente y en los instantes que constituyen la vida. Según el protagonista, tanto los discursos revolucionarios como los religiosos tienden a restar valor a lo que realmente importa: la vida vivida en su transcurso (Chirbes 361). En consonancia con la organización de la estructura de la novela, que concentra el mayor número de páginas en el capítulo intermedio, Esteban enfatiza en este fragmento la relevancia del transcurso del presente frente a la tendencia a dotar de un peso excesivo al origen y al final de la vida, ya sea desde una perspectiva ideológica, filosófica o religiosa.

Como ya se ha señalado este tipo de composición no solo muestra el carácter teológico y teleológico de la experiencia temporal que configura la subjetividad de la deuda. Esta estructura también articula una experiencia estética que bloquea o resiste una forma de percepción determinada por la linealidad progresiva. En el Convoluto N de la *Obra de los pasajes*, Walter Benjamin introduce su concepto de imagen dialéctica que nos ayudará a ir más lejos en la interpretación de la temporalidad de *En la orilla*: “cada ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo a reventar. (Este reventar no es otra cosa que la muerte de la *intentio*” (Benjamin, *La dialéctica en suspenso* 96). Benjamin sostiene que cada presente se constituye a partir de imágenes que le son contemporáneas, de manera que la verdad histórica surge en el momento en que lo pasado se

encuentra con el ahora, no como una relación lineal de causa y efecto, sino como una constelación que ilumina el presente de manera súbita, casi como un *relámpago*. Esta concepción permite comprender el tiempo no como una progresión continua, sino como un entramado de momentos contingentes que revelan su significado solo cuando se perciben de manera no teleológica (Benjamin, *La dialéctica en suspenso* 96). Benjamin le da importancia al hecho de que la interpretación ejercitada no se ancle a una mirada predispuesta, dentro de la estructura de una organización lineal. Esta forma de percepción que suspende la progresión temporal abre la posibilidad de percibir, leer o interpretar lo contingente, es decir, la heterogeneidad no lineal del tiempo que cohabita la experiencia libre de la “*intentio*”. En consonancia con el concepto de imagen dialéctica de Benjamin, la estructura compositiva de *En la orilla* pone en marcha un mecanismo de percepción que llama la atención sobre la temporalidad determinante de la deuda la cual objetiva aquello por venir. La dilatación del segundo capítulo desarticula la progresividad con su ralentización y falta de fluidez. Esta estrategia compositiva instala una temporalidad desacelerada y heterogénea que resiste al funcionamiento teleológico de un orden progresivo que, como veremos a continuación en el análisis de las voces narrativas, condiciona la subjetividad de los trabajadores de *En la orilla*.

Heterogeneidad y transversalidad en las voces narrativas

El tratamiento heterogéneo de las voces narrativas en la novela intensifica la resistencia a la temporalidad teológica del sacrificio. Esta lógica sacrificial es entendida aquí como proceso neoliberal de explotación anclado en una creencia desprovista de crítica en el progreso y la racionalización instrumental. Como advierte Pedro Aguilera-Mellado en el siguiente fragmento: “pasamos por alto que el heliocentrismo (del espectáculo y del tecnocapital moderno) hace que neguemos la condición póstuma en nombre de la todavía promesa

de progreso o de un simple y banal “en mi caso a mí me irá bien” que sigue sosteniendo, en términos filosóficos-psicológicos, “la interiorización sacrificial y de deuda-culpa inherente a la modernidad” (Adorno, Horkheimer 68)” (*Fines infrapolíticos*, 75). El funcionamiento de esta dinámica de sometimiento es impulsado en la necesidad de endeudamiento bajo las formas de democracia actuales reguladas por lógicas de la economía neoliberal globalizada.

En la novela, la internalización de la deuda y la culpa como mecanismo de la modernidad para legitimar e impulsar el sacrificio queda reflejada en los personajes. En concreto, la voz narrativa del personaje protagonista se combina con la de un narrador heterodiegético omnisciente en tercera persona que relata, como se ha mencionado, el suicidio de Esteban (con el asesinato de su padre y el de su perro) en un primer capítulo de solo 15 páginas. Las voces de estos dos narradores son interrumpidas en el capítulo segundo por varios monólogos en cursiva de los personajes secundarios: Julio, uno de los empleados de Esteban expresa su angustia por encontrarse en el paro; la esposa de otro empleado suyo, Joaquín, también explica su desasosiego en relación con la situación económica de desempleo que la familia confronta; el propio Joaquín narra su ansiedad en torno a la precariedad en la que vive; los trabajadores migrantes; el ayudante de Esteban Ahmed, proveniente de Marruecos; y Liliana, de Colombia, quien realiza los trabajos de cuidados para Esteban y para su padre. Finalmente, también se incorpora el relato en primera persona del padre de Esteban a través de la voz de un narrador omnisciente que lee un extenso texto escrito por el padre en el reverso de un calendario. Este texto queda resaltado en tipografía en negrita además de la cursiva, como en el caso del resto de voces secundarias, y es introducido aportando varios datos contextuales: “Reverso del calendario de 1960 que el padre de Esteban guardó al fondo de una de tantas carpetas de albaranes amontonadas.... Los textos manuscritos se encuentran en el reverso de las láminas que van desde junio a octubre (ambas incluidas). Están escritos a lápiz en letra diminuta y algunos

pasajes se han borrado casi por completo” (Chirbes 313-14; 329). El reverso del calendario de 1960, que el padre de Esteban conservaba entre montones de documentos y albaranes, contiene anotaciones manuscritas de septiembre de 1959 a octubre, muchas de ellas casi borradas y apenas legibles, a las que nadie había tenido acceso, ni siquiera Esteban. Estas notas permanecen ocultas entre pilas de papel, de manera que, cuando la casa sea vaciada, pasarán inadvertidas para cualquiera (Chirbes 313-14; 329). En su conjunto, las voces narrativas de todos estos trabajadores precarizados escenifican el malestar social que provoca la economía neoliberal en sus vidas cotidianas atravesadas por el endeudamiento. Todos tienen una relación de dependencia económica con Esteban y por lo tanto están directamente afectados por su quiebra. A su vez, Esteban depende económicamente del corrupto promotor Tomás Pedrós, quien ha sido el primero en arruinarse al estallar la burbuja inmobiliaria. Con el análisis de este segundo recurso literario, quiero demostrar cómo la heterogeneidad de las voces enunciativas interrumpe la voz narradora nuclear de Esteban y sus consecuencias para la interpretación de la novela en el contexto de la España de la Gran Recesión. En última instancia, ilustraré cómo mediante este recurso narrativo la escritura descubre a un sujeto cambiante, incompleto y finito. El concepto de finitud se toma de las reflexiones sobre la ontología del sujeto y de la comunidad del filósofo francés Jean-Luc Nancy: “[estamos] expuestos a nuestra existencia como no-esencia, infinitamente expuestos a la alteridad de nuestro propio «ser». Comenzamos y terminamos sin comenzar ni terminar: sin tener un comienzo y un final que sean nuestros, pero teniéndolos (o siéndolos) solamente como otros, y a través de los otros” (*La comunidad desobrada* 192-93). En consonancia con las reflexiones de Nancy, la alteridad de Esteban cobra protagonismo, y sus sentimientos de culpa se descubren anclados a la ideología de una individualidad que posibilita la asunción interiorizada de la deuda financiera. Asimismo, la interrelación de estas voces heterogéneas también muestra la transversalidad entre los

ámbitos social, político y económico con la que opera la violencia de la deuda económica: “la deuda impone la transversalidad en todos los ámbitos: entre Estados y espacios nacionales, entre lo económico, lo político, lo social, entre figuras de la explotación y la dominación... se burla de las fronteras y de las nacionalidades” (186-87).

Chirbes retrata de forma lúcida y punzante esta no delimitación con su uso del estilo indirecto libre:

Vicario de tu ceremonia, soy la mosca que se va poco a poco secando, atrapada en la urdimbre pegajosa de la trampa, insecto condenado a encriptarse pegado en la telaraña de voces ajenas, eco sin soporte de voz: sí, don Esteban, pues claro que es bueno el olor del naranjal que cultivan acá, no digo yo que no, pero a mí me parece más fino, más delgado y elegante el de la planta de café.... La telaraña de voces que te envisca, el insecto atrapado en la tela que de repente se rasga. (Chirbes 215-216)

En este fragmento, vemos cómo en estilo indirecto libre se introduce la voz de Liliana desde “sí, don Esteban” hasta “planta de café”. A su vez la expresión “telaraña de voces que te envisca” anuncia el contagio de voces extrañas que interrumpen la soberanía de la voz enunciativa del sujeto y develan su alteridad. La interrelación de esta multiplicidad de voces —especialmente a través de las de los personajes considerados migrantes— genera la impresión de un inacabamiento constante del discurso. Los contagios y la asunción de la propia extranjería (o alteridad) interrumpen la clausura complaciente del yo soberano sin fisuras con una sintaxis caótica. De esta forma, la escritura muestra el mecanismo de desposesión que caracteriza la subjetividad de la deuda y que varios personajes van testimoniando a lo largo del texto. El estilo indirecto libre en la novela transforma la narración de la memoria íntima de Esteban en un eco anónimo de malestar. Las biografías de los personajes de Liliana, Julio, Joaquín, Esteban y Ahmed, configuran la voz múltiple que

relata la *acumulación por desposesión* anclada al endeudamiento. El geógrafo y teórico social marxista David Harvey define este concepto como una serie de prácticas destinadas a la consecución de la mercantilización y la privatización de la tierra y los bienes comunes, y resalta “el uso del sistema de crédito como un medio drástico de acumulación por desposesión. El Estado, gracias a su monopolio sobre el uso de la violencia y su definición de la legalidad, desempeña un papel crucial tanto en el apoyo como en la promoción de estos procesos” (165-66).

En la novela van intercalándose diferentes áreas de producción históricamente invisibilizadas —migración, cuidados, reproducción, trabajo sexual, trabajo domiciliario no declarado— para destacar la realidad infrarrepresentada del conjunto de voces narrativas que relatan las violencias y sufrimientos en torno a la vida laboral; experiencia de intercambio económico-social que han quedado afuera del capitalismo entendido como sociedad del libre mercado. El protagonismo de estas esferas de producción no declarada pone de manifiesto, como argumenta David Graeber, el carácter utópico e ilusorio de la propia noción del libre mercado: “This is actually why Smith’s work is so important. He created the vision of an imaginary world almost entirely free of debt and credit, and therefore, free of guilt and sin; a world where men and women were free to simply calculate their interests in full knowledge that everything had been prearranged by God to ensure that it will serve the greater good” (353-54). Por ejemplo, el personaje de Julio dice “[h]e participado en cursos de reciclaje para parados de larga duración, o para gente que ha agotado la ayuda familiar, y que, en vez de proporcionarte clases de formación en alguna materia, pretenden ser acicates para que te distraigas en este tramo del viaje que te adentra en el espacio negro del no futuro” (*Chirbes* 91). Asimismo, las escenas de la novela que ilustran el trabajo explotado de los cuidados —histórica y culturalmente impuesto a las mujeres— muestran cómo este tipo de violencia de género interrelaciona la explotación laboral con el

racismo bajo las formas del capitalismo del Estado-nación español corporizado en la saga familiar patriarcal de Esteban. El siguiente fragmento en el que se puede leer la voz de Liliana en cursiva ilustra la cotidianidad de estos abusos en conexión con el colonialismo histórico español en Latinoamérica: “*Claro, don Esteban, si yo lo entiendo a usted, pero usted sabe lo ocupada que estoy y que no tengo ni tiempo para mí ni para mi marido y mis hijos.... Yo no puedo venir acá si no me pagan.... [Y] dé usted gracias que no le cuente a mi marido que me quería toquetear y besar*” (Chirbes 400, cursivas en el original). La presencia del personaje de Liliana en la novela es fundamental para entender la explotación y los procesos psicológicos, políticos y culturales que alienan a una trabajadora atravesada por su condición de mujer y migrante. Liliana describe cómo su vida cotidiana está marcada por la tensión entre sus responsabilidades familiares y las demandas laborales impuestas por Esteban. Explica que no puede dedicarse a él ni a sus tareas sin recibir un salario. Frente a la presión de Esteban, percibe una mezcla de amenaza y desdén en su actitud, que combina exigencia, supremacía y un intento de control sobre su cuerpo y su vida. Aun así, Liliana resiste: pone límites y señala con ironía las expectativas desmedidas de Esteban, recordándole sus intentos de abuso sexual. La escena evidencia no solo la explotación laboral histórica asignada a las mujeres, sino también cómo esta se entrelaza con las jerarquías patriarcales de la familia de Esteban y con el colonialismo histórico español que atraviesa las relaciones con trabajadores migrantes como ella. Su voz permite así entender la interacción entre género, clase y etnicidad en el contexto de la economía neoliberal y la precariedad de los cuidados (Chirbes 400).

En contraposición con el protagonismo de Liliana, llama la atención el poco espacio que se le otorga al personaje del especulador Tomás Pedrós en *En la orilla*. Así como todas las voces narrativas interconectadas con la de Esteban dependen económicamente de él, es éste quien depende económicamente del corrupto promotor, quien ha sido el primero en arruinarse, y consecuentemente

fugarse con su pareja. La voz narrativa de Esteban ocupa casi cuatrocientas páginas, la mayor parte del extenso segundo capítulo, pero en el tercer y último capítulo de la novela participa únicamente la voz de Tomás Pedrós, la figura prototípica del especulador inmobiliario neoliberal desligado del material que produce e interesado únicamente en la plusvalía con la que se enriquece. Su voz narrativa cierra la novela con este fragmento:

¿El real? ¿el sol? ¿el bolívar? ¿el quetzal? ¿la rupia?... da lo mismo, amor: el dinero no tiene patria, tú procura que no te falten en el bolso euros convertibles, dólares convertibles, ¿se dice así?, procura, sobre todo, almacenar lingotes de oro, que fíjate si hace siglos que van en danza los lingotes de oro, las joyas, brillantes, rubíes y zafiros, milenios de acá para allá, y siguen conservando el valor que tenían el octavo día de la creación del mundo, cuando Eva vio una serpiente y le echó mano creyéndose que era un collar de esmeraldas. (Chirbes 436-37)

Este personaje, que encarna la acumulación de dinero tiene escasa visibilidad en la novela para los lectores ya que no se le aporta un desarrollo psicológico extenso. Los textos de Benjamin pueden ayudar a comentar esta decisión estética. En *El Capitalismo como religión*, Benjamin interpreta el capitalismo como un fenómeno religioso porque considera que, primero, “es una pura religión de culto”, segundo, por “la duración permanente del culto”, tercero, “porque el culto es ‘gravoso’”, y cuarto porque “su Dios debe ser mantenido oculto” (187). En consonancia con las reflexiones del filósofo alemán interpreto la invisibilidad de este personaje en *En la orilla* y su referencia al bolso cargado del mineral monetarizado, el oro, como un recurso formal que refuerza en la novela aquello que realmente encarna su presencia en la novela: el dinero, el oro, como religión cuyo culto es “permanente”, “gravoso” y “oculto”. La referencia a la doctrina cristiana del pecado original que construye al hombre como a un ser culpable, aparece en este fragmento originariamente

interrelacionado con el dinero. La voz narrativa de Pedrós une el intercambio de dinero con la deuda/crédito en este fragmento que sugiere expresamente una conexión entre cristianismo y capitalismo.

Obscenidad, deterioro y exceso

El carácter “oculto” del dinero penetra en la novela, no solo mediante una caracterización significativamente escasa del personaje especulador, sino también con la escritura de lo que he denominado el tono obsceno en el texto. El tercer rasgo literario propuesto consiste en analizar cómo el tono obsceno de la novela desborda la temporalidad de la deuda a través de la exhibición de la finitud que conllevan la muerte y el deterioro del cuerpo. Una temática recurrente en *En la orilla* es la condición mortal de la existencia que se extiende por todo el texto tanto de forma directa (el suicidio de Esteban) como indirecta con la narración constante del deterioro de los cuerpos y seres vivos. La condición temporal de los cuerpos se explicita de forma hiper-visible en contraste al carácter oculto del dinero: “¿te da asco?, ¿está podrida?... Todo se pudre, nosotros también acabaremos pudriéndonos y oliendo bastante peor que estos pececitos... Además, no creas que vas a librarte de acabar oliendo a perro muerto” (Chirbes 51). Este es uno de los múltiples ejemplos con los que se interpela al pudor del lector dando una visibilidad intensa al deterioro. En su ensayo *Lo obsceno. La muerte en acción* (2005), Corinne Maier explica que lo obsceno “nos excede. ¿Por qué, entonces, sino porque deja ver algo difícil de soportar? Puede tratarse... de un cadáver en descomposición... mostrados, exhibidos.... Esa alteridad mórbida que nos divide simultáneamente suscita fascinación y repulsión” (10). El personaje de Ahmed encarna la alteridad del Estado-nación español en la novela. Se trata de un personaje marroquí, que corporiza el colonialismo español en el Magreb. Él abre el primer capítulo con una escena que prepara la mirada del lector para narrar el deterioro del cuerpo de una forma hiper-visible: “El primero en ver la carroña es Ahmed Ouallahi....

[s]e ha dado cuenta de que la masa de color negruzco por la que pelean los dos perros ofrece formas reconocibles: aunque tostada por la podredumbre y descarnada en algunos lugares, se trata de una mano humana” (Chirbes 11). Ahmed abre el primer capítulo con una escena en el marjal donde descubre restos de un cuerpo humano entre el barro, mientras los perros inspeccionan y disputan los restos. La narración detalla cómo el personaje se enfrenta simultáneamente a la repulsión y la curiosidad, con movimientos de la mirada que reflejan su tensión interna y la dificultad para procesar lo que ve (Chirbes 11). La escena presenta al lector un primer encuentro con la crudeza física de la muerte, anticipando el tono obsceno y la exposición al deterioro corporal. Ahmed experimenta una tensión extrema entre el deseo de mirar y la repulsión que le provoca la carroña, de modo que sus ojos parecen moverse por sí mismos, captando detalles que él quisiera evitar (Chirbes 22-23). Esta visibilidad de la muerte le profiere al texto un tono obsceno tal como Maier lo ha conceptualizado. La representación narrativa de la descomposición a través de la voz de los personajes es posible gracias a un lenguaje protagonizado por el vocabulario, los pensamientos y las imágenes de lo que Maier define como “eso de abyecto intrínseco al espectáculo de un cuerpo que se pudre” (24). El inicio de la novela funciona como un primer plano que conduce la mirada hacia esa interioridad invisible. La visibilidad de la muerte transmite un tono obsceno que construye una escritura que muestra con intensidad el devenir y la fragilidad. Lo que acaece aparece en su condición intrínseca de constante deterioro y putrefacción. La obscenidad e impureza del lenguaje acompañan así a la heterogeneidad de voces que se ha analizado anteriormente como gesto radical contra la cuestionada soberanía de la voz que enuncia sin asumir su condición de alteridad, la de Estaban, quien a su vez representa las violencias y fracasos del proyecto nacional en el contexto de la crisis de 2008. Esta (des) posesión de la soberanía queda consumada con el suicidio del personaje protagonista, junto al asesinato del padre y del perro, en el espacio del marjal.

Los suicidios son actualmente una de las principales causas de muerte violenta en España donde la media es de tres mil muertes por suicidio anuales. El doctor en Sociología Sergi Raventós explica que la relación entre los suicidios y los ciclos económicos ha sido probada a pesar de ser un tema complejo. Se ha comprobado que están asociados a las situaciones de desempleo de larga duración y, en opinión de Raventós, también a las de los desahucios (Raventós 4). Esteban, consumido por el resentimiento, —como analiza Luis Villamía Vidal en su artículo “La cólera de la memoria y la gravedad de los cuerpos. Arqueología de las novelas de la crisis de Chirbes” (2017)— concluye que sólo apropiándose de la muerte puede interrumpir la temporalidad de la deuda y reapropiarse de parte de su destino: “eso no lo consigue ningún Dios, pero le arrebatas el poder arbitrario a la muerte, le impones un orden, tiempo, fecha: no mando en mi vida, pero mando en el tiempo de mi vida, soy propietario del momento decisivo” (Chirbes 359). El suicidio de Esteban en el marjal deja patente el rechazo hacia una herencia que pueda derivar en una reproducción de la temporalidad de la deuda. De forma dramática y radical, su gesto final intenta reapropiarse de su capacidad de intervenir sobre el tiempo por venir.

Los tres rasgos literarios analizados a lo largo de este ensayo retratan la subjetividad de la deuda como mecanismo de sometimiento que ha protagonizado la Gran Recesión en España. El texto y su estructura muestran la subyugación que implica la imposibilidad de experimentar la finitud del tiempo ante la imposibilidad de saldar una deuda circunscrita a la temporalidad futura de la promesa de pago: “desposeídos, sobre todo, del futuro, es decir, del tiempo, como decisión, como elección y como posibilidad” (Lazzarato 10). Este proceso no abarca solo el ámbito económico, sino que también afecta al cultural, al determinar el imaginario político: el imaginario de lo posible se resiente y es abandonado a una percepción nihilista de lo social que en la novela queda claramente retratada con el personaje de Esteban. La subjetividad de la deuda se narra inmersa en un paisaje que ha hipotecado la singularidad:

“el crédito explota no sólo las relaciones sociales en general, sino también la singularidad de la existencia” (Lazzarato 67). La voz narradora de Esteban se resiste a esta usurpación con una escritura llena de indefinición en un texto que atrapa y empuja al lector a un descubrir lo propio impropio de la alteridad y finitud en su condición de exceso.

En síntesis, al trasluz de los ensayos de Lazzarato, Benjamin, Graeber y Maier, a lo largo de este artículo se ha ofrecido un análisis interdisciplinar sobre los tres rasgos literarios que la novela de Rafael Chirbes articula para retratar las formas de violencia adyacentes a la subjetividad de la deuda. Los matices de esta temporalidad centrada en el futuro se han explorado mediante la estructura compositiva no-teológica, la heterogeneidad de las voces narrativas y el tono obsceno del texto. Como resultado de la puesta en marcha de estos recursos literarios, la novela desnaturaliza las violencias que emergen de la temporalidad de la deuda al alienarse ésta de la condición social y finita de la experiencia. La violencia, recuerda Graeber, ha sido históricamente colindante a la dimensión económica puesto que como analiza en *Debt*, las experiencias de guerra y esclavitud forman parte de la genealogía de la supuesta libertad económica. Graeber urge a reflexionar sobre la historia de la deuda especialmente a partir de la Gran Recesión: “is a particularly important moment to reexamine the history of debt... The reason that people were ready for such a conversation was that the story everyone had been told for the last decade or so had just been revealed to be a colossal lie” (14-15). Cuestionar los relatos oficiales o naturalizados, como propone Graeber, requiere una reflexión crítica capaz de reevaluar los conceptos heredados.

En suma, a pesar de que Rafael Chirbes configura un paisaje desolador del malestar social que atraviesa la esfera íntima de las personas víctimas de procesos de desposesión, considero que su novela abre un espacio político-estético de transformación. En *la orilla* activa la posibilidad de una mirada crítica al ofrecer una articulación literaria cuya experiencia estética resiste

la temporalidad teológica/teleológica arraigada en la subjetividad de la deuda. Esta posibilidad de imaginación política que se abre para cuestionar críticamente el paradigma socio-económico estimula la resignificación de las experiencias democráticas contemporáneas.

Obras citadas

- Adorno, Theodor W., Mark Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos. Obras Completas Vol. 3*. Traducido por Joaquín Chamorro Mielke. Akal, 2007 [1947].
- Aguilera-Mellado, Pedro. *Fines Infrapolíticos: de la razón, la representación y la narrativa española moderna*. Tirant Lo Blanch, 2022.
- Beltrán, Adolf. “Los casos valencianos de corrupción urbanística doblan la media española.” *El País*, Jan. 2013. https://elpais.com/ccaa/2013/01/15/valencia/1358281581_797548.html. Accessed 1 October 2025.
- Benjamin, Walter. La dialéctica en suspenso: *Fragmentos sobre historia*. Traducido, comentado y editado por Pablo Oyarzún. LOM Ediciones, 2009.
- . *El capitalismo como religión*. Traducción e introducción de Enrique Foffani y Juan Antonio Ennis. Katatay, no. 13-14, 2016, pp. 178-191.
- Chirbes, Rafael. *En la orilla*. Editorial Anagrama, 2013.
- Faye Lethem, Mara. “On the Edge,” by Rafael Chirbes.” *The New York Times*, Jan. 2016, <https://www.nytimes.com/2016/01/24/books/review/on-the-edge-by-rafael-chirbes.html>. Accessed 1 October 2025.
- Fornari, Emanuela. *Heterotopías del mundo finito: exilio, transculturalidad, poscolonial*. Traducción de Laura Cavagliato, Carolina Bruna Castro, José Luis Egío García, et al. Editorial Universitaria Villa María, 2014.
- Geeroms, Maarten. “La escritura-constelación de Walter Benjamin como alternativa de la historia: *En la orilla* (2013) de Rafael Chirbes.” *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 94, no. 7, 2017, pp. 747-764. <https://doi.org/10.3828/bhs.2017.46>
- Graeber, David. *Debt: The First 5000 Years*. Melville House, 2011.
- Harvey, David. *Breve historia del neoliberalismo*. Traducido por Ana Varela Marcos. Akal, 2007.
- Lazzarato, Maurizio. *La fábrica del hombre endeudado. Ensayo sobre la condición neoliberal*. Traducido por Horacio Pons. Amorrortu Editores, 2011.

- Maier, Corinne. *Lo obsceno: La muerte en acción*. Traducción por Herber Cardoso. Ediciones Nueva Visión, 2005.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Traducción de Pablo Perera, Arena Libros, 2001.
- Raventós, Sergi. "Suicidios y crisis económica ¿Se puede romper esta relación?" SinPermiso, Nov. 2017, <https://www.sinpermiso.info/textos/suicidios-y-crisis-economica-se-puede-romper-esta-relacion>. Accessed 1 October 2025.
- Ribas-Casasayas, Alberto. "Tales of the Brick Age: Corruption and Bankruptcy in the Late Works of Rafael Chirbes." *Symplokē*, vol 25, no 1-2, 2017, p 405-417. <https://doi.org/10.5250/symploke.25.1-2.0405>
- Ryan, Lorraine. "The Economic Degeneration of Masculinity in Rafael Chirbes's *En la orilla*." *Romance Quarterly*, vol. 62, no. 2, 2015, pp. 83-96. <https://doi.org/10.1080/08831157.2015.998597>
- Valdivia, Pablo. "Literature, Crisis, and Spanish Rural Space in the Context of the 2008 Financial Recession." *Romance Quarterly*, vol. 64, no. 4, 2017, pp. 163-171. <https://doi.org/10.1080/08831157.2017.1356135>
- Villamía Vidal, Luis. "La cólera de la memoria y la gravedad de los cuerpos: arqueología de las novelas de la crisis de Chirbes." *MLN*, vol. 132, no. 2, 2017, pp. 407-425. <https://www.jstor.org/stable/26179043>

e

Dossier. Film and
Infrapolitics

Cinematic Fissures: Life, Image, and Infrapolitics

José Luis Suárez Morales
Texas Christian University
jose.suarezmorales@tcu.edu

Daniel Runnels
Texas A&M University
runnelsd@tamu.edu
10.7264/peripherica.3.2.6693

The present dossier collects eight texts, all of which consider infrapolitics from the vantage point of films from the Hispanic world. Including films produced in Argentina, Mexico, Spain, Bolivia, Guatemala, and Chile, this dossier contributes to the production of infrapolitical texts from various latitudes that, while in this case are focused on the Spanish-speaking world, are certainly not limited to it. If infrapolitics draws on well-known European

thinkers like Jacques Derrida and Martin Heidegger, this comes primarily from a reception and negotiation produced in Hispanic and Latin American Studies departments in US universities.

A core premise of infrapolitics is that the figure of the political subject has oversaturated both cultural studies and everyday life. Following Alberto Moreiras's deliberately tentative "definition" of infrapolitics—which maintains that, despite capital's drive to render everything calculable and politics' pressure to reduce life to fixed identities, there persists an "absolute difference between life and politics" (85)—this dossier examines films from the Hispanic world that expose the limits, gaps, and interstices of modern political language.

Although this dossier begins from the premise that the image has become a privileged mode of neoliberal cultural production, it turns to the less explored relationship between film and infrapolitics. From an infrapolitical perspective, cinema occupies a paradoxical position within market logics. On one hand, it is an industrial and now digital cultural product shaped by the commodity form, identity production, market segmentation, mediatization, and technological dependence. On the other hand, cinema retains a literary dimension—a symbolic core—that allows us to think through its fissures. While we recognize that other cultural forms also exist in tension with market and technological forces, cinema's technical medium has undergone a particularly dramatic intensification of its ties to the market, a relationship that remains understudied within infrapolitics, given the field's longstanding emphasis on literature and philosophy.

Equally important—if not more so—than cinema's relationship to the market are the multiple roles that the visual image plays in contemporary life. For Martin Heidegger, the consolidation of Western metaphysics rests on the human subject's reduction of the world to a fully representable and quantifiable image, a tendency intensified in the twentieth century with photographic views of the Earth made possible by the space race. Today,

this prompts us to ask how the image functions within both market regimes and infrapolitical critique. We refer, among other things, to the centrality of visibility in discourses of securitization and surveillance, and to the persistent belief that politics and the market can be rendered transparent through clear, totalizing images. While infrapolitics has correctly diagnosed the increasing calculability of life and the expansion of the principle of general equivalence across ever more domains of existence, this dossier argues that it has yet to fully address the specific role played by the visual image in these contemporary formations. In the Coda to this dossier, Gareth Williams points out that “infrapolitics resists becoming a paradigm of world image” (300), that is, the infrapolitical carries with it a rejection to becoming a structuring principle of the world. The notion of image is, however, also central to cinema. After all, cinema’s and photography’s ability to capture images of the world perhaps radicalize the fantasy that art and language can represent the world in its totality (with hyperrealist film, reality tv, and snuff films at the forefront of this desire). The contributions to this dossier point, in contrast, to a tonality within cinematographic language that denarrativizes and upends the visual image’s impulse for totalizing the world.

The articles gathered in this dossier display both geographical and conceptual diversity. With analyses of films from six different countries, readers are invited to consider how the claims of infrapolitics take shape in local contexts without being confined to them. Although the dossier focuses on films from the Hispanic world, this choice does not imply any geocultural specificity inherent to infrapolitics. The essays also vary in how explicitly they engage the infrapolitical archive: some outline their theoretical grounding directly, while others approach infrapolitics more obliquely through concepts and interlocutors central to its development. We regard this range of orientations as a strength. It reflects infrapolitics not as a fixed system but as a gesture—a form of negativity that unsettles the reified concepts circulating

in the theoretical humanities and cultural studies, even as it invites legitimate critiques from scholars who question its premises.

The essays included in this dossier approach infrapolitics through a wide range of films and national contexts. Cristina Moreiras Menor examines the Spanish documentary *El silencio de otros*, highlighting the film's aesthetic strategies, its ethical project of restitution, and its engagement with archival memory to argue that its force lies in what remains incalculable. Pedro A. Aguilera Mellado also focuses on a Spanish film, *20.000 especies de abejas*, extending infrapolitical critique to questions of gender difference and human extinction; he suggests that the film stages an existential decision that exceeds both calculation and gender as fixed identity. Turning to the Mexican Revolution—one of the first violent conflicts to be extensively documented through photography and film—Juan Leal Ugalde asks whether images captured by the camera allow us to experience catastrophe in a temporality that resists linear, progressive historical narratives. Matt Johnson analyzes Argentine filmmaker Lucrecia Martel's short film *Leguas*, proposing estrangement as a narrative and perceptual device that reveals how cinema's mechanical gaze trains its audiences and where fissures open within this regime. Also working in the Argentine context, Daniel Runnels reads the heist film *Caballos salvajes* as staging an infrapolitical “something else” that disrupts the paradox of political anarchism, pushing its protagonist toward an infrapolitical stance. José Luis Suárez Morales examines Alonso Ruizpalacios's *Güeros* and its portrayal of the 1999 student strike at the Universidad Nacional Autónoma de México, drawing on Ernst Jünger's concept of *Mobilmachung* (total mobilization) to argue that the film reflects on the exhaustion of movement as a key figure of hegemonic politics and on technology's encroachment upon life. Gonzalo Díaz Letelier turns to Raúl Ruiz's cinematic poetics to show how his work can be understood as an infrapolitical critique of biopolitics. Finally, Michela Russo addresses biopolitical discourse through her analysis of Bolivian filmmaker

Jorge Sanjinés's foundational film *Yawar Mallku*, examining its critique of the neocolonial management of life and death.

This dossier—featuring essays in both English and Spanish—invites scholars working in other cultural and linguistic contexts to pursue related questions in films not limited to the Spanish speaking world. Our aim is for this collection to serve both as an exploration of an understudied area within infrapolitical thought and as a call for further work on cinema across diverse traditions. Infrapolitics is increasingly visible in academic debates, with recent publications such as Pedro A. Aguilera Mellado's *Fines Infrapolíticos: De la Razón, la Representación y la Narrativa Española Moderna*, the English translation of Alberto Moreiras's *Infrapolítica: Instrucciones de uso [Infrapolitics: A Handbook]*, Gareth Williams's *Infrapolitical Passages: Global Turmoil, Narco Accumulation, and the Post Sovereign State*, a 2023 special issue of *Culture Machine* on infrapolitics and the Anthropocene, and a 2023 dossier in *Philosophy and Society*. In this sense, the present collection seeks to address a gap within infrapolitical cinema and visual studies, contributing to the ongoing development of infrapolitics as a transdisciplinary theoretical discourse.

Works Cited

- Aguilera Mellado, Pedro A. *Fines Infrapolíticos: De la razón, la representación y la narrativa española moderna*. Editorial Tirant, 2022.
- . Peter Baker and Gabriela Méndez Cota, eds. "Anthropocene Infrapolitics." Special Issue, *Culture Machine*, vol. 22, 2023.
- Moreiras, Alberto. *Infrapolitics: A Handbook*. Fordham University Press, 2021.
- . *Infrapolítica: Instrucciones de uso*. La Oficina, 2020.
- Various authors. "Infrapolitics on Margins." *Philosophy and Society*, vol. 34, no. 1, 2023.
- Williams, Gareth. *Infrapolitical Passages: Global Turmoil, Narco Accumulation, and the Post Sovereign State*. Fordham University Press, 2020.
- . "On the Provenance, Areas of Concern, and Reasons for Infrapolitics Now: A Coda to the Dossier 'Film and Infrapolitics.'" *Periphērica: Journal of Social, Cultural, and*

Literary History, vol. 3, no. 2, 292-309. <https://doi.org/10.7264/4kqw7p16>

El silencio de otros: Momentos de verdad, entre documentalismo y arte

Cristina Moreiras-Menor

University of Michigan

moreiras@umich.edu

10.7264/periphérica.3.2.6106

Abstract

The Silence of Others is structured around three key points that combine: 1) a strong commitment to a highly creative and original aesthetic; 2) a political and ethical project of restitution and justice that, however, goes beyond the political (without denying it) to open up to a realm of the infrapolitical, or, we could say, to the abyssal encounter of its protagonists with existence and death through individual memory (the experience of the most intimate) and mourning (the experience of the inassimilable); and 3) an archival memory (historiography), which includes scenes drawn from historical archives and the act of bearing witness to horror (the public recounting of the experience

of horror and tragedy) that aims to educate, inform, and give historical value to the experience of violence. These three nodes (the aesthetic, the ethical, and the historical) give rise in the documentary narrative to four different but related fields of reflection: politics, or the impulse toward action that governs and calculates; aesthetics, which concerns primarily the essence of the image, its strength, and its potency; the philosophy of law, or that which, following Jacques Derrida, seizes the very possibility of the experience of justice; and infrapolitics, which leads us to question existence and being, moving away from the constructions of thought about subjectivity. Jacques Rancière, a thinker of politics and aesthetics; Hito Steyerl, a thinker of the documentary image as a potential space for the emergence of “the” truth; Jacques Derrida, a thinker of justice, law, and the legal system; and Gareth Williams, along with other infra-political thinkers concerned with existence, establish and guide, with varying depths, this reflection on *The Silence of Others*, a 2018 documentary by Almudena Carracedo and Robert Bahar that is responsibly driven by the incalculable, and thus infrapolitical, desire to bring the experience of justice to the fore, and what it holds of failure but also of existential hope.

Keywords: Truth, archive, documental, experience, mourning, infrapolitics, aesthetics, ethics, history

Resumen

El silencio de otros se estructura a partir de tres puntos nodales que combinan, 1) un fuerte compromiso con una estética altamente creativa y original; 2) un proyecto político y ético de restitución y justicia que, sin embargo, excede lo político (sin negarlo) para abrirse a una registro de lo infrapolítico o, podríamos decir, del encuentro abismal de sus protagonistas con la existencia y la muerte vía la memoria individual (la experiencia de lo más íntimo) y el duelo (la experiencia de lo inasimilable); y 3) una memoria archivista (la historiografía), que incluye escenas extraídas de los archivos históricos y del acto del testimonio del horror (el relato público de la experiencia del horror y la tragedia) que aspiran a educar, informar y darle valor histórico a la experiencia de la violencia. Estos tres nódulos (lo estético, lo ético y lo histórico) dan lugar en la narrativa

documental a cuatro diferentes pero relacionados campos de reflexión: la política, o el impulso a la acción que gobierna y calcula; la estética, a la que concierne principalmente la esencia de la imagen, su fuerza y su potencia; la filosofía del derecho, o aquello que, siguiendo a Jacques Derrida, arrebató la posibilidad misma de la experiencia de la justicia; y la infrapolítica, que nos lleva a preguntarnos por la existencia y por el ser alejándonos de las construcciones de un pensamiento sobre la subjetividad. Jacques Rancière, un pensador de la política y de la estética; Hito Steyerl, pensadora de la imagen documental como espacio potencial de la emergencia de “la” verdad; Jacques Derrida, pensador de la justicia, el derecho y la ley; y Gareth Williams junto a los pensadores infrapolíticos preocupados por la existencia, fundan y guían, con mayor o menor profundidad, esta reflexión sobre *El silencio de otros*, un documental de Almudena Carracedo y Robert Bahar del 2018 que responsablemente se atraviesa por el deseo in-calculable, y de ahí, infrapolítico, de traer a escena la experiencia de la justicia y lo que esto tiene de fracaso pero también de esperanza existencial.

Palabras clave: Verdad, archivo, duelo, documental, experiencia, infrapolítica, estética, ética, historia

"La belleza de las imágenes nunca es un fin. No es más que la recompensa de una fidelidad a la realidad que se quiere expresar y a los medios de que se dispone para ello."

Jacques Rancière

"El poder de un documental descansa en el hecho de que está previsto que pruebe lo impredecible dentro de estas relaciones de poder-por tanto, debe ser capaz de expresar lo que es impredecible, inefable, desconocido o incluso monstruoso-y por tanto crear la posibilidad de cambio"

Hito Steyerl

"Una experiencia, como su nombre indica, es una travesía, pasa a través y viaja hacia su destino para el cual la experiencia encuentra el pasaje. La experiencia es posible porque encuentra su pasaje. Ahora bien, en este sentido, no puede haber experiencia plena de la aporía, es decir, experiencia de aquello que no permite el pasaje. Aporía es un no-camino. La justicia sería, desde este punto de vista, la experiencia de aquello de lo que no se puede tener experiencia"

Jacques Derrida

"Tal giro se esfuerza por abordar la tarea de pensar desde dentro de lo inhabitual, que comienza con el desmantelamiento de la primacía de la política sobre la existencia, que sólo puede generarse mediante la reevaluación del pensamiento y la experiencia de la existencia como ser-para-la-muerte

Gareth Williams

Documentalidad y verdad

La estela estética, ética y política que *El silencio de otros* dejó abierta cuando se estrenó en 2018, encuentra una prolongación significativa en el cine de ficción. Cuando Pedro Almodóvar decidió realizar *Madres paralelas* incorporando de forma protagónica el tema de la memoria histórica y las fosas comunes del franquismo, ya debía intuir cuando se estrenó en el año 2021, que su gesto excedería el terreno estrictamente cinematográfico y se inscribiría en un campo de disputas políticas y memoriales. Uno de los puntos más controversiales fue, sin duda, el tratamiento de un tema tan políticamente cargado y tan demonizado por los medios y los críticos de cine desde el ya acostumbrado melodrama almodovariano. La productora de los hermanos Almodóvar había producido unos años antes un documental que arrasó en la España pre-COVID y que fue un éxito fulminante también internacionalmente: *El silencio de otros*. Se trata de un documental que presentaba sin ambigüedad de ningún tipo, desde la combinación del realismo y la creación estética,

una crítica profunda a la Ley de Amnistía de 1977, por la que se indultaban todos los delitos cometidos durante la guerra y la dictadura, y a la Ley de Memoria Histórica de 2007, según la cual “se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura” (Ley de Memoria Histórica 52/2007). La Ley de Amnistía, también norma jurídica, bajo cuyo amparo ya no se pueden investigar los crímenes cometidos bajo el franquismo, tenía como objetivo la reconciliación entre víctimas y verdugos de la dictadura a partir de un pacto del olvido que resumió Xabier Arzalluz en el Parlamento con las palabras “un olvido de todos para todos” (*El silencio de otros* (Carracedo & Bahar 2018, 00:06:31). Su claro objetivo era que el nuevo régimen democrático que se estaba consensuando tuviera éxito, lo que llevó a los partidos políticos que trabajaban en la transición a la democracia a indultar todo delito político perpetrado antes del 15 de diciembre de 1976 (Ley 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía). Esta ley no solo cerró radicalmente toda posibilidad de discusión sobre crímenes de lesa humanidad cometidos bajo el franquismo, sino que de facto les negó su existencia histórica y jurídica, dando entrada así a una realidad ominosa y fantasmal que gobierna todavía hoy la experiencia y la vida de una gran parte de la población española, de aquella que había sido víctima del terror, o de aquellos cuyos familiares habían sido objeto de ese terror o de desaparición entre 1936 y 1976. En este sentido, podemos recordar la reflexión de Barrios Lara cuando recuerda, parafraseando a Benjamin en *El libro de los pasajes*, que “Cada época produce su fantasma: el del delirio en la poesía en los griegos, el de la ilusión de la perspectiva en la pintura del Renacimiento y la del espectro en la modernidad capitalista. Un espectro que no es verdad ni mentira, que es representación a condición de no serlo, que es tiempo a condición de ser instante, pero ante todo es movimiento y duración” (145). Más de 40 años después del comienzo de la democracia, todavía una España no reconciliada se da con la cabeza en la pared intentando comprender el

silencio y la negación a los que los ha sumido la historia de la democracia en el país.

Almodóvar, en su excelente filme *Madres paralelas* hace guiños importantes a las familias de los desaparecidos y a los niños robados del franquismo, así como también a ese pacto del olvido que se ha hecho ley y norma jurídica desde 1977. Estos guiños no funcionan solo como alusiones temáticas, sino que prolongan y reinterpretan, desde el melodrama, la estela estética, ética y política del documental *El silencio de otros* (2018), producido por su propia compañía. De este modo, *Madres paralelas* incorpora al registro melodramático —a través de la intensidad emocional, las genealogías femeninas y los afectos como motor narrativo— la memoria traumática historizada en el documental, convirtiendo la ficción en un espacio donde lo íntimo y lo político se entrecruzan y se refuerzan mutuamente. Tal diálogo entre ambos géneros atestigua el compromiso de Almodóvar no solo como productor, sino como agente cultural y creador que interviene activamente en los debates contemporáneos sobre memoria, justicia y restitución. *El silencio de otros* se funda, en efecto, en el deseo de restituir la condición humana de quienes fueron borrados de la historia bajo la Ley de Amnistía; y Almodóvar, con un gesto altamente político y afectivo, avala y amplifica ese deseo al trasladarlo al terreno de la ficción y hacerlo llegar a un público amplio y diverso.

Este desplazamiento desde el documental hacia la ficción —desde *El silencio de otros* hasta *Madres paralelas*— no implica, sin embargo, una clausura del problema de la memoria histórica ni una resolución del conflicto entre derecho, justicia y duelo. Antes bien, pone de relieve que aquello que la ficción melodramática puede amplificar en el registro del afecto tiene su condición de posibilidad en un trabajo previo de confrontación directa con la historia, la ley y sus silencios. Es en ese terreno —el del documental— donde la pregunta por la verdad, la justicia y la existencia se formula de manera más radical, al quedar expuesta sin la mediación de la ficción y sin la promesa de

una reconciliación narrativa.

Por ello, este ensayo vuelve ahora a *El silencio de otros* no para leerlo únicamente como antecedente cultural de *Madres paralelas*, sino como un texto cinematográfico que, en sí mismo, articula una reflexión profunda sobre la política del olvido, la producción de la verdad y la experiencia del duelo bajo el imperio de la ley. Es desde esta vuelta —desde este retorno al documental como lugar de pensamiento— que se hace necesario explicitar el marco teórico desde el cual se abordará su análisis.

Los cuatro epígrafes con los que empiezo este ensayo nos acercan a cuatro campos de reflexión diferentes pero relacionados: a la política, o el impulso a la acción que gobierna y calcula; a la estética, a la que concierne principalmente la esencia de la imagen, su fuerza y su potencia; la filosofía del derecho, o aquello que, siguiendo a Derrida, arrebató la posibilidad misma de la experiencia de la justicia; y a la infrapolítica, que nos lleva a preguntarnos por la existencia y por el ser alejándonos de las construcciones de un pensamiento sobre la subjetividad. Rancière, un pensador de la política y de la estética; Steyerl, pensadora de la imagen documental como espacio potencial de la emergencia de “la” verdad; Derrida pensador de la justicia, el derecho y la ley; y Gareth Williams, junto a los pensadores infrapolíticos, preocupados por la existencia. Estas cuatro referencias fundan y guían, con mayor o menor profundidad, esta reflexión sobre *El silencio de otros*, un documental de Almudena Carracedo y Robert Bahar de 2018 que responsablemente se atraviesa por el deseo incalculable, y de ahí, infrapolítico, de traer a escena la experiencia de la justicia y lo que esto tiene de fracaso, pero también de esperanza existencial.

Digo que el documental de Carracedo y Bahar se ve atravesado por un deseo incalculable en la medida en que el filme se inicia como proyecto político —representar, dar testimonio, dar voz, traer a la presencia, transformar— y, en el despliegue de sus escenas y tomas, deriva hacia la exposición del afecto más íntimamente extraño con el que se confronta el ser humano: la experiencia

misma como aquello de lo que se (nos) desposee, precisamente, a manos de la ley. El filme, veremos, expone, entonces, que la justicia franquista y post-franquista y todo lo que a ella le acompaña, supone un ejercicio de destitución radical, tal y como nos anticipa María Martín al comienzo, cuando nos relata donde está la fosa común en la que se encuentra su madre: “Lo injusta que es la vida. No la vida. Los humanos son muy injustos”. Esta destitución o desposesión de toda posibilidad de justicia, es lo que me gustaría rastrear en este ensayo para mostrar que *El silencio de otros* inscribe en su registro cinematográfico un índice infrapolítico que la convierte en un texto de pensamiento sobre la existencia y libera al sujeto histórico de una identidad (subjetiva), en este caso, la de víctima.

Serán tres escenas de *El silencio de otros* las que me permitan iniciar una reflexión sobre la producción del concepto de verdad en el documental, objetivo fundacional —al menos en apariencia— del género fílmico que aquí nos ocupa. De manera notoria, el documental combina un fuerte compromiso con una estética altamente creativa y original —que en ocasiones podría parecer alejarse de la realidad bajo un intenso esteticismo de la imagen— con un proyecto político y ético de restitución y justicia que, como se verá a lo largo del filme, excede lo estrictamente político (sin negarlo) para abrirse a una experiencia de lo infrapolítico.

Con ello me refiero al encuentro abismal con la existencia y la muerte a través de la memoria individual (la experiencia de lo más íntimo a mí), de la memoria archivística (la historiografía), del acto del testimonio (el relato público de la experiencia del horror y la tragedia) y del duelo, entendido como la experiencia de lo inasimilable. Será, precisamente, el duelo aquello que *El silencio de otros* asuma como su tarea de memorización: un proceso que permite a las víctimas —al dar voz al testimonio del horror y al deseo de “encontrar justicia”—, así como a la propia película, en tanto documento de reflexión histórica y política, encontrarse con el compromiso ineludible que

implica “la responsabilidad de una herencia”.

Esta responsabilidad de hacerse cargo de la herencia es lo que Derrida trabaja en su ensayo *Fuerza de ley*. Allí leemos:

El sentido de una responsabilidad sin límites, y por tanto necesariamente excesiva, incalculable, ante la memoria. De ahí la tarea de recordar la historia, el origen y el sentido y, por tanto, los límites de los conceptos de justicia, ley y derecho, de los valores, normas, prescripciones, que se han impuesto y han sedimentado, quedando desde entonces más o menos legibles o presupuestos. En cuanto lo que nos ha sido legado en más de una lengua con el nombre de justicia, la tarea de una memoria histórica e interpretativa está en el centro de la deconstrucción. [La tarea del historiador es] la responsabilidad ante una herencia que es al mismo tiempo la herencia de un imperativo o de un haz de mandatos (45).

Los directores del filme articulan esta responsabilidad a través de lo que considero la expresión de la inconmensurabilidad del duelo y de una comprensión responsable e infrapolítica según la cual el duelo no consiste en la aceptación de la pérdida, de la mortalidad ni del horror de la historia materializada en la experiencia de los sujetos sociales, sino, sobre todo, en la posibilidad última de acoger hospitalariamente el lenguaje del fantasma; es decir, la temporalidad que el fantasma abre en la experiencia de la historia y que, en consecuencia, permite “aprender a vivir”, como nos recuerda Derrida en *Espectros de Marx*. En este sentido, *El silencio de otros* traza un recorrido que va desde lo histórico-político (vía testimonio y archivo) hasta lo existencial-infrapolítico, donde se reconoce e inscribe en las fisuras cinematográficas, a través de su juego temporalizador y estético, el desasosiego inquietante (que es, a la vez, el encuentro con lo más íntimamente mío), el saber-se ser para la muerte. En ese saber que emerge del filme, se encuentra el registro infrapolítico; es decir, el registro de la destitución radical a la que el sujeto-ser es sometido en el juego del derecho y la ley.

Las tres escenas a las que me referiré ponen en juego tres tipos de imágenes y, por tanto, tres modos de composición fundados en distintos deseos de expresión.

En primer lugar, la imagen archivística, que confronta la mirada espectadora con la materialidad de los acontecimientos históricos, informando, datando y narrativizando con el fin de apuntar —desde la ley del aparato científico que sostiene la construcción historiográfica— a la emergencia de una verdad insoslayable, objetiva e irrefutable. A partir de esta imagen archivística y documentalista, el filme reconstruye la historia reciente española, desde el estallido de la Guerra Civil hasta la aprobación e institucionalización, como norma de memorialización, de la ley del olvido, inaugurada en —inaugurando— el período conocido como la Transición.

En segundo lugar, la imagen testimonial, en la que se revela la experiencia en primera persona de un acontecer que busca hacerse visible tanto jurídica como históricamente. Esta imagen introduce en la escena un secreto, es decir, una desaparición contundentemente presente en la experiencia del presente histórico, que interpela afectivamente al espectador mediante el uso intensivo del primer plano y de la empatía que este suscita. En este sentido, se pone en juego aquello que Gilles Deleuze afirma en su teoría de la imagen cinematográfica: “la imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano no es otra cosa que el rostro” (citado por Barrios 157).

Por último, el sentido del filme incluye necesariamente una reflexión sobre su componente estético, que da lugar a una imagen creativa y artística, saturada de color, de decisiones técnicas en la toma, la perspectiva y el sonido, así como del uso de una voz en off —la de la directora— íntima y cercana, y de un montaje que exige una interpretación activa por parte del espectador. Se trata de una producción del afecto que opera, nuevamente, a través de la empatía. En definitiva, es a partir de “las relaciones posibles entre tipos de montaje y tipos de toma que las imágenes producen su sentido” (Barrios

149; énfasis en el original). En este cruce, el filme articula tanto una intensa estetización de lo político como una intensa politización de lo estético, en la que la mirada de la espectadora queda incorporada como parte integral de su dispositivo.

Esta articulación entre estética y política no se agota, sin embargo, en el espacio del documental ni en su eficacia interna como dispositivo crítico. Por el contrario, la estela que *El silencio de otros* abre —en su modo de hacer visible la historia, de producir afecto y de interpelar a la mirada espectadora— se prolonga más allá de su propio registro formal, desplazándose hacia otros géneros y otras formas de narración cinematográfica. Es en este punto donde resulta pertinente atender a cómo esa misma problemática de la memoria, el duelo y la justicia reaparece, transformada, en el ámbito de la ficción. De hecho, mientras que *Madres paralelas* reinscribe la memoria traumática en el registro de la ficción y del afecto, *El silencio de otros* se sitúa en el terreno del documental para confrontar directamente la historia, el derecho y la justicia.

En este sentido, el filme de Carracedo y Bahar explora una parte concreta de la realidad histórica del franquismo, la que concierne a los torturados y desaparecidos por el régimen de Franco, así como a los efectos persistentes de esa violencia en los supervivientes y en los familiares que, incluso en democracia, permanecen atrapados en un duelo inconcluso. Por otro lado, y no de forma menos significativa, el documental presenta la crónica del presente, entre los años 2010 y 2016, cuando las víctimas y sus familiares inician la querrela argentina, es decir, la reclamación ante los tribunales argentinos para que se abra una investigación judicial de los crímenes de lesa humanidad perpetrados por el franquismo. El proceso legal reclamaría, según nos muestra detalladamente el filme, no solo la investigación de tales crímenes, sino la identificación de sus protagonistas, su aparición ante los tribunales de justicia y su sanción. Por otro lado, la querrela argentina persigue la destitución de la norma jurídica que inaugura la Ley de Amnistía según la

cual se prohíbe investigar y juzgar cualquier crimen perpetrado antes de 1976, como quiso hacer el juez Baltasar Garzón en 2009. Este intento de llevar a los tribunales el franquismo como régimen ilegal y terrorista supuso que Garzón fuera fulminantemente destituido de sus cargos y expulsado de la judicatura española: la postdictadura había impermeabilizado sus acciones a partir de aquella Ley de Amnistía.

En contraste con estas realidades judiciales, el documental, a partir de la inscripción en el ámbito cultural de una imagen que toca lo real y lo incendia (Didi-Huberman), toma acción restituyendo la existencia de unos hechos y unas personas borrados, registrando la dignidad de la víctima y solicitando justicia para los expulsados de la Historia por el poder del Estado. En este sentido, la imagen documental actúa como aquello que Didi-Huberman describe como un espacio donde “arde” una “señal secreta”, un “síntoma”, una crisis no apaciguada (28), y que, “lejos de ser un mero recorte de lo visible, constituye una huella, un rastro... ceniza mezclada de varios braseros” que “arde con lo real a lo que, en un momento dado, se ha acercado” (35). Es precisamente esa combustión —ese resto ardiente de la memoria— lo que permite que el documental restituya la existencia negada y vuelva inteligible la demanda de justicia. El documental produce, en este contexto, una reflexión exhaustiva y muy dura sobre la Ley de Amnistía de 1977 que protege a los criminales del franquismo, los oculta y los ampara de la extradición y la acción de la justicia, y del pacto de memoria que los protagonistas de la transición, entre los que se encuentran algunos de esos criminales, instalan como fundación de la nueva democracia española. Torturas, robos de bebés, desaparecidos y fosas comunes son la materia que compone la trama histórica del documental. De este modo, a partir de estos elementos realistas que enhebran la narrativa testimonial y biográfica de *El silencio de otros*, la Ley de Amnistía y el pacto del olvido se convierten en materialidad —esto es, en el lugar donde, siguiendo a Derrida, la memoria solo puede hacerse legible bajo la forma espectral de

una materia atravesada por la ausencia— que convoca una intensa y efectiva disección. Dicha disección se produce a partir de la disyunción temporal que emerge de la convivencia entre el testimonio, el archivo histórico y una imagen altamente estética.

El documental de Carracedo y Bahar, “enteramente absorbidos por su arte”, está, como señala Rancière, interesado en “expresar la realidad tal como los hombres la viven” (2011, 11). En este sentido, y como el propio Rancière recuerda a propósito de Béla Tarr, el objetivo de *El silencio de otros* no es transmitir mensajes pesimistas ni producir imágenes bellas en sí mismas. Por el contrario, se trata de que “la belleza de las imágenes nunca [sea] un fin”, sino “la recompensa de una fidelidad a la realidad que se quiere expresar y a los medios de que se dispone para ello... El cine es un arte de lo sensible. No solamente de lo visible” (2011, 11). En mi opinión, es precisamente a este tipo de cine al que nos confrontan Carracedo y Bahar. El documental se asienta sobre una serie de premisas imprescindibles para exponer esta herida nacional a los espectadores y, sobre todo, para permitir que dicha herida recupere su índice de existencia histórica al ser expuesta a su secreto. Este gesto devuelve a sus protagonistas —los ausentes de la historia, que solo la atraviesan desde su condición de desaparecidos y desde el duelo de sus herederos— una categoría existencial que los reinscribe como sujetos de la historia y como seres-para-la-muerte (Heidegger).

Desde este entramado de imágenes, silencios y afectos, se abren una serie de preguntas que atraviesan el filme y que orientan la reflexión que aquí se despliega. Preguntas que se alojan en el silencio de la imagen, en su secreto, en su belleza estética y en las palabras de sus protagonistas, y que remiten a la compleja imagen documentalista —fundada en la verdad, la objetividad y la representación— que *El silencio de otros* pone en juego. Lo que está en cuestión es la efectividad de esa imagen: la manera en que produce su condición histórica, su razón existencial, es decir, la inconmensurabilidad que

va trazando en su radical heterogeneidad, su verdad; la imposibilidad de la justicia en el tiempo vacío y homogéneo impuesto por el discurso del derecho; y su razón ética, la promesa de una justicia por venir.

Estas cuestiones pueden formularse del siguiente modo: ¿cómo alcanza la imagen documental la efectividad de un proyecto inicialmente fundado en la conmensurabilidad de un deseo —la querrela argentina— y de qué manera excede o desborda esa politicidad inicial? Dicho de otro modo, ¿se abre la imagen documentalista de *El silencio de otros* más allá de su politicidad y de su razón ética de restitución hacia un registro infrapolítico?

En esta lectura, el filme de Carracedo y Bahar logra traer al orden de lo simbólico —de lo dicho y lo mostrado, de lo discursivo y lo visual— las trazas de ese real que subyace tanto a la historia colectiva del horror del franquismo como a las historias singulares de los ciudadanos españoles. Se trata de un horror acontecido pero perdido para la presencia histórica: aquella parte de la experiencia que abisma la posibilidad narrativa bajo el dolor y la ansiedad de la pérdida y que nunca llega a ser reconocida como existente, al quedar sometida a la obliteración que los pactos de olvido ponen en marcha desde políticas de reconciliación y pacificación erigidas como única posibilidad democrática y, sobre todo, como única posibilidad de duelo colectivo.

Después de más de cuarenta años, este proyecto artístico y político fundamentado en valores éticos de verdad y justicia, confronta el silencio de la historia, ya inscrito radical y violentamente en las estructuras democráticas contemporáneas, para mostrar la falsedad y la injusticia sobre la que se construye el aparato democrático español. En su imagen documental se rompe la ficción originaria sobre la que se instala la transición a la democracia española, esa que asegura una total independencia de los valores democráticos de la ideología franquista. Rompe el silencio que se instala a partir del año 1977, ese que se hace ley y poder constituyente y gobierna la vida pública y política de la España contemporánea. En alguna medida, pone en la superficie

la necesidad imperiosa de transmitir a generaciones posteriores, ignorantes de la historia de violencia que todavía hoy afecta las vidas de miles de españoles, la verdad histórica sobre la que se funda la democracia española y, con ella, los valores de justicia y de libertad sobre las que las instituciones judiciales y de derecho actúan. Finalmente, el documental logra transmitir de forma efectiva un proyecto de restitución de la justicia y de la verdad y, quizá de manera más decisiva, la posibilidad de hacer el duelo a los propios muertos: no para darles una segunda muerte —aquella que la historia ya les ha infligido—, sino para recibirlos como fantasmas convivientes y, con ello, recuperar la dignidad perdida a manos del silencio. Es en este gesto donde el filme alcanza su dimensión infrapolítica, al abrir un espacio en el que la experiencia del duelo no se reduce a la reparación jurídica ni a la clausura simbólica, sino que se inscribe como forma de existencia compartida con aquello que persiste desde la ausencia. Se trata, en última instancia, de sustraer a los muertos de una muerte que no les pertenece singularmente —aquella producida bajo el imperio de la desmemoria obligada y de la negación de la experiencia— y de confrontar, desde la imagen, la violencia fundacional de la ley del olvido. Esto significa que el documental produce, a través de sus imágenes y de su relato, un espacio de potencia transformadora en el que la justicia no se presenta como una resolución alcanzable, sino como aquello que permanece siempre e inevitablemente por venir. Un espacio, en términos derridianos, donde “la justicia [es] una fuerza infinita e incalculable, rebelde a la regla, ajena a la simetría, heterogénea y heterótropa” (*Fuerza de ley*, 50), y donde, en consecuencia, toda decisión quede atravesada por su propio resto indecible:

En toda decisión, en todo acontecimiento de decisión, lo indecible queda atrapado, alojado, al menos como un fantasma, aunque se trate de un fantasma esencial. Su fantasmaticidad deconstruye desde dentro toda la seguridad de la presencia, toda certeza o toda pretendida criteriología que podría asegurarnos la justicia de una decisión, el acontecimiento mismo de una decisión. (*Fuerza*

de ley, 57)

Es precisamente en este punto —en esa suspensión donde la decisión nunca se cierra sobre sí misma y donde el fantasma permanece alojado en el corazón de la ley— donde *El silencio de otros* sitúa su gesto documental. El filme no “representa” la justicia ni la restituye como presencia plena, sino que la hace aparecer como exigencia que insiste, como resto que no puede ser absorbido por el orden jurídico ni clausurado por el relato histórico.

Desde esta lógica, la tarea que el documental asume no consiste en resolver el duelo ni en suturar la herida, sino en exponerla como desposesión constitutiva: como una radical destitución existencial que los sujetos históricos incorporan a su ser y que la imagen presenta, no como contenido transparente, sino como su secreto abismal. El duelo aparece así no como cierre ni reconciliación, sino como proceso de incorporación hospitalaria del fantasma, de aquello que ha sido partido, negado o expulsado, pero que continúa insistiendo en el presente. Es en esta insistencia —en esta temporalidad espectral que la imagen mantiene abierta— donde el documental inscribe su potencia infrapolítica.

Imagen dialéctica y verdad histórica

La película nos introduce, desde esa imagen que arde y toca lo real, en una reflexión sobre la producción de la verdad, lo que explica la elección del documental como modo de expresión. Se trata, en última instancia, de pensar la manera en que la imagen produce y contiene la verdad como un “instante de peligro”: una constelación capaz de concentrar el estallido que revela la “verdad histórica” y su cognoscibilidad, alejándose así de la idea de una verdad atemporal (Benjamin 465).

El silencio de otros encuentra así su potencia —su proyecto de verdad— en la construcción documental de una imagen que, siguiendo a Benjamin,

puede pensarse como dialéctica. Esta imagen se articula mediante un montaje igualmente dialéctico, que combina la cronicidad histórica, la plasticidad artística y la acción del testimonio para producir, desde esa triangularidad, un momento verdadero que arde —en su belleza y en su pensatividad— allí donde toca, tanto desde su politicidad como desde su registro infrapolítico y existencial. Como afirma Walter Benjamin, el montaje de la imagen dialéctica no captura, sino que muestra: “No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible empleándolos” (462).

Esta imagen-montaje toca así de manera intensa tanto la racionalidad como la afectividad del espectador: no solo la de una mirada ya habituada a desconfiar del silencio de la Historia y de las políticas del olvido en una España que se resiste a admitir que el pasado continúa viviendo en la experiencia presente, sino también la de aquel otro que ignora su pasado más inmediato y los orígenes de la democracia española más allá de la ruptura consensuada de 1977 por los llamados “padres” de la democracia.

El filme construye esta imagen dialéctica —aquella en la que la cognoscibilidad y el sentido emergen, y en la que el saber existencial solo se manifiesta en el instante de su propia contemporaneidad (el tiempo espectral de Derrida, la contemporaneidad a sí del presente vivo y el tiempo pleno del ahora de Benjamin)— mediante una discursividad acorde con el relato de los desechos de la historia. Lo hace a través de tres momentos, o imágenes documentalistas, que se articulan en un montaje que “rompe con el naturalismo histórico vulgar [para] captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario. Desechos de la historia” (Benjamin 463). Estos momentos remiten a tres tipos de imágenes que quiebran ese naturalismo histórico vulgar para aproximarse, precisamente, a aquello que ha quedado relegado como desecho de la historia.

Se trata de la estructura del montaje dialéctico benjaminiano que, en un giro a contrapelo, hace emerger la historia “desechada” mediante la constelación y el despertar, ya no como un mero inventario que desatiende la humanidad del ser, sino como una composición que la restituye. Estas son las tres imágenes a las que me referí al comienzo de este ensayo: la imagen de archivo, la imagen testimonial y la imagen artística, que, siguiendo a Rancière llamaré imagen pensativa.

El primer momento se articula en torno a la imagen de archivo que el filme de Carracedo y Bahar pone en circulación. A través de ella, el documental presenta el relato histórico de la guerra y de sus consecuencias, resumiendo de manera clara y pedagógica el recorrido que va desde el golpe militar de Franco hasta la decisión de los dirigentes de la Transición de instaurar un pacto del olvido como ley y norma jurídica, concebido entonces como fundamento de la paz en el nuevo periodo democrático. Los espectadores confrontamos en estas secuencias históricas, extraídas de los archivos nacionales, momentos clave de la guerra, de la violencia de la que se nutre la posguerra, la resistencia y el apoyo al régimen en los años 60, la muerte del dictador, la esperanza que abre esta muerte en la ciudadanía, la decisión parlamentaria que inaugura el pacto del olvido, la ignorancia educativa a la que está sometida la nueva sociedad democrática en torno a su pasado y, finalmente, el silencio generalizado al que se han sometido los años de la dictadura. El montaje de estas secuencias utiliza la estrategia de la referencialidad, de la imagen en blanco y negro que nos asegura la veracidad oficial de la historia y de donde se debería extraer la evidencia de verdad histórica. Sin embargo, el montaje de Carracedo y Bahar visibiliza también los lapsus temporales y la construcción “a contrapelo” de la historia de España desde 1936 hasta la transición española que va presentando la voz en off, mostrando muy efectivamente “las lagunas archívicadas” que ponen en escena la evidencia de su “naturaleza agujereada” y de la hegemonía de un relato atemporal y vacío de sentido. Tal y como Didi-Huberman señaló:

Cada vez que intentamos construir una interpretación histórica —o una ‘arqueología’ en el sentido de Michel Foucault—, debemos tener cuidado de no identificar el archivo del que disponemos, por muy prolífico que sea, con los hechos y los gestos de un mundo del que no nos entrega más que algunos vestigios. Lo propio del archivo es la laguna, su naturaleza agujereada...El archivo suele ser gris, no solo por el tiempo que pasa, sino también por las cenizas de todo aquello que lo rodea y que ha ardido. Es al descubrir la memoria del fuego en cada hoja que no ha ardido cuando tenemos la experiencia... de una barbarie documentada en cada documento de la cultura” (17).

La imagen construida por Carracedo y Bahar señala —a través de las tomas de la sala del Parlamento y de las calles desbordadas por las protestas sociales— las violentas continuidades entre la dictadura y la instauración de la transición democrática, que aparecen así como el momento del olvido: aquel que, bajo el imperio de la ley, establece que los crímenes de la dictadura nunca existieron (Ley de Amnistía de 1977). Las imágenes que se presentan del Parlamento ya democrático del “Pacto del olvido” se acompañan de las siguientes palabras de Xabier Arzalluz:

Es simplemente un olvido. Una amnistía de todos para todos. Un olvido de todos para todos. Una ley puede establecer el olvido. Pero ese olvido ha de bajar a toda la sociedad. Hemos de procurar que esta concepción del olvido se vaya generalizando porque es la única manera de que podamos darnos la mano sin rencor. (Carracedo & Bahar, 2018, 00:06:29)

Estas palabras, incorporadas al filme a partir de los archivos históricos de RTVE, se vuelven visibles a través de la oscilación de la cámara entre medios planos del orador y planos generales de los políticos. Este vaivén visual expone el silencio de los representantes y enfatiza en la espectadora un afecto ominoso, reforzado por la recurrencia de un gran plano de la ciudad a oscuras, que

condensa el clima de desolación y de silencio que esas palabras instituyen. Es así como se anuncia la entrada en “la noche” de la historia por venir. La voz en off comienza su reflexión apuntando al hecho de que este pacto del olvido marca a las siguientes generaciones como ignorantes de la historia. Mediante un montaje dialéctico que yuxtapone distintos tipos de escenas de protesta social durante los años de la transición —y que, a modo de imagen persistente, impide a la espectadora desligarse de las imágenes de la guerra y la dictadura, vinculándolas así con el origen del presente transicional, su olvido, y con la Ley de Amnistía y sus efectos de silencio y censura—, la borradura se revela como un discurso que no concierne exclusivamente a las víctimas del terror. Atañe igualmente a la transmisión del pasado, de la herencia. Ahora, la ley establece políticamente la imposibilidad de aceptar el legado del pasado, de las generaciones anteriores, desde una relación de hospitalidad, responsabilidad y conocimiento con ellas.

En estas escenas de archivo, el filme adquiere plenamente su registro documentalista y construye una mirada a contrapelo, situada en la intersección entre la mirada del propio filme y la de la espectadora. Se trata de imágenes que desvelan su secreto tanto en la composición de la toma como en su articulación con el montaje. Desde esta combinación de imágenes y montaje se hace visible el origen de una violencia que el Estado continúa ejerciendo sobre la historia al sostener un discurso de reconciliación, pacificación y falsa democracia, cuyo fundamento es la negación jurídica y simbólica del pasado.

Este modo de producción de verdad se inscribe en lo que Hito Steyerl denomina “documentalidad”, es decir, el punto de intersección entre gobernabilidad y producción de verdad. En su ensayo *Documentalismo como política de la verdad*, Steyerl afirma:

La documentalidad describe la penetración de formaciones políticas, sociales y epistemológicas superiores en una política específica de la verdad documental. La documentalidad es el punto donde pivotan, donde las formas de producción

de verdad documental se convierten en gobierno o viceversa. El término describe tanto la complicidad con las formas dominantes de política de la verdad como una actitud crítica hacia estas formas. Aquí las estructuras de poder/saber científicas, periodísticas, jurídicas o que ejercen como autenticadoras se conjugan con articulaciones documentales. (s. p.)

La documentalidad que Carracedo y Bahar activan en *El silencio de otros* opera precisamente como un discurso de des-velación. Por un lado, pone en evidencia la violencia de las políticas de la verdad ancladas en formas de gobierno y de sujeción —como lo muestra el célebre discurso de Arzalluz: “Una ley puede establecer el olvido. Pero ese olvido ha de bajar a toda la sociedad...” (Carracedo & Bahar, 2018: 00:06:36); pero, al mismo tiempo, expone la materialidad violenta sobre la que se construye la imagen documental cuando esta se presenta como portadora de una verdad “verdadera”, objetiva e inapelable.

El filme asume, así, la ambivalencia constitutiva del documental: se presenta como imagen realista encargada de contextualizar los testimonios y de mostrar los hechos como evidencias de verdad histórica, ancladas en la ocurrencia del evento. Sin embargo, el índice de documentalidad con el que los directores trabajan estas imágenes se ve retrabajado por el montaje y por una clara estetización política del archivo, de modo que la imagen se abre también a su propia mentira y a su violencia, interpelando de forma directa la mirada de la espectadora.

En este sentido, las imágenes de archivo —como el debate parlamentario sobre la Ley de Amnistía y los discursos que insisten en la necesidad de un pacto de olvido que “baje a la sociedad”— aparecen acompañadas por una voz en off que se aferra al oído de la espectadora mediante un tono íntimo y cercano. Esta voz introduce una intención pedagógica que desborda lo meramente informativo y se distancia radicalmente de la tradición del documental historiográfico: no se trata de una voz masculina, neutra, objetiva y dominante que reporta hechos, sino de una voz sinuosa, educativa, próxima,

incluso algo maternal. A través de esta voz, el filme obliga a mirar la evidencia histórica también desde la afectividad, desde la vida y desde la singularidad que emerge en la relación íntima entre la mirada de la cámara y la de la espectadora. Es en esa intimidad donde el pasado recupera su condición de experiencia actual —su tiempo pleno— y donde se abre la experiencia de lo ominoso: un espacio en el que las imágenes, al mismo tiempo que se vuelven extrañas, se reconocen como profundamente familiares.

El segundo momento, el que introduce la imagen testimonial, es quizá el más intensamente afectivo de *El silencio de otros*. Me refiero a los testimonios que sus protagonistas ofrecen sobre su experiencia como víctimas o como familiares de víctimas, y con los que justifican su participación en la querrela argentina. A través de ellos, la imagen nos aproxima a la tortura, la desaparición, la ejecución, el robo de niños y muchas otras experiencias que el aparato franquista empleó como mecanismos de vigilancia, control y dominación. Es, precisamente, en la inscripción de estas vivencias en la imagen fílmica donde se materializa el olvido. Estos testimonios se recogen en el filme mediante un proceso de grabación intensamente emocional. Se nos presentan en su forma clásica: los testigos, en medio plano y frente a la cámara, responden a la pregunta inicial —formulada desde fuera de campo— acerca de por qué participan en la querrela argentina. Sobre un fondo negro, la iluminación se concentra en unos rostros capaces de expresar el estado de sus afectos mediante palabras duras y cargadas de sentimiento, y mediante gestos dominados por la emoción que apelan, sin subterfugios, a su experiencia más íntima del horror y del sufrimiento. Surge aquí, además, la constatación de la imposibilidad del duelo cuando este se ve privado de su potencial hospitalario, de su capacidad para no dar muerte a los muertos. Las espectadoras quedan afectadas por la intensa humanidad y cercanía de estos testigos, por la extrañeza existencial que provoca la exposición de un dolor que los mantiene sujetos a un pasado borrado y sin posibilidad de futuro.

Estos momentos se inician con la pregunta, en voz en off, “¿estás preparado para tu testimonio?”, mientras los testigos se preparan realizando acciones cotidianas y familiares: acomodan la ropa, ajustan las gafas, se cubren los ojos con las manos. La cámara monta los testimonios de manera intercalada, interrumpiendo los discursos y haciéndolos comunicantes y lineales entre sí, mediante close-ups de ojos, manos o rostros en silencio. Así se construye una linealidad que conduce a la recepción de una única voz del horror —pues se trata de un horror colectivo— y que, al mismo tiempo, conserva la radical singularidad de cada experiencia.

Finalmente, el tercer momento corresponde a la imagen artística y creativa, a la imagen pensativa, estructural para el sentido último del documental. En ella —y a través de ella— *El silencio de otros* inscribe un pasaje infrapolítico que implica, en términos de Rancière, “un cambio de estatuto en las relaciones entre pensamiento, arte, acción e imagen. Este cambio marca el pasaje de un régimen representativo de la expresión a un régimen estético” (2010, 116).

Dicho pasaje, continúa Rancière, se produce a través de la pensatividad de la imagen, es decir, por su capacidad de pensar lo no pensado: “La pensatividad de la imagen es entonces la presencia latente de un régimen de expresión dentro de otro” (121). Se configura así una concepción de la imagen en la que su dimensión artística adquiere la potencia de transformar lo político en experiencia existencial.

El filme nos conduce hacia este pasaje —podríamos decir, de lo político a lo infrapolítico, de lo calculable a lo existencial— mediante la repetida superposición, a lo largo del montaje, de diversas tomas y perspectivas del monumento a las víctimas *El Mirador de la memoria*, de Cedenilla Carrasco, situado en el Valle del Jerte desde 2009. Este monumento acaba configurándose como un relato en sí mismo —en diálogo con lo testimonial y lo histórico— a través de planos cenitales y vistas aéreas en las que predominan tonos azules y grises, fríos y melancólicos, que producen una intensa sensación

de aislamiento y soledad. De manera paralela, la voz en off narra, desde la intimidad ominosa característica del filme, la violencia sufrida por la escultura cuando un espectador le disparó y, en ese gesto, la “completó”. Al final del documental, el monumento reaparece en una repetición diferenciada de las anteriores: los colores se transforman y la luz natural del atardecer introduce una modulación afectiva distinta, abierta ahora a una posibilidad de porvenir, a una esperanza dirigida a las generaciones futuras. Esta configuración de la imagen —claramente pensativa— es, desde luego, el resultado de una construcción artística deliberada; sin embargo, es la mirada de la espectadora la que termina por actualizar su sentido, aquella mirada que, como señala Rancière, “otorga realidad al equilibrio entre la metamorfosis de la ‘materia’ informática y la puesta en escena de la historia de un siglo” (2010, 125).

A partir de estas tres imágenes, y de las estrategias que se despliegan en su interacción, Carracedo y Bahar confrontan la historia —tanto la del pasado como la del presente— con los fundamentos y la experiencia de la ley y de la justicia, proponiendo un relato de duelo que no se centra únicamente en la pérdida de un ser querido, ni en la de un objeto o una historia particular, sino en la destitución radical del propio ser, de su historia y de su temporalidad existencial (su ser-para-la-muerte). Surge entonces la pregunta: ¿de qué manera la imagen cinematográfica puede hacerse cargo de este conflicto existencial que atraviesa la desposesión y la inhospitalidad radical del ser?

Duelo, verdad y documentalidad

Esta triple estrategia documental —la imagen archivística, la testimonial y, envolviéndolas a ambas, la estética o pensativa— permite a Carracedo y Bahar presentar *El silencio de otros* no solo como una reflexión política, pedagógica e instrumental sobre las políticas del olvido que han sustentado la democracia bajo la promesa de ser la única vía posible hacia la paz, sino, sobre todo, como una propuesta artística en la que la política da un paso decisivo para

hacer coincidir al sujeto y al objeto de la Historia, en el sentido señalado por Benjamin.

La tiranía que instaura el mandato legislativo según el cual las víctimas del franquismo —y sus herederos— deben olvidar su propia condición las condena a una victimización perpetua. Esta paradoja, o forma específica de violencia, se hace visible en el documental a través de las tres retóricas que articulan su “momento de verdad” a contrapelo de la “verdad histórica” instituida: la historiográfica, la testimonial y la plástica o artística. En su interacción, estas retóricas (introducidas por el trabajo específico de las tres imágenes diferenciales) hacen posible una acción concreta: redimir a la víctima de su condición de víctima, permitiéndole acceder a una experiencia del duelo que no implique dar muerte a sus objetos de pérdida y, con ello, recuperar su condición de ser humano —ser-para-la-muerte— una vez restituida la dignidad que emerge tanto de la palabra de su relato existencial como de la acción jurídica de la querrela.

Esta es, precisamente, la forma efectiva del duelo hospitalario de la que habla Derrida en *Espectros de Marx* y en *Fuerza de ley*: un duelo que “da la muerte para no darla”, mediante el gesto de recibir hospitalariamente al fantasma, actualizar el presente y proyectarlo hacia un porvenir como parte de una temporalidad disyunta. En contraste, la política del olvido instaurada por la Ley de Amnistía y posteriormente reforzada por la Ley de Memoria Histórica —que institucionaliza la forma legítima de recordar la guerra civil y el franquismo— convierte estos acontecimientos en momentos de excepcionalidad no plenamente históricos, cuya producción de verdad gubernamental ha servido, y continúa sirviendo, como fundamento de la democracia española.

El silencio de otros muestra así que la verdad histórica dominante es, en última instancia, la verdad del Estado: aquella que prescribe cómo recordar, qué recordar y, del mismo modo, cómo y qué olvidar. Esta forma de producción de verdad bajo la ley y las políticas de la memoria constituye la verdad histórica

de la España democrática, una verdad que condena a la Historia al silencio y a sus protagonistas a la inexistencia.

Los testimonios y el registro pedagógico de la voz en off —encargados de articular la historia del franquismo, de la transición y de la querrela argentina— evidencian ante el espectador las consecuencias estructurales de esta ley y de esta política, tanto en el orden social y político como en la experiencia individual y colectiva del país. Por una parte, ponen de manifiesto que la soberanía democrática se erige sobre la obliteración de un segmento fundamental de la historia moderna española y sobre la promesa performativa, pero vaciada de eficacia, de una reconciliación que interpela a la totalidad del cuerpo ciudadano e institucional, aun cuando descansa en la sistemática ocultación de la verdad histórica. Por otra, muestran cómo este marco normativo afecta a los sujetos produciendo una suspensión indefinida del duelo, así como la perpetuación de un trauma personal y colectivo que cristaliza en una experiencia vital de violencia, dolor, irresolución y vacío jurídico; experiencia que, además, somete a los afectados a una condición persistente de indignidad e injusticia, ya sea vivida en primera persona o heredada de los familiares víctimas de la dictadura.

La ley —esto es, la política de producción institucional del olvido— obliga a estas víctimas a adoptar una disposición de conformidad y gratitud, en la medida en que su sacrificio sería presentado como condición de posibilidad de la reconciliación nacional. El olvido, la imposibilidad de encuentro con los desaparecidos, la pérdida irreparable de los bebés robados y la convivencia cotidiana con los torturadores —enmarcada incluso por calles que continúan ostentando los nombres de sus verdugos— se legitiman desde esa soberanía democrática que proyecta un futuro de paz y concordia. La denominada “pacificación democrática” termina así por culpabilizar cualquier forma de resistencia a esta lógica reconciliadora, inscribiendo a las víctimas en la categoría de los *indignos* de la democracia.

En este sentido, y frente a la producción de verdad del Estado, cabe preguntarse: ¿cuál es la verdad que este documental pone en circulación? ¿De qué modo logran sus directores restaurar el índice histórico, es decir, la historicidad de los hechos desaparecidos —convertidos en deshechos de la historia— para reinscribirlos como acontecimientos? ¿En qué punto esta politicidad de la imagen vuelve a trenzarse con su inscripción infrapolítica? Con respecto a este proceso de historización y de constitución desde las cenizas de la desposesión —proceso indispensable para alcanzar una restitución justa— Walter Benjamin afirma:

Pues el índice histórico que les corresponde a las imágenes no nos dice tan sólo su pertenencia a un tiempo bien concreto: dice sobre todo que tan sólo en un tiempo concreto de su curso vienen a un punto de legibilidad... La imagen leída, eso que se halla situado en el ahora de la cognoscibilidad, lleva consigo en el más alto grado el sello propio del momento crítico, es decir, el momento del peligro que hay en el fondo de cada lectura (465).

Para Benjamin, el momento de la verdad —el instante en el que el pasado adquiere su índice histórico— es un momento crítico, aquel en que el documental abre un intersticio donde estalla la legibilidad de la imagen, su fulgor cognoscitivo. Es allí donde la documentalidad (su realidad propia), la plasticidad (su originalidad creativa) y el testimonio (su pasaje a la acción) convergen para devenir el momento exacto de la realización espectacular. Se trata, sin duda, de *momentos de verdad* —y no de la verdad total—; pero solo a través de esos momentos, como recuerda Steyerl citando a Didi-Huberman, “puede articularse el caos de lo horroroso y lo diabólico”. Son instantes, nos dice, que irrumpen de manera imprevista, “como oasis en el desierto” (Steyerl, 3).

En un panorama saturado por la acción política y su ineficacia —basta observar el estado del mundo—, el filme de Carracedo y Bahar ofrece el

respiro de un momento de potencia transformadora. El momento de verdad que irrumpe en *El silencio de otros* se vuelve legible y cognoscible gracias a su documentalidad —a su apertura hacia aquello que excede la verdad instituida— y nos desplaza más allá de la ineficacia política para confrontarnos críticamente con la existencia: la Historia no es el pasado. La Historia no es lo que el Estado, o sus representantes, deciden que debe ser. La Historia es la experiencia del horror que acompaña cotidianamente a los silenciados y a sus herederos, quienes continúan viviendo bajo el yugo del terror de la dictadura, hoy y ahora, por haber sido condenados —bajo la soberanía de una ley que prescribe el olvido como proyecto de temporalidad histórica oficial— a la forma más violenta de desmemoria.

El documentalismo de este filme alcanza sus momentos de verdad, nunca una verdad absoluta, en el intersticio que se abre a la mirada espectral, entre su real y su imagen. El punto ético del documentalismo, nombrar la verdad histórica y restituir la condición de ser humano a sus protagonistas, se encuentra, entonces, en la intención y en la necesidad de visibilizar un momento de verdad que desbarata radicalmente la verdad total (un “olvido de todos para todos”) producida por el Estado a modo de ley: Nos dice Steyerl: “El carácter urgente del documental reside entonces en el dilema ético consistente en dar testimonio de un hecho que no puede ser comunicado como tal, sino que contiene elementos necesarios tanto de verdad como de ‘oscuridad’” (s.p). La forma documental y, la documentalidad de *El silencio de otros*, se presentan en su urgencia ética de visibilizar las consecuencias de la Ley de Amnistía y las políticas del olvido que prescribe esa ley, junto a sus consecuencias jurídicas, para así mostrar la pervivencia contemporánea del horror fundado por el golpe de estado de 1936, su continuación durante el franquismo, y su participación radical en los fundamentos de la soberanía democrática que se inicia en 1978, con la nueva constitución. El momento histórico verdadero es, en consecuencia, la más radical actualidad que tiene

su despertar en ese intersticio del documentalismo en el que se encuentra con la mirada espectadora.

Donde la historia toca la mirada

Carracedo y Bahar ofrecen, en su sofisticado documental, una imagen pensativa —una imagen “llena de pensamientos no necesariamente pensados” (Rancière)— como posibilidad de hacer visible aquello que ha sido sustraído a la mirada y al pensamiento, otorgando estatus de verdad histórica a experiencias y acontecimientos anulados o expulsados por el relato historiográfico dominante. No lo hacen, sin embargo, desde el consabido “érase una vez” de la historiografía, cuyo relato no cita la historia. Como recuerda Benjamin, “escribir historia significa por tanto citar la historia. Pero en el concepto de citación radica que el correspondiente objeto histórico sea arrancado de su contexto” (478). Este gesto de arrancamiento adquiere forma en el documental a través de una imagen que provoca el momento del despertar: el instante del reconocimiento en el que las cosas revelan su rostro verdadero. O, en palabras del propio Benjamin, “el ahora de la cognoscibilidad es el instante del despertar” (488), ese instante —casi surreal— en el que se entrelazan la conciencia onírica y la conciencia vigilante.

Como he tratado de mostrar, los directores alcanzan ese momento mediante una imagen que circula “entre el arte y el no-arte, entre la actividad y la pasividad” (Rancière 2010, 106), entre la crónica de la violencia histórica, el testimonio y la invención artística. Su inteligibilidad no está dada de antemano, sino que se produce en la mirada espectadora, que debe hacerse cargo de la relación entre estas imágenes y sus narrativas. Tal imagen debe, según Rancière recordando a Barthes, “repudiar todo saber, toda referencia a lo que, en la imagen, es objeto de un conocimiento, para dejar que se produzca el afecto del traslado” (2011, 10).

Este montaje de imágenes y textos, de pensamientos pasivos y activos,

expone de manera suspendida una realidad vital constituida desde la experiencia de un tiempo descoyuntado, que apunta simultáneamente al presente, al pasado y al porvenir. En esa temporalidad dislocada conviven afectos traumáticos que fundan y orientan la experiencia contemporánea, mostrando sin ambigüedades que la desmemoria sobre la que se erigen los procesos democráticos es tan violenta como el pasado que pretende ocultar. De algún modo, el documental “cuenta naturalmente la historia de la distancia entre la promesa de las palabras y la realidad con la que chocan los actos... [y] la denuncia de las promesas falaces se presenta como estímulo para actuar en pos de otro futuro” (Rancière 2011, 10).

En este sentido, y a través de un dispositivo que combina imagen de archivo, testimonio oral y plasticidad artística —en cuyos intersticios emerge la imagen pensativa y el registro infrapolítico de la mirada sobre la existencia—, *El silencio de otros* se afirma como un documental realista en el que el material “habla” y hace “ver” la verdad. Su imagen garantiza el diálogo entre el momento de verdad documental que estalla en la mirada espectadora y la realidad histórica, produciendo así una propuesta de justicia radical y de ética universal que desmantela la “verdad política” —ese “olvido de todos para todos”— sobre la que el proyecto democrático español se erige y se reproduce hasta el día de hoy. Como señala Benjamin, “cuando la Historia brota en una imagen”, esta no es una manifestación subjetiva, sino “la expresión en forma de imagen de un lugar real” (Benjamin, citado por Steyerl).

Por ello, puede afirmarse que el documental pone en escena, de manera sostenida y dinámica, una imagen dialéctica infrapolítica. Produce así una figura —materializada emblemáticamente en la estatua herida por la bala y, de ese modo, “completada”— que entrelaza un proceso histórico inacabado, un duelo ligado a la experiencia del dolor y la pérdida, y un presente marcado por la destitución y la indignidad. Este gesto se inscribe en un realismo que, como señala Rancière, toma distancia de los encadenamientos causales y de

la linealidad narrativa para oponer “las situaciones que duran” a “las historias que se encadenan y pasan a lo siguiente” (2011, 11). La imagen realista-documentalista de Carracedo y Bahar introduce así una disyunción radical en la temporalidad historiográfica y se nutre de una imagen figurativa y pensativa capaz de hacer legible —bajo su gesto de desvelamiento— la experiencia rota de un tiempo existencial, el tiempo del ser-para-la-muerte. Bajo la condición del duelo inacabado y de la experiencia ominosa del retorno constante, esa disyunción se abre a la espectralidad y clama por una justicia histórica de aquello que permanece roto, pero todavía presente. El momento de verdad que emerge en *El silencio de otros* es, por ello, “lo inefable, lo desconocido o incluso monstruoso... [pero aquello que crea] la posibilidad de cambio” (Hito Steyerl, s/p). Es a ese instante al que nos confrontan los testimonios y las acciones —la querrela— de María, Aurora, el Chato y de todos los demás testigos y víctimas.

A modo de conclusión, quisiera detenerme en una escena central del filme que funciona como cierre. El monumento a las víctimas del franquismo aparece por tercera vez, ahora como lugar de encuentro y de memorias cruzadas —como sugieren los versos de la canción: “aquí están y vuelven los hijos de España”—, como espacio de conocimiento que estalla en una apertura al porvenir. La plasticidad de la imagen es ahora cálida, casi luminosa, incluso en el anochecer. La cámara recorre, desde múltiples ángulos, el Mirador de la memoria: las cinco figuras vigilantes, los niños que las tocan —encarnación de la experiencia viva de las nuevas generaciones—, los adultos que observan o explican. La disposición plástica de esos cuerpos de barro, trabajada mediante la luz, los movimientos aéreos de la cámara, el paisaje circundante, la alternancia entre el conjunto escultórico y sus fragmentos, configura una imagen pensativa que mantiene a la espectadora en suspenso y que, al mismo tiempo que disloca la temporalidad histórica del relato documental, le devuelve su radical historicidad. A través de su intensidad afectiva, la imagen

envuelve el presente de la mirada espectadora, allí donde se abre la condición de posibilidad de la verdad y donde el sentido estalla.

La historia deja así de ser un objeto inerte, fijado en un pasado clausurado, para inscribirse en una actualidad experiencial que toca y arde en la mirada de quien mira. En esa suspensión temporal —entre la crónica documental, el archivo histórico y la plasticidad de la imagen— el pensamiento funda la posibilidad del despertar del conocimiento y de la esperanza de justicia. El filme concluye con una imagen sostenida del monumento, ahora habitado por visitantes que lo recorren y lo tocan. Pareciera que las figuras pudieran, finalmente, quebrar ese silencio de otros, quizá en el gesto mínimo de la niña que introduce el dedo en el agujero de la bala. Ese gesto de contacto y visibilización contiene, en toda su potencia, la posibilidad del conocimiento: el estallido del momento de verdad y la promesa no sometida de justicia y memoria.

El silencio de otros se afirma, así, como un grito —desde el documentalismo y desde el arte— que interpela al relato democrático de la España contemporánea y lo obliga a enfrentarse con la verdad que se oculta tras sus silencios. La violencia del silencio no concierne únicamente a la guerra civil y al franquismo, cuyos efectos siguen siendo devastadores, sino, de manera decisiva, a la violencia aún ejercida por la Ley de Amnistía. El documental confronta, finalmente, la persistencia de un pensamiento no pensado sobre esa ley, que continúa dejando “atado y bien atado” el futuro de generaciones que crecen ignorantes de su pasado y atrapadas en la indignidad de unos principios judiciales estructuralmente falsarios.

Obras citadas

Almodóvar, Pedro. *Madres paralelas*, 2021. Film.

Barrios Lara, José Luis. “La afección en disputa. La imagen pulsión y el montaje afectivo en Gilles Deleuze y Didi-Huberman.” *Revista de Filosofía*, año 53 (número 151, Julio-Diciembre): 2021: 143-186. <http://dx.doi.org/10.48102/rdf.v53i151.107>

- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Akal (Vía Láctea 3), 2005.
- Carracedo, Almudena y Robert Bahar. *El silencio de otros*, 2018. Film.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva Internacional*. Editorial Trotta, 2012.
- Derrida, Jacques. *Fuerza de Ley. El fundamento místico de la autoridad*. Editorial Tecnos, 2018.
- Didi-Huberman, George, Clément Cheroux & Javier Arnaldo. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Editorial Círculo de Bellas Artes, 2018.
- Ley de Memoria Histórica de 2007. BOE-A-2007-22296, 26 Dec. 2007, pp. 1-11, <http://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-22296>
- Ley de Amnistía Ley 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía. (1977). *Boletín Oficial del Estado*, núm. 250, de 20 de octubre. BOE.es.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Bordes Manantial, 2010.
- Rancière, Jacques y Béla Tarr. *Después del final*. El Cuenco de Plata SRL, 2011.
- Steyerl, Hito. "Documentalismo como política de la verdad." <http://www.blogsandocs.com/?p=396&pp=3>
- Williams, Gareth. *Infrapolitical Passages. Global Turmoil, Narco-Accumulation, and the Post-Sovereign State*. Fordham University Press, 2020.

Narratives of Estrangement in Infrapolitics and in Lucrecia Martel's Cinema of Perception

Matt Johnson
New Mexico Institute of Mining and Technology
matthew.johnson@nmt.edu
10.7264/peripherica.3.2.6076

Abstract

This essay studies cinema and infrapolitics from the standpoint of estrangement as a narrative device that sets perception and politics in relationship to one another. It proposes that recent books on infrapolitics by Gareth Williams and Alberto Moreiras deconstruct prominent narratives of estrangement in which the processes of perceptual renewal catalyzed by art are ultimately understood in terms of their ulterior political significance, and elaborate alternate narratives in which estrangement instead makes perceptible, and marks

the passage to, an in-eliminable strangeness at the heart of the relationship between politics and life. It then interprets Lucrecia Martel's 2015 short film *Leguas* in terms of its interweaving of political and infrapolitical narratives of estrangement. It finally turns to a recent essay by Silvia Schwarzböck, titled *Los monstruos más fríos: estética después del cine* (2017), which narrates cinema history in terms of how twentieth-century cinema, by teaching viewers to identify with the cold, inhuman strangeness of the camera's gaze, contributed to the increasing estrangement of human perception into the machinations of the modern state. Through its study of these materials, this essay argues that narratives of estrangement form an important standpoint for approaching the relationship between cinema and infrapolitics, due to the central significance of perceptual renewal—that is, the possibility of seeing things differently—to both the cinematic medium and infrapolitical reflection.

Keywords: Estrangement; cinema; infrapolitics; Gareth Williams; Alberto Moreiras; Lucrecia Martel; Silvia Schwarzböck.

Resumen

Este ensayo estudia cine e infrapolítica desde la perspectiva del extrañamiento, entendido como un dispositivo narrativo que relaciona la percepción y la política. Propone que los recientes libros sobre infrapolítica de Gareth Williams y Alberto Moreiras deconstruyen narrativas prominentes del extrañamiento en las que los procesos de renovación perceptiva catalizadas por el arte se entienden siempre en términos de su significado político ulterior, y, en cambio, elaboran narrativas alternativas en la que el extrañamiento hace perceptible y marca el paso a una extrañeza ineliminable en el corazón de la relación entre política y vida. Luego interpreta el cortometraje *Leguas* (2015) de Lucrecia Martel en términos de su entrelazamiento de narrativas políticas e infrapolíticas del extrañamiento. Finalmente, aborda un ensayo reciente de Silvia Schwarzböck, titulado *Los monstruos más fríos: estética después del cine* (2017), que narra la historia del cine en función de cómo el cine del siglo XX, al enseñar a los espectadores a identificarse con la extrañeza fría e inhumana de la mirada de la cámara, contribuyó al creciente extrañamiento de la percepción

humana en las maquinaciones del Estado moderno. A través del estudio de estos materiales, este ensayo argumenta que las narrativas del extrañamiento constituyen un punto de vista importante para abordar la relación entre cine e infrapolítica, debido a la importancia central de la renovación perceptiva —es decir, la posibilidad de ver las cosas de manera diferente— tanto para el medio cinematográfico como para la reflexión infrapolítica.

Palabras clave: Extrañamiento; cine; infrapolítica; Gareth Williams; Alberto Moreiras; Lucrecia Martel; Silvia Schwarzböck.

The story of estrangement, as it spreads through modern literary theory in the century following Viktor Shklovsky’s 1917 essay “Art, as Device,” goes something like this: engagement with works of art defamiliarizes our perception of things, removing them from the realms of habit and everyday routine, and allowing us to see them in a new light. When we then reflect on this perceptual shift, we find that its consequences reverberate across our understandings of art, ourselves, and the world we inhabit. Estrangement happens, then it is accounted for in our thoughts and actions. And if each moment of estrangement is generally understood to be punctual in nature, over time, the series of perceptual transformations and accounts of such experiences forms a diffuse narrative, in which our lives become a perpetual flight forward into estrangement, which is also a perpetual step back to reflect on what happened and what it meant. In the midst of historical events such as wars, revolutions, economic crises, or pandemics, this narrative frequently bridges personal and political registers: the world itself becomes strange, the social and political conditions of our everyday lives are disrupted, and we glimpse new ways of seeing and doing things in the midst of the upheaval. For artists, scholars, filmmakers, or anyone else who comes to think about life in these terms, estrangement is a powerful narrative device that traces paths between perception and reflection, and between the perceptual and

the political. That it happened in the past means that it may happen again in the future, and one's life story becomes legible as a sequence of moments of estrangement and their consequences.

This essay considers cinema and infrapolitics from the standpoint of narratives of estrangement. It studies the use of estrangement as a narrative device in three different types of materials: recent books on infrapolitics by Gareth Williams and Alberto Moreiras; a 2015 short film by Lucrecia Martel titled *Leguas*; and a 2017 essay on aesthetics and cinema by Silvia Schwarzböck, titled *Los monstruos más fríos: estética después del cine*. Part 1 of the essay argues that the writings on infrapolitics deconstruct prevalent understandings of estrangement that rely on a distinction, which Svetlana Boym associates with the perspectives of Shklovsky and Hannah Arendt, between estrangement *from* and *for* the world. In broad strokes, contemporary film, art, and criticism has been guided by an imperative to see estrangement in terms of the latter, articulating narratives in which perceptual renewal flows into political transformation. Infrapolitics investigates what is obscured when such bridges are tended between the perceptual into the political. The books by Williams and Moreiras establish a general horizon of estrangement in which our lives are fully subsumed within the machinations of biopolitics and global capital, and we inhabit our epoch as a “community of beings who dwell in it, existing fully estranged from it” (*Infrapolitical* 4-7). In this context, they continue to reflect on estrangement, drawing examples from literary and philosophical texts, and also out of the midst of the most everyday of experiences, that point toward the possibility of an infrapolitical estrangement that would make perceptible what Moreiras describes as a “life beyond life, against biopolitical subjectivation” (*Infrapolitics* 24). In this sense, estrangement in infrapolitics has to do with a “reflexive displacement” (*Uncanny* 44), in which one perceives, and comes to inhabit, an in-eliminable strangeness that conditions one's relation to the world.

Part 2 approaches Martel's *Leguas* in terms of estrangement, outlining how infrapolitical processes of estrangement might be encountered at the margins of the film's principal ordering of perceptual experience and political significance. After illustrating the centrality of estrangement in Martel's perception-oriented approach to filmmaking, and sketching existing scholarly arguments concerning the ultimately political nature of estrangement in her first three feature films (*La ciénaga*, *La niña santa*, and *La mujer sin cabeza*, released between 2001 and 2008), it turns to *Leguas*, released in 2015 as part of *El aula vacía*, an anthology film of eleven shorts on the topic of school absenteeism in Latin America. The eleven-minute film narrates the estrangement from school of Erick, an adolescent who belongs to an Indigenous Calchaquí Diaguita community in northern Argentina. In the film, Martel combines her feature films' experimental investigations of perception with an overtly political storyline that invites the sorts of political-allegorical interpretations that the allusive approach to politics in her earlier films discouraged. Drawing on Williams's work on anxiety as an "underlying affective excess" ("Anthropocene" 14) subsisting beneath prominent political narratives of hope triumphing over melancholia, this essay argues that *Leguas*, through its saturation of the perceptual with the political, simultaneously orients Martel's cinema of perception toward a hopeful estrangement for the world, while also permitting the possibility of an infrapolitical estrangement to peek through the cracks.

Part 3 re-frames discussions of estrangement in terms of general narratives of how cinema, as a technological medium, has estranged viewers' perception throughout its history. In *Los monstruos más fríos*, Schwarzböck considers twentieth-century cinema in terms of a pedagogical process in which the mass viewing public learned to identify with the inhuman coldness of the camera's gaze—a coldness which also, in her reading, characterizes the gaze of the modern state. Cinema is, as Schwarzböck describes it, a "cold monster"

(*un monstruo frío*), and she argues that by the mid-twentieth-century films of Alfred Hitchcock, its gaze has been internalized by viewers, in a process that situates them beyond the dramatic theories of human identification that sustained classical cinema. This essay triangulates Schwarzböck's perspective with that of infrapolitics and Martel's cinema of perception, noting a shared interest in accounting for the coldness of a gaze that stretches from early cinema to a contemporary world increasingly saturated by cameras, while simultaneously investigating the conditions of possibility for the emergence of renewed forms of perception out of the midst of that gaze. It argues that, if models of estrangement for the world tend to use the warmth of human identification as an antidote to the coldness of the inhuman gaze of the camera, infrapolitical estrangement might rather be understood to emerge out of, and exceed, this perceptual interplay of coldness and warmth.

By studying uses of estrangement in these materials, this essay constructs a standpoint for further investigation into the relationship between cinema and infrapolitics. It demonstrates how infrapolitics breaks down enduring narratives of estrangement and the relationships they establish between the perceptual and the political, while at the same time articulating alternate narratives of that relationship. It also argues that, when films are viewed with a sensitivity to moments of infrapolitical estrangement, in which the absolute difference between life and politics comes into relief, the question of how particular films make this difference perceptible is always intertwined with questions concerning how cinema, as a technological medium, permits, but also perpetually conceals, such renewals of perception. The possibility of perceiving things otherwise forms an important part of the narratives that sustain both infrapolitics and cinema. Yet it is a possibility that is perpetually under threat, as the same dynamics of habituation and automatization that estrangement disrupts wash back over our thoughts and perceptions.

Part 1: The (Infra-)Politics of Estrangement in Recent Works by Gareth Williams and Alberto Moreiras

In *Literary Theory: An Introduction* (1983), Terry Eagleton suggests that modern literary theory might be understood to begin with the 1917 essay “Art, as Device.” In that essay, Viktor Shklovsky coins the term *ostranenie*, or estrangement, to define art in terms of the processes of perceptual renewal it produces in the spectator, and the formal devices that catalyze these processes. More than forty years after Eagleton’s positioning of estrangement at the origin of modern literary theory, and more than a century after Shklovsky’s essay, it remains common for artists, scholars, and critics to reaffirm variations of Shklovsky’s conviction that

this thing we call art exists in order to restore the sensation of life, in order to make us feel things, in order to make a stone stony. The goal of art is to create the sensation of seeing, and not merely recognizing, things. [...] Art is the means to live through the making of a thing; what has been made does not matter in art. (162)

In the reception of Shklovsky’s essay, this processual understanding of how art removes us from our habitual recognition of things, allowing us to encounter them in their becoming, has often been decoupled from his formalist concern with estrangement as “in art, an end in itself” (162). Against his circumscription of estrangement to intra-artistic questions, it has become something of a truism that the estrangement catalyzed by art transcends art, reverberating across our understandings of ourselves and of the sociopolitical conditions of our lives. In the middle to later decades of the twentieth century, Bertolt Brecht’s reception of Shklovsky provided an influential explanation of how the purpose of estrangement is, as Fredric Jameson puts it, “a political one in the most thoroughgoing sense of the word,” extending beyond art to reveal the historical and therefore mutable character of the institutions

that structure our lives (58). In recent decades, this view on the inherently political nature of estrangement has retained broad acceptance, with Svetlana Boym's distinction between estrangement *from* and *for* the world offering an exemplary formulation of how estrangement, rather than enacting an "escape from the political," is instead inseparable from political transformation (581). If, as Boym explains, Stoic and Christian traditions often associated estrangement with a "distancing from political and worldly affairs," Hannah Arendt's work, like Shklovsky's before her (Boym critiques earlier a-political interpretations of Shklovsky), revolves around an "estrangement *for* the world [...] a way of seeing the world anew, a possibility of a new beginning that is fundamental for aesthetic experience, critical judgment, and political action" (602, emphasis in original). In this way, perceptual renewal is understood to ground aesthetic experience and form a necessary precondition for critique and political action, and the word estrangement itself acts as a conceptual device for setting the perceptual and the political in relation to one another.

In Shklovsky's essay and beyond, estrangement names an event that takes place punctually, but it also facilitates the telling of a story in which something happens in the perceptual register (a thing is perceived differently), then that event is reflected upon, generating the grounds for a critical grasp of the world and opening the door for political action. This story continues to receive broad social validation as one of the principal means of narrativizing how art is experienced; in this sense, art's ongoing success in estranging our perception, and from there transforming itself, our lives, and our world, is the result of a successful act of storytelling. Art estranges our perception, we tell ourselves, and then we tell ourselves the story of how *this* novel we just read, or *that* film we watched many years ago, caused us to perceive things differently. Later, we reflect on the implications of that experience, while at the same time situating it in the narratives that give shape to our lives.¹

When narratives of estrangement are used in recent texts on inrapolitics,

one might say that it is to push back against naturalized understandings of estrangement for the world, in which shifts in perception are made to flow felicitously into critique and political transformation. Infrapolitics is interested in what is concealed in such arrangements, in which nothing that a person perceives about the conditions of their existence would ever fall outside of politics. In many ways, this is due to what is seen as a radical reversal of the relationship between the perceptual and the political. If 1960s protest movements sought liberation via the politicization of everyday life, with the slogan that the personal was political tracing a path from perception and lived experience to radical critique and political action, today that project seems to have been successfully consummated—but in the opposite direction—by biopolitical regimes that delve ever deeper into our lives. As Moreiras puts it, “the capture of life by politics is undeniable—biopolitics, in ways perhaps unimaginable in 1968, has indeed made the personal the political, perhaps even terminally, and not always in precisely liberating ways” (*Infrapolitics* 86). Infrapolitics investigates the thought that the bio-techno-political regimes of today’s world have subsumed the human perceptual apparatus into their machinations, such that the circuits of estrangement that, for figures such as Brecht, Arendt, and Boym, oriented perceptual renewal towards politics of liberation, now seem to do no more than feed back into a biopolitical machine without escape (Stiegler; Villacañas).

In this context of this increasingly total biopolitical estrangement of perception, infrapolitics nonetheless continues to draw on narratives of estrangement, drawing examples from literature, philosophy, and everyday life in which shifts of perception take place and things are seen differently. Rather than delimiting the political significance of such experiences, however, it instead focuses on how they make perceptible the in-eliminable difference between the perceptual and the political themselves. Infrapolitical estrangement would be that which lays bare the difference between life and

politics, a difference which, as Moreiras emphasizes, “can only be unconcealed, glimpsed, touched upon, sniffed at, also through words, not just with one’s body” (*Infrapolitics* 86). At first glance, it might be tempting to see this as a renewal of older models of estrangement from the world. Yet, as the following survey of themes of strangeness and estrangement in recent books by Williams and Moreiras argues, for infrapolitics it is rather a question of deconstructing the from/for distinction itself, allowing for an understanding of estrangement in which another way of perceiving things, and another politics, would emerge out of, and remain attuned to, the strangeness at the heart of the relationship between politics and life.²

In the opening pages of *Infrapolitical Passages* (2020), Williams, situating his perspective within the epochal horizon of biopolitical estrangement sketched above, defines infrapolitics in terms of estrangement: “the *infrapolitical* only ever registers and strives to account for the most quotidian of sayings and experiences, while doing so in their most uncanny proximity and estrangement” (1, emphasis in original). He illustrates this process via a commentary on a 2019 speech by then-teenage climate activist Greta Thunberg, deploying a series of formulations that resonate nicely with Shklovsky’s essay a century ago. When Thunberg takes the microphone and admonishes the political classes, she “renders the previously inconspicuous conspicuous by placing the routine political calculations internal to capitalism in another light, reconverting the familiarity and ordinariness of *home*, for example, into the unfamiliar ground of an existential conflagration” (2, emphasis in original). Her words set in motion an interplay of perceptions: her perception of the situation, in which she speaks to the political class from a position that “insists on safeguarding [...] a distance from all reigning forms of political calculation,” catalyzes for Williams, in turn, a fleeting, preparatory perception of the infrapolitical as it comes detached from the political: “through Thunberg’s perception, language, and persona we encounter the two intertwined registers of not only the

political but of what precedes it and underlies it, namely, the ‘infrapolitical’” (2). We perceive, not a new political principle to orient political action (this is the trajectory that Williams goes on to associate with recent works by Alain Badiou), but instead “merely [...] an a-principal, infrapolitical recollection of being and nothing else, little more than a call, by saying its matter, to let being be in a way that it is not being allowed to be” (3). Her words estrange us from our habitual ways of seeing all things in terms of political-economic calculation.

Williams considers such moments of estrangement in terms of passages taking place in a world where, in an important sense, everything has already passed. He situates infrapolitics in the wake of the completion of metaphysics in the Nietzschean will to power (as understood by Heidegger), and equally in the wake of the capitalist subsumption of everyday life, as perceived by an array of figures, including Jacques Lacan, since at least the 1960s. In *Infrapolitical Passages*, Williams narrates the story of an estrangement that might occur in the wake of this dual completion, in which, by inhabiting the closing-off of metaphysics and political economy and thinking within it, one might pass to a different, infrapolitical view of things. He extracts this story from a broad range of sources, from recent Latin American theoretical and cultural production to ancient Greek philosophy, drawing from the latter, by way of Heidegger, narratives of Heraclitus inviting non-philosophers into his home and teaching them to perceive, as they warm themselves at his hearth, that “the most familiar, ordinary, and commonplace (that is, the ontic) is the very dwelling place of the question of Being” (3).³ In this sense, if infrapolitics is often considered in terms of de-narrativization and the undoing of narratives—as Williams puts it, “infrapolitics, as a denarrativizing activity, ‘dwells in the passage’” (26)—, it nonetheless also narrates the passage from the familiar to the unfamiliar—that is, estrangement.

The topic of estrangement is also briefly taken up in Alberto Moreiras’s

Infrapolitics: A Handbook (2021). In response to the question “what is infrapolitics?,” Moreiras references Jacques Derrida’s response to a request to define deconstruction in “Letter to a Japanese Friend.” After listing Derrida’s negative responses (not-analysis, not-critique, not-method, not an act or operation), Moreiras, paraphrasing Derrida, concludes: “[t]he most that can be said, therefore, for deconstruction, is that it happens, there is deconstruction, ‘ça se déconstruit,’ and the ‘se’ bears the whole enigma” (*Infrapolitics* 65). He then goes on to extend Derrida’s response about deconstruction to infrapolitics:

There is a case to be made that infrapolitics, as we think of it or as we let it think us, is neither an analytic tool nor a form of critique, neither a method nor an act or operation, that infrapolitics happens, always and everywhere, and that its happening beckons to us and seems to call for a transformation of the gaze, for some kind of passage to some strange and unthematizable otherwise of politics that is also, it must be, an otherwise than politics. (65)

After this brief narrative, Moreiras turns back to Derrida, remaining with the thought of strangeness as he notes that, “[i]n the brief ‘Letter,’ there is a hint of this strangeness, which infrapolitics and deconstruction would share” (65). He associates this strangeness with the moment when Derrida describes deconstruction, in a way that seems strangely programmatic, as “a discourse or rather a writing that can make up for the incapacity of the word to be equal to a ‘thought’” (Derrida, qtd. in *Infrapolitics* 65). He explains that this identification of deconstruction with the occurrence of “an unfillable gap or a fissure between thought and language” is partially applicable to infrapolitics as well, but that infrapolitics is ultimately neither a discourse nor a writing—“infrapolitical reflection is of course both, but not infrapolitics as such, if there is or could be an ‘as such’ of infrapolitics” (65). Yet, if infrapolitics betrays itself at the moment of reflection, reflection remains necessary: “one must start somewhere” (66). In this way, Moreiras defines infrapolitics in terms of the

perpetual relay between the thing that happens to estrange our perception of things, and the reflection the moment of estrangement requires.

Uncanny Rest, composed during the early months of the COVID-19 pandemic, situates itself on the interior of this process, in a world made doubly strange: the quarantines, masks, Zoom meetings, and enforced isolation redouble our contemporary condition of estrangement, as the virus itself imperceptibly gnaws away at the pretensions of science and economics to “capture the totality of being” (33). To experience a pandemic is to perceive distance and proximity differently as one’s everyday routines are altered by the restriction of public spaces and opportunities for circulation. In *Uncanny Rest*, Moreiras considers this “strange and unprecedented experience of pandemic confinement” (60), arriving at an understanding of confinement as a time for an exodus that explodes the sorts of “from/for the world” dichotomies in the narratives of estrangement described above. Instead of seeing the retreat from public circulation as a “retreat into inner consciousness,” Moreiras asks rhetorically:

Why not imagine a retreat in an adverse sense, not toward inner consciousness, but toward the exteriority of the world? A step back toward the world as *parergon*, toward the outside, which is never just the outside, since it in-sists and re-sists in the dimension of the existential “ex-”. (44)

In confinement, the world becomes a *parergon*, a constitutive exteriority or supplement that is also a lack. Infrapolitics reflects on this step toward exteriority in which the world is seen in its utmost strangeness, as that which can never be taken on as one’s own, nor appropriated for politics. To illustrate this thought, Moreiras quotes a passage from Juan José Saer’s *The Investigation* in which the transition to adulthood is described as an “understanding that one has not been born in one’s native land, but in a larger, more neutral place, neither friend nor enemy, unknown, which no one could call his own

and which does not give rise to affection but, rather, to strangeness” (Saer, qtd. in Moreiras, *Uncanny* 44-5). In *Uncanny Rest*, the early months of the pandemic become a time of reflection on this passage that happens when we gaze out at the world and perceive “the boundless darkness that wanders, at once glacial and igneous, beyond the reach not only of the senses, but also of emotion, of nostalgia and of thought” (Saer, qtd. in Moreiras, *Uncanny* 45).

The English translation of *Uncanny Rest* contains an entry, titled “Notebook of Alberto Moreira, Heteronym,” in which Moreiras transcribes a few pages of typewritten notes found in his family’s papers, seemingly pertaining to his uncle Timoteo Moreiras. In them, the writer, in Galicia in the early 1940s, reflects on a visit by either the ghost of Fernando Pessoa (who died in 1935) or by someone in Pessoa’s circle who spoke to Timoteo about the poet. Moreiras notes that “there is something infrapolitical in them” (112), pointing out a felicitous affirmation, attributed to the Pessoa heteronym Alberto Caeiro, that “‘*O que existe transcende para baixo o que julgamos que existe.*’ (What exists transcends from below what we judge to exist)” (113). What follows is a six-page confluence of voices and languages, as statements attributed to Caeiro mix with Timoteo’s words, written under the heteronym of Alberto Moreira, along with occasional commentaries and clarifications from Alberto Moreiras himself. The theme, one might say, is none other than estrangement. The objective of the poet is to perceive things without recognizing them and situating them in structures of signification: to be “only eyes to see” (114), or to see things “without anything but what can be seen” (118). Caeiro, in the esteem of Timoteo, enacts this passage into the thingness of the thing: “[i]n you poetry is its dissolution into a blind gaze, which you turn into a full gaze through blindness itself” (118). Alberto Moreiras, commenting on this estrangement of the poetic gaze, notes that, “only through that destruction something appears. That something, a remainder, a pain, what is it? (118). Infrapolitics, one might say, revolves around that narrative of estrangement,

in which something appears out of the destruction of things in the blind/full gaze of the poet, and, out of the midst of a community living in total estrangement, the foundations of that condition momentarily waver.

Part 2: Estrangement in Lucrecia Martel's Cinema of Perception

Estrangement has an important place in Martel's first three feature-length films. Her multi-generational casts of characters live in a context similar to that described by Williams and Moreiras, with her adult characters remaining hopelessly estranged from each other in a swamp-like social world, living stagnant lives without hope for renewal. As Ana Amado puts it, in reference to the frequent falls and declines toward horizontality of characters in *La ciénaga*, “estos cuerpos no comunican utopías sino pura derrota” (52). While her adolescent characters are immersed in the same social mire, Martel, loosely organizing their experiences around coming-of-age narratives, at times permits a relative optimism to peek through, as their personal crises and losses of faith occasionally allow for glimpses of potential renewal in the future. Eva Lynn Jagoe and John Cant, identifying such hopeful dynamics in the sensual relationship between the characters Amalia and Josefina in *La niña santa*, argue that if the adults in the film “sufren los traumas causados por sus inhibiciones y represiones, el placer que sienten los jóvenes con sus cuerpos apunta a una forma de progreso humano” (177). Her characters' lives unfold in the tension between these two dynamics, with estrangement functioning as a narrative device that allows her to weave together portraits of bleakly estranged existences with occasional hints of alternate possibilities.

Estrangement, as a cinematographic device, is furthermore central to Martel's approach to filmmaking. She submits her films' audiovisual materials to an array of experimental techniques designed to elicit shifts in viewers' perception; as Deborah Martin puts it, “all Martel's films in some way work to

call into question our perception, making us uncertain about what we see or hear,” and this estrangement of perception “allows for the glimpsing of other realities, for an encounter with ‘the horizon of ideology, the border of the obvious, the natural and the self-evident’” (12-13). Martel herself emphasizes the centrality of perception in her films, arguing that, as a filmmaker, the construction of perceptual spaces is what is most important, rather than the telling of stories:

El cine es un proceso emotivo e intelectual de pensamientos, una serie de cuestiones basadas en lo perceptivo que estás compartiendo con el espectador [...] Para mí, el cine es la oportunidad de compartir con los espectadores no una historia—que en realidad me parece una excusa, un residuo de la película—sino un lugar de percepción. (“Para mí” 9)

In this process, the camera and microphone register the sights and sounds that form each film’s perceptual material. As the director engages with this material, problems or questions emerge, and she uses cinematographic procedures (framing, composition, editing) to reflect on these questions, with a particular emphasis on how experimentation on the relationship between auditory and visual perception can lead to experiences of breakdown that, as Ana Forcinito puts it, “open up new paths for approaching both what remains invisible and our own inability to see” (“Being” 47). The film is then shared with the audience, in whom this process of perception and reflection repeats itself anew. Through her films’ foregrounding of these processes, perception itself comes to exist as something like a micro-protagonist, and estrangement comes to function as a narrative device. As Jens Andermann puts it, Martel articulates a “form of social and affective chronicle,” using “sensorial uncertainty *as a mode of narrative organization*” (159, emphasis in original). Underlying the personal stories of her characters and the historical narratives of a turn-of-the-century Argentina in crisis, Martel studies the myriad micro-dramas of estrangement

that simultaneously make up the fabric of her characters' experiences and reverberate in the experiences of her viewers.

In existing scholarship, Martel's cinema of perception has often been situated in narratives of estrangement for the world that argue in favor of its ultimately political significance. Joanna Page, for example, sets Martel's films in the context of the breakdown of foundational distinctions between public and private life that grounded political action throughout modernity. She argues that if her films seem at first glance to enact a turning-away from political themes, and from the allegorical political cinema of previous decades, they ultimately do so in the name of another politics that emerges out of their "self-reflexive concern with questions of perception, meaning, and interpretation" (186-7). Drawing on Hannah Arendt's defense of "the importance of art in transforming individual lives into politicized lives, lending them a more solid existence through being seen and heard," she argues that Martel's "intimate, private films do not simply perform a withdrawal from that which transcends the individual," but rather, via this very withdrawal, they enact "a profoundly political gesture" (191-3). Andermann similarly highlights Martel's turn away from allegorical modes of storytelling, arguing that her use of "variations on the Deleuzian time-image" allow her to engage critically with the "crisis of historical experience that is also their subject by drawing out "the intensity of pure becoming by actively incorporating showing and seeing as key dimensions of the image itself" (155-6). In this context of crisis, in which a broad-based breakdown of the social and political foundations of collective life has also encompassed the allegorical procedures of meaning-making that used to allow filmmakers to connect the personal and the political, Martel's turn away from political storytelling and toward processes of perception and interpretation is shown to be profoundly political in nature.

Leguas can be positioned as something like an epilogue to Martel's earlier films due to its northern Argentine setting, its focus on crises in the

lives of adolescents, and its use of the techniques of perceptual filmmaking employed in her earlier films. In four scenes stretching over eleven minutes, the film dramatizes the exit from school of its adolescent protagonist. In the first scene, Erick and his younger siblings are herding a small number of cows when they are accosted by a small group of dirt bike-riding men. One of the men tells them they are trespassing—“ustedes saben que no tienen que entrar los animales acá”—, to which Erick’s sister replies, “estas son las tierras de nuestra comunidad.” The man then threatens to shoot any cow he finds there in the future. In the second scene, set in a home in the children’s Calchaquí Diaguita community, Erick and his siblings are taught the history behind the land dispute: the land is rightfully theirs, but it has been mis-measured by its wrongful owners due to a faulty understanding of the nineteenth-century measure of *leguas*, or leagues. In the third scene, a man brings supplies to Erick’s school, and Erick is called over to help unload them. It is understood that this man is the landowner whose men have ejected the children and threatened their livestock. In the fourth scene, the children, on their way home from school, come across a dead cow. Erick identifies it as one of theirs, then the sound of revving dirt bike engines sends them scrambling. Erick, alone, hides in the brush, and an intertitle reads “El mayor índice de deserción escolar en la Argentina se registra en las comunidades indígenas.”

Here, as in Martel’s previous films, there is an emphasis on the construction of spaces of perception. In the opening scene, a medium shot of the landscape, accompanied by the ambient sounds of birds chirping and plants blowing in the wind, gives way to a brief close-up of Erick in profile. Then, the atmosphere of relative peace and tranquility is pierced by a young girl shouting “Erick,” followed by the increasingly loud sounds of dirt bike engines, as a hand-held camera situated at approximately the height of the children follows them through the tall grass as they attempt to elude the bikers. From this jarring transition, *Leguas* goes on to display many of the hallmarks of Martel’s

perception-based approach: the absence of establishing shots in favor of close, crowded shots that are framed such that it is difficult for the viewer to orient oneself; the layering of audio tracks, in which voices and conversations in the foreground and background frequently interfere with one another; and a consistent emphasis on approximating the perceptual experiences of children and adolescents. The film is disorienting and disquieting, in the way that these experiences must be for the characters. To watch it is to suffer alongside Erick and his siblings; it is to perceive the sound of the dirt bikes as they pierce the auditory register, and to feel the urge to flee as they draw nearer.

Yet, in contrast to the allusive approach to politics in Martel's earlier films, one could say that *Leguas* wears its political narrative on its sleeve. Erick's experiences clearly allegorize the sociopolitical phenomenon of school desertion, and his story is situated within broader political narratives of Indigenous land rights and dispossession. Through its dramatization of Erick's departure from school, the film constructs a relatively clear political argument, which Leila Gómez formulates as follows:

Contrariamente a lo que se espera, la deserción escolar no se explica por malnutrición, trabajo infantil, las distancias entre el hogar y la escuela, o causas relacionadas [...]. [L]os niños no vuelven a la escuela por el temor que impone la alianza entre la institución escolar y los terratenientes que la apoyan económicamente. Son esos mismos terratenientes los que mandan en el campo, la policía y, también, a los maestros y directores de escuela. Contrariamente a la propuesta de los "aparatos ideológicos del estado" de Althusser, la violencia que se impone sobre los niños indígenas y sus familias no es solo simbólica o ideológica sino también física. (176).

This argument is familiar to the characters. They discuss it at home, and they know it as well as they know the correct measurement of the land. Their speech is filled with political language—Erick speaks of rights, and the Indigenous woman teaching the children speaks of the land's belonging to the

community. Unlike Martel's earlier films, which, as Joanna Page argues, carry out a "reflexive staging of the breakdown of allegory" (182), *Leguas* seems to invite—even insist on—the sorts of allegorical interpretations her earlier films sought to move beyond.

This overt politicality (which is also attributable to the requirements and overarching theme of the *Aula vacía* anthology film) is accompanied by a shift in focus from the bourgeois characters of Martel's earlier feature films to characters pertaining to an Indigenous community. Her earlier films have an important Indigenous presence, but the principal characters and families hail from Salta's middle-and-upper-middle classes. These characters, who occupy positions of relative economic and political power, seem to only indirectly perceive local conflicts, such as those revolving around land rights or Indigenous domestic labor, whereas the characters of *Leguas* experience them directly. This shift in focalization, in which the camera now approximates the Indigenous standpoint, might be understood to necessitate a different arrangement of the personal and the political: the foregrounding of politics allows the viewer to experience politics in a more direct way, as it is experienced in the Indigenous community of *Leguas*. It also might be understood, in turn, to expose the presence of political narratives at every moment of the earlier feature films: by establishing a differential understanding of the relationship between the personal and the political in the lives of different characters and communities, *Leguas* would confirm their co-presence. They are always intertwined with one another: the revving dirt bike engines that violently irrupt into the children's range of hearing, just as much as the bourgeois soundscapes of her earlier films, are always also heard politically, so to speak.

It is here that a return to the standpoint of narratives of estrangement might allow for an infrapolitical interpretation of *Leguas* to take shape at the margins of the political interpretations that the film demands. Williams, in a recent article, sets infrapolitics in contrast to left-wing humanist perspectives, such as

that of Georges Didi-Huberman in *Survival of the Fireflies*, in which “melancholic longing for an emancipation long gone” is made to give way to renewed hope for the future by way of a “transformative perception” (“Anthropocene” 3-8).⁴ For Williams, such narratives of overcoming melancholia rely on an “enduring faith in the subjectivist centrality of human perception, understanding, labor, and emancipation” (4). It is this faith that allows a fleeting perception, such as Pier Paolo Pasolini’s perception of fireflies on a dark 1941 night with Europe in the grip of fascism, to estrange the melancholic gaze, orienting the perceiving subject toward a hopeful “imaginary relation with a potential future happiness” (6). Infrapolitics, in contrast, would chart another path, through the ruins of a humanist theoretical edifice that has crashed and burned, and into a contemporary condition of anxiety that, in light of “the absolute technical-scientific instrumentalization of the planet itself,” would nonetheless express an “underlying affective excess” (14). Anxiety indicates “the tragic rottenness of our inherited humanist metaphors” (18), and it also, as Williams argues, drawing on Jacques Lacan’s consideration of the Oedipal melodrama, opens into an alternate understanding of the relationship between perception and consciousness. For Lacan, when Oedipus contemplates the eyes he has just removed from his face, he re-sees them, in a “destitute out-of-body experience of perception” (18) that exposes, for Williams, “the gap between the metaphysics of humanism and the groundlessness—the *not*—of perception” (19). Anxiety points toward the sort of negative perception (or perception of negativity) that Pasolini experienced decades later in a 1975 letter when he perceived the absence of the fireflies of his youth, and allows for an alternate, infrapolitical standpoint to emerge.

The second scene in *Leguas* might be viewed in terms of this distinction between hope and anxiety. In it, the story told in scenes one, three, and four of Erick’s estrangement from the local school is complemented by a scene that dramatizes the passage from melancholia to hope. It encounters such hope

in the alternative pedagogical model of the Indigenous community, which demonstrates, as Adriana Amante puts it, “the communal nature of learning and understanding,” and the fact that “what we must absolutely know is not necessarily learnt at school” (146). In the scene, the children are engaged, the older woman who teaches them is patient and kind, and the political significance is clear: the knowledge they are gaining is laying the foundation for the possibility of future justice. The story of Erick’s estrangement from school, which without this second scene might empty into sentiments of melancholia, is here re-framed in terms of a hopeful political narrative, and by opening a window into the characters’ learning at home, the film situates viewers within that narrative.

Yet this hopeful vision of the transformative potential of communal learning is not without undercurrents of doubt, fear, and anxiety, which peek through via a series of interactions between Erick and his father, who observes from the background a learning process that he presumably participated in a generation earlier. In the opening moments of the scene, a tightly framed shot of Erick’s siblings learning at the table is complemented by an audible conversation in the background in which Erick’s father interrogates him about the day’s events; as subsequent shots focus in on their conversation, Erick stares blankly into space, then his father tells him to sit at the table: “andá allá que te enseñen.” In the following shots of the children learning, the father remains in the background, his figure partially obscured, occasionally manifesting his concern that the children learn this lesson well: “escribí, porque si no, no vas a entender nada de eso,” he tells Erick, and to the teacher he says, “Explíquele bien a Erick, en el cuaderno, hágale en un croquis, o no sé qué, para que entienda también.” In this way, the anxieties of both father and son creep in at the margins of the scene: the father worries that the children won’t learn the lesson well, and perhaps that even if they do, they will not be able to change the situation; and Erick feels anxious under his father’s gaze,

and perhaps glimpses in his figure a future in which his hopes for justice will be dashed. This anxiety is amplified by the scene's structure of generational repetition: Erick is learning the measures, just like his father presumably did before him, and when he looks at his father, feeling his gaze and hearing his words, he absorbs his anxieties concerning an unjust situation that threatens to persist into Erick's adult life.

In the closing shots of the scene, the undercurrents of worry and anxiety dissipate as Erick, now fully engaged in the lesson, confidently recapitulates the conflicting measurements at the base of the land dispute. One might thus speak of competing atmospheres: the primary atmosphere of hope constructed in the shots of the children learning, which comes to triumph in the end of the scene; and the atmosphere of anxiety that emerges through the interactions between Erick and his father. The way that the scene is constructed, via the interweaving of foreground and background sights, sounds, and conversations, allows these atmospheres to coexist, inviting the viewer to arrange them with each subsequent viewing. This act of arrangement is necessarily an act of narrativization: viewers must filter their perceptions of the shots in scene two back through the four-scene sequence of *Leguas*, through the political narratives that underlie the short film's story, and also through the political and aesthetic narratives they bring to the table when they begin watching the film. One might stay with the hopeful elements of scene two, allowing them to wash over the melancholy generated by Erick's story; or, following the path traced by Williams, one might remain within Erick's anxiety as he drifts away from the school and its unjust alliance with the landowner, with the flies buzzing over the corpse of the dead cow lingering in our minds as the revving engines of the dirt bikes wash over the film's final shot, suspending hope as Erick hides in the woods. It is from there, as Erick is framed by the foliage, clutching the balled-up school uniform he has removed to better blend in with the underbrush, that an infrapolitical perception of things might emerge.

Part 3: “The Coldest Monsters.” Estrangement in Contemporary Cinema

The call for papers for this dossier on cinema and infrapolitics viewed cinema in terms of its paradoxical insertion into the capitalist marketplace: as a technological medium, “[cinema] embodies the production conditions of the market such as the commodity form, the production of identities and consumer niches, mediatization, and technological dependence,” but, at the same time, “it allows us to think [the market’s] fissures.” Noting a relative privileging of literary texts in existing work on Infrapolitics, the call for papers asked: “to what extent can cinema partake in what infrapolitics has characterized as a step back from market dynamics while forming part of a medium in large part formed by the market?” This question was asked not in terms of particular films, but in terms of cinema in general. The idea that certain films may be able to think the fissures of the market has often come up in scholarship on Martel, with a general consensus that her films (often in conjunction with other films associated with the New Argentine Cinema of the turn of the twenty-first century) do seem to find ways of revealing such fissures. These approaches mark an initial distinction within cinema—between, in broad strokes, art cinema and a commercial cinema fully enmeshed in the market—, then illustrate how art films such as Martel’s are still able to estrange viewers’ perception. These arguments have typically been supported by narratives of estrangement for the world, in which particular films’ work on perception is understood to be profoundly political.

This essay concludes by considering Silvia Schwarzböck’s *Los monstruos más fríos*, which revisits how cinema, in its first decades as a new technological medium, taught viewers to identify with the cold, inhuman gaze of the camera, going beyond the dramaturgical pedagogies of human identification that characterized the art of previous centuries, and blazing a path without

return to a present-day existence characterized by the omnipresence of the camera's gaze.⁵ Schwarzböck narrates a process in which, in classical cinema, identification partially (but crucially) comes detached from psychology, with the camera silently interpellating and educating moviegoers to see things from its perspective, at the same time as the film industry interpellated them via an endless stream of human dramas. For Schwarzböck, the fact that the camera had been surreptitiously educating the viewer is laid bare by Alfred Hitchcock in *Psycho*, which reveals, in the voyeuristic explicitness of the film's shower scene, the "soberanía de la mirada" which will remain forever detached from the endless parade of characters with whom viewers had identified:

Ese descubrimiento sobre la mirada lo hace *Psicosis* de Hitchcock. El espectador no es alguien a quien se manipula en su nivel inconsciente para que se identifique, en una misma película, primero con la víctima y después con el victimario, sino alguien que aprende respecto de sí mismo—de sí mismo como espectador—que siempre se ha identificado con la cámara, aunque recién ahora lo sepa. (231)

Hitchcock's film consummates a decades-long process in which the camera teaches the spectator a "frialdad de nuevo estilo: una pura frialdad de espectador" (231). From this standpoint, Schwarzböck defines cinema as a "cold monster": to watch movies was, and is, to be interpellated and educated by the camera's cold gaze.

This understanding of cinema's early history allows Schwarzböck to position the techniques of perceptual estrangement of modern cinema (the French New Wave, the early films of Godard, the Brechtian political cinema of the 1960s and 70s) as an alternate pedagogy of the senses that, in an important sense, side-steps Hitchcock's lesson and remains all too human. Its critical negativity takes aim at the film industry's cultivation of warm character-spectator relationships that had produced in viewers, as many modern filmmakers saw it, a false

consciousness of reality. Modern cinema pursues a re-education of the senses by defamiliarizing the codes and conventions of classical cinema, breaking down its processes of human identification. Yet this privileging of the human side of things tends to evade reflection on the spectator's identification with the camera: "[Hitchcock] entiende mejor que Brecht," as Schwarzböck puts it, "hasta qué punto el espectador no se identifica con los personajes, sino con el dispositivo inhumano desde el que los personajes son mirados para que él los vea sin ser visto" (230). In this way, Schwarzböck is able to pit one form of estrangement, centered on dramaturgical processes of human identification, against another, carried out by the cameras that tacitly educate moviegoers to see things from a position of absolute distance from the human.

She understands contemporary cinema, in contrast to modern cinema, in terms of its decades-long working through of the consequences of Hitchcock's lesson, an investigation that it carries out in dialogue with the new audiovisual media of television and the internet. She organizes her survey of contemporary cinema around a series of approaches that pursue different lines of inquiry regarding the radical coldness of cinema. These include: an aesthetics of explicitness in which the violent and pornographic nature of the cinematic image as revealed by Hitchcock becomes material for cinematic reflection; a vitalist aesthetics that emerges via the instantaneity of television and its affinity with the popular revolt; an infinite aesthetics characterized by the expansion to infinitude of the image and the self in a world where digital copies proliferate endlessly; and a "re-writing of the monster" in which directors, by re-writing the genres of classical cinema, interrogate the gulf separating the popular gaze of the classical spectator from the cold gaze of the contemporary spectator. Schwarzböck views these approaches from a standpoint situated after *Psycho*, and beyond any possible return to an understanding of cinema grounded in human identification. She incorporates the coldness of the camera's gaze into her own procedures of analysis, as

Hitchcock did into his films.

This narrative of cinema history reshuffles prevalent understandings of how estrangement happens in Martel's films, and in cinema in general. It disrupts the emphasis in Martel scholarship on what might be seen as her dialogue with modern cinema's all-too-human understanding of estrangement: Martel's viewers often acknowledge and pass through the cold, clinical qualities of her experimental approach, in order to arrive at, and prioritize, the processes of sentimental re-education in which other ways of seeing, hearing, touching, sensing, or experiencing the world emerge, pointing hopefully beyond an oppressive social world. These interpretations, by foregrounding what Gerd Gemünden describes as Martel's "cinema of the senses" (24), allow perceptual warmth (a warmth that is also political) to triumph over the coldness of the camera. Yet with Schwarzböck, one might also consider how her films situate the modern tradition of sentimental re-education within a Hitchcockian investigation into the cold sovereignty of the camera's inhuman gaze. This is to say that, even as one identifies with her characters, one is also always a voyeur during her films: the same techniques that bring the viewer close to the experiences of her characters also manifest a sort of too-closeness, a constant reminder of the absolute distance encoded in the inhumanity of the camera.

It is here that a final re-encounter with infrapolitics might be outlined. In *Los monstruos más fríos*, cinema is a monster among monsters, in the sense that it shares the coldness of its gaze with the modern state. Schwarzböck, periodically returning to a 1924 prediction by Lenin that cinema will become "un arte de Estado. Incluso el más importante" (Lenin, qtd. in *Los monstruos* 13), writes that, by the by the middle of the twentieth century, Lenin's prediction had been proven substantially correct: cinema had become "*una forma más de Estado, como la familia, la fábrica, la escuela o la policía*" (219). As cinema taught moviegoers to assume the cold standpoint of the camera,

it also dissolved them into a viewing public that claimed a presence, and a desire for participation, in the cultural processes of cinema, running parallel to popular reclamations for participation in the political processes of the state. She writes of “[d]os leviatanes,” the first that of the modern state, and the second that of the “industrias culturales” (in the plural) that in today’s world have come to administer culture. Cinema is the inaugural monster of these industries, working in coordination with the state, as Lenin already perceived a century ago, to consolidate a population that today lives under, but also inhabits, the gaze of contemporary surveillance regimes.

Williams and Moreiras map our growing enmeshment in a web of institutions and apparatuses bridging state and capitalist power, and they emphasizing the difficult imperative of escaping this condition; as Moreiras puts it, “[t]here will be no political emancipation without a previous, and deeper, recovery of an existential energy that must today be exodic, not vis-à-vis the world, but from the apparatuses of techno-industrial reproduction that have saturated the planet at the limit of productionist calculation” (*Uncanny* 14). Schwarzböck situates cinema within this process of saturation: it lays the groundwork for a twenty-first century in which people’s identification with the camera has only intensified as they live their lives, smartphones in hand. Older generations observe newer generations descending into increasing hours of screen time and exposure to the camera’s gaze, and see themselves making the same descent into an unhappy social mire that extends into, and out of, our digital lives. The public formed and educated by cinema is much like the adults of Martel’s feature films, fully enmeshed in the apparatuses that guarantee their unhappiness. Schwarzböck’s study of how cinema estranged the public’s gaze into the camera’s gaze offers an important standpoint for studying how specific films, such as those of Martel, investigate a gaze that is ineliminable from cinema itself.

Infrapolitics seeks an estrangement beyond this cold gaze. As Moreiras

emphasizes, “[a]n alternative gaze is indispensable and necessary in order to move past a social world where factual hyperproletarianization means an expropriation all the more insidious for being concealed” (*Uncanny* 14). At times, this estrangement is understood as an exodus into the warmth of certain everyday sayings and interactions that, in seeming to exceed political calculation, promise a different existence, such as when Williams re-tells the story of how Heraclitus invites his non-philosopher guests to the warmth of his hearth and teaches them to see it as the dwelling of being. Yet at others, such as in Moreiras’s transcription of his uncle’s notes on Alberto Caeiro, infrapolitics is associated precisely with a passage through the coldest of gazes: it is the practice of a “cold love of the real” that dissolves poetry into Caeiro’s blind/full gaze (118). In this sense, the passage to the infrapolitical would have to do with the sort of warm sentimental re-education often encountered by critics in Martel’s films, but also with a process of ongoing reflection on the evolution of the cold gaze that is at once that of the camera and of the poet.

This passage comes into relief in a recent article by Teresa Vilarós in which the author, in dialogue with Bernard Stiegler’s *The Age of Disruption*, emphasizes the extreme coldness of contemporary human perception as it has been trained by the camera lens. She describes a present-day capitalism, accelerated by the growing use of AI, in which “[s]e cierra progresivamente el acceso orgánico a los sentidos tradicionales (gusto, olfato, vista, oído y tacto)” (3). She notes that the paths traveled by previous generations, who hoped to arrive at perceptual renewal by passing through the camera’s gaze, have been closed off by in the consummation of this “nuevo sistema óptico-técnico de vigilancia absoluta” (6). If, in 1927, Salvador Dalí could imagine arriving at a new “agrimensura espiritual” by embracing the camera’s “clara mirada anestésica,” today this seems impossible: we all live under the gaze of an “ojo algorítmico de un ordenador programado con una fría y extractiva lógica heurística,” and in this sense, “[l]a pupila de hoy abre no la vía hacia

el claro sino un *cadere* hacia el pozo” (6). Vilarós, drawing on the language of Stiegler, insists on the need to pursue a bifurcation from within the midst of this situation. In her article, she outlines a reencounter with ancient visions of the world as an animal whose skin, like that of the human animal, functioned as a regulatory membrane and allowed human beings to touch, and be touched, by the world in a way that became unimaginable with the mechanistic, skin-less world models that emerged with industrial modernity. To bifurcate from our contemporary situation—to “[d]ecir basta y detenerse, pues. Infrapolíticamente”—might mean to “[t]ocarnos en y con el mundo,” in search of the moments of estrangement in which, from the midst of our world of absolute surveillance, we see ourselves to inhabit the planet as the living beings that we still remain (16).

Notes

1. See Rancière (2002) for a survey of some of the principal forms of this story of how art’s work on perception relates to processes of sociopolitical transformation. For recent uses of estrangement for the world in Latin Americanist criticism, see, among others, the introduction to Gómez-Barris (2017) and the conclusion to Hoyos (2019).
2. This approach is far from exhaustive. Areas of future inquiry might include additional study of a larger collection of texts, and also an investigation into the relationship between perception and other processes, such as intuition, which also mark passages into the infrapolitical. See Williams (2022) for a discussion of infrapolitics and understandings of alienation and estrangement in hegemony theory. See Cerrato (2023) and Rodríguez-Matos (2023) for studies of how Moreiras’s recent books relate to his broader corpus of writings.
3. Moreiras cites a similar example from a text, later studied by Heidegger, in which Diogenes Laertius describes Heraclitus spending time in the temple of Artemis, playing knucklebones (similar to jacks) with groups of children in the temple. When the adults of the city manifest their surprise at his behavior, Heraclitus tells them: “Why, you rascals [...] are you astonished? Is it not better to do this than to take part in your civil life?” (Diogenes, qtd. in *Infrapolitics* 91).
4. See also Williams (2022) for a consideration of infrapolitics in relation to political

narratives of overcoming alienation/estrangement. Moreiras similarly differentiates infrapolitics from political narratives of hope and redemption; see Rodríguez Matos (2023) for a discussion of his work in terms of its “different engagement with the opposition between a reductive historical framework and the redemption of what is thus reduced” (99).

5. While *Los monstruos más fríos* does not mention Martel’s films, it demonstrates important affinities with Schwarzböck’s earlier analyses of her films. See Schwarzböck and Salas (2001) for a study of the cold, clinical directorial gaze in *La ciénaga*, and Schwarzböck (2015) for an analysis of the implications of the cold gaze in *La mujer sin cabeza* in the context of the Argentine postdictatorship.

Works Cited

- Amado, Ana. “Velocidades, generaciones y utopías: a propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel.” *ALCEU*, vol. 6, no. 12, 2006, pp. 48-56.
- Amante, Adriana. “Martel Variations.” *ReFocus: The Films of Lucrecia Martel*, edited by Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje, and Paul R. Merchant, Edinburgh UP, 2022, pp. 138-59.
- Boym, Svetlana. “Poetics and Politics of Estrangement: Victor Shklovsky and Hannah Arendt.” *Poetics Today*, vol. 26, no. 4, 2005, pp. 581-611. <https://doi.org/10.1215/03335372-26-4-581>
- Cerrato, Maddalena. “Autography and Infrapolitics.” *Philosophy and Society*, vol. 34, no. 1, 2023, pp. 76-97. <https://doi.org/10.2298/FID2301076C>
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. U of Minnesota P, 1983.
- Forcinito, Ana. “Being Unable to See and Being Invisible: Unrecognizable, Inaudible Voices in *Fish*, *New Argirópolis* and *Muta*.” *ReFocus: The Films of Lucrecia Martel*, edited by Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje, and Paul R. Merchant, Edinburgh UP, 2022, pp. 47-62.
- Gemünden, Gerd. *Lucrecia Martel*. U of Illinois P, 2019.
- Gómez, Leila. “El problema de la tierra en Lucrecia Martel.” *Estéticas de la tierra en América Latina: Literatura, cine, arte*, edited by Jörg Dünne and Jenny Haase, Iberoamericana/Vervuert, 2024, pp. 175-87. https://doi.org/10.31819/9783968695297_00
- Gómez-Barris, Macarena. *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Duke UP, 2017. <https://doi.org/10.1215/9780822372561>

- Hoyos, Héctor. *Things with a History: Transcultural Materialism and the Literatures of Extraction in Contemporary Latin America*. Columbia UP, 2019.
- Jameson, Fredric. *The Prison-House of Language*. Princeton UP, 1972.
- Jagoë, Eva-Lynn and John Cant. "Vibraciones encarnadas en La niña santa de Lucrecia Martel." *El cine argentino de hoy: Entre el arte y la política*. Ed. Victoria Rangil. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007. 169-90.
- Leguas*. Dir. Lucrecia Martel. Argentina, 2015. Dist. Canana Films.
- Martel, Lucrecia. "Para mí el cine es un lugar de percepción." Interview by Jorge García and Eduardo Rojas. *El Amante* 195 (2008): 8-10.
- Martin, Deborah. *The Cinema of Lucrecia Martel*. Manchester UP, 2016.
- Moreiras, Alberto. *Infrapolitics: A Handbook*. Fordham UP, 2021.
- . *Uncanny Rest: For Antiphilosophy*. Duke UP, 2022. <https://doi.org/10.1215/9781478023654>
- Oubiña, David. *Estudio crítico sobre La ciénaga*. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2007.
- Rancière, Jacques. "The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy." *New Left Review*, no. 14, 2002, pp. 133-51. <https://doi.org/10.64590/jwi>
- Rodríguez Matos, Jaime. "Infrapolitics at the End of Aesth-Ethics: On Alberto Moreiras' Recent Work." *Philosophy and Society*, vol. 34, no. 1, 2023, pp. 98-119. <https://doi.org/10.2298/FID2301098M>
- Schwarzböck, Silvia. *Los espantos: estética y postdictadura*. Cuarenta Ríos, 2015.
- . *Los monstruos más fríos: estética después del cine*. Mardulce, 2017.
- Schwarzböck, Silvia, and Hugo Salas. "El verano de nuestro descontento: género y violencia en *La ciénaga*." *El Amante*, no. 108, 2001, pp. 10-13.
- Shklovsky, Viktor. "Art, as Device." Translated by Alexandra Berlina, *Poetics Today*, vol. 36, no. 3, 2015, pp. 151-174. <https://doi.org/10.1215/03335372-3160709>
- Stiegler, Bernard. *The Age of Disruption: Technology and Madness in Computational Capitalism*. Polity, 2019.
- Vilarós, Teresa. "La piel de la tierra." *Culture Machine*, vol. 22, 2023, pp. 1-18.
- Villacañás, José Luis. *Neoliberalismo como teología política: Habermas, Foucault, Dardot, Laval y la historia del capitalismo contemporáneo*. Ned Ediciones, 2020.
- Williams, Gareth. "Anthropocene, Infrapolitics, and Epochal Anxiety: Upon Reading

Samanta Schweblin's *Kentukis* and *Distancia de rescate*." *Culture Machine*, vol. 22, 2023, pp. 1-38.

---. *Infrapolitical Passages: Global Turmoil, Narco-Accumulation, and the Post-Sovereign State*. Fordham UP, 2021.

---. "The *Insistence* That Is Posthegemony: Negativity, Technique, and the Question of Alienation." *Res Publica: Revista de Historia de las Ideas Políticas*, vol. 25, no. 3, 2022, pp. 391-407. <https://doi.org/10.5209/rpub.77216>

Disforia existencial, género y extinción: una reflexión infrapolítica sobre *20.000 especies de abejas*

Pedro A Aguilera-Mellado
University of Notre Dame du Lac
paguiler@nd.edu
10.7264/periphérica.3.2.6107

Abstract

What is the relationship between gender difference, its dysphorias, and the growing threat of human extinction? The film *20.000 especies de abejas* (*20,000 Species of Bees*) by the Spanish-Basque director Estibaliz Urresola Solaguren (2023) dwells into this overwhelming question by portraying the life of Aitor-Cocó-Lucía, an 8-year-old whose coming of age gravitates between 1) the politics of gender (of identity, convention, tradition, and the phallogocentrism of the subject) and 2) the desistance, distance, and infrapolitical inscription

that they (Cocó-Aitor-Lucía) are experiencing in their gender transition as they face the politics of binarism and subject identity. Through a filmic analysis of the child's unease in an era of decontainment and turmoil, this article argues that their gender transition, in its secret and everyday unfolding, constitutes an existential decision. This existential decision to transform themselves through re-naming affirms the untamable diversity of the human condition: it presents the human as a species that is not above other species. Beneath all the above, however, there is an infrapolitical register signing at an ominous truth: that no identity, human inclusion, nor sheer multi-species affect can save the human from the mass extinction announced by the Anthropocene—and it is coming at us at full speed.

Keywords: Gender dysphoria, extinction, Iberian studies, infrapolitics, cinema

Resumen

¿Cuál es la relación entre la diferencia de género, sus disforias y la inminente extinción humana? *20.000 especies de abejas*, largometraje dirigido por la directora vasca Estibaliz Urresola Solaguren en 2023 aborda esta pregunta mediante la transición de género de Aitor-Cocó-Lucía, un niño cuya vida entrada a la vida adulta gravita entre la ley de las políticas de género (de la identidad, la convención, la tradición, el falologocentrismo del sujeto) *en tensión con* la desistencia, distancia e inscripción infrapolítica que experimenta la protagonista en su transición sexual, atravesada por un deseo inquieto y desasosegante para lo más íntimo heredado (el binarismo, la identidad del sujeto). Tras exponer mediante un análisis fílmico el malestar del chique mostrado en el film en la época de la decontención y caos endémico y sus nuevos miedos al género (Butler), este artículo defiende que la delicadeza del secreto y de lo cotidiano del chique, su transición de género se muestra como afirmación existencial. A la decisión existencial del chique de transformarse y pasar de nombrarse Aitor a nombrarse Lucía (afirmando así la indomable diversidad de lo humano), así como el gesto anti-especista constante del film (el humano no está por encima de otras especies) subyace un registro infrapolítico que anuncia una

verdad ominosa: no hay identidad ni inclusividad humana, ni mero multi-especismo que pueda salvar al humano de la extinción masiva anunciada por el Antropoceno.

Palabras clave: Disforia de género, extinción, estudios ibéricos, infrapolítica, cine

“I’m not interested in identity”

Paul B. Preciado

“Orlando, My Political Biography,”

My Next Best Picture Podcast [00:15:19].

“Transformation does not mean return, or abandonment, or non-intervention. It involves the unforeseen and the unforeseeable; so it exceeds the already-anticipated possibilities. It certainly exposes us to the impossible—that is, to what defies any identification, any recognition, any assimilation.”

Jean-Luc Nancy, *On Doing*. (7)

En su obra de 2023 *Dysphoria Mundi* el pensador trans Paul B. Preciado señala un momento de *Dónde aterrizar* (2019) de Bruno Latour en la que éste comenta que no es posible comprender las posiciones políticas de los últimos cincuenta años si no damos un lugar central a la cuestión del clima y su negación. Preciado precisa que Latour no entiende por clima la meteorología sino “la relación que los humanos establecen con las condiciones materiales de su existencia” (Latour 2019, citado en Preciado 2023, 52). Es posible aceptar este diagnóstico de Latour sobre el clima como cuestión existencial si y sólo

si, añade Preciado, en lugar de hablar de “clima” hablamos de la cuestión somática. Así argumenta Preciado:

Con demasiada frecuencia, la ecología política naturaliza el género y la sexualidad, sacándolos del ámbito de la crítica y haciendo de la reproducción sexual una variable simplemente biológica. Como se desprende de las reformas en curso en Rusia o en Estados Unidos, en Polonia o Hungría, no es posible comprender el giro conservador mundial sin considerar la posición crucial que tienen las políticas de género, sexo y sexualidad y las formas institucionales de racismo en las nuevas configuraciones políticas del capitalismo contemporáneo. No solo hemos entrado, como afirma Latour en un nuevo “régimen climático,” sino también un en un nuevo régimen somatopolítico que afecta a todos los cuerpos vivos (incluido el planeta mismo) y a las instituciones sociales de producción y reproducción, así como a las tradicionales segmentaciones de sexo, género, sexualidad, raza, salud y discapacidad. “La nueva universalidad” no es solo, como pretende Latour, “sentir que el suelo está cediendo bajo nuestros pies,” sino, y sobre todo, ‘sentir que el cuerpo vivo está a punto de explotar’. (Preciado 2023, 52-3)

Preciado repite a lo largo de su obra el título, *Dysphoria mundi*, con un doble registro: *en primer lugar*, para dar cuenta de la condición planetaria y epistémico-política contemporánea. Del “time out of joint” “de Derrida de finales del siglo XX, a los mundos disfóricos de la decontención, del presente: la época sin época de la Guerra Global (Galli), el pasaje a Occidente sobrevenido por la mundialización del planeta (Marramao), o a la Gran Recesión (2008-2014), la primera presidencia de Donald Trump (2016-2020), el intento frustrado de golpe de estado en EEUU en enero de 2020, la pandemia de Covid (2020-2023) o la época de extensión planetaria del principio de equivalencia general del capital y a la época sin época-futuro del Antropoceno (relacionada, a su vez, con la potencial sexta extinción masiva provocada por la agencia humana del tecnocapital moderno). Para Preciado, la modernidad

fue histérica y esquizofrénica, mientras que el post-neoliberalismo cibernético y farmacopornográfico del presente es disfórico. *En un segundo uso* en *Dysphoria mundi*, Preciado repite esta expresión (como letanía y anti-lema, como diagnóstico y condición fáctica de la civilización) para hacerse cargo de su propio diagnóstico-patologización como “disfórica de género” (2023, 15-6) bajo las “disciplinas” y técnicas de gobierno que atrapan la subjetividad humana bajo una epistemología binaria (humano/animal, alma/cuerpo, masculino/ femenino, hetero/homo, normal/patológico, sano/enfermo...).

Según Preciado, la modernidad configura una epistemología-ontología “petro-sexo-racial” que somete a las personas trans, clasificándolas como disfóricas de género. Esta condición existencial implica mutación, retirada y exilio ante la violencia ontológica y sus malestares somáticos, que no son exclusivos de quienes reciben tal clasificación (2023, 27). La disforia de género, cuya historia Preciado conoce y explica al detalle a lo largo de su obra, fue paulatinamente desplazando la noción de transgénero en la psiquiatría desde su introducción por el doctor Norman Fisk en 1973 (2023, 22-6). Preciado se detiene en lo disfórico precisamente pensar su doble condición o brecha: el régimen petrosexorracial heredado de la modernidad occidental (de la onto-teología blanca) que lleva a lo humano a la extinción, y la condición somatopolítica de los cuerpos que produce y reproduce tal régimen petrosexorracial o heteronormativo: existencias in-adequadas, disidentes, des-identificables. El prefijo “dis” de *dis-foria* hace referencia justamente a la retirada, indicando negación o dificultad; mientras que el adjetivo *foros*, derivado de *pherein*, se refiere a llevar, acarrear, soportar o trasladar. La *metá-fora* del humanismo moderno transporta un sentido o imagen, la lleva y usa, en usura, su valor e intercambio. La *dis-foria*, en diferencia respecto a la metáfora, se refiere a lo que lleva mal o cuesta transportar, a lo difícilmente equivalenciable bajo la carga del significado heredado, establecido. Finalmente, la psiquiatría marca la disforia como un trastorno de ánimo que hace que la vida cotidiana se

vuelva inllevable. Esta sería la somateca que Preciado añade al diagnóstico de Bruno Latour: si el clima es la relación que los humanos establecen con las condiciones materiales de su existencia, tal condición material existencial es *hoy* disfórica tanto por un planeta destruido, negado y camino de la sexta extinción masiva como por (y a pesar de) una civilización plagada de trastornos, de cuerpos *en malestar y dolor*. Para Preciado, la disforia humana respecto al planeta (el Antropoceno, la extinción) y la disforia de los malestares humanos comparten este vínculo y a la vez diferencia en común. Las categorías binarias y taxonomías científicas de especie, raza y sexualidad (pero también las humanistas burguesas de individuo, progreso, nación, estado o civilización, cabría añadir) han servido “para legitimar la destrucción del ecosistema y la dominación de unos cuerpos sobre otros” (Preciado 2023, 40). En esta brecha, donde se juntan y separan la extinción humana como condición disfórica y las disforias reproducidas por la onto-teología moderna de las identidades, taxonomías y categorías heteronormativas de la blanquitud burguesa, la que exploro en lo que sigue mediante una lectura del film titulado *20.000 especies de abejas*, dirigido por la directora vasca Estíbaliz Urresola Solaguren y estrenado en 2023. Intento de este modo recoger el guante de la generosa propuesta de Daniel Runnels y José Luis Suárez Morales para este dossier de *Periphērica* sobre cine e infrapolítica.

20.000 especies de abejas

20.000 especies de abejas es una reflexión cinematográfica de género dramático que transcurre durante unas vacaciones familiares en el País Vasco y se centra en Aitor, el niño protagonista de ocho años que sufre y muestra malestar por cómo su familia lo nombra. El film destaca, de entrada, por poner a un chique trans* en el centro de su narrativa, algo extraordinariamente inusual en la historia del cine español que suele situar a estos personajes en lugares menores de su diégesis y con tendencia al estereotipo de las representaciones trans*,

como ha señalado Toscano-Alonso en su análisis de obras cinematográficas recientes como *Todo sobre mi madre*, *La mala educación*, *La piel que habito*, *El calentito*, *20 centímetros* o *La puerta abierta* (135). En el caso de *20.000 especies de abejas*, la familia del chique insiste en llamarlo Aitor, ante lo que éste inicia la transición de nombre a Cocó y posteriormente a Lucía. Con excelentes actuaciones artísticas (especialmente de Sofía Otero que hace de Aitor-Cocó-Lucía y con apenas nueve años se convirtió en la actriz más joven en ganar el Oso de Oro en Berlín como actriz protagonista, pero también Pilar López Arnaiz en el papel de la madre Ane; o la abierta tía —*Izoko* en euskera— que encarna Itziar Lazkano), el film muestra a una madre, Ane, sumida en una crisis profesional y sentimental que intenta lidiar con su propia herencia paterna-materna mientras viaja con sus tres hijos, entre los que está Aitor-Cocó-Lucía, a la casa en el País Vasco-español donde reside su madre. El entorno del chique refleja distintas percepciones sobre la transición y la desidentificación de género, mientras el film contrapone esta tensión con la diversidad de especies en las colmenas que cuida Izeko, la tía más abierta a la disforia del protagonista. Dividiré en lo que sigue mi reflexión¹ sobre la película en tres partes: al malestar que expone, el miedo al género y lo que denominaré la decisión existencial de la transición del niño a Cocó y, finalmente, Lucía.

1. El malestar

Procedentes de Bayona, el pueblo en el País Vasco-francés (o Iparralde) donde viven habitualmente, Ane llega con sus tres hijos, Aitor, Eneko y Aitor a su pueblo natal vasco-español, donde viven la abuela de la familia y madre de Ane (Lita), y también la tía Lourdes, cuidadora de abejas y afanada en tratamientos de apiterapia para humanos. Al mismo tiempo que la familia de Ane llega al pueblo, llega Leire (la otra hija de Lourdes y hermana de Ane) quien va a bautizar a su hijo Peio en la parroquia local. El bautizo sin embargo amenaza con retratarse ante el robo o desaparición de la figura de San Juan Bautista



Figura 1: Aitor se cambia de nombre a Cocó en la noche de la hoguera de San Juan

en el pueblo. Justamente el mismo día de su llegada tienen lugar las fiestas veraniegas de San Juan (24 de junio). Aquí aparece la contraposición que marca toda la diégesis del largometraje: por un lado la abuela-matriarca Lourdes y su hija Leire, la hermana de Ane, estable económicamente y de familia tradicional heteronormativa (esto es, que asume ya siempre de entrada que en tanto lo natural es lo heterosexual, marginaliza como excepción a otras formas no-heterosexuales, Robertson 12) acude al pueblo a bautizar cristianamente a Peio en el pueblo. Por otro lado están Ane, frustrada por no poder esculpir de manera original un proyecto de arte para su trabajo (apuntando a la propia frustración sobre su rol y herencia de una familia heteropatriarcal reprimida, como se verá) y el chique protagonista, que en la noche de San Juan afirma ante la hoguera y varios niños del pueblo como testigos que su nombre es Cocó.

El chique escribe en un papel su nuevo trans*, Cocó, como deseo y lo arroja a la hoguera, concentrándose fuertemente para que éste se cumpla [00:10:39–00:11:46] (figura 1). De este modo la película presenta a Aitor como

necronombre del chico en transición y Cocó como trans-nombre que cuestiona, *transgrede* lo asignado, lo desestabiliza y marca un exceso, como justamente señala el asterisco en el gesto existencial *trans** (Halberstam 50). La propia abuela (amama en vasco) de la familia, guardiana de la tradición, llega a la hoguera marcando el final de la transición de la escena en su constante intento de frenar la transición del chico, anticipando así la dificultad que constituirá “contar a la familia” la transición iniciada (Robertson 123-24). La *amama* se queja por los pelos largos de Cocó, intentando cerrar así el rito clandestino y bautismo revertido o pagano, de la hoguera y los niños. En realidad, la transgresión y el malestar, el secreto, ya estaban en marcha: antes de salir de vacaciones Ane y Gorka han discutido (se están separando) tras recibir una llamada de la escuela de Aitor. El niño ha robado el bañador de Martina, amiga y compañera de clase durante el viaje de fin de curso, comenzando así la *trans-gresión* en la desobediencia, en el cuestionamiento de lo dado como lo natural y con ello también ha comenzado el *malestar*. A lo largo del film, Cocó prefiere ir a la casa de la tía, de Izeko (hermana de la *amama* Lourdes) quien vive en el campo, cuidando abejas, como lugar de imaginación, de libertad frente a las leyes heteropatriarcales que se le intentan imponer a Cocó (sobre todo la *amama* Lourdes), en el (supuesto) hogar de la familia. Así, por ejemplo, el niño visita a la Izeko y juega a inyectar la aguja de una abeja en un mapa anatómico de un cuerpo, reproduciendo el mismo gesto que la tía está haciendo con la apiterapia ante uno de sus pacientes [00:21:00]. En la misma línea de des-cubrimiento del yo, en otra escena de la película el chique viaja en canoa con la abuela y don Esteban, el párroco, para buscar la desaparecida figura de San Juan. El breve viaje sirve como comentario a lo humano: acabamos de ver como la madre Ane esculpe *figuras humanas* en el estudio de la casa (está intentando opositar a profesora de bellas artes de instituto en Francia, pero la escena puede servir para presentar el largometraje como una reflexión sobre la figura de lo humano) y, con ello, anda sumida en

su propia relación edípica con su padre: el padre era escultor. Seguidamente, en el paseo en canoa con la *amama* y el párroco Cocó pregunta si hay sirenas en el río, a lo que la abuela se apresura a decir que las sirenas no existen, mientras que el párroco afirma “según se mire, las sirenas son parte de la imaginación y la imaginación también es parte de la realidad” [00:24:16]. Ante ello, vemos un primer plano de Cocó que mira y piensa con sus reflexivos ojos. Seguidamente Cocó pregunta qué es fe, a lo que el párroco contesta que fe es “un convencimiento de algo, pero que siente uno aquí dentro. Pero que por eso mismo pues tira para adelante. Es tener una certeza”. De nuevo ante la atenta mirada de Cocó, la *amama* corta el diálogo diciendo “cuidado, don Esteban que volcamos,” censurando de nuevo un momento de iniciación o transmisión de libertad a Cocó, de la entrada a la adolescencia del chique, que es paralela a su transición de género. Don Esteban, sin embargo, concluye: “(la fe) es algo que va más allá de las certezas físicas. Es algo que tenemos aquí dentro, ¿me entiendes?,” a lo que Cocó responde: “Bueno...” [00: 24:44–00:25:01]. Así va transcurriendo el film con la mirada observadora de Cocó, callada la mayor parte del tiempo, y escuchando todo lo que dicen y nombran sobre él/elle/ella los que le rodean. En un comentario sobre el inocente y, a la vez, perverso juicio público, tras la escena en canoa en el río, Cocó acompaña a la abuela de vuelta a casa, y las ancianas del pueblo, sentadas en la calle saludan a la abuela/*amama* invitándola a que disfrute “de ella,” a lo que la abuela/*amama* se apresura a corregir, a normativizar: “sí, de él” [00:26:00]. Cocó, de nuevo, acompaña de un expresivo silencio y mirada el intento de los demás (de las vecinas mayores, de la propia abuela Lourdes) de identificarlo como masculino o chico.

El malestar o distancia de Cocó, su *disforia* respecto a la identificación o metaforización de género binaria impuesta por el mundo íntimo que le rodea, tiene uno de los momentos más intensos del film en una visita a la piscina del pueblo a la que Cocó —intuimos que por no sentirse cómodo con

su cuerpo— no quiere ir. Cocó no quiere que su ficha o carné para entrar a la piscina lo nombre “Aitor,” y desde la entrada a la piscina el malestar de Cocó va en aumento. Con un albornoz que le cubre el cuerpo, Cocó juega con varios niños a recrear los roles de adultos que cuidan de la piscina. Cocó paga una entrada y pide sacarse el carné en el teatro figurativo de les niñas. Una niña le pregunta si su nombre es Cocó, a lo que éste dice “Bai, Cocó” (Sí, Cocó) [00:35:00]. Como ocurrió con la escena de la hoguera de San Juan, es en euskera como lengua íntima —represaliada durante buena parte del siglo XX por la Dictadura de Franco (1939-1978)— y rodeados de otros niños menos atados a las normas adultas, donde Cocó puede expresar su deseo libre y su des-identificación con el nombre e identidad establecidos para elle. A la vez, la completa honestidad de los niños asedia a Cocó: le preguntan por qué no se quita el albornoz (evidentemente se siente inseguro de mostrar su cuerpo en público pues no siente que es su cuerpo) e incluso June, una niña cuyo padre trabaja en la piscina consigue entrar en el baño con Cocó y Ane con la excusa de que quieren que la acompañen. En realidad, June tiene curiosidad por saber el sexo anatómico de Cocó, un gesto que tal vez apunta al propio espectador del film y la des-información sobre las cuestiones de género para quien, de manera común, asumida, lo sexual anatómico define el género y la relación con la identidad (o no identidad) y orientación sexual del sujeto humano. Al llegar al baño, June dice no tener ganas de ir al baño pues solo quiere ver cómo va al baño Cocó a través de lenguaje heteronormativo: si de pie, como los niños, o sentado, como las niñas. “¿Por qué mea sentado?,” pregunta June. A lo que Ane responde “pues porque los chicos también mean sentados,” a lo que Cocó responde “Ama, cállate!” June afirma “entonces, ¿Cocó no es una chica?,” a lo que Ane de nuevo en nombre de Aitor-Cocó responde “No se llama Cocó. ¿Por qué lo llamas Cocó? Se llama Aitor,” ante lo que Aitor-Cocó sube el tono y dice “¡Ama, qué te calles!” June continúa su juicio (completamente ingenuo y perverso de alguien que guarda un espacio)



Figura 2: Aitor-Cocó se enfada ante la incomprensión de su madre Ane

diciendo “Lo sabía! ¿Y si es chico, por qué entra al vestuario de chicas?” A lo que Ane responde: “pues porque quiere y yo soy su madre y le dejo. ¿Te puedes ir por favor?” [00:37:25–00:38:]. June sale del baño y Aitor-Cocó está profundamente triste y enfadado, gritando a la madre que lo deje, que se calle. La madre no entiende por qué Cocó reacciona así, con tal malestar (Figura 2).

La escena concluye con Cocó tumbado en la cama, triste, acariciando su pelo. Su malestar persiste a lo largo de la película, con escasos momentos de libertad. Ane, su madre, tampoco sabe cómo actuar: enfrenta una ruptura de pareja, la sombra de su padre fallecido y la presión de una madre que insiste en reproducir los valores heteropatriarcales. Antes de eso, es la tía, la Izeko la que en una conversación con la madre Ane confiesa a ésta que es arriba, en las colmenas, donde Aitor está bien: “Vamos que... la veo tranquila” [1:35:00]. Es la primera vez que un adulto nombra a Cocó como *ella*, para sorpresa de la propia madre Ane que, aun cercana y preocupada, no sabe qué hacer pues su mirada no está aún preparada para el cambio en marcha de su hijo: “¿qué has dicho?,” dice sorprendida Ane ante el uso del femenino [01:35:16]. Izeko

le recuerda a Ane que así habla en las colmenas (en el campo, en la casa de la tía que no le juzga ni nombra sino abraza la imaginación y el deseo más íntimo y a la vez lejano de Cocó): “lo dice así: estoy tranquila, estoy cansada...” [01:35:16]. Ane, confundida, afirma que ella no quiere que Cocó sepa que hay cosas de chicas y de chicos y que no me meta en la cabeza nada al niño. Ante lo que Izeko responde que ella no le mete nada, es decir no es ella la que reproduce el binarismo al simplemente dar cuenta de lo que Cocó dice: “yo solo escucho,” dice Izeko [01:35:16]. Izeko confiesa a la madre que Niko, otra niña del pueblo le llama en femenino a Cocó cuando están juntas. Ante todo esto Ane reconoce estar desbordada por todo: su inestable trabajo, su pareja y posible divorcio, los fantasmas de las herencias paternas-maternas que le acechan y no saber escuchar o entender el proceso de transición Cocó. Izeko pide a Ane que se siente a hablar con el chique, y deje de mirar para otro lado como hizo la abuela/amama: “¿de qué tienes miedo?,” pregunta a Ane. Ésta responde que ha conseguido la plaza de trabajo a la que opositaba, para la que supuestamente lleva desde que llegó al pueblo intentando crear un proyecto de bellas artes, un conjunto de esculturas: Ane revela que ha conseguido la plaza de profesora en Bayona con “Sífides,” un conjunto que en realidad fue esculpido por su difunto padre, quien utilizaba jóvenes del pueblo (en un momento del film se menciona que el padre tenía relaciones sexuales extra-matrimoniales con las jóvenes) para sus esculturas. El film propone así que Ane es el eslabón entre la norma heredada y lo trans*: está demasiado encajada en la herencia edípica del padre, patriarca en su familia heteronormativa pero también en las propias contradicciones del matrimonio con Gorka y su familia vasca tradicional. Izeko le pide por ello que no permita que sus hijos vivan sus vidas con vergüenza, reclamando que cambie su mirada, su perspectiva, su mirada de (o falta de ella) ante la realidad de un niño en transición de género [01:35:16–01:38:13]. Esa es la alternativa (a lo otro, a la diferencia) frente a lo que la *amama* o abuela de la familia, la matriarca (y la hermana de Ane, Leire),

muestran a lo largo del film: el “miedo al género,” el miedo al cuestionamiento del heteropatriarcado, su identidad y binarismo dados y transmitidos como normales acríticamente.

2. ¿Quién teme al género?

En su obra *Who is Afraid of Gender?* Judith Butler articula cómo los miedos y ansiedades contemporáneas cristalizan en el espacio cultural del género. Para Butler, aquellos que tienen miedo al género por su desestabilización del binarismo anatómico no defienden solo los valores de la familia tradicional ni una forma de vida, sino que propagan el fantasma mismo del miedo sobre el futuro existencial de lo humano, como si el cuestionamiento de género frente al binarismo sexual pudiera destruir su mundo, las estructuras sociales sin las cuales, argumentan, lo humano no sobrevivirá (Butler 2024, 36). Es aquí justamente donde el género, como fantasma de otras ansiedades (precariedad laboral, ansiedades contemporáneas o racismo) despierta para algunos la necesidad de eliminar la reflexión crítica sobre género de la educación, censurando y criminalizando (en última instancia persiguiendo y agrediendo) a las personas trans-, cuir o no binarias. De este modo la existencia misma de las personas LGBTQI+ se pone en riesgo.

En *20.000 especies de abejas* el miedo al género se muestra en varios momentos del film: desde los comentarios mencionados más arriba de la abuela, a la imposición de Leyre a su hermana Ane para que asista al bautizo católico de su hijo Peio [00:36:00], hasta el final del metraje, cuando el bautizo de Peio tiene lugar y Cocó va a presentarse ante la familia con su nuevo nombre — Lucía— y vestido con un traje feminizado pero luego teme hacerlo (por lo que supone la exposición y por temor, dice, a enfadar a su madre como ocurre con la abuela conservadora) y se cambia de ropa por una camisa tradicionalmente asignada a lo masculino. La abuela conservadora ha expresado su ideología en una de las escenas clave del film, que transcurre mientras la abuela y Ane

tienden la ropa (en referencia a la expresión hispana, tal vez, que se refiere a decir las verdades más incómodas) en el patio de la casa. En este momento la pesada herencia familiar se hace presente: Ane reprocha a su madre que su padre se acostara con las jóvenes a las que esculpía y no entiende cómo no abandonaron el pueblo, a lo que la abuela responde que si tanto le importa la opinión de la gente debe vigilar al niño, “al que confunden con una chica, con ese pelo.” Ane intenta defender a su hijo pidiendo a la abuela que no se meta en ello, ante lo que la abuela insiste: “¡ponle límites, hija. Ponle límites. ¡Qué ese niño está muy confundido!”, expresando así, tal vez, un inconsciente político que marca una época: el de la propia herencia heteronormativa y binaria que teme al género. La abuela se indigna de que Ane piense que Cócó simplemente esté explorando... pues para ella es Ane quien lo hace especial consintiéndoselo absolutamente todo [00:52:52–00:57:06]. Esta escena es la que de manera más explícita en el film muestra cómo la teoría de género no existe como teoría unificada, sino en palabras de Preciado en su *Dysphoria Mundi* en “las fantasías de quienes desconocen la heterogeneidad de los discursos y prácticas feministas, cuir, trans, y no binarias” (2024, 54). Este medio y desconocimiento, volviendo a la cita del comienzo de este ensayo, se relaciona con el desconocimiento o negacionismo del clima, recordemos, según Preciado:

Para los neoconservadores, el género es a la gestión heteropatriarcal de la reproducción nacional lo que el clima era a la gestión capitalista de la producción: la palabra que encarnaba una conciencia crítica y una posible deconstrucción de la norma. Así como los negacionistas del clima niegan, frente a toda la evidencia, que la temperatura haya aumentado, que los polos se estén derritiendo o que la capa de ozono esté permanentemente dañada, los negacionistas del género niegan la existencia de bebés intersexuales (uno de cada seiscientos a dos mil nacimientos), la realidad social y psíquica de las personas trans y no binarias, la violencia inherente a la institución de la familia patriarcal, las cifras de los feminicidios, ‘transcidios’ y “putocidios”, y

consideran la homosexualidad, las prácticas trans y de reasignación de género como enfermedades mentales (o incluso crímenes y pecados en los discursos teológico-políticos) y las estructuras familiares homoparentales o no binarias como el desorden y disfunción social. (54)

Antes de elaborar más sobre esta relación y brecha entre negacionismo de género y climático que Preciado vincula en su enmienda a Latour, es importante señalar cómo el film relaciona el negacionismo de género, sobre todo en la abuela Lourdes, algunos niños y niñas que interaccionan con Cocó, y también la tía Leire, con *el miedo*: el film, de hecho, acaba con la canción “Gaua” [La noche] de la cantautora donostiarra Lourdes Iriondo (fundamental en la renovación de la canción vasca y su lucha contra el Franquismo) (Iriondo).

En este contexto, es entendible que Cocó tenga miedo (en una de las escenas se hace pis en la cama, recordando así el aspecto traumático-depresivo de la *disforia*), si bien poco a poco se abre en el film y en un momento confiesa a su madre, en la intimidad de la cama antes de dormir, su malestar por no saber quién es. Echados ambos en la cama, llorando ambos también, afirma que su nombre es Lucía y quiere que lo llame así. Tras una incursión nocturna con su hermano en el taller de Ane, Cocó representa el contra-bautismo del principio del film: pide llamarse Lucía y arroja de nuevo al fuego un papel para quemar su antiguo nombre. Durante la travesura nocturna de Cocó y su hermano se produce un pequeño incendio en el taller (las figuras dadas de lo humano, parecen no sostenerse) y, de nuevo un adulto, en este caso la tía, aparece para reprender a los niños y mandarlos a la cama. Es justo después de esta escena cuando Lucía confiesa a su madre su nuevo nombre, y su malestar [1:42:18–1:42:45]. Inspirada por el niño, la madre Ane comienza a transformar su miedo en la apertura al cuestionamiento de la identidad y transición puesta en marcha por su pequeña Lucía, cuyo necronombre era Aitor, su nombre trans Cocó y su nuevo nombre, el nombre de su deseo existencial, será Lucía. Lo anunciado anteriormente por la tía/Izeko a Ane (el secreto de la libertad

del niño cuando está en las colmenas) es por fin confrontado y abrazado en primera persona por Ane, y por la valentía de Lucía al decir su nombre, esto es, a contra-bautizarse y abrirse con ello su trans-formación.

En estas y otras tantas escenas del film se puede ver en qué medida la *disforia* de Aitor-Cocó-Lucía es una fuga respecto a la identidad de lo dado. En el ámbito del hispanismo, Alberto Moreiras ha hablado y enfatizado la condición marrana, y propongo pensarla con relación a la idea misma de *disforia* en Preciado y que el film muestra en la transición del chique. En *Marranismo e Inscripción*, Moreiras escribe que el marranismo es:

deconstrucción de la identidad, desde el supuesto de que el marrano no es algo que uno es sino algo que le llaman a uno, una designación, no se considera marrano en el sentido de la acusación, pero entiende que esa percepción de otros lo excluye de la hegemonía, lo coloca en una situación abyecta respecto de ella, y eso es lo que interesa. El marrano nunca quiere estar ahí donde lo ponen, de una manera o de otra, ni antes ni después de la acusación, y esa especie de rebeldía silenciosa o previa es quizá lo que ha provocado mayores problemas políticos para nosotros, el siempre hecho de no querer o de no poder dejarse atrapar en las redes de la hegemonía a cualquier nivel supongo que resulta muy desconcertante y sospechoso y acaba por hacerse intolerable. (49)

Me interesa leer la propuesta del film siguiendo este concepto del marranismo, del *gesto marrano*, que establece Moreiras y centrarme para ello en la escena en que Lucía desaparece de la celebración del bautizo (recordemos, de la inscripción claramente binaria de Peio como varón católico para su familia). Lucía literalmente huye, se fuga de una foto familiar a la que no quiere pertenecer [1:54:20], en la que no parece que sea bienvenido pues el marco está justamente marcado por el miedo al *género*. Es decir, la lectura convencional de un film por otro lado convencional (de planteamiento convencional, insertado en la industria y su conflicto central de sacrificio, redención, espectacularización, etc.) hablaría de una transición de un niño,

Aitor, a una chica, Lucía, en un contexto familiar conservador y un miedo/fobia que no permite la inclusión de lo otro. Sin embargo, es justamente esta distancia de Lucía y la escena final (en la que me detendré en un momento) la que posibilitan una lectura infrapolítica de este film, en el sentido en que más allá de una transición burguesa feliz de lo masculino, supuestamente, a lo femenino, lo infrapolítico del film sería justamente la apertura de una diferencia indomesticable respecto a lo humano mismo en la encrucijada con la que comenzaba este artículo: entre la *disforia* de lo humano respecto al mundo (a la existencia, al ser, a algo más que a la propia diversidad humana) y la *disforia* del género respecto al humanismo blanco binario. De este modo la transición sería salvaje, entendida no para llegar al puerto de una nueva estabilización del binarismo de género (como señala la apertura sin *telos* fijo de lo trans*), sino para marcar de manera *marrana* o *dis-fórica* que no se quiere estar allí: que no es sino en una situación abyecta respecto a lo familiar, la norma y el binarismo humanista (burgués, blanco) del que Lucía se exilia, *sale*. Esta sería la disidencia, desistencia o rebeldía que los ojos de Lucía señalan en silencio en numerosos primeros planos a lo largo del film y que confirma su fuga final. La no-pertenencia de Aitor encontrarán una afirmación existencial [o “afirmación deseante” en la expresión de Preciado (2022: 521)] en las colmenas hacia el final, pero antes de detenerme en la última escena del film y finalmente centrarme en a la cuestión del principio del texto (la relación entre el clima/la extinción y la disforia de género), conviene desarrollar el modo en que el film elige mostrar al final la transformación o decisión existencial del chique.

3. Decisión existencial

El trazo central de la película es la tensión entre Ane y el chique. Ane intenta construir figuras de barro y cera en el taller de su padre, pero ante la dificultad de hacerlo acaba por utilizar las figuras que su padre creó (Figura 3).

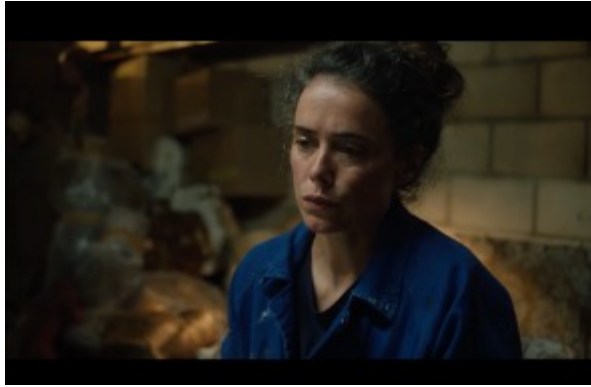


Figura 3: Ane frustrada con su figuración en el taller de su padre, cuya figura le acecha

Está atada, hasta la confesión vista más arriba, al heteropatriarcado: Ane es el eslabón entre el mundo heteropatriarcal binario de la herencia (burguesa, moderna) como se ha visto. Paralelamente a esa línea, el chique muestra en su relación con la naturaleza (con las abejas, con el río, con el bosque) un intento de cuestionar la falsa dicotomía ontológica entre naturaleza y ley humana o animal-humano. Así por ejemplo, en una de las visitas/escapadas del chique a las colmenas con la tía/Izeko, ésta le muestra cómo crean cera las abejas. Le enseña las celdas de las colmenas, en las que las larvas se transforman, se dejan la piel, para ser abejas. Seguidamente Cocó echa a arder paneles de abejas en un bidón grande y pregunta por qué la tía le pide que haga esto, a lo que ésta responde que hay una enfermedad llamada “loque” que afecta a las larvas más pequeñas, hace que no crezcan bien y puede afectar a todas y matarlas. Por eso se queman los paneles; da pena pero es así, dice la tía. Lejos de la figuración humana heredada del heteropatriarcado —que estructura la relación entre el padre y Ane—, la escena entre la tía y Cocó-Lucía muestra, por un lado, la evolución propia de la naturaleza y, por otro, la selección que

una especie, el *homo sapiens*, ejerce sobre otra: las abejas (*Apis mellifera*), de las cuales existen, como indica el título del film, al menos veinte mil especies [00:49:21–00:52:13]. Justo esto es lo que, en la escena posterior, aún en la casa de campo de la tía, le comenta su prima a Cocó: le pregunta si le dan miedo las abejas, a lo que Cocó responde que sí. La prima de Cocó dice entonces (en contraposición a un plano dentro de la casa en la que la tía cura con apiterapia a alguien) que el *aitite* de la prima estaba malo y se curó gracias a las abejas: “hay muchas especies de abejas y todas son buenas” [00:52:13–00:52:40]. El film se desenvuelve así no solo como una reflexión sobre el miedo al género y la exposición a la *disforia* en lo más íntimo y cotidiano, sino también una reflexión sobre la figuración de lo humano mismo como falsa excepción en tanto tal (heteronormatividad blanca) y en relación a las demás especies y medio natural tan devastados y tan agotados por el antropocentrismo y la agencia del tecnocapital extractivista humano (del Antropoceno como época límite para los sistemas terrestres).

El film prepara lentamente la transformación del chique, que tiene un momento central en este cuestionamiento de la disforia y el antropocentrismo en tres escenas, las de mayor complicidad del film, entre la tía y Cocó. En la primera escena, tras confesar el chique a la madre Ane que quiere que la llamen Lucía, el film se mueve a una siguiente escena en la que la tía cuenta a Lucía que sus bisabuelas y tatarabuelas eran apicultoras, y cuando ella (la tía, la Izeko) nació, su madre dio tres golpes a las colmenas con un palo, y dijo a las abejas “*Lourdes* ha nacido. Dejó la puerta del panal abierta, para que le dieran miel e igual, e igual que cuando nació tu amama. Y te diré que también lo hice cuando murió mi madre. Di tres golpes y dije, dadme cera para que pueda iluminar el camino de mi madre.” [ref] La tía le confiesa a Lucía que aunque su madre murió la siente aún dentro. A lo que Aitor-Cocó-Lucía, tras una breve pausa, pregunta: “¿Izeco, yo me puedo morir...para nacer otra vez siendo chica?” A lo que Izeko, tras una pausa, responde acercándose a ella: “¿Pero



Figura 4: Ane frustrada con su figuración en el taller de su padre, cuya figura le acecha

para qué necesitas morirte? Tú ya eres una chica, y bien guapa además. La más guapa. Cariño” [01:44:00–1:46:40]. Así pues, la tía aparece como más libre que la madre Ane al exponerse, desde el principio e incondicionalmente (esto es, fuera del miedo heteropatriarcal y el binarismo heredado) a la otredad y transformación de Lucía. En la segunda escena de complicidad entre la tía y Lucía, la primera va introduciendo diferentes especies de plantas —el tomillo, la lavanda— para que éste las plante con ella y las conozca. La tía y la chica conversan en vasco, sobre los nombres de las plantas de manera que el acto de nombrar, de nuevo, aparece como posesión humana de lo que es, del Ser.² En un momento, entre las plantas, aparece una abeja y Lucía cierra los ojos de miedo. La tía abraza al chique por la espalda y le pide que respire hondo (Figura 4).

Este es, tal vez, el momento de mayor complicidad del film y las palabras y el amor de la tía permiten que Lucía pierda el miedo a la abeja. Tras unos segundos en silencio, miedo y tensión, la tía logra convencer al chique de que no tenga miedo. Lucía abre los ojos y dice que ha recordado lo que la tía dice y

dice: “joe... las he visto, me he quedado supertranquila.” “¿Estabas nerviosa?, pregunta la tía: pues yo te he visto muy tranquila” [1:03:47 [01:05:00]. Es esta tranquilidad, hospitalidad o apertura, en oposición al miedo, la que permite que Cocó se refiera a sí misma como Lucía. Esta segunda escena íntima con la tía se acaba con una analogía entre los roles de las abejas y la familia (Cocó afirma que la nodriza sería la tía Leire, las señoras del barrio las vigilantes porque siempre vigilan, el zángano o macho de la colmena su ausente padre (que no relaciona en todo el film con la *disforia* del hijo) y la reina elle mismo. Tú, dice Lucía a la tía, no puedes ser la reina porque nos cuidas. Concluye así una crítica con cierto tono cómico de los roles humanos —naturales y antropocéntricos— que la complicidad de la tía y ahora Lucía ponen al descubierto. En la tercera y última escena de complicidad ambas se encuentran en el río. La tía aparece desnuda flotando sobre el agua y anima a Lucía a lanzarse al agua (Figura 5).

Lucía tiene miedo, pero gracias a la complicidad y falta de miedo de la tía, a su hospitalidad, el chique se va introduciendo al agua y va perdiendo el miedo hasta nadar en el agua libremente y jugar con la tía. En el mismo río en el que la abuela censuraba la imaginación de las sirenas, la tía ha propiciado que el chique pierda el miedo y se sumerja en un espacio, en una experiencia, nueva [1:15:48–1:18:00].

Las tres escenas anteriores reflejan la preparación del éxodo, de la decisión existencial que el entorno hasta ahora ha reprimido y censurado para el chique Cocó en transición y así se puede ver en sus carreras, libres, por el campo [1:19:00], mientras la madre —aún demasiado en el ámbito de lo familiar— sigue encerrada en el taller trabajando esculturas, y la abuela conservadora, en otra escena en una iglesia del pueblo, cuenta al chique la historia de Santa Lucía, a la que castigaron y martirizaron por defender su fe. Es de ahí de donde Aitor-Cocó tomará el nombre de Lucía para nombrar su verdadero deseo, su yo más íntimo (y, en su *disforia* y represión de su entorno, el más lejano), como decisión existencial de *transgredir* la norma del sexo heteronormativo dado



Figura 5: Cocó es convencida por el amor y apertura de la tía para vencer su pudor y miedo y bañarse con la tía

por su entorno familiar y social. Justamente será en el río, con su prima Niko, donde seguidamente exprese tal deseo, se intercambie el bañador con ella y afirme que su verdadero nombre es “Lucía” (Figura 6).

Antes de sumergirse en el agua, los dos niños, desnudos, se observan mutuamente. A lo que Niko, tras ver el pene de Lucía (que la cámara no muestra al espectador, no es necesario), comenta que “un niño en mi clase tiene potota” (potota se refiere al sexo anatómico femenino). Lucía pregunta entonces ¿cómo es? Y Niko responde que es “majo,” trasladando la posibilidad de asignar en un gesto humanista o fóbico lo sexual anatómico a lo identitario al interpretar la pregunta como una cuestión de carácter y no de identidad. Los niños seguidamente se sumergen en el agua en un nuevo rito de bautismo pagano o no identitario, sino un gesto más que marca la disidencia, la retirada que ha puesto en marcha el chique tras el miedo y la represión. Llegamos así a la escena final del film, (el bautizo de Peio) y el éxodo del chique.

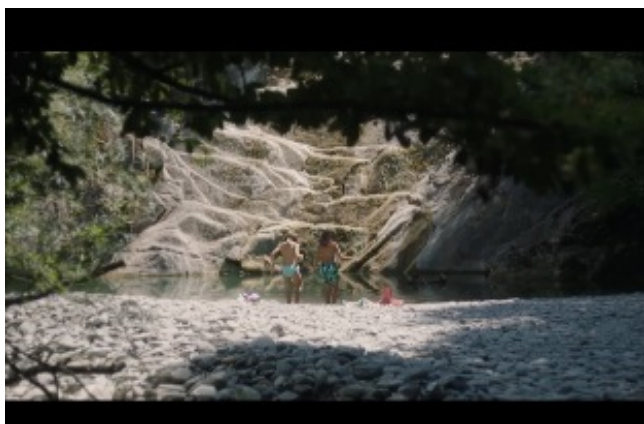


Figura 6: Cocó pide a Niko que la llame Lucía y se sumergen en el río tras cambiarse los bañadores (uno masculinizado y otro feminizado)

Disforia Existencial, Género y Extinción

Al final de la cinta, Lucía se pone un vestido binariamente codificado como chica para presentar su nueva identidad en el bautizo de Peio. La madre, Ane, le insiste en que “no tiene que ser hoy,” en referencia al miedo o la ausencia de presión a su des-velamiento o trans-formación [1:49:00]. Incómoda, Lucía se cambia la ropa en el transcurso del bautizo y huye al bosque, ese espacio o no-espacio de la imaginación en el que el chique ha podido poco a poco exponer su malestar, contener el miedo como pasión primaria y afirmar la decisión existencial de desasirse del género y nombre asignados. Al darse cuenta de su ausencia, los familiares buscan a Lucía, y lo llaman en principio por su necronombre, Aitor, y finalmente Eneko aparece para llamarle con su nuevo nombre, Lucía. Del mismo modo y ya en público, la madre Ane se atreve a gritar su nuevo nombre trans* [1:57:55]. Siguiendo la narración de Eneko, el film acaba con un plano general con el bosque al fondo y Lucía caminando entre las colmenas. Del mismo modo que la familia de Izeko, según le cuenta, presentaba a las abejas golpeando con un palo el nacimiento de un nuevo



Figura 7: Hacia el final del film Cocó se presenta como Lucía a las abejas en un plano general con una naturaleza imponente al fondo

miembro, ahora es Lucía quien escenifica su propia versión del rito: golpea las colmenas con un palo y afirma su nuevo nacimiento trans* pronunciando: “Abejas, yo soy Lucía” [2:00:12] (Figura 7).

Esta escena que marca el clímax del film es su límite —falla o fallo— mismo pues el film en un primer plano sugiere, frente al malestar existencial creado por las políticas tradicionales de género y el miedo, que hay una variedad enorme de especies (al menos 20.000, como las abejas...); dentro de la propia especie humana (en la diferencia de las singularidades) como de la humana en relación a los millones de otras especies naturales que el antropocentrismo olvida. Este sería el sentido anti-especista del film (pues el humano es una especie entre más) e inclusivo (pues hay multitud de diferencias en la propia especie humana, diversa y abierta a lo trans*). Este doble sentido se rubricaría, de este modo, con la escena final. Sin embargo, si esta es su salida, el film permanece ciego a la pregunta por el Ser y la extinción misma, por la nada a la que se enfrenta una humanidad en vías de auto-extinción, o Antropoceno

(Aguilar Mellado et al.). Esto es, en el tiempo que resta, mundo sin futuro, o tiempo de descuento para lo humano en la Tierra, no hay inclusión intra-especie o inter-especies que pueda paliar la escala de la caída. A propósito del gesto trans* (infinito, múltiple), Jack Halberstam escribe que el asterisco en lo trans* marca el significado de la transitividad, rechazando situar la transición como la busca de un destino, telos o forma final. Más bien, escribe Halberstam: “The asterisk holds off the certainty of diagnosis; it keeps at bay any sense of knowing in advance what the meaning this or that gender variant form may be, and perhaps most importantly, it makes trans* people authors of their own categorization (4).

El asterisco en lo trans* abre a la incertidumbre del nombrar y lo no nombrado, desestabilizando también el nombre mismo hacia formas expansivas de la diferencia, hacia la experiencia y el conocimiento de lo incierto; de manera que la terminología “trans*,” volviendo a Halberstam “stands at odd with the history of gender variance, which has been collapsed into definitions, sure medical pronouncements, and fierce exclusions” (5). *20.000 especies de abejas*, como artefacto cinematográfico, puede parecer apuntalar una transición de un chico varón a una chica, *dentro de lo humano*. A pesar de la afirmación la decisión existencial de un chique que sale de su identificación masculina, el film afirma su nuevo nombre, Lucía, como femenino, tal y como esta escena final reconoce e intenta identificar y asimilar. Se reafirma así un gesto trans* políticamente humano. Lo que la infrapolítica recuerda en este punto es que el gesto trans*, tomando en el calado completo que marca la negatividad trans* frente a lo mismo, la heteronormatividad), no puede ceñirse a la domesticidad política, sus definiciones (humanismo), procedimientos médicos (saber técnico o biopolítico) o la lógica inclusión-exclusión. Si el gesto del film políticamente trans* progresista, afirma la decisión existencial, la libertad, de un chico Aitor que transiciona (o comienza a transicionar) a Lucía, el recuerdo infrapolítico nos advierte de no caer en la trampa de limitar la diversidad, o diferencia, a

la predicación sobre y para lo humano. El registro infrapolítico que subyace a *20.000 especies de abejas* apuntaría a lo no visto ni previsible en la relación con el otre (lo humano) y lo otro (el Ser, la Nada, la naturaleza, la extinción), de manera que se excedan “the already-anticipated possibilities,” como recuerda el pensador Jean-Luc Nancy en uno de sus trabajos antes de morir: *On Doing*. En este trabajo Nancy replantea la vieja cuestión sobre el “hacer” marxista-leninista, cuestionando nuestra relación convencional, positiva-subjetiva, con este verbo (*hacer*) y mostrando su historia desde Kant a Lenin (Nancy 59). Nancy cuestiona la relación con el hacer como producción (como valor del ser humano que se produce a sí mismo o es su propio autor, como afirma Halberstam) afín a pesar de sus diferencias a la cristiandad, el comunismo, el fascismo y el liberalismo capitalista (33). Estas comprensiones o visiones del mundo asumen una relación del sujeto con la forma de vida, *como forma de vida* “of self-organization according to which a being sends, destines or decides itself to itself” (76).

La escena final reafirma una vieja asunción metafísica y burguesa: la capacidad del sujeto humano de autoafirmarse, nombrar y dominarse, incluso en su lado más progresista o inclusivo. Permanece así completamente ciega al hiato —infrapolítico, heraclíteo— entre el nombrar y lo que es (la naturaleza, el Ser, la nada). La más que posible extinción humana exige una relación distinta con la disforia: no se trata solo de restaurar identidades bajo la ley burguesa-liberal ni de frenar el calentamiento global para garantizar la vida humana, como plantea Latour. Cuando activistas trans o pensadores transgénero relacionan la negación climática con la somática, como hace Paul B. Preciado en la cita del comienzo de este artículo mientras afirma que “no le interesa la identidad” [Bayer: 00:15:20], ya está anunciando el límite político de lo trans*. Si el gesto político inclusivo (progresista) del film *20.000 especies de abejas* afirma la necesidad de perder el miedo al género y defender la variedad intra e interespecies, el registro infrapolítico que subyace a lo anterior es la

infranqueable confrontación con el límite de la identidad (lo no asimilable a y para el sujeto humano y su nombrar, lo trans* incondicional, existencial) y el límite de la extinción (la nada misma, el perecer). En palabras de Nancy, toda afirmación de vida humana, en tanto certeza o distinción de un yo o un “auto” (la afirmación de Lucía al final del film) implica una cierta represión o rechazo a la fuerza misma de la existencia; de sus formas, destinos y decisiones, pues “life does not stem from a certainty of self; it is, moreover, in this way that thought is life itself. This proof is singularly this: that life destines itself to death, desires its death, or desires itself in its death, if we can put it that way” (2020, 76).

Bajo cada afirmación moderna, demasiado moderna, de un yo en su identidad o de inclusión y ampliación de la relación con las especies (tan necesarios como puedan ser ambos gestos, el de la diversidad y el del ecologismo), si se toma el doble registro de la disforia planetaria y la de género en todo su calado, no habrá identidad que pueda frenar el cambio climático o los malestares y miedos a las modalidades de la existencia.: *différance*. El sujeto postidentitario, posthegemónico o *marrano*, esto es, el no-sujeto de lo político es otro nombre para la existencia infrapolítica que no pretende cerrar la *disforia de género bajo una nueva identidad*, sino que entiende que la única, fundamental decisión existencial para lo humano o posthumano (para el tiempo que resta) es una confrontación con la extinción misma, con la nada, como decisión existencial bajo todo especismo (o contra-especismo inclusivo) a la vez que bajo todo miedo al género y su contra-partida; las políticas de subjetivas de agencia, reconocimiento y legalidad del progresismo burgués moderno (López Trujillo; Requena). La *disforia existencial* respecto al subjetivismo de la identidad (la agencia, la resiliencia, etc.) en la época sin época de la absoluta *disforia humana* respecto al planeta marcaría una decisión existencial, o paso infrapolítico, ni visto ni previsible. Este sería el mundo en el que se cruza sin remisión la disforia de género y la cuestión climática de

la que hablan Latour y Preciado y marca, pero a la vez oculta un film como *20.000 especies de abejas* no haría. En este sentido, la disforia existencial sería el contenido propiamente que pensar, en su nihilismo, de una democracia marrana o posthegemónica en el tiempo límite del Antropoceno. Lo demás, incluido que Preciado siga contemplando que “vivamos la mayor revolución de la historia” (2023: 63), que quepa aún contemplar la posibilidad de tal “revolución” y un “agenciamiento crítico” del sujeto, parece que no haría sino seguir ahondado en la misma negación política, en la disforia respecto a la disforia de la identidad y respecto a la nada que, cada vez más ominosa y cercana, acecha.

Notes

- 1 Siguiendo las recomendaciones del texto de Jacob Hale sobre la escritura trans* de académicos no trans*, reconozco que la escritura de este ensayo surge de dos motivaciones: en primer lugar, de la experiencia de un miembro familiar cercano en posible transición y, en segundo lugar, por sentirme interpelado porque la(s) experiencia(s) trans*, si bien no la vivo en primera persona, me resulta imprescindible para pensar la promesa de una democracia por venir no caída al heteropatriarcado colonial moderno y su destrucción planetaria, lo que para el colectivo de la deconstrucción infrapolítica se ha denominado “democracia poshegemónica.” Por ello agradezco cordialmente los comentarios de los revisores a la primera versión de este trabajo.
- 2 Halberstam señala en *A Quick and Quirky Account to Gender Variability* que “the mania for Godlike function began, unsurprisingly, with colonial exploration. As anyone who has visited botanical or zoological gardens knows, the collection, the classification, and analysis of the world’s flora and fauna has gone hand in hand with various forms of colonial expansion and enterprise. The seemingly rational and scientific project of collecting plant specimens from around the world and replanting them at home masks conquest with taxonomy, invasion with progress, and occupation with cultivation. But naming drifted quickly in the nineteenth century from plant life to human life; as many historians of sexuality have detailed, the terms that we now use to describe and explain gender and sexual variation were introduced into language between 1869 and the first decade of the twentieth century” (5). En este sentido particular, se ve que la cuestión del borrado o clausura de diferencia de género y el gesto trans* (el miedo al género

del que habla Butler en términos contemporáneos), se relaciona con el borrado del Ser mismo, la naturaleza. Cuando Derrida habla de la *différance* (de la que, en realidad no se puede predicar ni hablar), diciendo que “*physis is différance*” (17) esto es, que el Ser es la diferencia, en mi lectura se refiere al cuestionamiento del Ser como lo mismo o el Uno que ha sido el desarrollo por la historia moderna, vis a vis la posibilidad de una diferencia enteramente otra, la de la naturaleza (a la que nunca podemos domesticar) o a la de los géneros y las aperturas trans* (que nunca se pueden definir ni domesticar).

Obras Citadas

Aguilera-Mellado Pedro, Peter Baker, Gabriela Méndez Cota, eds. “Anthropocene Infrapolitics” In: *Culture Machine*, vol 22. December 2023. <https://culturemachine.net/vol-22-anthropocene-infrapolitics/>

Bayer, Dan. “Orlando, My Political Biography with Director/Writer Paul B. Preciado.” *The Next Best Picture Podcast*. November 10, 2023. <https://nextbestpicture.com/the-next-best-picture-podcast-interview-with-orlando-my-political-biography-director-writer-paul-b-preciado/>

Butler, Judith. “Feminism and the Question of Postmodernism” *Feminists Theorize the Political*. Routledge, 1999. 3-22.

—. *Who is Afraid of Gender?* Farrar, Straus and Giroux, 2024.

Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. The University of Chicago Press, 1982.

Halberstam, Jack. *Trans* A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. University of California Press, 2018.

Hale, Jacob. “Suggested Rules for Non-Transsexuals Writing about Transsexuals, Transsexuality, Transsexualism, or Trans-”, 1997. <https://hivdatf.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/09/suggested-rules-for-non-modified.pdf>

Iriondo, Lourdes. “Gaua”. <https://fsnext.org/event/gaua-lourdes-iriondo-mbu>

López Trujillo, Noemí. “Aprobada definitivamente la Ley Trans y LGBTI que permitirá cambiar el sexo legal sin requisitos a los 14 años.” *Newtral.es*. 16 de febrero de 2025. <https://www.newtral.es/aprobada-ley-trans-lgtbi/20230216/>

Moreiras, Alberto. *Línea de sombra. El no-sujeto de lo político*. Palinodia, 2006.

—. *Marranismo e inscripción, o el abandono de la conciencia desdichada*. Escolar y Mayo, 2016.

Nancy, Jean-Luc. *On Doing*. The University of Chicago, Press, 2020.

- Portero, Alana S. et ali. *Vidas Trans*. Levanta Fuego, 2019.
- Portero, Alana S. *La mala costumbre*. Seix Barral, 2023.
- Preciado, Paul B. *Dysphoria Mundi*. Anagrama, 2022.
- . *Manifiesto contrasexual*. Anagrama, 2023.
- Requena Aguilar Ana y Marta Borraz. “La Ley Trans facilita 5.319 camios de sexo durante su primer año en vigor, cuatro veces más que el anterior.” *Eldiario.es* 3 de Mayo, 2024. https://www.eldiario.es/sociedad/ley-trans-facilita-5-139-cambios-sexo-durante-primer-ano-vigor-cuatro-veces-anterior_1_11314747.html
- Robertson, Mary Anna. *Growing up Queer: Kids and the Remaking of LGBTQ Identity*. New York University Press, 2019.
- Solís Galván, Raúl. *La doble transición*. Libros/com., 2019.
- Toscano-Alonso, María. “Las identidades trans representadas: Patrones narrativos en el cine español”. *Estudios LGBTQ+ Comunicación y Cultura*, vol.1, núm. 2, 2021: pp. 125-138. <https://doi.org/10.5209/eslg.77794>
- Urresola Solaguren, Estíbaliz. *20.000 especies de abejas*. Gariza/Inicia Films, 2023.

Raúl Ruiz, Poetics of Cinema and “Intentionality”: Unworking the Soul’s Standardization Against the Government of the Living

Gonzalo Diaz-Letelier
University of California Riverside
gdiaz049@ucr.edu
10.7264/peripherica.3.2.6108

Abstract

The poetics of cinema by filmmaker Raúl Ruiz, as read by Chilean philosopher Willy Thayer, can be understood as critique of the biopolitics (government of the living) that is at play in the cinema-spectator relationship and its determination by the old Christian-theological apparatus of “intentionality” (soul-world relationship): a body subject to the form (law, word, image, “mask”) that turns it into a “person” and whose unity depends on the unity of the world

as the order of words, things, and events—a unitary order guaranteed by a theological author and meta-reader in pure act—and the insemination of that order into the perceptive, intellectual, and practical “soul.”

Keywords: cinema, intentionality, subject, image, narrativity, perception, biopolitics, event, infrapolitics

Resumen

La poética del cine del cineasta Raúl Ruiz, leída por el filósofo chileno Willy Thayer, puede ser entendida como una crítica de la biopolítica (gobierno del viviente) que se juega en la relación cine-espectador y su determinación del viejo aparato teológico-cristiano de la “intencionalidad” (relación alma-mundo): un cuerpo sujeto a la forma (ley, palabra, imagen, “máscara”) que lo convierte en “persona” y cuya unidad depende de la unidad del mundo como el orden de las palabras, cosas y eventos —un orden unitario garantizado por un autor teológico y meta-lector en acto puro— y de la inseminación de ese orden en el “alma” perceptiva, intelectual y práctica.

Palabras clave: cine, intencionalidad, sujeto, imagen, narratividad, percepción, biopolítica, evento, infrapolítica

(...) as for Yamamoto, he is too learned. Too much clock, not enough cloud.

Raúl Ruiz, *Todas las nubes son relojes*

New music: new listening. Not an attempt to understand something that is being said, for, if something were being said, the sounds would be given the shapes of words. Just an attention to the activity of sounds. / (...) And what is the purpose of writing music? One is, of course, not dealing with purposes but dealing with sounds. (...). This [purposeless] play, however, is an affirmation of

life—not an attempt to bring order out of chaos nor to suggest improvements in creation, but simply a way of waking up to the very life we’re living (...).

John Cage, “Experimental Music”

1. *Anima and Imago Mundi*

Raúl Ruiz’s poetics of cinema, as interpreted by Chilean philosopher Willy Thayer, offers a critique of biopolitics—the ‘government of the living’—embedded in the cinema-spectator relationship. This critique targets the Christian-theological apparatus of “intentionality,” which standardizes the “soul” through forms such as law, word, image, and mask, turning it into a “person” whose unity depends on the unity of the world as the order of words, things, and events—a unitary order guaranteed by a theological author and meta-reader in pure act—and the insemination of that order into the perceptive, intellectual, and practical “soul” (Moreiras 11; Williams 107).

In the 13th century in Europe, with a focus between the Andalusian world and the Catholic reaction in the peninsula and in Paris, a metaphysical battle took place over the determination of what the “soul” is (De Libera). A hermeneutical dispute over the concept of soul in Aristotle—the invention of the “Arab Aristotle” and the “European Aristotle”—that would be decisive for the history of the “West” (the *Occident*), but not as a “central conflict”, since such is the fantasy of the “West and *its* other”, so that we will have to clarify, in what follows, how else we understand here the nature of this cleavage. For the moment, we can say that in the metaphysical battle of the 13th century two “enemy” ways of understanding the soul clashed: 1) according to the *falásifa* Averroes, the soul is understood as the radical potentiality of immanent *exposure* of the finite animal to the imminence of the *outside*, to the world of forms in the being in common in the midst of the event that exceeds it, in a *supernumerary* logic of being in the world and knowledge; and, in reaction to such a “doctrine,” 2) according to Saint Thomas Aquinas,

the soul is understood as the *personal unity* and “form of the body” of the animal—a body subjected to the form (law, word, image, “mask”) that turns it into a *persona*—whose unity depends on the unity of the world as the order of words and things and events—a unitary order guaranteed by a theological author and meta-reader in *pure act*—and on the *insemination* of that order in the perceptive, intellectual and practical soul.

Ernst Bloch called the Thomistic path mentioned above the “Aristotelian right” (Bloch), and its genealogy is a fundamental piece of any genealogy of *fascism* in the West—as regards the *entelechy of the soul*, in terms of the reduction to the one (classical fascism, the soul of the individual coincides with the national soul) or the multiplication of the one (neo-fascism, flexible police subjectivation within the framework of capital), which makes it possible for the economic base to be the infrastructure of the psychic superstructure, while, in the subjective dimension, the psyche becomes the infrastructure of the economic superstructure. Remember Vladimir Lenin’s “theory of ideological reflection,” that is: that the external world is *reflected* in the constitution of the internal world, before any dynamic of transformation of the world. Or Wilhelm Reich’s theory of fascism (Reich), in its attempt to exceed the limits of both psychologism and economism: 1) against “psychologism,” he assumes that the economic base is the infrastructure of the psychic superstructure—in the material world that conditions it; and 2) against “economism,” he assumes that, in the subjective dimension, what he calls the “psyche”—that is, the “soul”—becomes the infrastructure of the economic superstructure. This paradoxical chiasmus is what, for centuries in the European canonical philosophical tradition, has outlined the concept that phenomenology will call under the medieval term of “intentionality” (*intentionalitas*, *Intentionalität*) (Husserl). Regarding the modern drift of the Aristotelian formula disputed in the 13th century—*the soul is the form of the body*—, Michel Foucault picks it up at the end of his introduction to *Discipline and Punish* (1975), where he inverts

the old aphorism of Orphic roots according to which “the body is the prison of the soul”, to maintain that, in modern times, “the soul is the prison of the body”, since the soul would no longer be a substance that is born guilty and punishable, but a function of the order of power that is born from procedures of culpability and punishment (Foucault 36).

If, in relation to the conditions of production of the soul, we shift our gaze from the disciplinary society to the society of control (Deleuze 277) and its corresponding microphysics of power, in this shift we could retain the statement of Discipline and Punish, but we would have to add, apart from those of guilt and punishment, the procedures of standardization of perception-and-narrativization and of “entertainment” to the list of technologies. Apropos of this issue—focused on the question of *government through the image*—, I would like to consider Willy Thayer’s reading of the “writing of the image” proposed to us by the work of Raúl Ruiz—work inscribed in the cinema dispositif, but not restricted to it (Ruiz also left literary and theatrical writing; orality of conferences, conversations, interviews in print, in audio and in audiovisual; painting; sculpture; living tableau, music, opera, video-installation, in short, a “transmedial journey” or “expanded cinema”). Thayer reads Ruiz’s operation as “unworking the dominant normative metaphysics in cinema,” an operation that would imply “undoing key categories of the hegemonic articulation of image, body and mediality. Above all, the category of *production* and the mosaic of categories that accompany it: author, creation, work, unity, totality, originality, efficiency, etc.” (Thayer 2019, 50-51).

2. Standardization of Perception

We will have to see how this *cleavage between operation and unworking* is understood. To do so, it is necessary to first attend to what is unworked in this singular “operation”—the *pars destruens*, because in these things that have to do with being-in-the-world, is in its unworking—if not before, in the countersense

of the disaster—where the work (of the “world”) appears explicitly as such. Note this observation by Thayer: “That the ‘image’ is, here, when we read, a word instead of an image” (Thayer 2017, 5; 2019, 56). If the image is freed—since the image is reluctant to any corset—exceeding its linguistic trickery, the corset of the word will appear or, better said—since language is also reluctant to any corset—the instrumentalized word will appear, used as a corset for the same image that holds the word in an “imaginary.” Ruiz: “From the moment we begin and as we go through life, we become burdened with automatisms, (...) many surprising things becoming trivial, (...) the film industry as we know it leads us to perceptual generalizations, it makes us burden ourselves with these automatisms and makes us blind and deafen ourselves (...). But one of the functions of cinema is to break these automatisms in order to see what is known as if for the first time” (Ruiz, cited by Thayer 2017, 4).

What are these *automatisms* and how can cinema “break” them? Thayer has observed the first elementary phenomenon: *the position of the image under the word* to articulate its meaning, “the image is resolved in the unity of the word, of the concept, the endless grammar of the cliché” (Thayer 2017, 5). This is a critical question for Raúl Ruiz, analogously to how John Cage states in our epigraph that, for him, the position of sound under the word, its cliché, was a critical question. *Automatisms would operate as standardization and redundancy in the cliché*, and would pass through perception, judgment and spatial-temporal syntheses—in the forms of *cliché of perception* (production of perceptual clichés), *cliché of narrativization* (from the Aristotelian diegesis to the Hollywood industrial one), and the consequent “entertainment” of the “objective spectator” who, in turn, is an “expected subject,” a type of subjectivity to be produced-and-reflected (Deleuze 489-490). Thayer, for his part, speaks of “highly incorporated clichés by virtue of which we know and recognize the everyday life, clichés in which we redound; clichés that exist before us, that speak through us, and that will continue to exist after us”

(Thayer 2017, 7).

Images that are legible in advance, with the *eyes elided from the trick*: the question would be to *expose the trick in order to undo the fetish*. To discern and expose the grid of visibility, which determines vision, but which *in itself is not visible while operating normally*. “What else would the word-image or cliché be but the diversion of the eyes towards the unity of the concept to prevent them from becoming accustomed to looking closely at the workmanship, the external debris, the montage, the paste, the clay, the soil of the image, its material mediation?” (Thayer 2017, 6). Automatism as a technology for capturing the living in “culture”—its imaginaries, public opinion, etc.—, against the entropy of bodies—of their desire as seeing and saying—and their coefficient of deviation from all standardization. Thayer points out the dimension of these automatism as a “gigantic arsenal of imago-powers: painting, photography, cinema, rather than as fine arts, as artifacts of conquest, colonization and neocolonization, of imperial or national avant-garde propaganda, of naturalization and promotion of domination as culture” (Ibidem, 7). The concept of *imago-power* defines in Thayer the relationship between the production of automatism—standardization of the soul and its “correlative” world—and normative-governmental power: “the image as *mise en scène* of power, of the image as power, as an artifact of government and regulation of bodies” (Ibidem). According to Thayer, the *metamorphic image* of Ruiz would be against the grain of imago-power. Ruiz’s writing of the image would therefore be, against the grain of that of the *imago-power*, a writing of the *metamorphic image* as a “variation of quality without transport-of-something”, which would allow “to see through the cliché, not only its regime, but the multiplicity that said regime conceals.”

3. Standardization of Narrativization and Governmentality

I suggested earlier that automatisms operate as *standardization* and *redundancy* in *clichés*, and they would go through perception, judgment and spatial-temporal syntheses. I also pointed out that clichés did not consist only in the production of perceptual *clichés* (clichés of perception), but also in the *clichés of narrativization*: from the automatism of the Aristotelian diegesis to that of modern industrial narrative, passing through Joseph Goebbels and Leni Riefenstahl to Hollywood and the Cold War (Ibidem, 21), revolutionary militant cinema in Latin America (Ibidem, 9, 38), or Netflix in our current days. For Ruiz, automatism—where *narration determines the image*—is expressed as the ultimate performance of the *imago-power* and the *narrative-industrial paradigm* that developed during the Cold War in the 20th century: the “hegemonic narrative diegesis of the Cold War as a *diegetic* war of narratives or philosophies of history,” with the image subordinated “to a slogan, to the communication of a message, a myth, a teleological scheme, a history, a philosophy of history” (Ibidem, 8).

The *imperial* nature of the narrative-industrial diegesis is played out in its *expansive naturalization*, which makes the *imago-power* a (dematerialized and global) utopian image (Ibidem, 13). The industrial *diegesis* becomes imperial, “a totalitarian space par excellence” – “more through the empathetic transference of automatisms than through repression” (Thayer 2019, 48)–, causing the proliferation of *code-images* “whose duty of transparency and clarity prohibits them from secrecy and singularity” (Thayer 2017, 37). In this sense, for example, although California must be one of the most exposed and famous places in the world by virtue of the Hollywood imaginary, for the same reason it must be, in its singularity, one of the most hidden places in the world—by virtue of its own code-image. Ruiz: “advertising demands above all images ‘that direct the gaze in a dictatorial way’” (Ruiz 9).

Why the insistence on the standardization—or total mobilization of the law of *value*—of the soul as an articulation of “intentionality” (correlation of adequacy between perceiving and what is perceived, between wanting and what is wanted, between conceiving and what is conceived, etc.) with a certain *diegesis*? The concept comes from Aristotle’s *Poetics*, and we can translate it in a gloss as follows: *diegesis* is the way in which the event is narrated more or less unitarily and directedly, around a central conflict. The term is composed by the prepositional prefix *dia* (‘through’) and *hegeomai* (in Latin *ducere*, ‘to lead’), referring to a *power* of shepherding or government—*hegemonia* is, as we know, ‘leading’, and *hegemon*, ‘the leader’ or ‘the leading’. But in Greek it refers not only to a power, but also to a *knowledge*: *catechesis*, to *e-ducate*, to show the way; *exegesis*, to explain the meaning, to guide seeing/ thinking; *exegetes*, interpreter (of sacred law), counselor, guide or conductor (as *docente* in Spanish, from Latin *ducere*); *exegéomai*, to direct, to guide, to govern, to order. So, the function between knowledge and power is drawn here as that of teaching-and-commanding. Thayer quotes Ruiz, apropos of the pastoral notions of *hegemony* and *institution*, unity and teleology (Providence) around a central conflict (*civitas Dei versus civitas diaboli*), illustrated in the ecclesiastical dispositive (Thayer 2017, 17-18; see Raúl Ruiz’s film “La vocación suspendida”, 1978, France).

If we translate the narrative-industrial principle (narrative determines image) into the language of Aristotelian poetics: narration (*diegesis*) subsumes the gaze (*opsis*), linking the eye to a spectacle. The diegetic articulation of the gaze passes through narration structured as a *unitary and teleological composition*, whose action revolves around a *central conflict*. Such is the structure of the *mise en scène*: *to-mount* (arrangement or disposition, separate form, formal entelechy) | *the-scene* (metamorphic matter converted into spectacle, a narrativized cliché-vision). The “cultural battles”—whether around the global commodity-form or national-popular aestheticization—make it

clear that there is no political and/or religious hegemony without narrative-interpretive hegemony (or “cultural” hegemony as it is called today). Thayer: “To the extent that one can speak of a *diegesis* of the life of the *polis*, in each case, the living populations would seem to be aestheticized daily in narrative *software*” (Thayer 2017, 11). Of course, Thayer maintains, “Ruiz’s poetics departs from the Aristotelian understanding of the work (...), it moves away by opening the action to an image without unity or central conflict, and whose politics unworks the centered narrativity” (Ibidem, 14).

Against the grain of the *narrative-industrial paradigm*—of Aristotelian-Thomistic matrix—it would be a question of breaking down the intentional apparatus through an “unprepared potentiality” (Averroes), not teleologically organized, of imagination and image (potentiality of imagination versus the facticity of the “imaginaries” that capture it). If it is a question of a writing of the image that allows “to see through the cliché, not only its regime, but the multiplicity that said regime conceals”, then it will be the disarray of the intentional apparatus that leaves in view, at the same time, the regime of the gaze and what escapes of it. To this end, Ruiz assumes the postulate that, in his cinema or “writing of the image”, it is the image that determines the narration, at the same time it unworks the pre-given *diegesis* (Ibidem, 14 and 17).

The hegemonic paradigm of industrial narration (narrative determines image) stabilizes the dispositive of intentionality—the “perceptive and narrativized cliché of the soul” to which we have pointed—that is, a certain order of the world as an order of words and things inseminated in the soul as pre-organized perceptive potency (Ibidem, 21). Ruiz, against the grain, not ceasing to narrate, lets the image determine the narration, eroding the narrative *intentum* itself. If the cliché and theological narrativization “authoritatively frame the multiplicity of the image” (Ibidem, 19). Ruiz’s cinema tries to get that neither the images nor the film stabilize in a representational

unity (Ibidem, 20). Here there is a key: *the “image” is always before the “dispersive material multiplicities” and the “codes” that unify and contain them, as a differential tension between them—and not as a mold, model or formal entelechy that is only read as a dematerialized and authorizing code, in pure act like the thought of the Aristotelian god.*

This whole cleavage between concepts of soul, whether inseminated or exposed, between poetics of cinema of meta-narrative entelechies and unworking poetics of cinema, does not correspond to a conflict between different worldviews or aesthetic conceptions—as if it were a central conflict—but rather an attempt to think, in the midst of facticity (*in media res*), the place-without-place of every worldview and every technique: to think the common potentiality of testifying and imagining beyond any testimony or “imaginary,” beyond any *intentional correlation* that is supposedly “original.” In this sense, Thayer emphasizes that this cleavage can be understood as a *differential between body and technique*, or, put another way, *between body and culture*: such a differential will constitute the *styleme* or *exote image*—what Ruiz said allowed “living inside and outside of culture [grammar, logic, cliché] simultaneously, integrating and not integrating” (Ibidem, 6). Thayer points this out in relation to the more “folkloric” aspect of Ruiz’s films (Ibidem, 41-43; Thayer 2019, 11 and 17).

My hypothesis for reading Thayer as a reader of Ruiz is that, in addition to bringing into play a concept of a *metamorphic image* (variation of quality without translation-transport), Ruiz brings into play in his poetics a *multiplication of perspectives* that seeks to destabilize the intentional apparatus until the place-without-place of all of them appears, a certain profane illumination of the *khôra* that has nothing to do with the assumption of the theological meta-reader of Thomas Aquinas, nor with that of the baroque of Gottfried Leibniz (Thayer 2017, 27; 2019, 16 ff.).

In a short novel that Ruiz wrote in French but published in Italian, *Todas*

las nubes son relojes (1999), he thinks about this in light of Karl Popper's dichotomy between *regular systems* (clocks) and *highly unpredictable systems* (clouds). Ruiz: "It seems that Mr. Waga made it a rule, in all his novels and stories, to systematically omit the last chapter. That is where the murderer is revealed! I can understand it: this story is like a clock, every detail is carefully calculated. The fact of omitting the last chapter makes the whole elusive. The clock becomes a cloud" (Ruiz 8). In Ruiz's cinema, the destabilization of the intentional apparatus is verified in the *interruption of the chiasmus between work and spectator*: it is *an inoperative work, and without an objective spectator*. When this interruption occurs, the spectator "gets bored" (that is, he/she "is not entertained"), because without the previously inseminated narrativizing scheme she/he is left out in the open, experiencing epistemic violence, a derailment of automatism and, in this way, *a destabilization of the regime of the soul*.

This is a very different experience from that what is lived when one is settled on the intentional chiasmus: the consequent "entertainment" of the "objective spectator" who, in turn, is an "expected subject," a type of subjectivity to be produced-and-reflected (like the circular specular relation "between Marlon Brando and the average American"). The narrative-industrial paradigm of *entertainment* is, in itself, a "regime of the soul."

4. Immanent Exposure or Theological Entelechy?

Cinema, as a dispositive, has come to coincide in the twentieth century with the fetishistic apparatus of *intentionality*: a true economy (*oikonomía*) of the *subject* (author/spectator) and *presence* (unity and teleology of action and spectacle) (Ibidem 22). Let us recall what we began by pointing out, apropos of Lenin and Reich's remarks, about the intentional chiasmus that makes it possible for the economic base to be the infrastructure of the psychic superstructure, while, in the subjective dimension, the "psyche" becomes the infrastructure of

the economic superstructure. I reiterate my reading hypothesis: in addition to putting into play a concept of *metamorphic image* (variation of quality without translation), Ruiz puts into play in his poetics a *multiplication of perspectives* that seeks to destabilize and saturate the intentional apparatus until the place-without-place of all of those perspectives appears, a certain profane illumination of the *khôra* that has nothing to do with the assumption of the theological meta-reader of Saint Thomas, nor with that of the baroque of Leibniz. It is an “atheological montage” (Thayer) or, to say it in his own terms, Raúl Ruiz proposes to us a “metaphysical crookedness” (*chuecura metafísica*). Thayer:

The Ruician *diegesis* is directed towards the renunciation of “any point of view”. Not only the one that articulates the landscape from above according to an aerial eye; but also the one that articulates the landscape by traversing it on foot, tactilely, in the infinitesimality of its framings, perceptions, reflections and floating virtualities that open up at every step. The Ruician *diegesis* unworks the aerial and tactile possibility of a dialectical or theological-political meta-*diegesis* that pre-articulates the landscape. It unworks not only the unity of the frame or film; also that of the character, the action, the fact, the object, the quality... in a diegetic drift that does not create unity anywhere. The Ruician *diegesis* plays with the centering principle that the spectator pre-carries or that factually pre-constitutes her/him. He plays with it and does so through a rigorously a-centered *diegesis* that suggests world, action, narration, characters, facts that do not come to be constituted (unified, totalized)” (Ibidem, 16).

In the short story *Todas las nubes son relojes*, Ruiz argues that literature and film often share the *superstition* that “there is always a sovereign point of view,” and that “the dispute between the supporters of the vision of God (Hollywood) and the vision of the man in the street (neorealism) derives from this predatory concept” (Ruiz 10). It is not about the eye of God or the

sovereign individual who makes her/his own way with his/her clichés, but about the *exposure* of the finite human animal to what eventually *exceeds* any given *adequacy* between “body, soul and world,” that is, to what exceeds any *intentional correlation* already stabilized in an order of words and things. In “Raúl Ruiz. *Montaje ateológico*”, one of the essays collected in his book *Imagen exote*, Thayer writes:

When Ruiz says that his cinema “is not a cinema for spectators,” he means that his cinema unworks the condition of the empathic dispositive of the image that subsumes production/work/exhibition/reception in a homogeneous articulation, however plastic and versatile it may be. (Which also subsumes the writer who, as the first spectator of the work in its genesis, starts by being inscribed in that dispositive). More than for spectators, his cinema is a cinema for writers, de-constructors, profaners. (...) / Ruiz’s writing consists, as far as it succeeds, in the gradual unworking and profanation, step by step, of the conditions of production that are actually emplaced. To the extent that the normal spectator is articulated by such conditions, Ruiz’s inoperative cinema turns out to be a cinema for zero spectators. Or a cinema for spectators who do not (yet) exist (Thayer 2019, 51 and 53).

Many spectators get “bored” by Ruiz’s films, since they fail to “empathize” (Ibidem 50). We are talking about the “normal spectator,” that is, the “passive consumer of possible facts” (Ruiz). This particular *boredom* is, precisely, the symptom of the *breakdown of the intentional device*. These are films that are not boring because they are a gray and inert paste of images, but because the would-be spectator—installed in the *comfortable habit* of the narrative-industrial diegesis—“does not find *the subject*” and “does not see *where it is all going*,” sometimes even “missing *what* is happening.” The intentional structures of recognition and empathy are broken—and a “dimension of strangeness” or “enigmatic corpus” breaks in, and one experiences a “high

quality of boredom,” an “active distraction,” or a “constellation of signs that conspires against plain reading” (Ibidem 55).

So here lies the *(a)theological* problem at stake: what is put into play or into work in cinema? The adventure of an immanent exposure that is narrated and diffracted in imminence, or the settlement in a formal and transcendent imaginary-narrative entelechy? For Ruiz, as Thayer points out, “(...) narration is nothing more than a consequence of the apparent images themselves and their direct combinations, never an apparent *datum* of the images, nor the effect of a structure that pre-understand them” (Ibidem, 57). Thayer discusses this question with Christine Buci-Glucksmann, regarding the “baroque” (Leibnizian) character of Ruiz’s cinema. Buci-Glucksmann: “A mimesis of God’s gaze, the painting “sees everything and everyone at the same time” (...), it even encompasses all the ways of seeing and feeling. Omnisensorial, seeing for him is nothing other than feeling, listening, touching, loving, speaking. Being. For Nicholas of Cusa this is the self-portrait of God, that absolute, all-creating and all-devouring gaze, that gaze of all possible gazes, that imperialism of clairvoyance, that crazy cartography of a painting–motionless and lifeless–that contemplates all singularities (...)”¹ Buci-Glucksmann’s reading hypothesis is that, by virtue of the multiplication of perspectives to the point of manifesting the supernumerary (less than one, more than one), “Ruiz’s eye is Leibniz’s eye of God,” “it sees everything from all possible points of view”–God’s eye, imperial world map (*mappemonde*, *mapamundi*). Thayer argues that, despite the plausibility of the Leibnizian filiation of Ruiz’s baroque (mosaics, constellations, *ars combinatoria*, pluriperspectivism, etc.),² it is not a total affiliation: Ruician baroque is atheological, it lacks a theological meta-reader. Thayer:

The image of Ruiz cannot be burdened with a panoptic eye-camera, dialectical as in Leibniz’s way. Even if it is as an absent principle or *ex machina*, the Leibnizian meta-reader is who finally brings together the infinitesimal *aggregatum* of

impossible readings, articulating them all, all their angles, reflections and mirrorings, stabilizing them, uniting them, however relational and vibrant their unity may be. The theologization of Ruiz's baroque returns him to the principle of representation, to the organism, to the central conflict (...). / The affiliation with Leibniz, I think, is cut off just where Buci-Glucksmann ties it theologically to the transcendent eye/camera/God who sees and brings everything together, from all sides, in a single vision (intuition)" (Thayer 2019, 66-67).

What is at stake, therefore, is not a central, unifying, hegemonic meta-reading eye, but a "sudden illumination" that, "not inscribed in any track, at a distance from several, strained by the gravitation of many, sees countless of them without closing itself in any of them." Such *atopicism*—as also signaled by the old and elusive Greek notion of *khôra*—would be the condition of experience of Ruiz's cinema.

Our starting point here was the evocation of an important metaphysical battle of the 13th century in which two "enemy" ways of understanding the soul clashed: 1) according to the *falásifa* Averroes, the soul as the radical potentiality of immanent exposure of the finite animal to the imminence of the *outside*, in a *supernumerary* logic of being in the world and of knowing; and, in reaction to such a "doctrine," 2) according to Saint Thomas Aquinas, the soul as a *personal unity*—a body *subjected* to the form (law, word, image, "mask") that makes it a *persona*—whose unity depends on the unity of the world as the order of words and things and events—a unitary order guaranteed by a theological author and meta-reader in pure act—and on the *insemination* of that order into the perceptive, intellectual and practical soul.

In this light, it is clear that what Raúl Ruiz proposes to us is a "metaphysical crookedness" (*chuecura metafísica*), one which consists of disarticulating the eye of God that looks through each one of us, a meta-reader eye that, through cinema, makes our gaze.

Notes

- 1 Buci-Glucksmann, Christine, “El ojo barroco de la cámara”, in Valeria de los Ríos & Iván Pinto (eds.), *El cine de Raúl Ruiz*. Santiago de Chile: Ediciones Uqbar, 2010, p. 144, cited by Thayer in “Raúl Ruiz. Montaje ateológico”, in *Imagen exote*, pp. 65-66.
- 2 See Raúl Ruiz’s film, “El juego de la oca” (France, 1979).

Works Cited

- Bloch, Ernst. *Avicenna und die aristotelische Linke*. Berlin: Rütten & Loening Verlag, 1952.
- Buci-Glucksmann, Christine. “El ojo barroco de la cámara”, in Valeria de los Ríos & Iván Pinto (eds.), *El cine de Raúl Ruiz*. Santiago de Chile: Ediciones Uqbar, 2010.
- Cage, John. “Experimental music”, in *Silence (50th Anniversary Edition)*. Middletown: Wesleyan University Press, 2013.
- De Libera, Alain. *L’unité de l’intellect. Commentaire du ‘De unitate intellectus contra averroistas’ de Thomas d’Aquin*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2004.
- Deleuze, Gilles. “Post-scriptum sobre las sociedades de control”, in *Conversaciones. 1972-1990*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 1999.
- Deleuze, Gilles. *Cine 1. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2009.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 2004.
- Husserl, Edmund. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie I*. Den Haag: Martinus Nijhoff Verlag, 1950.
- Moreiras, Alberto. *Uncanny Rest: for Antiphilosophy*. Durham: Duke University Press, 2022.
- Reich, Wilhelm. *Psicología de masas del fascismo*. Madrid: Editorial Ayuso, 1972.
- Ruiz, Raúl. *Todas las nubes son relojes*. Viña del Mar: Mundana Ediciones, 2023.
- Thayer, Willy. *Imagen exote*. Santiago de Chile: Editorial Palinodia, 2019.
- Thayer, Willy. “Raúl Ruiz. Imagen estilema”, *Revista Otro Siglo* vol. 1, nº2 (2017): 3-46.
- Williams, Gareth. *Infrapolitical Passages: Global Turmoil, Narco-Accumulation, and the Post-Sovereign State*. New York: Fordham University Press, 2020.

Un escenario de guerra: La frontera en postales y películas de la Revolución mexicana

Juan Leal Ugalde
Elon University
jlealugalde@elon.edu
10.7264/periphérica.3.2.6090

Abstract

Multiple images in different formats, such as postcards and films, documented a scenario of war on the border during the Mexican Revolution. In the following article, I explore these images by critically observing the depiction of executions, corpses, ruins, and mass displacement. To explore these images, I consider the theoretical contributions of infrapolitics regarding the connections between time, image, and history. Taking these links into account, I point out that the images depicting the catastrophe of war serve as materials

for a historical memory, contrasting the whitewashing of violence and the monumental representation of the past. To problematize this memory, I focus on two relevant moments in which the techno-militarization at the border triggered a widespread phenomenon of image production by photomechanical means. First, I address the postcards of the US Army's Punitive Expedition against Pancho Villa between 1916 and 1917, mainly attributed to photographer Walter Horne, co-founder of the Mexican Photo War Company in El Paso, Texas. Second, I examine the film footage produced by the Mutual Film Corporation in northern Mexico in early 1914.

Keywords: Postcards, infrapolitics, Mexican revolution, punitive expedition

Resumen

Múltiples imágenes en diferentes formatos, tales como postales y películas, registraron un escenario de guerra en la frontera durante la Revolución mexicana. En el siguiente artículo, abordo estas imágenes observando críticamente el registro de ejecuciones, cadáveres, y campos de refugiados. Para abordar estas imágenes, me enfoco en los aportes teóricos de la infrapolítica en torno a los nudos entre el tiempo, la imagen y la historia. Considerando estas conexiones desde una reflexión infrapolítica, observo cómo estas imágenes exhiben el horror de la guerra en la frontera y son memoria de una experiencia de catástrofe, a contrapelo del blanqueamiento de la violencia y la representación monumental del pasado. Para ello, considero dos casos en los cuales la tecno-militarización de la frontera gatilló un fenómeno de producción masiva de imágenes por medios fotomecánicos. Primero, las postales asociadas a la Expedición Punitive contra Pancho Villa entre 1916-17, principalmente atribuidas al fotógrafo Walter Horne, co-fundador de Mexican Photo War Company en El Paso, Texas. Segundo, el registro en imágenes en movimiento producido por la Mutual Film Corporation en el norte de México a comienzos de 1914.

Palabras clave: Postales, Infrapolítica, Revolución mexicana, Expedición Punitive

1. Tiempo e imagen en torno a la infrapolítica

En *Infrapolítica: Instrucciones de uso*, Alberto Moreiras traza la genealogía de un proyecto colectivo de reflexión que surgió como respuesta al agotamiento del “paradigma general de los estudios culturales” (84) a fines de los noventa. La propuesta se consolidó en 2014 con la formación del Colectivo de Deconstrucción Infrapolítica en el ámbito latinoamericanista. Desde entonces, una heterogénea producción crítica ha girado en torno a un complejo proyecto que interroga la destrucción de los modelos temporales arraigados en la tradición metafísica occidental y ofrece importantes claves para abordar la violencia de la acumulación primaria.

La infrapolítica comienza con una crítica heideggeriana a la metafísica y la deconstrucción derridiana del sujeto logocéntrico, y se expande en múltiples lecturas y preguntas, hasta recientemente interrogar la época del Antropoceno en el pensamiento de Stiegler. En diferentes instancias, la propuesta infrapolítica responde a una “insatisfacción con los paradigmas teóricos disponibles o dominantes” (Moreiras 84), dándose como una “apuesta a tiempo largo e incalculable de reflexión” (85). Esta apuesta teórica reflexiona sobre el tiempo histórico sin asignarle a éste una definición dada por una estructura de conocimiento basada en la razón del sujeto. Asimismo, en este tiempo “largo e incalculable” la infrapolítica suspende la oposición binaria entre hegemonía y contra-hegemonía, emergiendo como una reflexión que interrumpe las contradicciones dialécticas y propone una alternativa de “democratización post-hegemónica” (83). Con ello, la infrapolítica critica los puntos ciegos de la ontología política y la subjetivación, suspende los relatos homogéneos sobre la historia, y permite plantear una memoria diferente en torno a una experiencia de catástrofe.

En el siguiente artículo exploro fotografías y películas de la Revolución mexicana de 1910 en relación con algunos puntos sobre la historia y la imagen que la infrapolítica ha marcado en los últimos años. Para esto, considero la

diferencia que la reflexión infrapolítica tiene respecto a una noción dominante de temporalidad. Con esta reflexión, los nudos entre el tiempo, la imagen y la historia se vislumbran a contrapelo de una reducción historicista del pasado. Para abordar estos nudos, me enfocaré en fotografías y películas que exponen el horror en la frontera entre México y Estados Unidos en la década revolucionaria.

Cabe advertir que la infrapolítica no corresponde a un concepto fuerte o un marco teórico aplicable a un caso de estudio histórico-cultural. Más bien, ésta permite formular una interrogación sobre el estatuto de la imagen a través de un pensamiento sobre la destrucción de la voluntad de representación del sujeto moderno y en tanto suspensión de un determinado orden soberano de interpretación de los textos y las imágenes. Esta interrogación, tomando en cuenta un artículo de Sergio Villalobos-Ruminott titulado “Desistencia Infrapolítica”, “considera el problema de la historicidad como destrucción” (152). En torno a esta pregunta por la historicidad y la destrucción, Villalobos-Ruminott señala que una reflexión infrapolítica pone en juego una “deconstrucción de la ontopolítica contemporánea y de la jerárquica organización antropológica y antropocéntrica del derecho y la soberanía” (152-53). Interrogando esta destrucción de la “ontopolítica” y del modelo “antropocéntrico”, la reflexión infrapolítica busca suspender la jerarquización de un principio soberano de poder (*arché*). Se separa de este principio para interrumpir la construcción uniforme de la historia, trayendo consecuencias significativas y heterogéneas para abordar mediante una perspectiva disruptiva la pregunta por el tiempo, la historicidad y la destrucción.

La reflexión infrapolítica acerca a las imágenes a una pregunta por la historicidad que difiere de la lógica del historicismo, del sentido representacional y de la temporalidad como línea. En cambio, una pregunta infrapolítica se aproxima a una indistinción entre tiempo e historia. En *Infrapolítica: Instrucciones de uso*, Alberto Moreiras indica que esta palabra “se ofrece como

pensar no-mesiánico del tiempo del ahora, de paso rechazando la distinción entre tiempo e historia” (203). Un pensamiento desde la infrapolítica “no está fundado sobre la diferencia entre tiempo e historia que necesariamente coloca a la historia en el lugar de una dispensa de conocimiento” (205). Esta indistinción interrumpe la temporalidad del progreso y suspende una promesa basada en un cálculo sobre el futuro.

Esta indistinción entre la historia y el tiempo se vincula a los fragmentos de *Sobre el concepto de historia* de Walter Benjamin en tanto interrupción de una concepción homogénea de la temporalidad. De un modo similar, esta indistinción abre una posibilidad de proponer una crítica a la violencia de la soberanía y de la continuidad de un estado de excepción permanente como norma histórica. Una reflexión infrapolítica persigue un momento enigmático de suspensión de esta norma. En *Línea de sombra: El no sujeto de lo político*, Moreiras diferencia a la infrapolítica de la biopolítica explorando el estado de excepción y las nociones de violencia divina como aquella que no funda la ley y de violencia mítica como aquella que se convierte en el poder fundante de la soberanía. Considerando el pensamiento de Benjamin, Moreiras señala: “el estado de excepción ‘en el que vivimos’, correspondiente al uso biopolítico de la historia, y ese otro estado desusado y enigmático, ‘el estado de excepción real’ del que depende la posible redención” (233). Entre ambos estados, Moreiras ve “la necesidad de un ‘pequeño ajuste’ infrapolítico, sólo posible tras hacernos con una concepción de la historia que revele su fundamento escondido” (233).

La reflexión infrapolítica reconoce un estado de excepción permanente como una norma histórica y busca un momento enigmático de interrupción de esta norma, persiguiendo la suspensión de la continuidad del permanente estado de excepción. Este momento de suspensión no podría ser explicado por la lógica de la razón del sujeto y se diferencia de la comprensión de la historia en un marco definido por la autenticidad de la representación. Más bien, en

el momento o instante de suspensión que se ofrece fugazmente al historiador materialista benjaminiano, se abre una oportunidad de proponer una memoria de la catástrofe a contrapelo. Vinculando este concepto de tiempo histórico con una reflexión infrapolítica, diferentes pasajes permiten pensar el pasado de otro modo que su representación en regímenes homogéneos fundamentados en oposiciones binarias como eje articulador de la temporalidad.

Entre estos pasajes, Villalobos-Ruminott en *Soberanías en suspenso* reflexiona sobre la imagen barroca -que es posible asociar a una imagen infrapolítica- como aquella que se separa de las categorías *logocéntricas* y de las dicotomías proporcionadas por la filosofía de la historia. Explorando las conexiones entre la imagen, el tiempo y la historia, Villalobos-Ruminott pregunta: “¿hasta qué punto sería posible pensar la imagen más allá de su función referencial, más allá de su conversión en espectáculo?” (244). Con esta interrogación abierta y “si esto fuera posible, se trataría de un pensar sobre la imagen que atendiera a la forma en que ésta interrumpe la lógica del capitalismo y no sólo la confirma, como si fuera una *puesta-en-escena* espectacular” (244). Considerando esta interrupción, Villalobos-Ruminott vuelve a preguntar, “¿cuál sería el estatus de esta imagen que suspende la soberanía de un espectáculo mediático global y el espectáculo de una soberanía postestatal?” (244). Ante esta cuestión, no se trata de ofrecer una reconfiguración para un auténtico concepto de imagen sino más bien de “abandonar el horizonte de pensamiento que piensa la imagen como espectáculo o simulacro” (244)”, lo cual en última instancia implica “abandonar la dicotomía constitutiva de la tradición occidental entre *physis* y *technē*, *physis* y *episteme* y finalmente *physis* y *nomos* (244)”.

Una imagen cercana a la reflexión infrapolítica, “más allá de esa función soberana exige abandonar estas oposiciones y elaborar una nueva reflexión sobre las relaciones entre imagen, técnica y poder, una reflexión no capturada por el fetiche de la autenticidad (*physis*), de la verdad (*logos*), o de la ley (*nomos*)” (244). La suspensión de las separaciones binarias para interrumpir

la “función soberana” en tiempos de “soberanía post-estatal” es crucial. Esta suspensión explora de otro modo los vínculos entre la imagen, el tiempo y la historia. Entre estos, las imágenes heterogéneas no se reducen a un “espectáculo mediático global” o a un modelo homogéneo de temporalidad basado en la síntesis y el progreso. La reflexión infrapolítica suspende este modelo, problematizando las imágenes de un modo diferente a un esquema representacional y volviendo a éstas para pensar críticamente la continuidad de la violencia a través de las diferentes formas de mutación del principio de acumulación del capital.

Sin marcos oposicionales, la infrapolítica no presenta una promesa mesiánica de emancipación hacia el futuro ni responde a una concepción lineal del tiempo. Se diferencia de una estructura anclada en el conocimiento historicista. Desde su diferencia, la reflexión infrapolítica sobre el fragmento fotográfico interrumpe la función soberana de la imagen. Esta suspensión, siguiendo a Villalobos-Ruminott, está vinculada con el pensamiento benjaminiano a contrapelo de la razón historicista que Elizabeth Coolingwood-Selby explora en *El filo fotográfico de la historia*. Con la crítica al historicismo, se trata de una suspensión “de la lógica de la soberanía que funciona como principio de razón y sentido de la imagen y de la historia” (Villalobos-Ruminott, *Heterografías* 190). El lazo entre el tiempo histórico benjaminiano en torno a la imagen fotográfica y el tiempo incalculable de la infrapolítica se da en el quiebre con el historicismo y en la pausa del progreso. En esta pausa, las imágenes permiten formular una crítica a la violencia del orden temporal que ha acelerado la devastación planetaria con el desarrollo del tecno-capitalismo contemporáneo.

En lo que sigue considero fotografías y películas que exponen el pasado como una experiencia de catástrofe. Numerosas imágenes reproducidas por medios fotomecánicos durante la Revolución mexicana dieron cuenta de esta experiencia, la cual excede la reducción a una mirada homogénea sobre

la historia, rompiendo con la comprensión de este evento en ideologías nacionales y relatos monumentales. Estas imágenes, vistas como fragmentos que exceden e interrumpen la representación historicista del pasado, despejan complejos senderos para interrogar los nudos entre el tiempo y la historia desde la catástrofe que exponen.

2. Ruinas y catástrofe en las postales de la Revolución mexicana

El desarrollo de la fotografía ha estado estrechamente ligado a las guerras modernas y la tecnologización del aparato militar. Esta esfera da un salto significativo a comienzos del siglo XX. Como señaló el pensador alemán Ernst Jünger en el contexto de la Primera Guerra Mundial, “junto a las bocas de los fusiles estaban las lentes ópticas dirigidas día tras día al campo de batalla” (123). Con Jünger, es posible señalar una estrecha relación entre fotografía y guerra, en la cual la introducción de la cámara gatilló un desarrollo tecnológico que transformó la perspectiva en las acciones de combate y en el espacio de los conflictos armados. Con este cambio, el aparato fotográfico se desplegó como una herramienta novedosa para las potencias militares, respondiendo a una consumación técnica propia a la precisión deseada por la mirada dominante del sujeto occidental.

La producción de imágenes por medios tecnológicos se ha dado a la par de la modernización de los aparatos militares. En Latinoamérica, este proceso se aceleró con las intervenciones militares de Estados Unidos en México, Centroamérica y el Caribe entre 1898 y 1933, en las así-llamadas guerras bananeras. Durante estas intervenciones, el vínculo entre la esfera militar y la fotografía se da de un modo excepcional mediante la producción de múltiples imágenes que espectacularizan la violencia de los conflictos armados. Estas imágenes de guerra son producidas por una razón imperial desplegándose a lo largo del continente y contienen una mirada racializada de los campesinos,

los indígenas, las poblaciones locales, los rebeldes u otros grupos que fueron registrados por el aparato fotográfico norteamericano en diferentes contextos.

Esta mirada soberana de la razón imperial en tiempos postcoloniales registró la violencia de los conflictos en Latinoamérica en imágenes fotográficas. En la Revolución mexicana, este tipo de registro de escenas de horror fue producido masivamente en el norte de México y la frontera. Pese a la razón tecno-militar, mi enfoque considera estas imágenes a contrapelo de la mirada que las produjo, tomando en cuenta que éstas entregan una oportunidad para plantear una memoria histórica vinculable a una crítica a la violencia. Estas imágenes dejan decir algo, junto a una reflexión infrapolítica, sobre el horror que quedó registrado en fotografías y filmes producidos durante los turbulentos años de la Revolución mexicana.

El escenario de guerra en México propició el desarrollo tecnológico-militar, así como el despliegue de los aparatos de producción, reproducción y circulación de imágenes en un amplio contexto internacional. Entre las múltiples lecturas que se han hecho de este evento, Gareth Williams en *The Mexican Exception* señala que la década revolucionaria está marcada por una reproducción masiva de imágenes técnicas, siendo este fenómeno sintomático de un cambio en el régimen de percepción que Benjamin abordó en su conocido texto sobre la era de la reproducibilidad. Para Williams, el espectáculo histórico de la revolución tiene que ver con el arribo de la reproductibilidad tecnológica y la incorporación de las masas en el dominio de la soberanía, un cambio que tiene consecuencias cruciales para la imagen. El espectáculo de la revolución, de acuerdo a Williams, “moved the image out of the realm of aesthetic distinction into that of social function and ushered in a fundamental shift in collective perception” (41). Numerosas imágenes producidas y reproducidas por medios fotomecánicos afectaron el régimen de percepción colectivo de comienzos de siglo XX provocando una expansión masiva del corpus fotográfico y filmico. “The vast photographic and filmic production of the revolutionary decade is

an inventory of human action, an imagistic arrest of the concrete conditions of life in its (often cruel) immediacy, and the exposure of a new political optic that revolutionized the social function of art in Mexico and beyond” (41).

La producción y reproducción tecnológica de las imágenes provocó una transformación en el régimen de percepción social con consecuencias tanto en la década revolucionaria como posteriormente. La Revolución provocó que la industria fílmica y fotográfica se precipitará a cubrir los sucesos políticos y militares en México. Con este fenómeno, múltiples compañías fotográficas estadounidenses se dedicaron a comercializar imágenes que exhibieron el horror del conflicto, en reiteradas ocasiones con una perspectiva supremacista. Desde esta perspectiva, un inconmensurable campo visual explotó con cierta coincidencia entre la revolución política y el desarrollo tecnológico. Estas imágenes responden a una construcción visual colonizadora que observa la violencia al otro lado como “salvaje” y reproducen una mirada homogénea sobre el conflicto mexicano desde un militarizado suroeste de Estados Unidos a comienzos del siglo XX.

Entre la extensa producción y reproducción fotográfica que registró los diferentes sucesos políticos y batallas durante la década revolucionaria destaca la segunda intervención del Ejército estadounidense en el conflicto, entre el 14 de marzo de 1916 y el 7 de febrero de 1917. Esta intervención se conoce como la “Expedición punitiva” y tuvo como objetivo capturar al líder rebelde Pancho Villa, cuya guerrilla atacó al pueblo de Columbus, en el estado de Nuevo México, el 9 de marzo de 1916 (Fig. 1). El ataque a tal poblado fronterizo, ubicado a unas ochenta millas al oeste de El Paso, es uno de los pocos que la potencia norteamericana ha recibido dentro de su territorio y tuvo una feroz respuesta ordenada por el presidente Woodrow Wilson. Con esta respuesta, la Expedición punitiva facilitó el despliegue de los aparatos militares y fotográficos en la frontera y el norte de México.

Las hipótesis históricas que intentan explicar las causas directas de este

ataque de Villa a Estados Unidos, de acuerdo con el historiador Friedrich Katz, son varias. Éstas van desde un ajuste de cuentas de Villa con un ciudadano estadounidense por una compra de armas a conspiraciones que involucran a Alemania, entonces enemiga de Estados Unidos, entre otras. “The dispute among historians as to his (Villa) motives shows no signs of abating” (102), afirma Katz. Por otra parte, de acuerdo con Alan Knight, el “antiamericanismo” —poco común entre las filas del villismo en los años tempranos de la revolución— se comenzó a manifestar en 1915 al decaer el éxito militar de Villa. Luego, este “antiamericanismo” se fortaleció rápidamente tras el reconocimiento diplomático de Estados Unidos al gobierno de Venustiano Carranza en octubre de 1915 (Knight 344-345). Un gesto diplomático ante el cual Villa respondería radicalizando su postura contra Washington DC y que provocaría una creciente animosidad en contra de Estados Unidos entre sus bases. Esta postura del villismo, en un complejo escenario fronterizo, estalló con el ataque a Columbus, cuyas causas directas se debaten hasta hoy.

Las ruinas de Columbus fueron registradas en imágenes que exponen la destrucción de este poblado. El ataque sembró el pánico en los habitantes locales y tuvo una fuerte repercusión en el escenario nacional estadounidense. Tras el ataque a Columbus, Villa se convirtió en un popular enemigo público en Estados Unidos. El Ejército intentó infructuosamente su captura con la monumental campaña militar de la Expedición. Las tropas en territorio mexicano se enfrentaron a unos rebeldes mermados tras las sucesivas derrotas militares que sufrieron en 1915, pero cuyas fuerzas se reconfiguraban como una estrategia de guerrilla arraigada en la sierra, donde el villismo encontró un segundo aire (Knight 338). En este escenario, la gran operación militar estadounidense que tomó lugar al interior de México no provocó una disminución efectiva del poder de las fuerzas villistas ni logró capturar al líder rebelde.

En Estados Unidos, la Expedición partió con un ímpetu popular de venganza



Fig. 1. “Columbus, N.M. After Villa’s Raid.” Bain News Service, 1916. *Bain Collection*, Prints & Photographs Division, Library of Congress, LC-B2-3784-7.

en contra del “bandido” que destruyó Columbus y movilizó rápidamente a batallones desde diferentes estados hacia la frontera. Con el pasar de los meses, esta operación militar causó malestar y rechazo. La idea de mantener a las tropas movilizadas en una hostil campaña sin resultados concretos se popularizó. La exhaustividad de las tropas tomó lugar en un escenario desértico. El descontento se manifestó de varios modos, tanto pública como privadamente. El militar George Patton, uno de los miembros del staff del comandante de la Expedición, el General John Pershing, en una carta dirigida a su esposa Beatrice el 30 de diciembre de 1916 comentó: “Gen P. suggests that the only way to get out will be to start a rumor that we will like the rest of the Mexicans are going to join Villa. Don’t repeat that” (Patton s/n).

La carta de Patton es un ejemplo de un amplio descontento que se manifestó

de diferentes modos en la prensa gráfica y otros contextos. De todas maneras, las tropas se mantuvieron en la frontera y el norte de México por largos meses. Éstas dejaron el territorio mexicano tras diferentes negociaciones diplomáticas y varios conflictos entre Estados Unidos y México. Desde mediados de 1916, el gobierno de Carranza y Obregón, también en guerra contra el villismo, comenzó a ver mayores problemas en la incursión de tropas extranjeras. Una serie de crisis entre los ejércitos constitucionalistas y estadounidenses llevaron al punto de que Estados Unidos y México casi entraran en una guerra total, causando además numerosas protestas anti-americanistas en diferentes ciudades mexicanas (Knight 350-51).

El sentimiento popular antiamericano, de todos modos, se mantuvo contenido socialmente luego de unos agitados meses en mayo y junio de 1916, mientras Carranza avanzó en las negociaciones con Wilson para concretar una remoción unilateral de las tropas estadounidenses. Estas tropas se desgataron en el otoño y el invierno en el desierto (Knight 353), dejando México a comienzos de febrero de 1917. Por casi un año tras el ataque de los villistas a Columbus, el Ejército de Estados Unidos obtuvo una significativa experiencia militar mediante la ejecución fáctica de la Expedición en el territorio mexicano.

Así como no se pueden asegurar las causas del ataque a Columbus tampoco parece posible medir todas las consecuencias de la Expedición. Knight, por ejemplo, considera que estas consecuencias tienen que ver más con la reelección de Wilson en Estados Unidos que con un impacto en la Revolución propiamente tal (354). Villa no fue capturado durante la Expedición y otros eventos durante la década de 1910 fueron más relevantes para decidir el destino de la historia política y social mexicana. Por otro lado, la investigadora Claire Fox en *The Fence and the River* señala que el fracaso de no capturar a Villa ha sido minimizado por los historiadores estadounidenses debido a la experiencia que la Expedición dio a la potencia norteamericana antes de la Primera Guerra Mundial (74). La Expedición desplegó un amplio experimento militar con una

fuerte transformación tecnológica en el Ejército estadounidense.

La Expedición marcó un momento de inflexión que involucró el despliegue de un nuevo equipamiento tecnológico. Además, implicó la ejecución de nuevas políticas de registro en el servicio militar que fueron introducidas como “National Defense Act of 1916”. De acuerdo a los historiadores Paul J. Vanderwood y Frank N. Samponaro, la Expedición movilizó a más de 180,000 tropas en campamentos o bases en la frontera (12). Esta movilización implicó un complejo despliegue tecno-militar que provocó un auge para el fenómeno de producción de imágenes en múltiples formatos. Estas imágenes crearon una ideología en torno a una operación militar acompañada por un discurso público en contra del villismo. Una caricatura producida por International News Service en 1916, por ejemplo, muestra un enorme agrupamiento de soldados y armamento en el lado norteamericano del Río Grande, mientras al otro, solo una serpiente con las palabras “Murder” y “Bandit” escritas sobre el cuerpo de ésta. En diferentes modos, se reprodujo una oscura imagen de los rebeldes villistas y la concepción del “bandido” se impulsó desde una mirada racializada del conflicto mexicano.

La Expedición desplegó un fuerte discurso ideológico a través de las imágenes, así como dispuso en la zona del conflicto de nuevos armamentos: tanques, aviones, rifles automáticos y varias otras armas que jugaron un rol importante posteriormente en Europa, así como en otras intervenciones de Estados Unidos en Centroamérica y el Caribe durante los veinte y los treinta. En la frontera, la Expedición estuvo marcada por las dificultades del desierto para mover equipamiento pesado, la preocupación de las divisiones de caballería por explicar las diferencias del sable en comparación al rifle y la obsolescencia de la misma caballería en el campo de batalla (Fig. 2).

Las actividades militares estadounidenses se relacionaron a la producción de varios tipos de fotografías, como postales, diapositivas (*lantern slides*), o estereografías, así como de películas. Varios filmadores y periodistas

acompañaron a las fuerzas armadas estadounidenses en México y soldados en fortalezas o campamentos como Fort Bliss en Texas o el propio Columbus compraron numerosas imágenes impresas como tarjetas postales (Fig. 3). Las postales se convirtieron en un fenómeno social masivo. La Expedición propició el despliegue de los aparatos tecnológicos y facilitó la reproducción y circulación de estas imágenes. Este fenómeno permite cuestionar la imagen y la historia desde una posición que considere la experiencia de catástrofe. Esto, nuevamente, lo quisiera problematizar con un enfoque infrapolítico que excede el marco de la representación y suspende los binarismos.

Fig. 2. “35 Motor Trucks Delivering Supplies to US Army in Mexico.” W.H. Horne co. El Paso, Tex. Near Columbus, NM. 1916. Text on the photo holder: “Beacon, Beans and Hardtack for the Boys in Mexico.” Center for Southwest Research, University Libraries, University of New Mexico. ZIM CSWR Pict Colls PICT 986-015-0061.



El fenómeno de las postales es heterogéneo y enigmático para varias esferas del conocimiento histórico. Claire Fox ha aportado una importante crítica a la militarización del borde y el conflicto racial entre lo Anglo y lo mexicano a través de una exhaustiva investigación sobre las imágenes de la frontera en *The Fence and the River*. De otro modo, Vanderwood y Samponaro abordaron cronológicamente la emergencia y el éxito comercial de estas postales, las cuales provocaron el interés de los consumidores estadounidenses. Durante este éxito masivo, las postales fueron comercializadas en diferentes contextos con mensajes contradictorios o errados. Se multiplicaron en diferentes copias y circularon alrededor del mundo, quedando como fuentes de un pasado

Fig. 3. “Army Camp Columbus N.M. Auto truck suply [sic] train about to leave for Mexico.” Shulman. Ca. 1916. Miscellaneous Items in High Demand, Prints & Photographs Division, Library of Congress, LC-USZ62-132203.



lejano que, en varios casos, está marcado por el desconocimiento de ámbitos tales como las autorías o los lugares y las fechas en que las imágenes fueron tomadas.

Las postales se multiplicaron cuando se estrechó la relación entre la movilización militar y la producción de imágenes con medios fotomecánicos. Varios fotógrafos no vacilaron en retratar una versión sangrienta de la violencia en México. En la década revolucionaria, así como previo y posterior a ésta, las postales representan un crudo espectáculo de muerte, de un modo más o menos similar al fenómeno fotográfico que registró los linchamientos de la población afrodescendiente por motivos raciales en Estados Unidos desde el siglo XIX hasta la década de 1930, fenómeno que es abordado en el libro y colección *Without Sanctuary*.

En México, los fotógrafos estadounidenses dieron cuenta del complejo conflicto como una violencia caótica y produjeron una estetización excesiva de los cadáveres. La muerte se tornó un espectáculo para la fotografía, así como la palabra “bandit” es recurrente en las etiquetas o textos sobre las postales. En éstas, se llevaron a cabo numerosas manipulaciones a través de la descripción textual de las fotos. Vanderwood y Samponaro, por ejemplo, refieren a un debate sobre si el cadáver fotografiado de uno de los líderes rebeldes, Pablo López (Fig. 4), corresponde a los auténticos restos del reconocido villista (178). Este rebelde fue uno de los más buscados por el Ejército de Estados Unidos. El cadáver de P. López fue un atractivo motivo para la producción fotográfica, ocupada de dar cuenta del despliegue militar. Los fotógrafos que reprodujeron esta imagen podrían haber falseado la descripción para venderla mejor debido al interés popular que había provocado la captura de uno de los líderes rebeldes.

La foto en Fig. 4 deja entrever la distancia que tienen las imágenes con la auténtica representación del pasado. La descripción de la foto en el soporte material de esta copia —una imagen ampliamente reproducida—, señala



Fig. 4. “The Body of the Mexican Bandit Leader.” W.H. Horne Co. El Paso, Tex. Ca. 1916. Text on the photo holder: “One of the Bandits killed at Columbus, New Mexico. Supposedly Pablo Lopez.” Center for Southwest Research, University Libraries, University of New Mexico. ZIM CSWR Pict Colls PICT 986-015-0053.

que supuestamente se trataba de Pablo López. En cambio, el texto en la superficie de la foto misma no menciona el nombre propio del villista, sino que simplemente indica “The Body of a Mexican Bandit Leader.” En otras versiones, esta misma foto contiene sobre su propia superficie el texto “The Body of Pablo López”. Reproducida de diferentes maneras, esta foto parece un caso clave que expone cierta distancia entre la imagen y la definición de una verdad historicista sobre el pasado. Más allá de confirmar si el cadáver fotografiado es o no P. López —en mi perspectiva sospecho que no corresponde a la imagen del líder rebelde—, me parece crucial considerar esta distancia entre la representación auténtica y lo que vemos en la imagen al explorar el fenómeno

de las postales. Este fenómeno está marcado por textos erráticos sobre las superficies de las fotos, producción de copias trastocadas de imágenes que se volvieron populares, firmas inauténticas y otras cuestiones en torno a la reproducción de las postales.

En diferentes casos, las descripciones de éstas respondieron a los intereses de los productores que pusieron en circulación un imaginario ideologizado del conflicto mexicano entre los consumidores de las imágenes. Sin embargo, a pesar de esta inautenticidad histórica es pertinente considerar que estas postales son un exceso de la fotografía anclada en la ideología nacional mexicana, indicando un punto de fuga a la mirada hegemónica sobre el pasado que concierne a la monumentalidad del Archivo Casasola, cuya historia ha sido desmitificada por John Mraz en *Photographing the Mexican Revolution: Commitments, Testimonies, Icons*. A diferencia del interés en los sucesos políticos de la década revolucionaria, estas fotos implican un crudo trato con los cadáveres de parte de las compañías establecidas en Estados Unidos. Las postales son un complejo caso que exponen una oportunidad para deformar el régimen visual que excluye el baño de sangre, excediendo una reducción de la historia del conflicto a la perspectiva oficial del gran archivo mexicano. Tras la mirada colonial de los productores de imágenes y la manera intencionada en que circularon estas imágenes en Estados Unidos, se esconde una compleja memoria visual del horror.

Las compañías fotográficas norteamericanas se desplegaron en la frontera. Esta convulsionada región, el borde, marcada por la crisis migratoria y el éxodo forzado desde el sur, arrastra una larga historia de catástrofes y conflictos armados. En la década de 1910 las fotografías dejaron registro de escenas de horror que requieren una examinación crítica, buscando un espacio diferente al de la anestesia que caracteriza la super-exhibición de la violencia. Para ello, tomo en cuenta que, debajo del espectáculo de muerte, se expone la catástrofe en la frontera y una dura experiencia de guerra.

Las postales son materiales para una imaginación histórica. Con estas imágenes es posible imaginar la historia a pesar de la destrucción de la guerra, a “*pesar de todo*” parafraseando a Georges Didi-Huberman, para quien las fotografías tomadas por los *sonderkommando* durante el Holocausto permiten al historiador materialista decir algo del horror, a pesar de lo inimaginable de la experiencia infernal de los campos de concentración. Con Didi-Huberman, a pesar del horror, se trata de persistir para “*pensar de nuevo la imagen*” (97). Las fotografías del horror de Auschwitz, a pesar de la experiencia irrepresentable del campo de concentración, desde una comprensión benjaminiana del tiempo histórico, aparecen como destellos para montar anacrónica y heterocrónicamente una imaginación histórica, cayendo en un remolino del tiempo. Se trata, con Didi-Huberman, de no olvidar el horror del pasado volviendo a una “*imagen pensada de nuevo interminablemente*” (98). En este sendero, la interrogación constante e irresuelta sobre la imagen se acerca al tiempo de la reflexión sin cálculo de la infrapolítica. En éste, un movimiento de suspensión del progreso vislumbra una memoria histórica diferente sobre la experiencia de catástrofe.

Las imágenes de la Expedición develan el horror de esta experiencia. La producción de estas fotos se da en la lejanía de los fotógrafos norteamericanos con los proyectos agrarios y campesinos o con los intereses dentro de la política nacional mexicana. Varios de los productores de postales persistieron en la producción de imágenes con crudas escenas de muerte. Esta compleja combinación, entre la ausencia de compromiso de los productores de imágenes con la política nacional mexicana y el espectáculo mediático sobre la muerte, tuvo como consecuencia el registro de ejecuciones, quemas de restos o entierros en fosas comunes, así como la manipulación del significado de las imágenes al comercializarlas en diferentes lugares del planeta. Estas imágenes, *pese a todo* ello, son fragmentos que develan el peligroso despliegue tecnológico-militar y la violencia en el norte de México durante la década revolucionaria.

Si bien la Expedición provocó una producción excepcional de fotografías, este fenómeno no se limitó a tal operación militar. Los fotógrafos siguieron los acontecimientos revolucionarios desde el triunfo del movimiento antirreeleccionista en 1911 y continuaron exponiendo el horror en los diferentes conflictos armados que tomaron lugar durante la década revolucionaria y posteriormente. La Expedición simplemente marca uno de los puntos más altos de este fenómeno. Como indican Vanderwood y Samponaro, “With large potential profits from sales to troops along the border and civilians throughout the United States, at least one hundred firms and individuals produced postcards related to the Mexican Revolution by the summer of 1916” (12). En este contexto, los historiadores identifican algunas compañías de tamaño mediano, entre la gran industria y los individuos emprendedores, empresas fotográficas que llegaron a cobrar una singular relevancia para la memoria histórica de este evento. “In between were the medium-size concerns like the Mexican War Photo Postcard Company and Kavanaugh’s War Postals. The market for what the trade referred to as Mexican War postcards reached its peak during 1916, as indicated by the sales figures of Walter H. Horne of El Paso (13).

Walter Horne fue uno de los fotógrafos más prósperos de este negocio. En 1910 estaba establecido en El Paso, ciudad limítrofe de Ciudad Juárez, con una tradicional compañía fotográfica. Desde el comienzo de la Revolución el foco de W. Horne rápidamente se dirigió a cubrir los hechos políticos y los conflictos armados en México. La línea de temas para la producción fotográfica de la compañía de Horne se centralizó en este evento desde los comienzos de la Revolución. En los años venideros, Horne prosperó en el negocio de las postales gracias al masivo interés en el violento conflicto desencadenado al otro lado de la frontera. Desde entonces, firmó con su nombre o el de su compañía numerosas fotografías que circulan en diferentes formatos hasta hoy.

El fotógrafo se convirtió en uno de los precursores del negocio de las

postales a costa de un crudo registro. Su empresa, Mexican Photo War Postcard Company, fundada junto a su socio Henry E. Cottman, llegó a enviar paquetes de miles de imágenes a diferentes ciudades. Las cartas personales de Horne, citadas en un artículo de *El Paso Historical Society*, dicen: “Feeling tip top, and am 16.000 cards behind with orders right now. Shipped 7800 cards to New York City today” (Mary Sarber 10). Horne, uno de los precursores del negocio, produjo y reprodujo imágenes ampliamente. Las imágenes firmadas por él se han convertido en conocidas fotos que aparecen publicadas en compilaciones que dan cuenta de la cultura visual del período, como la secuencia de una triple ejecución en Ciudad Juárez en 1916 (Fig. 5). De acuerdo a Vanderwood y Samponaro esta triple ejecución fue ordenada por el General carrancista Gabriel Gavira. Las tres víctimas de la ejecución, Francisco Rojas, Juan Aguilar y José Moreno, fueron acusados de robar artillería militar (68). Esta serie de postales de Horne reproducen un espectáculo de violencia que generó un lucrativo emprendimiento y se han convertido en un objeto de valor cultural en el presente. Estas imágenes, vistas junto a la conocida frase de Walter Benjamin, “No existe documento de la cultura que no sea a la vez de la barbarie” (52), permiten interrogar una memoria diferente de la violencia en la revolución.

El éxito de Horne fue aumentando durante la década revolucionaria. En 1916, el ataque a Columbus y la Expedición otorgaron un contexto propicio para este fotógrafo, quien firmó diferentes imágenes en torno a esta etapa del conflicto. Algunas postales de las ruinas de Columbus y varias imágenes retratando a los soldados y las operaciones del Ejército estadounidense se atribuyen a su autoría, las cuales a su vez fueron reproducidas por otros fotógrafos. Como ha sido estudiado por Mraz, así como por Vanderwood y Samponaro, la reproducción de la imagen en este periodo implica serios problemas de piratería. Las escenas de violencia y horror “invariable sold well” (Vanderwood y Samponaro 60), lo que significaba que diferentes fotógrafos se adjudicasen la autoría de una misma captura fotográfica.

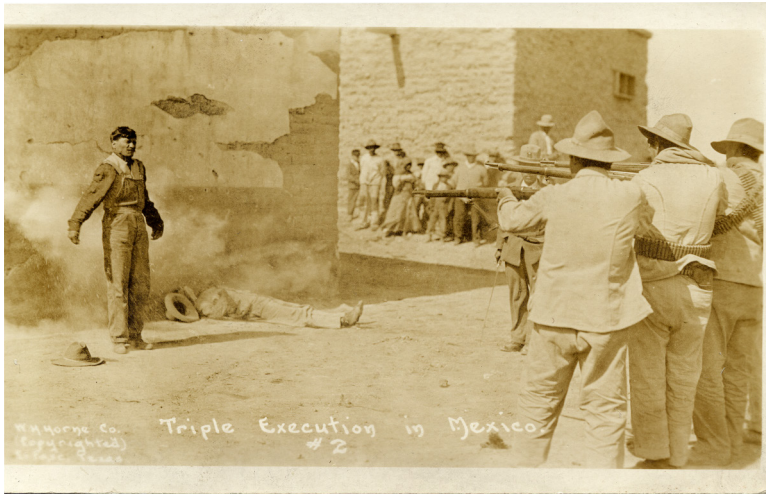


Fig. 5. “Triple Execution in Mexico #2.” W.H. Horne Co. El Paso, Tex. Ciudad Juárez, Chihuahua. 1916. Center for Southwest Research, University Libraries, University of New Mexico. ZIM CSWR Pict Colls PICT 986-015-0036.

En torno a este fenómeno de producción y reproducción de las postales, mi interés radica en interrogar una experiencia de catástrofe, ruina y horror. Esta experiencia excede cuestiones binarias al exponer las ruinas de la historia o la historia en ruinas. El pensador Eduardo Cadava ha propuesto unas tesis críticas en torno a ello. Dedicado a una lectura de la escritura fotográfica y la *imagen dialéctica* en los fragmentos de Walter Benjamin, en su texto *La imagen en ruinas* Cadava problematiza una foto de las ruinas de Holland House Library en Londres durante la Segunda Guerra Mundial, viendo a través de esta imagen las huellas de la destrucción. Esta imagen en ruinas surge “de la herida del tiempo y de la historia” (Cadava 112). ¿Qué decir de esta herida? Para Cadava, se trata de “imaginar un medio, de recordar lo que resta sin resto, lo que, destruyéndose y consumiéndose a sí mismo, todavía exige ser preservado, aun si es dentro de una historia que nunca podrá entrar en la historia” (113). Con la imagen en ruinas se trata de recordar, de considerar cierto porvenir del

archivo fotográfico para una memoria a contrapelo del blanqueamiento de la violencia y de la representación monumental del pasado.

Las postales exponen con crudeza la herida de la historia. Las ruinas y el horror parecen ser los motivos dominantes de la producción fotográfica en torno a Columbus y la Expedición. La foto en Fig. 6 expone este horror en un momento registrado después del ataque de los villistas a Estados Unidos. Se estipula que cerca de un centenar de rebeldes villistas y una veintena de estadounidenses murieron cuando las tropas de Villa arrasaron Columbus y se enfrentaron con la caballería montada de Estados Unidos que respondió a este ataque. La fotografía que registró la quema de cadáveres expone el horror de este conflicto. Los restos, probablemente de rebeldes mexicanos que participaron en el ataque, van a ser incinerados por los soldados estadounidenses. La etiqueta en el soporte de la imagen contiene la frase “a necessary procedure for the Public health”. Esta pareciera exponer una concepción arraigada en una ideología civilizatoria e higienizadora, que en este caso se deja entrever problemáticamente en la descripción de un oscuro procedimiento con los restos.

El fenómeno de las postales convirtió a la revolución en un sombrío tema bañado de sangre. Este tipo de registro, de manera parecida, fue llevado al cine a través de una extensa producción de imágenes en movimiento de parte de compañías establecidas en Estados Unidos. Estas películas mudas también registraron escenas de los múltiples sucesos de violencia en México en la década de 1910, expandiendo una perspectiva del horror del conflicto mediante imágenes con un contenido ideológico relativamente similar al de las postales.

3. Fusilamientos y refugiados en las películas de la década revolucionaria

En *The Mexican Exception*, Gareth Williams distingue entre la rebelión que



Fig. 6. "Pouring Oil on Body to be Cremated." W.H. Horne Co. El Paso, Tex. 1916. Text on the photo holder: "After the Battle of Columbus, New Mexico. A necessary procedure for the Public health." Center for Southwest Research, University Libraries, University of New Mexico. ZIM CSWR Pict Colls PICT 986-015-0083.

caracteriza al proyecto de Emiliano Zapata en el sur y la rebelión tecnológica y militar del villismo en el norte. Comenzando con la lectura de la foto del *interregnum* de 1914 en la que aparecen Villa y Zapata controlando el Palacio Nacional de México, Gareth Williams diferencia una rebelión campesina-agraria zapatista alejada de la velocidad del desarrollo técnico de la guerra y un escenario más militarizado y tecnologizado para el villismo en el norte. El proyecto de Villa, quien en tal foto del *interregnum* aparece sentado en la silla que representa al poder soberano —a diferencia de Zapata que rechazó

sentarse allí—, se distancia del proyecto del Plan de Ayala. Entre otros aspectos, esta diferencia se da por la tecno-militarización en la frontera norte de México y la cercanía con Estados Unidos. Como indica Williams, “Pancho Villa, the former bandit, had forged a military apparatus combining local village kinship relations with the industrial-technical equipment of a modern regular army (including US-imported weapons, ammunition, trains, medical facilities, airplanes, uniforms, etc.) (157).

El desarrollo tecnológico también gatilló una amplia producción de fotografías y películas sobre el villismo. Villa atrajo especialmente la atención de reporteros y productores de películas estadounidenses. Con la exposición de su figura, las imágenes en movimiento jugaron un rol social de acuerdo con la cambiante posición de la política exterior de Estados Unidos en el conflicto mexicano.

Estas películas dejaron registro de los eventos en México tal como lo hicieron las postales. Ambas tienen amplios espacios enigmáticos de desconocimiento histórico. En el caso de los filmes, la distancia entre el registro de la imagen y lo que se presenta como una verdad histórica parece un problema clave. Como indica la investigadora Margarita Orellana, las productoras generalmente falsificaban el momento que testifica la imagen: “Si la escena de un tren lleva como título en una sala de exhibición ‘Tren villista después de la batalla’, en otra sala podía llevar el título: ‘Tren carrancista esperando la noche’. Es muy difícil saber con certeza quién filmó qué durante la Revolución mexicana” (40).

La colección de películas “Lawrence Seffens”, archivada en la Biblioteca del Congreso en Washington DC, devela los giros de la posición norteamericana durante la década revolucionaria a través de los cambios de los títulos de estas películas. Esta colección consiste en quince rollos (*reels*). Cada uno de estos quince rollos contiene diferentes segmentos. Es decir, un rollo contiene varios cortos o segmentos que fueron titulados por las productoras de las imágenes. Los múltiples cortos de los quince rollos pueden durar tan poco como un par

de segundos o bien extenderse por algunos minutos. En conjunto, la colección Seffens resume varios momentos significativos de la revolución, incluyendo la primera intervención de Estados Unidos en el conflicto con la ocupación de la ciudad de Veracruz en 1914, la Expedición y otros eventos de la década de 1910.

Estos filmes pareciera que fueron presentados por diferentes compañías. En algunas ocasiones, un mismo corto es parte de diferentes rollos en la colección, llevando en cada rollo títulos diferentes. Estos cortos dan cuenta del amplio problema que la investigadora Margarita Orellana indica respecto a la manipulación del título del filme. En la colección Seffens, esta manipulación de los títulos de las películas tiene que ver con el quiebre de la relación de Estados Unidos con Pancho Villa. Primero, el líder rebelde fue visto por el cine estadounidense como un bandolero heroico. En 1913, Villa firmó un conocido contrato con la Mutual Film Corporation por US\$25,000 para que esta productora filmara escenas de la Revolución mexicana (Dash s/n). Esta alianza entre Hollywood y el líder rebelde no es extraña, ya que como C. Fox resalta: “Prior to Columbus Raid, Pancho Villa was an ally of the United States and a popular figure in the U.S. film and picture postcard” (71). Sin embargo, tras 1916, se convirtió en el enemigo que movilizó al Ejército de Estados Unidos en el norte de México y su imagen se convirtió en la figura del bandido fuera de la ley.

Las películas relacionadas al contrato de 1913 expusieron el triunfo villista en la batalla de Ojinaga en enero de 1914. En esta batalla, los rebeldes villistas apoyaron al Ejército revolucionario de Carranza para finiquitar la resistencia del Ejército federal de Victoriano Huerta. Antes de 1916, la revolución institucional, la rebelión villista, y la política exterior de Estados Unidos mantenían alianzas entre sí para oponerse a la dictadura de Huerta. Así, estas imágenes fílmicas fueron producidas con un fuerte mensaje que resaltaba la heroicidad de Villa. Un título de un corto que presenta al líder rebelde, por ejemplo, se titula “Pancho Villa, the Famous Rebel Chieftain who Captured Juarez and Ojinaga”.

Luego, tras el ataque a Columbus, la exposición del villismo en imágenes tomó otro enfoque y se presentaron filmes del Ejército estadounidense con títulos tales como, “On the Trail of the Bandit Villa” o “Marching through the Streets of Chihuahua Headed for the Bandit’s Camp.” Durante la Expedición, la producción fílmica retrató a Villa como un bandido mientras estuvo dedicada a grabar los campamentos de los soldados, la puesta en ejecución de los rifles automáticos, las misiones de patrullaje y control en los puntos fronterizos, así como otras escenas del despliegue militar en el borde.

Las películas de 1914 en Ojinaga son un recordado caso de recreación de la batalla entre los rebeldes villistas y las tropas federales (Fig. 7). Esta escenificación no corresponde a la batalla que libraron las fuerzas en conflicto, como ha sido observado en reiteradas ocasiones. Luego de la batalla escenificada, el corto es seguido por otro segmento que expone la ejecución de una persona capturada, probablemente perteneciente al Ejército federal, y que pareciera ser el registro directo de tal ejecución (Fig. 8). Este segmento fílmico, titulado “Capturing and Executing a Federal Sharp-Shooter”, expone el instante del fusilamiento y la caída del muerto. Luego, tras esta ejecución, un encuadre expone los cadáveres de otros fusilados, (Fig. 9) y finalmente otro plano expone más restos humanos (Fig. 10).

Los filmes de Ojinaga fueron vueltos a presentar en algún lugar desconocido bajo otros títulos. La recreación de la batalla de 1914, por ejemplo, después del ataque villista en Columbus se presentó como “Guerrilla Warfare, with which the U.S. Troops Must Contend”. Asimismo, la escena titulada “Capturing and Executing a Federal Sharp-Shooter” se mostró como “Shot without a Trial”, en línea con la propaganda anti-villista. Con ese título el filme idealizó una ejecución a sangre fría sugiriendo al espectador una imagen de los rebeldes sin ley. La manipulación del sentido histórico del registro fílmico sirvió a la justificación, mediante el alcance social de las películas, de la monumental movilización del Ejército estadounidense que intentó vanamente capturar a

Figs. 7, 8, 9, and 10. Photograms from the Lawrence Seffens Collection, reel 1 (mins. 01:26-02:37). Moving Image Research Center, Library of Congress.



Villa en México.

Otras imágenes en movimiento exponen los campos de refugiados como consecuencia de la batalla en Ojinaga (Fig. 11 y Fig. 12). Un desierto inhóspito, heridos que son atendidos por un equipo de la Cruz Roja, refugiados esperando recibir una ración de alimento, desplazamientos en carretas y más heridos. Estas imágenes en movimiento son desoladoras. Masas de desplazados fueron grabados moviéndose hacia el norte. El título de un segmento dice que eran 5000 refugiados escoltados por el Ejército estadounidense, quienes fueron llevados primero a la ciudad fronteriza, Presidio, y luego hacia el remoto

pueblo de Marfa, en Texas. En el silencio del filme se devela una historia como catástrofe. Estas películas registraron una experiencia de guerra, quedando como materiales para el montaje de una imaginación histórica que contrarreste el olvido de esta catástrofe y abra la chance de plantear una crítica a las estructuras que sostienen la continuidad de violencia en el pasado y en el presente.

Con las películas de la Revolución mexicana emerge una oportunidad similar a aquella que abren las postales: una interrogación del horror a través de una aproximación crítica a las imágenes de una frontera destruida por la guerra. Estas imágenes gatillan la posibilidad de reexaminar la experiencia de catástrofe del pasado planteando una pregunta abierta sobre el vínculo entre imagen e historia. Esta pregunta abierta, si bien no otorga soluciones, suspende e interrumpe las narrativas del blanqueamiento del pasado, entregando la posibilidad de volver a las imágenes para decir algo de este horror.

Desde la infrapolítica, el vínculo entre tiempo, imagen e historia se concibe fuera de estructuras homogéneas y permite cuestionar de otro modo la experiencia de catástrofe que exponen las imágenes de fusilamientos, fosas comunes y desplazamientos forzados. Las películas y postales de la Revolución



Figs. 11 and 12. Photograms from the Lawrence Seffens Collection, reel 3 (mins. 04:37-05:49), and reel 6 (mins. 04:12-6:58). Moving Image Research Center, Library of Congress.

mexicana registraron el horror de la guerra y una experiencia catástrofe en la frontera, la cual es pertinente problematizar a pesar del blanqueamiento de la historia y como una memoria a contrapelo que interrumpe la lógica del gran relato histórico. Estos materiales del pasado urgen una constante reevaluación crítica de la violencia para persistir en la pregunta: ¿cómo pensar la historia desde sus restos y ruinas? En definitiva, he buscado señalar la potencialidad de estas imágenes fotográficas y fílmicas para una memoria que difiere de la narración del pasado en función progreso y como una oportunidad crítica para contrapesar el olvido de una experiencia de catástrofe.

Agradecimientos

Este artículo fue completado gracias al apoyo de las becas de The John W. Kluge Center (Library of Congress) y Richard E. Greenleaf Visiting Library Scholar Award (Latin American and Iberian Institute, University of New Mexico).

Obras citadas

- Allen, James. *Without Sanctuary: Lynching Photography in America*. Santa Fe, New Mexico: Twin Palms, 2000.
- Cadava, Eduardo. *La Imagen en ruinas*. Santiago de Chile: Palinodia, 2015.
- Collingwood-Selby, Elizabeth. *El filo fotográfico de la historia: Walter Benjamin y el olvido de Lo inolvidable*. Metales Pesados, 2009.
- Dash, Mike. "Uncovering the Truth Behind the Myth of Pancho Villa, Movie Star". *Smithsonian Magazine*, 2012.
- de Orellana, Margarita. "Historia de un falso testimonio: El Cine de la 'Guerra Mexicana' en la tradición de las noticias filmadas." *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, vol. 21, no. 2 (122), 1985, pp. 37-40. <https://www.jstor.org/stable/27935011>
- Didi-Huberman. *Images in Spite of All. Four Photographs from Auschwitz*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- Fox, Claire. *The Fence and the River: Culture and Politics at the U.S.-Mexico Border*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.
- Katz, Friedrich. "Pancho Villa and the attack on Columbus, New Mexico". *The American*

Historical Review, Volume 83, Issue 1, 1978, pp 101-130. <https://doi.org/10.1086/ahr/83.1.101>

Knight, Alan. *The Mexican Revolution. Volume 2: Counter-revolution and Reconstruction*. University of Nebraska Press, 1986.

Moreiras, Alberto. *Infrapolítica [Instrucciones de uso]*. Madrid: La Oficina, 2020.

—. *Línea De Sombra: El no sujeto de lo político*. Santiago de Chile: Palinodia, 2006.

Mraz, John. *Photographing the Mexican Revolution: Commitments, Testimonies, Icons*. Austin: University of Texas Press, 2012.

Oyarzún Pablo, y Walter Benjamin. *La dialéctica en suspenso: fragmentos sobre historia*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009. Print.

Patton, George. Letter to Beatrice. Colección George S. Patton. Box 6, Folder 12. Manuscript Division. Library of Congress.

Sánchez Durá, Nicolas. ed. *Ernst Jünger: guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universidad de Valencia, 2000.

Sarber, Mary. "W.H. Horne and the Mexican War Photo Postcard Company". *Password: The El Paso County Historical Society*, Vol XXIII, 1986, pp. 5-15.

Vanderwood, Paul J. *Border Fury: a Picture Postcard Record of Mexico's Revolution and U.S. War Preparedness, 1910-1917*. New Mexico: The University of New Mexico Press.

Villalobos Ruminott, Sergio. "Desistencia Infrapolítica (Historicidad I)." *Revista Pléyade*, N 19, 2017, pp. 145-165. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiaart?codigo=9067045>.

—. *Heterografías de la violencia*. Buenos Aires: La cebra, 2016.

—. *Soberanías en Suspenso: Imaginación y violencia en América Latina*. Lanús: La cebra, 2013.

Williams, Gareth. *The Mexican Exception: Sovereignty, Police, and Democracy*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Generar naciones: *Yawar Mallku* entre eugenesia y biopolítica

Michela Russo
University of Michigan
mcrusso@umich.edu
10.7264/peripherica.3.2.6084

Abstract

At once an audiovisual archive and a cultural object, *Yawar Mallku* contributes to the historical study of Latin American and Bolivian eugenic ideas and practices by understanding them as specific architectural elements in the construction of national identity at the dawn of the neoliberal era. I introduce here the concepts of biopolitics and eugenics, both within the general issues they address and in their specific relevance in the Latin American context. In particular, I analyze the two epigraphs that open the film as evidence of its contribution to the study of biopolitical and eugenic issues in the Bolivian context. Central to the film are what I call the “medical gaze” and the

construction of the figure of the “internal enemy” as an autoimmune practice. Simultaneously, in a metonymic chain of images, the film shows a “technical gaze” that conceives of the body as an element of social architecture and as a machine situated between urbanism and factories. Within this framework, *Yawar Mallku* addresses reproductive issues that link women’s pregnant bodies to the processes of capitalist accumulation and reveals the specific role of the female body in nation-building. The movie presents itself as a metaphor for the generative difficulty of a national discourse that continues to divide political space into a friend-enemy checkerboard.

Keywords: Biopolitics, eugenics, forced sterilizations, immunization, thanatopolitics

Resumen

A la vez archivo audiovisual y objeto cultural, *Yawar Mallku* aporta al estudio histórico de las ideas y prácticas eugenésicas latinoamericanas y bolivianas al entenderlas como elementos arquitectónicos específicos de la construcción de lo nacional al amanecer de la época neoliberal. Introduzco los conceptos de biopolítica y eugenesia, tanto en las problemáticas generales que abordan como en su relevancia específica en el ámbito latinoamericano. En particular, analizo los dos epígrafes con los que empieza la cinta como evidencia de su aporte al estudio de cuestiones biopolíticas y eugenésicas en el contexto boliviano. En la película juegan un papel central lo que llamo la “mirada médica” y la construcción de la figura del “enemigo interno” como práctica autoinmunitaria. A la vez, en una cadena metonímica de imágenes, la cinta desvela una mirada técnica que piensa el cuerpo como elemento de arquitectura social y como máquina entre el urbanismo y las fábricas. En este entramado, la cinta aborda cuestiones reproductivas que vinculan el cuerpo gestante de las mujeres con los procesos de acumulación capitalista y nos muestran la función específica del cuerpo femenino en la construcción nacional. La película se presenta como metáfora de la dificultad generativa de un discurso nacional que sigue partiendo el espacio político como un damero entre amigos y enemigos.

Palabras clave: Biopolítica, esterilizaciones forzadas, eugenesia, inmunización, tanatopolítica

Lo que muchos llaman desarrollo,
Nosotras lo llamamos violencia

Silvia Federici, *El patriarcado del salario*

Una lectura detallada de la célebre película boliviana *Yawar Mallku* (*Sangre de Cónдор*) de 1969, dirigida por Jorge Sanjinés, permite subrayar su contribución crucial al estudio de los discursos nacionales en Bolivia. La cinta nos muestra que estos discursos, aun a finales de los años 60, se articulaban tanto mediante metáforas orgánicas a partir de la idea de “cuerpo de la nación” como mediante la gestión física de los cuerpos de sus habitantes, en especial el control reproductivo y sexual. A la vez archivo audiovisual y objeto cultural, *Yawar Mallku* aporta al estudio histórico de la difusión de las ideas y prácticas eugenésicas en su especificidad latinoamericana y boliviana. La cinta, así, avanza una crítica muy contundente al llamado periodo poscolonial, ya que desvela, a mediados del siglo XX, una lógica biopolítica expansionista y neocolonial profundamente racista y patriarcal, a la vez que una manera tanatopolítica de entender el desarrollismo económico y social del llamado “sur del mundo”. Con el término “tanatopolítica”, me refiero a una manera de hacer política que se ocupa no sólo de gobernar y proteger la vida de la población, sino también de gestionar la muerte (el derecho a *hacer morir*) y, en consecuencia, de la supresión de todo lo que constituya una “amenaza” para la vitalidad del cuerpo social (Agamben; Murray). En los más de cincuenta y cinco años que la separan de su estreno, *Yawar Mallku* desborda su particular momento histórico y geopolítico y abre la posibilidad de reflexionar sobre el

papel que la reglamentación del cuerpo, de la vida y la muerte siguen jugando en la política mundial, en retroceso con respecto a los derechos humanos, la salud reproductiva y la libertad de administrar el cuerpo propio.

1. Metáforas en carne y huesos del cuerpo nacional: biopolítica y eugenesia en América Latina

La biopolítica —el cruce entre metáforas orgánicas y la gestión física de los cuerpos— recorre la historia latinoamericana, especialmente en proyectos de ingeniería social a lo largo de la posindependencia, el populismo y las dictaduras, buscando lo que Williams denomina la “construcción del pueblo”. Muy receptiva a los valores e ideas europeas, esta etapa de construcción nacional ha sido fuertemente orientada hacia la técnica, la ciencia y la medicina occidentales. Como explica Mabel Moraña (Moraña y Sánchez Prado), el tema biopolítico constituye un elemento esencial en la ideología del progreso, informa los planes de blanqueamiento poblacional, el pensamiento político del positivismo, los planes de mestizaje y los designios eugenésicos, y rige en América Latina desde sus orígenes como parte esencial del colonialismo. La biopolítica en América Latina nos habla de las génesis violentas de los Estados nacionales, del terrorismo y del narcotráfico, de la violación de derechos humanos y del control de la natalidad, del comercio de órganos y de las innovaciones biotecnológicas, de la eutanasia, del tráfico de humanos, de las desapariciones y de los feminicidios. “Parece imposible”, sigue Moraña, “referirse a la historia latinoamericana sin pasar por las mutilaciones del cuerpo social, su deterioro, su desaparición real o imaginada” (17).

Entre todos los mencionados, un aspecto poco estudiado hasta muy recientemente y que interesa de cerca al presente estudio es la difusión de las ideas eugenésicas en América Latina y en Bolivia. El término “eugenesia”, acuñado por Francis Galton a fines del siglo XIX, significa “buen origen” y engloba prácticas orientadas a mejorar la herencia genética. Es necesario, aquí,

distinguir preliminar y analíticamente la eugenesia, entendida como rama científica y médica, del racismo e incluso de la higiene racial, para comprender adecuadamente sus transformaciones históricamente significativas (“Eugenics and Genocide” en Bashford y Levine). En América Latina, la eugenesia se difundió como parte de un debate sobre la evolución, la degeneración, el progreso y la civilización, que incluyó el establecimiento formal de sociedades, organizaciones y, en algunos casos, legislaciones eugenésicas. La eugenesia ofrecía una malla de referencias epistemológicas, prescripciones culturales e investigaciones médico-morales sobre temas como la familia y la maternidad, la criminología y la pobreza, la inmigración, la prostitución y las enfermedades venéreas, el alcoholismo, la salud pública y el bienestar social (Stepan).

Como señala Nancy Leys Stepan, en la reflexión histórica, la eugenesia tiende a considerarse un fenómeno meramente europeo. Sin embargo, según escribe la autora, América Latina ha sido la región poscolonial del llamado “tercer mundo” que ha introducido la eugenesia de manera más sistemática. Esta negligencia histórica por un lado infravalora la capacidad de la experiencia latinoamericana para modificar la percepción, la historia y la teorización de la eugenesia misma, reiterando la visión de América Latina como consumidora y no como contribuyente a la historia de las ideas, una copia descolorida de las teorías desarrolladas en el “primer mundo”. Por otro lado, se hace coincidir la eugenesia con la Alemania nazi, desconociendo —en su desarrollo— la continuidad crucial entre el periodo fascista, pre- y postfascista, y el involucramiento de otros países. El primer congreso internacional de eugenesia, efectivamente, se celebró en Londres en 1912 y contó con la participación de varias naciones europeas y de Estados Unidos, que, sucesivamente, albergaron los dos congresos posteriores en 1921 y 1932. En América Latina, hubo dos conferencias *panamericanas* de eugenesia: una en La Habana en 1927 y otra en Buenos Aires en 1934, seguidas de la Segunda Jornada Peruana de Eugenesia de 1943. Según Andrés Reggiani, estos

encuentros latinoamericanos “funcionaron como foros para el intercambio de ideas y experiencias y como instancias oficiales que debían proponer medidas concretas a los gobiernos”, ubicándose en “el punto de convergencia de tres procesos transnacionales concomitantes: la construcción del proyecto panamericano, la era de reformas sociales y sanitarias y la preocupación por la calidad de la población”. La eugenesia latinoamericana, sigue el autor, “fue un caso único del intento de forjar un programa común de repoblamiento cualitativo a escala regional” (Reggiani 1404-11).

Las experiencias latinoamericanas, sin embargo, enseñan que la eugenesia nunca ha sido algo unitario ni ha tenido el mismo significado en todas las zonas donde se haya desarrollado su discurso (Stepan). Además, resulta significativo que la mayoría de los eugenistas situados fuera de la región considerara Latinoamérica, al unirse al movimiento eugenésico internacional al comienzo del siglo XX, como algo “tropical”, “atrasado” y racialmente “degenerado”, por carecer de “coherencia biológica” debido a los siglos de mezcla racial e inmigración. En resumen, Latinoamérica aparecía, en sí misma, no eugenésica e incapaz de formar “naciones” propiamente dichas (1-14; 104-5). En este respecto, la secuencia del banquete, hacia el final de la película *Yawar Mallku*, es muy contundente ya que corrobora este punto. Se trata del momento en que el ministro de Salud boliviano pronuncia un discurso ante la presencia de varios ilustres médicos extranjeros, elogiando el progreso foráneo en contraste con la supuesta “insuficiencia” de lo local. Bolivia, según afirma el ministro, requiere financiación y ayuda internacionales; felizmente, existe una forma de cooperación generosa y constructiva que planea su desarrollo y contribuye a ello: “Es evidente que no hemos sabido seguir el ritmo acelerado del progreso; debemos, pues, comprender esta causa y, sobre todo, no sentirnos inferiores. Estos paladines de la ciencia, que vienen con el único interés de transmitirnos lo que saben, nos señalan que es necesario desterrar al hechicero emplumado y reemplazarlo por el científico” (1:02:29–1:04:26). Al pronunciar esta última

frase, el ministro, con un movimiento de la cabeza, apunta al personaje de Sixto (Vicente Vernereros Salinas), quien —como veremos— representa el tropo del “indígena urbano”. Proveniente del pueblo indígena Kaata, se ha mudado a la ciudad para trabajar. Al posicionar a Sixto afuera del encuadre en el que se desarrolla la “acción principal” del banquete, se muestra que el partido que se está jugando le involucra de cerca, pero él —como emblema de lo indígena, de un “exceso social” que se buscaba erradicar— no está invitado a participar. Las prácticas eugenésicas intervenían a propósito de este “exceso”, como prácticas de progreso y modernización, bajo la excusa de la prevención y la higiene social. Con una voz potente y perentoria, altisonante y sorda, capaz, narcisísticamente, de escucharse sólo a sí misma, el Estado es, una vez más, el oponente principal de las comunidades indígenas consideradas, a su vez, un enemigo interno.

En Bolivia, nos recuerda Ann Zulawski, en la primera mitad del siglo XX, se conocían y se citaban a menudo textos sobre eugenesia y había conciencia de las políticas segregacionistas y racistas en los Estados Unidos; el discurso estatal e intelectual sobre la raza predominaba. La conexión más fuerte entre medicina y política en este periodo también abarcaba cuestiones de género, en particular la salud y la sexualidad femeninas, incluida la regulación de la prostitución. En torno a este punto se articulaba todo el debate nacional sobre la ciudadanía y las mujeres, es decir, sobre el papel de las mujeres en la nación. Las historias de los proyectos eugenésicos en Latinoamérica y en Bolivia llegan hasta los años 1930-40, lo cual es consustancial a la periodización de la historia internacional de la eugenesia, que suele detenerse en 1945, con los juicios a los médicos nazistas (Stepan; Zulawski; Reggiani; Bashford y Levine; Olaya Peláez et al.). *Yawar Mallku*, sin embargo, denuncia la existencia de un proyecto eugenésico tardío en Bolivia. Nos cuenta una historia (ficcional, pero basada en hechos reales) sobre esterilizaciones forzadas en 1969, impulsadas por la organización extranjera *Los cuerpos del progreso*,

cuyo nombre, significativamente, evoca a la agencia federal norteamericana realmente existente, los *Peace Corps* (Cuerpos de Paz). 1969 fue un año muy turbulento para Bolivia. En abril, el presidente René Barrientos murió en un accidente de helicóptero, posiblemente asesinado. Luis Adolfo Siles asumió la presidencia. Cinco meses después, un golpe de Estado destituyó a Siles y el general Alfredo Ovando Candia asumió el poder. Empezaron trece meses de dictadura militar de orientación nacionalista, marcada por una fuerte violencia política. Vemos este contexto político en *Yawar Mallku* cuando la cámara se detiene para mostrarnos un desfile militar con banda de marcha en la ciudad de La Paz. Con estas secuencias, la película parece denunciar (probablemente al espectador internacional) que el régimen en el que vivían los bolivianos en ese entonces era militarizado, sugiriendo que las prácticas eugenésicas no eran sino una expresión de dicho régimen para solucionar el “problema indio”, ese “exceso social” que aparece ahora como un “enemigo interno”. Entre las preocupaciones de este régimen, como las de los anteriores, aún estaba la cuestión de cómo las poblaciones indígenas debían incorporarse a la vida política, económica y social de una nación moderna, étnicamente integrada e internacionalmente competitiva. Economía y salud pública eran entonces temas centrales en una lucha intestina que vehiculaba los miedos al “contagio” de la élite dominante, preocupada por su bienestar económico, higiénico y sanitario (Zulawski “The Indian problem”). En 1971, gracias al estreno de *Yawar Mallku* y a los sentimientos antiimperialistas del nacionalismo indígena que la cinta reencauzaba, el sucesor presidente, el general Juan José Torres González, expulsó del país a los *Peace Corps* (Geidel).

2. Los dos Epígrafes de *Yawar Mallku*

Yawar Mallku empieza con dos epígrafes que proporcionan contexto histórico y amplían el conocimiento del espectador sobre las cuestiones eugenésicas abordadas en la película. Al incluir estos dos epígrafes, la historia contada en

la película se sitúa en un contexto global, vinculando la llegada de teorías y prácticas eugenésicas a Bolivia con tres actores internacionales principales: Estados Unidos, Alemania y Brasil. El primer epígrafe tiene como contexto la Alemania nazi de los años 30 y 40 del siglo XX y sus proyectos expansionistas.¹ El segundo epígrafe se refiere al movimiento eugenésico estadounidense, iniciado entre finales del siglo XIX y principios del XX, cuyo debate se centraba en reducir la población de los llamados “no aptos”. Estados Unidos fue pionero en el movimiento eugenésico y en la promulgación de leyes eugenésicas de esterilización forzada. Estas inspiraron las políticas y leyes de higiene racial del Tercer Reich durante el nazismo que, como es tristemente notorio, al intensificarse rápidamente, se convirtieron en prácticas de genocidio y de exterminio masivo (Bashford y Levine). Al poner estos dos epígrafes como introducción a la cinta, se realiza una operación metanarrativa importante, pues reconstruye para el espectador (no necesariamente informado sobre los temas que encontrará en la cinta) la conexión histórica que vincula la Alemania nazi con el debate científico estadounidense sobre la eugenesia, cuyos ecos involucran a la Bolivia de los años 60.

El primer epígrafe cita una carta escrita en los años 40 sobre la ocupación de la República Socialista Soviética de Ucrania. Quien escribe es Martin Bormann, uno de los líderes del Partido Nazi alemán y secretario privado de Adolf Hitler. La carta está dirigida al líder del “Ministerio del Reich para los Territorios Ocupados del Este”, Alfred Rosenberg, a la vez líder cultural y educativo del Reich. En el epígrafe leemos:

Nosotros somos los amos, estamos antes que ellos. Los eslavos deberán trabajar para nosotros. Cuando no los necesitemos, pueden también morir. Es inútil hacerles cuidar o vacunar por los Servicios Sanitarios Alemanes. Su proliferación es indeseable. Déjenles, pues utilizar los métodos anticoncepcionales o practicar el aborto; cuanto más lo hagan, mejor. La educación en ellos es peligrosa. Toda persona instruida es un futuro enemigo. Su religión que la

practiquen como diversión. No recibirán más alimentación que la indispensable para que no se mueran... (De una carta de Martin Borman a Alfred Rosenberg para la ocupación de Ucrania)

El contexto de la carta es el proyecto de expansión del Estado alemán hacia los territorios de Europa del Este y de Rusia, que comenzó con el establecimiento de un Reichskommissariat, una unidad administrativa territorial, en Ucrania. Bormann afirma la primacía de los alemanes. Los pueblos eslavos son considerados como reservas humanas desechables en las que la mirada médica del Estado (la promoción de anticonceptivos y del aborto) se posa únicamente al servicio de la tanatopolítica, para facilitar su desaparición. Esta cita lleva al espectador a una analogía entre las prácticas nazis de control de la población y la distribución de métodos anticonceptivos en el “tercer mundo” (incluida América Latina) como respuesta a cuestiones demográficas y de pobreza (Geidel; Barrios de Chungara y Viezzer).

Con el segundo epígrafe, el espectador cumple un paso más en esta cadena de analogías y se encuentra a comparar lo que había sucedido por mano de la Alemania nazi en los años 30 y 40 con lo que supuestamente estaba ocurriendo o podía haber ocurrido bajo la intervención del imperialismo estadounidense en las cuestiones nacionales bolivianas, como la gestión del “subdesarrollo” y de la “cuestión indígena”, en los años 60. Es decir, un proyecto de expansionismo imperialista detrás de una fachada de desarrollismo libertador. Este segundo epígrafe se refiere a lo que parece ser un artículo de periódico escrito por Ralph Dighton, periodista científico norteamericano, quien escribía para la revista *Associated Press* (A.P.) en los años 60 (Fig. 1).

Dighton cita una conferencia pronunciada por un científico del Instituto Tecnológico de California (California Institute of Technology), un cierto James Donner, que dice:

El habitante de una nación desarrollada no se identifica con el hambriento

de la India o Brasil. Vemos a esta gente como una raza o especie distinta y en realidad lo son. Idearemos, antes de cien años, métodos apropiados para deshacernos de ellos... Son simplemente animales —diremos—; constituyen una verdadera enfermedad... Resultado: Las naciones ricas y fuertes devorarán a los pobres y débiles.

El epígrafe probablemente contiene un error de tipeo y el científico James Donner es, en realidad, James F. Bonner (1910-1996), biólogo de Caltech (*California Institute of Technology*, en Pasadena, CA), autor del libro *The Next Hundred Years*, escrito junto a Harrison Brown (físico y geoquímico norteamericano) y John Weir (psicólogo) (Brown et al.). Inferimos el error por el hecho de que Dighton cita al Dr. James Bonner y a otros científicos de Caltech en un artículo de 1966 sobre manipulación genética, publicado el 12 de agosto de 1966 en el periódico *Daily Herald-Telephone* y titulado “‘Genetic Tinkering’: Strikes Hope, Fear”. La referencia a esta institución californiana, así como la mención de Brasil en el discurso, son históricamente relevantes. Al comienzo del siglo XX, en California se instituyeron las primeras organizaciones que promovían la difusión de las teorías eugenésicas y de la manipulación genética, así como la implementación de legislaciones para el mejoramiento humano. Estas legislaciones incluían prácticas compulsivas de esterilización no voluntaria y de control de la reproducción, con el fin de corregir desviaciones sociales y mejorar el cuerpo nacional. Las teorías eugenésicas de estas organizaciones e instituciones norteamericanas se desarrollaron a partir de debates académicos (como el citado en el epígrafe) sobre la biología y la genética en el estudio de los comportamientos sociales. A la vez, se recopilaban datos demográficos y se construía un sistema de conocimiento específico sobre costumbres, enfermedades y desviaciones comportamentales. Este conjunto de prácticas, saberes y debates consideraba a la población "desviante" como una especie de enemigo interno que había que erradicar mediante prácticas

de “autoinmunización” social por parte de instituciones poderosas, privadas o gubernamentales, educativas, religiosas, médico-científicas, policiales y políticas (Kline). Este discurso nacional servía perfectamente a los propósitos de la política internacional, donde la difusión y exportación a nivel mundial de un ideal occidental de progreso, entendido en términos raciales y económicos, se unía a objetivos expansionistas terriblemente similares a los que habrían adoptado los líderes del *Tercer Reich* alemán.

La referencia a Brasil en la cita de Dighton resulta relevante para los estudios de historia de la eugenesia centrados en América Latina. Brasil figura entre los países en los que la preocupación eugenésica se difundió más tempranamente y a mayor escala a partir de finales del siglo XIX. Con el colapso de la sociedad esclavista, la abolición de la monarquía y el comienzo de la república en 1889, Brasil fue el primer país en entrar de manera contundente en el sistema capitalista mundial, cuyas élites compartían los temores europeos ante las “degeneraciones nacionales”. Prejuicios raciales y clasistas se cruzaban con el lenguaje de la herencia genética y, en 1918, en Brasil, se fundó la Sociedad Eugenética de São Paulo, la primera en la historia de las organizaciones eugenésicas en América Latina hasta los años 40 (Stepan 35-55).

3. La mirada médica y el enemigo interno: autoinmunización, reproducción y capital

Lo que en los argumentos de ambos epígrafes determina la jerarquía racial no es tanto ni sólo una cuestión étnica o somática, sino la naturalización o la biologización de una distribución distinta de los recursos (educación y alimentación, en este caso). Además, la metáfora médica contenida en el segundo epígrafe equipara el hambre y la pobreza a un morbo que hay que erradicar, asimilando así el conflicto social al lenguaje de la enfermedad. El cuerpo nacional se concibe como un organismo que debe mantenerse sano, protegido de enemigos internos para garantizar su reproducción. La mirada

médica, por lo tanto, es una de las metáforas centrales que articulan el microcosmo de *Yawar Mallku*.

La historia que nos cuenta *Yawar Mallku* surge de la llegada de unos médicos y científicos norteamericanos al pueblo de Kaata, donde viven Ignacio (Marcelino Yanahuaya), recién elegido líder de su comunidad, y Paulina (Benedicta Mendoza Huanca), su esposa. Los médicos habían abierto un centro de maternidad con la intención de brindar asistencia a las mujeres del pueblo. La película empieza dramáticamente con Ignacio y Paulina llorando la pérdida de sus tres hijos debido —ellos suponen— a una misteriosa epidemia que ha matado a muchos niños del pueblo y ha dejado a las mujeres estériles. Le confiere más dramatismo a esta escena el episodio de violencia doméstica que la acompaña. Ignacio, al emborracharse por el dolor, le pega a Paulina, culpándola de lo ocurrido.

De aquí, la narración de la película sigue mezclando la cronología de los sucesos mediante *flashbacks*, que nos reconducen a la vida de Paulina y Sixto en su pueblo y al encuentro con los médicos norteamericanos, y *flashforwards* en los que vemos a unos hombres, entre ellos Ignacio, tomados y fusilados por la policía local. Todos mueren, excepto Ignacio, que está gravemente herido. Empieza el viaje de Paulina e Ignacio hacia la ciudad para buscar tratamiento médico. En la ciudad encontramos a Sixto, hermano de Ignacio, quien los lleva al hospital, solo para descubrir que se requiere una transfusión de sangre y que nadie tiene el dinero necesario para pagarla. De aquí la búsqueda desesperada. Sixto intenta pedir dinero y vender su cama, sin éxito. Esta mezcla de escenas retrospectivas y anticipaciones traza pistas para los espectadores que, poco a poco, descubren la razón del fusilamiento de Ignacio, de la epidemia que ha matado a los niños y de la infertilidad de las mujeres del pueblo de Kaata. Mientras que la película avanza, va desvelando que el plan de los médicos de ayudar a la comunidad de Kaata no es otra cosa que un plan de destrucción de la misma comunidad a través de la esterilización forzada de las mujeres y



Figura 1. *Yawar Mallku* - secuencia de apertura, 00:00:00-00:00:11

de la difusión de algún virus que ha causado una epidemia mortal entre los niños del pueblo.

Esterilizaciones y encholamiento: dos caras del mismo proceso

Como escribe Donna Haraway, aquel de la “enfermedad” es un lenguaje, un texto social hecho de símbolos, imágenes y tecnologías compartidas, en el que el “cuerpo” es una representación y la “medicina” una práctica política. Sus significados y poderes se construyen cultural y materialmente y son efímeros, vulnerables, dinámicos y, a la vez, elusivos. Ya a finales del siglo XIX, en América Latina, uno de los discursos principales que enredaban medicina y el Estado presentaba a las mujeres como inextricablemente ligadas a la reproducción biológica y, por lo tanto, como principales responsables de mejorar el acervo racial nacional y de aumentar el tamaño y la calidad de la población. Esto, como si la única función ciudadana de las mujeres fuera fundamentalmente eugenésica, es decir, producir hijos sanos y aptos para desempeñar roles sociales apropiados según una jerarquía de clase, género y etnicidad. La preocupación

por la disminución o la degeneración de las poblaciones nacionales llevó a varios gobiernos a proponer programas de salud para las mujeres y los niños que se ajustaran a principios eugenésicos (Zulawski, *Unequal Cures* 10-13).

Con respecto a estos programas, *Yawar Mallku* muestra que los discursos biopolíticos y eugenésicos en América Latina no eran asumidos solo por el Estado nacional, sino también por organizaciones supranacionales y extranjeras. En la cinta, efectivamente, las esterilizaciones de las mujeres quechuas son realizadas por la agencia estadounidense ficticia llamada, significativamente, *Cuerpo del Progreso*. El fin de estas esterilizaciones —mal escondido detrás de una preocupación higiénica y médica por las comunidades indígenas rurales— es la realización de un proyecto de blanqueamiento progresivo cuyo interés no es solo a nivel nacional, sino también universal —a nivel de la “especie humana”—, con el fin de crear una única raza homogénea a escala planetaria. Esta transformación global, como nos muestra la película, se realiza de manera local a partir del cuerpo femenino indígena entendido como principal agente de cambio en “negativo”, es decir, como vehículo de supresión tanatopolítica hacia la “desaparición del indio”. “Los gringos están sembrando la muerte en el vientre de nuestras mujeres”, dice precisamente el chamán del pueblo de Kaata al consultar a la madre coca durante un rito de Pachamama (00:59:00). En esta política de la desaparición, la biopolítica se convierte en tanatopolítica. La política y el gobierno de los cuerpos vivos se convierten en la política y el gobierno de la muerte, a un nivel que definiremos como “glocal”, para referirnos a la interconexión inmediata entre lo local y lo global que caracteriza el funcionamiento del orden geopolítico neoliberal (Galli).

Significativa para ilustrar esta incidencia, de lo local sobre la “arquitectónica” global, es la secuencia en la que Paulina, llevando una canasta de huevos para la feria del pueblo, se encuentra en la calle con los tres “gringos” del centro de maternidad de Kaata (Fig. 2). Kathy, la única mujer del equipo del centro de maternidad, quiere comprar los huevos que Paulina lleva consigo.

Paulina acepta y le da tres huevos, uno por cada uno de ellos. Para Kathy, sin embargo, tres huevos no son suficientes. Kathy insiste: necesita todos los huevos de Paulina para llevarlos al centro de maternidad. Paulina se niega a dárselos; no puede venderlos todos porque tiene que traerlos a la feria. Metafóricamente, la escena es elocuente: los tres “gringos” esterilizan a las mujeres indígenas, despojándolas de su capacidad reproductiva. Asimismo, Kathy, mujer blanca y norteamericana, al querer tomar todos los huevos de Paulina, mujer indígena, reduplica metafóricamente esta acción de desposesión originaria que el cuerpo blanco ejerce sobre el cuerpo indígena.

Con respecto a la especificidad del discurso cultural boliviano, resulta interesante considerar las esterilizaciones de los cuerpos de las mujeres indígenas presentadas en la película como prácticas complementarias a la narrativa del *encholamiento*, otra forma biopolítica de gobierno de la vida reproductiva de la población. Esta narrativa acompañó el discurso letrado de la nación mestiza boliviana entre los siglos XIX y XX, presentando a la mujer chola como agente central del cambio social, mediante la mezcla entre las clases populares mestizas y las aristocráticas criollas, hacia el progresivo blanqueamiento del cuerpo nacional. Entre los ejemplos literarios más conocidos, Javier Sanjinés menciona el cuento *La Miskki Simi* (1921; *La de la boca dulce*) de Adolfo Costa Du Rels y la novela *La Chaskañawi* (1948; *La de los ojos de estrella*) de Carlos Medinaceli (Sanjinés, *El Espejismo*). La narrativa del encholamiento, por lo tanto, coincidía con una fantasía criolla masculina que idealizaba un mestizaje más blanco que indígena, sexualizaba a la mujer chola —ya mestiza— y hacía de su fuerza y de su cuerpo el eje de la movilidad social y de la consolidación de la identidad nacional. Se trata, en otras palabras, de una especie de biopolítica “positiva” para favorecer la reproducción del cuerpo mestizo.

Ambos proyectos —esterilización y encholamiento— son claramente dos caras de la misma búsqueda de progreso y modernización mediante el

blanqueamiento del cuerpo social. En este respecto, hay que entender ambos proyectos como respuestas inmunitarias (Esposito) ante lo que se consideraba un peligro social, destinadas a bloquear la producción y la reproducción de la parte de la sociedad considerada “enferma”. *Yawar Mallku* capta y teje en su entramado este imaginario médico que llega subrepticamente a complementar e integrar la política de construcción del Estado nacional en Bolivia a mediados del siglo XX, mostrando que el poder soberano de decidir sobre el cuerpo de la población no es nada sin el apoyo del avance y de la tecnología médica, la cual es también perentoriamente masculinista.

Mujeres y capital

Podemos decir que tanto el encholamiento como las esterilizaciones, en cuanto tecnologías inmunitarias biopolíticas, son dos prácticas consustanciales tanto para el proceso de construcción del Estado nacional en el siglo XX como para la difusión del capitalismo liberal y nos muestran la centralidad de la acción eugenésica sobre el cuerpo de la mujer. Como escribe Silvia Federici, en las décadas de protestas de los años 60 y 70 —periodo en el que se estrena *Yawar Mallku*—, la cuestión de la reproducción en el sistema capitalista desempeña un papel central desde el punto de vista de la crítica feminista. Esta cuestión, a la que también alude la cinta, se refiere al papel fundamental que el trabajo reproductivo doméstico —en particular, la capacidad procreativa del cuerpo gestante— tiene en el proceso de producción de mercancía y de mano de obra en la fábrica, hasta el punto de considerarse un pilar del sistema económico-político capitalista. La cuestión de las esterilizaciones también permite a la película desarrollar un comentario crítico sobre las relaciones económicas en el proceso de acumulación capitalista, con respecto del papel de las mujeres y de quienes se les permite la reproducción. Así, *Yawar Mallku*, en su microcosmo narrativo, presenta cuatro tipologías de mujeres cuyos papeles merecen un análisis más detallado. Estas son: Paulina, mujer indígena; Kathy, médica y

mujer blanca norteamericana; la dueña del restaurante y comadre de Sixto, mujer chola; y la esposa del ministro boliviano de la salud, mujer criolla.

Con respecto a lo dicho antes sobre el tema del encholamiento, hay que añadir que, en la narrativa boliviana, el cuerpo, seductor y sensual, de la chola también se representaba, por su fuerza, como una fuente potencial de peligro para el sistema dominante. Este imaginario de la mujer chola poderosa reproduce el estereotipo de la “mujer monstruosa” (Creed) y refleja el temor al cambio de una clase dominante y patriarcal. La mujer chola, de hecho, aparece en la película como un sujeto poderoso y, simbólicamente, ejerce una forma de trabajo reproductivo, el servicio de nutrición, que le otorga un tipo de poder vinculado al acúmulo de capital.

Ella, efectivamente, es dueña de un restaurante en la ciudad y sirve por la mayoría trabajadores de corbata (Fig. 3). Sixto le va a visitar para pedirle dinero para comprar los medicamentos y la sangre necesarios para salvarle la vida a Ignacio (Fig. 4). En sus manos, en las manos de esta mujer ya mestiza empoderada, parecería estar puesta la esperanza de una salvación o un renacimiento del mundo indígena muriente (representado por Ignacio herido) por el hecho de poseer capital. Esta presencia en el filme parece casi un presagio, una intuición sobre la posibilidad de surgir una nueva clase social en el tablero del capitalismo andino. Ella representa el embrión de una nueva burguesía en ascensión (la que llegará al poder a finales de los años 90 con el MAS), en la que el capital se acumula en manos de mujeres, actrices principales de la economía informal urbana. Y, sin embargo, en la película no es ella, como representante de la clase chola urbana, quien va a salvar el destino de la comunidad indígena, ya que no tiene dinero para prestarle a Sixto.

La batalla principal por el poder reproductivo, entonces, se da en la película entre Paulina, Kathy y la esposa del ministro de Salud. La secuencia comentada en la sección anterior (Fig. 2), en la que Kathy, mujer blanca y norteamericana, quiere comprar todos los huevos de Paulina, es relevante tanto por la metáfora



Figura 2. *Yawar Mallku* - 00:29:15

del poder reproductivo como por el tipo de relación “económica” que ambas mujeres representan. Kathy representa el poder económico capitalista, quien dispone de los recursos para adquirir los medios de producción y de reproducción (el dinero y los huevos). Al insistir en comprar todos los huevos de Paulina, Tom —el portavoz del centro de maternidad, ya que media entre inglés, español y quechua— ofrece mucho dinero. “Podemos pagarte un buen precio”, dice Tom. “Queremos esos huevos para nuestro centro”. “No puedo”, contesta Paulina con una sonrisa, “porque los he reunido para ir a la feria del pueblo”. Tom no entiende la posición de Paulina y sigue: “¿Si tú ahora nos vendes esos huevos, por qué ir a la feria a vender?”. Su pregunta queda sin respuesta y la secuencia termina así (00:29:00–00:30:00). Los huevos simbolizan —tanto como capital como producto alimenticio— la capacidad y el poder reproductivo. Tom no comprende que Paulina y la lógica de la feria no responden a la competencia de mercado ni a la acumulación capitalista que él representa. El trabajo reproductivo de Paulina, al no participar en este esquema, resultaría “improductivo” para la lógica capitalista y, por lo tanto,

no deseable. De aquí, Kathy quiere quitarle todos los huevos que lleva en su canasta, simplemente porque los quiere en su centro, personificando así el espíritu parasitario y vampírico del capitalismo, cuyas élites existen en una dimensión socioeconómica totalmente separada de la de los trabajadores y de la mayoría de los ciudadanos (Kennedy). El querer quitarle los huevos a Paulina, obviamente, reduplica metonímicamente lo que el equipo hace con las esterilizaciones de las mujeres indígenas. Kathy es quien intenta quitarle los huevos a Paulina, y este gesto subraya la falta de atención —o, en términos actuales, de interseccionalidad— de la feminidad blanca de la época ante las problemáticas raciales que afectaban a mujeres indígenas y mestizas. Lo que resulta sumamente interesante es la motivación que Kathy menciona al final de la película para justificar las esterilizaciones: “Solo esterilizamos a las mujeres que tienen muchos hijos” (1:01:34), es decir, por cuestiones demográficas, como si se tratara simplemente de una cuestión de sobrepoblación, casi para buscar clemencia ahora que el pueblo de Kaata ha ido a por ellos.

Sin embargo, al otro lado del tablero social, la película ya nos había mostrado otra escena que fricciona de manera significativa con estas palabras de Kathy. En una secuencia anterior, efectivamente, vemos a Sixto en la casa del ministro de Salud boliviano, donde había ido para pedir ayuda. Allí solo encuentra a su esposa, que acaba de arreglarse para asistir al famoso banquete que celebra la junta de ilustres médicos extranjeros y políticos locales. Mientras Sixto espera en la entrada, aparecen los cuatro hijos de la mujer. Sixto y los niños se miran en silencio. Sixto empieza a jugar con uno de ellos durante unos segundos, permitiendo así que el espectador vea que el “problema de la sobrepoblación” no es el mismo para todos en el tablero social. Estos hijos, criollos, a quienes la señora habla en inglés, son la futura clase dirigente del país; evidentemente, la más “apta”, aquella cuya reproducción se fomenta. Entre el cuerpo reproductivo de Paulina y el de la esposa del ministro de Salud, evidentemente se arma la batalla social por la modernidad y el progreso, que

entrelaza al Estado nacional, al capitalismo liberal y a la ciencia eugenésica.

4. Arquitectónica social: urbanismo y fábricas

En el cuadro delineado en la sección anterior, hemos visto cómo la medicina y el avance tecnológico —e implícitamente el imperativo de la modernización y del progreso capitalista— son retratados en la película como formas destructivas y amenazantes, antitéticas a la cohesión de la comunidad indígena y a su forma de vida, costumbres y tradiciones. Estas tensiones, amenazas y sentidos del peligro los percibimos como un sustrato a lo largo de toda la película, simbolizados por la preocupación que el espectador siente por el destino de Ignacio. El riesgo de extinción que corre la comunidad de Kaata por las esterilizaciones y la epidemia se sobrepone, en una cadena metonímica, al riesgo de muerte que corre Ignacio, quien ha perdido mucha sangre, si no encuentra una transfusión compatible. La imagen de la sangre perdida de Ignacio es aquí, literalmente, de “capital” importancia. No solo porque, como sinécdoque, remite al cuerpo de la comunidad indígena que está perdiendo su linfa vital (la posibilidad de reproducirse), sino también porque alude a la labor *extractivista* que el capitalismo occidental siempre ha ejercido en sus colonias. Se trata de una labor extenuante de extracción y consumo, para su propia supervivencia, de la linfa vital de las regiones latinoamericanas, tanto en términos de materias primas y recursos naturales como de capital humano. A esta interpretación del funcionamiento del capitalismo, especialmente en las colonias —en su forma constitutiva, como proceso general de extracción de plusvalía— se le ha llamado, de manera muy evocativa y con palabras del propio Karl Marx, el *vampirismo del capital* (Kennedy).

Además, la cultura del consumo y el imperialismo extranjero se retratan como omnipresentes en el tejido urbano de Bolivia. La cultura norteamericana se presenta como penetrante y hegemónica. Desde zapatos de tenis y *t-shirts* que los médicos traen como regalos a los niños de Kaata, a la música rock que



Figura 3. *Yawar Mallku* - 00:31:55



Figura 4. *Yawar Mallku* - 00:32:27

escuchan los tres médicos en el centro de maternidad, los pósteres de pin-ups (Fig. 5) y una corbata pegados en las paredes del cuarto de Sixto (Fig. 6), todos estos son elementos que nos refieren a otro mundo que poco a poco se va entramando con el tejido local, tanto social como cultural.

Asimismo, la película se detiene en mostrar dos aspectos centrales de la modernización de la capital gobernativa paceña en este periodo que analizaré a continuación: urbanismo y arquitectura, por un lado, e industrialización y fábricas textiles, por el otro.

El urbanismo

Como escribe Nadia Guevara Ordóñez, apoyándose en los estudios de Michel Foucault, la ciudad es uno de los principales dispositivos de construcción y transformación de los sujetos sociales. Entre los siglos XIX y XX en Bolivia, nos dice la autora, la biopolítica se incorpora a las prácticas y a la construcción de la ciudad moderna, tal como la soñaban los liberales paceños (“Liberalismo y biopolítica”). Englobando el biologismo y la eugenesia, el pensamiento liberal se preocupa por el crecimiento de las ciudades y la industrialización, con el fin de promover el bienestar y la formación de una población de ciudadanos “bien

nacidos”. En otras palabras, en el discurso civilizatorio biopolítico se desarrollan tanto principios estéticos-arquitectónicos como morales; el urbanismo apunta a la formación de comportamientos urbanos éticos y desempeña un papel central en la materialización de esa visión total y detallada del ser humano ideal como buen ciudadano, es decir, como buen habitante de la ciudad.

¿Qué vemos de esto en la película? La ciudad, en *Yawar Mallku*, con su bullicio, sus mercados y sus rascacielos, aparece como una amenaza para la supervivencia indígena. Vemos aparecer el espacio urbano paceño poco a poco, primero a través de los ojos de Paulina, mientras el camión, que desde el pueblo de Kaata lleva a ella e Ignacio, entra en la ciudad. En un juego de plano/contraplano entre ángulos picados y contrapicados, en respuesta a la mirada silenciosamente asombrada de Paulina, se alzan majestuosos los rascacielos vidriados que reflejan el cielo (Figs. 7-9).

Aquí se construye un contraste claro con la primera parte de la película, que tiene lugar en las afueras, en el pueblo de Kaata, en las habitaciones modestas de nuestros protagonistas que dan a las calles polvorientas y sin pavimentación. Este contraste entre habitaciones también se observa en el interior de la ciudad de La Paz, dividida en dos: un centro urbano “blanco”, más moderno (Fig. 10), y los “barrios altos”, sectores populares y obreros donde viven indígenas o mestizos, entre ellos Sixto (Figs. 11 y 12).

Secuencia tras secuencia, vemos las casas de piedra y de lata alternarse con imágenes de edificios médicos y mansiones de políticos y diplomáticos de la clase alta, tanto criollos locales como extranjeros. La clase alta toma todas las decisiones importantes en la ciudad, educa a sus hijos en inglés, juega al tenis y toma el sol en bikini en sus piscinas privadas, como vemos en la cinta (Figs. 13-14), mientras que el pueblo afuera no tiene el dinero suficiente para pagar las curas hospitalarias y los bienes más básicos. Esta es la civilización urbana, que se ocupa de la higiene y la pedagogía, cuyos ideales se basan en la formación del hábito individual y en el imperativo de la salud y el bienestar;

se ejercen a través de espacios como la escuela y la familia y se manifiestan en la gestión del tiempo lúdico y en el deporte.

Otro elemento interesante que emerge de la película es la vestimenta. Nadia Guevara Ordóñez nos habla de la “puesta en escena” de los cuerpos en el espacio urbano. A este propósito, menciona un reglamento boliviano sobre indumentaria indígena de 1904, en el que “se ordena a los indígenas adoptar el traje de los criollos, por considerar que el traje tradicional había sido un factor de su atraso” (“La incorporación de lo indígena” 81-82). Esta ordenanza respondía al discurso higienista de la época, en la que la vestimenta se identificaba con un criterio de evolución social, un factor de “adelanto” o “retraso” a la vez que de homogeneización social. Vemos algo de esto en *Yawar Mallku*, cuando la cámara se detiene para mostrarnos a los hombres de corbata en las escaleras del centro urbano (Fig. 10) y, casi distraídamente, una corbata colgada en el muro del cuarto de Sixto (Fig. 6). Al haberse mudado a la ciudad, Sixto viste según la moda occidental, con chaqueta de cuero y pantalones apretados, niega su lengua y su origen frente a un insulto racista. Él representa las pautas de internalización del racismo y de la discriminación, así como el proyecto de blanqueamiento del Estado nacional y del imperialismo extranjero. La importancia de la vestimenta también se evidencia en las secuencias en las que los médicos del centro de maternidad regalan ropa y zapatos a los niños de Kaata (00:38:46–00:44:51). Cuando la comunidad de Kaata reconoce que está siendo engañada, el acto de devolver esa vestimenta occidental marca el comienzo de las hostilidades (mins 00:44:10–00:44:33). De la misma forma, al final de la película, cuando Sixto regresa al pueblo para liderarlo, lo vemos por primera vez con la vestimenta quechua, lo que acentúa su posición.

La fábrica

En esta sección quiero profundizar en un segundo aspecto, la industrialización



Figura 5. *Yawar Mallku* - 00:17:50



Figura 6. *Yawar Mallku* - 00:17:56

de la ciudad paceña que vemos en la película. La base para entender la relevancia de la fábrica respecto al proyecto de construcción nacional en ese periodo histórico radica en la idea de que el desarrollo capitalista, que se acompaña de la implantación de la gran industria, representa un factor de progreso e igualdad social (Federici). En *Yawar Mallku*, las secuencias en las fábricas textiles (Figs. 15-17) aparecen —según un estilo cinematográfico que hace eco al de Sergei Eisenstein— para recordarnos el papel que el liberalismo industrial desempeña en la historia de las ideas eugenésicas y biopolíticas. Conforme a la teorización de Foucault, el liberalismo constituiría la condición fundamental para el desarrollo de la biopolítica como técnica de gobierno (*Biopolítica e liberalismo*).

Estas secuencias alcanzan su máximo potencial crítico si consideramos que muestran la automatización de un elemento estructural de la cultura andina: los productos y los productores de textiles. En otras palabras, muestran cómo un puro producto maquínico (el textil) es, para la cultura andina, un ser viviente en su encuentro íntimo, a través de la técnica y la tecnología, con los tejedores (Arnold y Espejo). La noción de viviente aquí difiere radicalmente

de la invención del concepto de “vida” (humana) por el discurso médico y biólogo, desde la óptica de la modernidad occidental, que hemos visto operar en el discurso eugenésico (Tarizzo). Para subrayar esta diferencia entre la automatización y la cultura andina, la secuencia en la fábrica contrasta dos imágenes que aluden al tema del textil y aparecen en la película en momentos distintos. Una se encuentra en la primera secuencia de la cinta (00:01:00–00:2:00), en la que Ignacio, borracho, llora la pérdida de sus hijos. Mientras Ignacio se desespera y culpa a su esposa de la muerte de sus hijos, Paulina permanece sentada en el fondo del cuarto, calma y silenciosa, tejiendo. Asimismo, más adelante en la película, cuando entramos por segunda vez en el cuarto de Sixto en La Paz, podemos observar un carrete de hilo colocado en una repisa, un pequeño altar con una botella, una estatua pequeña y una foto (Fig. 18). La cámara se detiene unos segundos encuadrando el altar en que el hilo aparece como un elemento sagrado, al igual que todos los demás objetos allí puestos.

Por el contrario, la secuencia que enfoca de cerca las hiladoras y los telares mecánicos de la fábrica nos muestra cómo, en la biopolítica, “los individuos son pensados como engranajes de la máquina productiva liberal” (Guevara Ordóñez, “Liberalismo y biopolítica” 2; Foucault, *Voluntad de saber*). Si observamos atentamente la escena en la fábrica (Figs. 15-16), lo que efectivamente notamos es que el foco de la secuencia, puestas en primer plano, son las máquinas, o mejor, los fragmentos de las máquinas, detrás de los cuales apenas podemos ver, en segundo plano, la cabeza de un ser humano (Fig. 15). El individuo ya parece secundario, un engranaje más a servicio de las máquinas, reales protagonistas de la escena. Esta imagen sugiere una reflexión que proviene del posthumanismo, ya que parece tematizar, en el microcosmos boliviano, la crisis del humanismo europeo, que está en el corazón de la biopolítica, es decir, la crisis tanto de la noción de individuo como de la vida entendida en términos exclusivamente humanos. En la fábrica, lo humano



Figura 7. *Yawar Mallku* - 00:14:03



Figura 8. *Yawar Mallku* - 00:14:09



Figura 9. *Yawar Mallku* - 00:14:12



Figura 10. *Yawar Mallku* - 00:37:14

ya está descentrado; apenas percibimos al obrero detrás de las máquinas. El concepto de vitalidad y la cuestión de lo viviente ya habitan el umbral de lo no humano al incluir la máquina, el cuerpo-máquina, en su alcance, hasta el punto de que el obrero industrial que vemos encuadrado parece un proto-cíborg y las máquinas sus apéndices tecnológicos.

Unas secuencias después, la cámara sale de las fábricas y vuelve a mostrarnos la ciudad. Lo que nos muestra es una zona central de la ciudad



Figura 11. *Yawar Mallku* - 00:15:38



Figura 12. *Yawar Mallku* - 00:15:43



Figura 13. *Yawar Mallku* - 00:57:37



Figura 14. *Yawar Mallku* - 00:57:46

paceña, con calles pavimentadas y escaleras, donde pulula una masa indistinta y monocromática de los trabajadores profesionales de cuello blanco (white collar), por la mayoría hombres, que, con sus trajes y corbatas, se mueven rápidos y nerviosos como hormigas alrededor de sus hormigueras (Fig. 10). Ambas secuencias, las de las cadenas de montaje y de los *white collars*, interrumpen la narración principal del viaje de nuestros protagonistas y nos transmiten la idea de que las consecuencias del progreso, más que en beneficios, consisten en una deshumanización generalizada del tejido humano,

donde cada individuo no es nada más que un cualquiera indistinguible. Las dos series de secuencias aparecen para los espectadores como verdaderos choques, a la vez sonoros y visuales, que interrumpen el ritmo general de la película, tanto en la experiencia sensorial como en la narración.

Desde el punto de vista del sonido, el fragor de las máquinas en la fábrica de textiles y el ruido de la ciudad que acompaña el frenesí de las actividades urbanas, desde el vocerío agitado de los trabajadores profesionales y de las ferias, hasta la algazara de los automóviles y de los medios de transporte público, introduce un ruido repentino en el silencio general de la película, antes solo interrumpido por la quena andina. Por otro lado, la actividad frenética de estas escenas altera la velocidad de la narración fílmica en general, dando de improviso otro paso al ritmo lento y pausado de las escenas que retratan la vida de Paulina, Sixto e Ignacio. Tras estos fotogramas, la cámara ralentiza y se toma el tiempo que la modernización y el progreso no permiten para fijarse unos segundos en algunas figuras, retratando la singularidad de los rostros andinos en el paisaje boliviano, tanto urbano como rural. En la singularidad de estos rostros parece ponerse en juego la posibilidad ética, a la vez que estética-política, de oponerse a la deshumanización y a la proscripción de lo indígena que la modernización y el progreso parecen llevar consigo. Sin embargo, como sugiere Morales Escoffier, no hay que entender estos primeros planos como expresión de una lógica sujetivista e individualista (“El primer plano”), sino como un potenciamiento de lo que podemos llamar el lenguaje del anonimato (Pradenas; Fernández Cárcamo y Pradenas 58-70), por el cual, en el rostro singular, se expresa lo colectivo y la comunidad, la colectividad borrosa y borrada por el discurso (neo)liberal.

En este sentido, el imaginario de *Yawar Mallku* se dilata hacia el otro lado de la crisis del humanismo occidental al extender el concepto de vida al mundo animal, representado por la imagen de cóndor, que demuestra la interdependencia entre cuerpos y mundos, a la vez que la fricción entre lo que

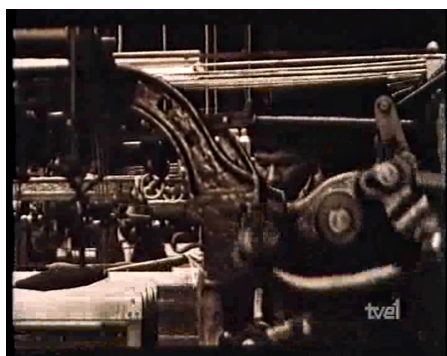


Figura 15. *Yawar Mallku* - 00:14:28



Figura 16. *Yawar Mallku* - 00:14:42

llamamos biopolítica (en su tematizado alcance “positivo”) y la cosmopolítica (Giorgi 6). Significativo en este respecto es otro juego de plano/contraplano que se realiza durante el viaje de Paulina e Ignacio hacia la ciudad. Esta vez, el juego se da entre el cóndor que vuela alto en el cielo y el cuerpo de Ignacio, tendido en una camilla, y construye, casi en diálogo, la correspondencia especular entre ambos. El cóndor, obviamente, alude a las culturas andinas. El cóndor, vale la pena recordar, es un animal necrófago, ya que se alimenta principalmente de carroñas, de animales heridos, de recién nacidos o de huevos (una imagen ya mencionada en nuestro análisis). En otras palabras, desempeña una función ecológica vital para el ecosistema, ya que contribuye a mantener el medio ambiente limpio y a prevenir la propagación de enfermedades. Curiosamente, el cóndor, desde el punto de vista de la salvaguardia del mundo natural, también desempeña un papel inmunitario, tal vez opuesto, pero que resuena con lo que se le otorgaba artificialmente a la eugenesia en una lógica necropolítica (Mbembe). Si hay una correspondencia metafórica y simbólica entre la figura del cóndor y la de Ignacio, podríamos decir que, al haber atacado a los médicos para defender su comunidad, Ignacio ha asumido el mismo papel “ecológico” inmunitario. Su cuerpo muribundo deja de ser un

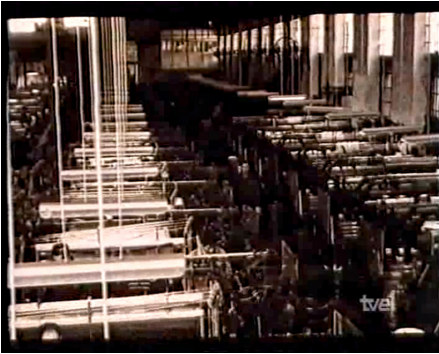


Figura 17. *Yawar Mallku* - 00:14:45



Figura 18. *Yawar Mallku* - 00:35:44

cuerpo individual para fundirse en la imagen del cuerpo del pueblo de Kaata, que necesita ser salvado. La sangre que Sixto y Paulina buscan no es sólo para salvar la vida individual de Ignacio, el *Mallku*, el líder de la comunidad indígena, sino, metafóricamente, la linfa vital que se derrama de la herida infligida al cuerpo vivo de la población por los extranjeros y la élite local.

Sin embargo, la comunidad indígena de Ignacio aparece igualmente violenta, pero de una violencia “salvaje”, ya que en su territorio el pueblo toma revancha por sus propias manos y asesina a los “gringos”. La película muestra un tablero de relaciones irreconciliables que desemboca en un conflicto total, orientado a la eliminación absoluta del enemigo (Schmitt). En el tiempo cronológico de los sucesos, el asesinato de los médicos norteamericanos y la muerte de Ignacio ocurren en momentos muy lejanos entre sí, como bien subraya Morales Escoffier en su análisis de los espacios en el cine boliviano (2016). Sin embargo, en el montaje de la película se presentan como dos momentos muy cercanos de un mismo combate, como si se tratara de un duelo entre facciones opuestas, registrado por la cámara en el momento de su enfrentamiento final.

5. Epílogo. Una nación que no se logra generar

Como escribe Roque Dalton: “*Yawar Mallku* es algo más que un filme. *Yawar Mallku* es un hecho cinematográfico revolucionario” (183), cuyas imágenes poseen un alcance y un potencial transformador a nivel político y social. Este epílogo reflexiona sobre la posibilidad de construir el espacio nacional a partir del tablero social que *Yawar Mallku* expone. Como hemos visto, un tema central de la cinta es la dicotomía entre campo y ciudad, que, tanto en el plano espacial como en el simbólico, divide el imaginario nacional entre lo rural y lo urbano. Esta división es, cabe recordar, un elemento fundamental del imaginario constituyente del ensayismo nacional latinoamericano del siglo XX y corresponde rígidamente a la separación entre el espacio indígena y el mestizo/criollo. Sin embargo, hay personajes que funcionan como puentes y cruzan esta separación, como Sixto, el hermano de Ignacio, quien se ha mudado a la ciudad y ya ha atravesado un proceso de transculturación (190). De él y de sus motivaciones no sabemos mucho, salvo que puede comunicarse en español y que ha cambiado de vestimenta y de hábitos para adaptarse mejor a la nueva vida ciudadana, rechazando y negando su origen indígena. Ignacio, por el contrario, es un líder de la rebelión social que tiene clara conciencia de las cadenas que lo oprimen y trama una revolución que no se arma con flores, sino con fusiles. Ignacio, tal vez uno de los personajes más representativos del cine militante latinoamericano, tiene plena conciencia de su propio ser indígena y del lugar físico y simbólico que ocupa en el espacio social entendido como un damero entre amigos y enemigos (Schmitt). Así, de hecho, termina la película con la famosa imagen de los fusiles apuntados al cielo. Paulina, la esposa de Ignacio, es el elemento más débil de la narración de *Yawar Mallku* y quizás de todo el discurso de construcción nacional y comunitaria. Condenada al silencio y a la impotencia por no hablar castellano y por no tener dinero, no puede disponer de su cuerpo ni de los conocimientos ni de las herramientas necesarios para defenderse sola. Le queda solo la fuerza

de su desesperación. Es la figura más incapaz de promover el cambio social en esta película, lo que retrata una condición de inmovilidad social que también se manifiesta en el discurso revolucionario, conducido por una subjetividad masculina hegemónica. Significativa en este respecto es la escena final de la película. Al volver al pueblo con Sixto, después de la muerte de Ignacio, vemos a ambos caminando juntos por unos momentos, hasta que Paulina sale del encuadre y la cámara profundiza en el rostro de Sixto, para luego cortar y encuadrar los brazos levantados con los fusiles. Centro neurálgico de la violencia masculinista, tanto comunitaria (Ignacio, que le pega al comienzo de la película) como estatal y extraestatal (las esterilizaciones), el cuerpo de Paulina queda pasivizado, al servicio de la gubernamentalidad patriarcal tanto nacionalista como del espacio doméstico. El cuerpo de la mujer indígena parece ser el último escalón —y, sin embargo, el de carga— de la pirámide social de una nación cuyos miembros, como emerge de la película, no logran generar.

La película muestra una insuficiencia del lenguaje político respecto de lo nacional, entendido como un espacio de amigos y enemigos, considerando la especificidad social boliviana y, en general, latinoamericana. Al cruzar de manera interseccional las cuestiones de género y étnicas con los valores de la descolonización y la despatriarcalización, se hace necesaria la redeclinación de la idea del Estado-nación proveniente de la modernidad occidental, basada en el principio de correspondencia unívoca entre “una nación-un pueblo”. Cuestiones de democracia y justicia evidencian la necesidad de reflexionar sobre la transformación conceptual, política y cultural de la forma-Estado a lo largo de las épocas y en distintos contextos geopolíticos. Algunas de las preguntas guía a las que abre *Yawar Mallku* conciernen la idea misma de la democracia, vinculada al Estado-nación. ¿Es el Estado-nación aún capaz de abordar cuestiones contemporáneas como los derechos de las minorías, la ciudadanía, la migración y los patrones de crecimiento no inclusivos y

desiguales que pesan sobre las economías mundiales en un mundo cada vez más globalizado? ¿Somos capaces de concebir una idea más fluida del Estado y de abrirnos a nuevas formas de ciudadanía, quizás también a partir de la idea de cosmopolítica en un sistema mundial interconectado? ¿O ha agotado el Estado-nación su potencial y debe descartarse? ¿Es el concepto de Estado-nación, heredado de la modernidad occidental, la forma de gobierno más adecuada para alcanzar la democracia? ¿Qué es, entonces, la democracia? ¿Es la democracia la forma más justa de sociedad? Los horizontes de reflexión abiertos por la noción de “infrapolítica” (*Pensamiento al Margen*) quizás pueden ayudar a pensar y organizar lo social de manera distinta, a partir de la empatía y de la solidaridad existencial con las luchas por la justicia en todo el mundo. El objetivo es romper con la dialéctica entre las nociones políticas de “mayoría” y “minoría”, que, en torno al principio de que “la mayoría manda”, definen la comprensión moderna de cualquier sistema de gobierno democrático. Esta dialéctica, sin embargo, puede verse como otra dialéctica del poder, como otra expresión de la dialéctica entre hegemonía y subalternidad, esta vez según la “lógica del gran número”, en la que cada minoría no puede sino imaginarse a sí misma como una futura mayoría, como un futuro poder hegemónico o soberano que ejerce la violencia fundacional de incluir y excluir.

Notas

- 1 Este epígrafe no figura en la versión de la película que circula actualmente, ya que está en proceso de restauración. Por esta razón no pude incluir en este artículo un fotograma de esta. Agradezco a Pedro Lijerón Vargas, responsable de la distribución y del archivo de la Fundación Grupo Ukamau, el acceso a la versión en proceso de restauración de los fotogramas que contienen los epígrafes.

Obras citadas

Agamben, Giorgio. *State of Exception*. University of Chicago Press, 2005.

—. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford University Press, 1998.

- Arnold, Denise Y. y Elvira Espejo Ayka. *El textil tridimensional: La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. ILCA, Instituto de Lengua y Cultura Aymara, 2013.
- Barrios de Chungara, Domitila y Moema Viezzer. *Let Me Speak! : Testimony of Domitila, a Woman of the Bolivian Mines*. Monthly Review Press, 2024.
- Bashford, Alison, y Philippa Levine, editores. *The Oxford Handbook of the History of Eugenics*. Oxford University Press, 2012. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195373141.001.0001>
- Brown, Harrison, et al. *The Next Hundred Years*. Weidenfeld and Nicolson, 1957.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, 1993.
- Dalton, Roque. “Yawar Mallku: algo más que un filme”. *Profesión de sed: Artículos y ensayos literarios, 1963-1973*. Ocean Sur, 2013, pp.181-198.
- Dighton, Ralph. “‘Genetic Tinkering’ Strikes Hope, Fear”, *Daily Herald-Telephone*, 12 Agosto, 1966.
- Espinoza, Santiago y Andrés Laguna. *El cine de la nación clandestina: aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)*. Gente Común, 2009.
- Espósito, Roberto. *Immunitas: protezione e negazione della vita*. Einaudi, 2002.
- Federici, Silvia. *El patriarcado del salario: críticas feministas al marxismo*. Traficantes de sueños, 2018.
- Fernández Cárcamo, Débora y Rudy Iván Pradenas. *Estéticas de la posdemocracia. Apuntes sobre Arte y Terror de Estado a partir de la Revuelta Chilena*. Ediciones Escapate, 2022.
- Foucault, Michel. *Voluntad de saber*. Siglo XXI, 2005.
- . *Biopolítica e Liberalismo: Detti e scritti su potere ed etica, 1975-1984*. Medusa, 2001.
- Galli, Carlo. *Political Spaces and Global War*. University of Minnesota Press, 2010.
- Geidel, Molly. “Sowing Death in Our Women’s Wombs: Modernization and Indigenous Nationalism in the 1960s Peace Corps and Jorge Sanjinés’ Yawar Mallku”. *American Quarterly*, vol. 62, no. 3, 2010, pp. 763-786. <https://doi.org/10.1353/aq.2010.0012>
- Giorgi, Gabriel Alejandro, “Las sobrevidas de la biopolítica: Apuestas críticas desde América Latina”, *Latin American Studies Association (LASA) Forum*, vol. 54, no. 1, 2023, pp. 3-7.
- Guevara Ordóñez, N. S. “Liberalismo y biopolítica en la ciudad de La Paz a

- inicios del siglo XX". *Tabula Rasa*, no. 34, 2020, pp. 65–81. <https://doi.org/10.25058/20112742.N34.04>
- . “La incorporación de lo indígena en el espacio urbano paceño a principios del siglo XX”. *Territorios*, no. 36, 2017, pp. 69–86. <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/territorios/a.5093>
- Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge, 1991.
- Kennedy, Paul. *Vampire Capitalism: Fractured Societies and Alternative Futures*. Palgrave Macmillan, 2017. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-55266-2>
- Kline, Wendy. *Building a Better Race: Gender, Sexuality, and Eugenics from the Turn of the Century to the Baby Boom*. University of California Press, 2001.
- Mbembe, Achille. *Necropolitics*. Duke University Press, 2019. <https://doi.org/10.1215/9781478007227>
- Morales Escoffer, Sebastián. “El primer plano en ‘Yawar Mallku’ (1969): rostros anónimos e imágenes-reflectantes”. *Imagofagia*, no. 29, 2024, pp. 159–182.
- . *Una estética del encierro: acerca de una perspectiva del cine boliviano*. Editorial Greco, 2016.
- Moraña, Mabel e Ignacio Sánchez Prado. *Heridas abiertas: Biopolítica y representación en América Latina*. Iberoamericana Editorial Vervuert, 2016.
- Murray, Stuart J. “Thanatopolitics”. *Bloomsbury Handbook to Literary and Cultural Theory*, Bloomsbury, 2018, pp. 718–19.
- . “Thanatopolitics: Reading in Agamben a Rejoinder to Biopolitical Life.” *Communication and Critical/Cultural Studies*, vol. 5, no. 2, 2008, pp. 203–07. <https://doi.org/10.1080/14791420802024350>
- . “Thanatopolitics: On the Use of Death for Mobilizing Political Life”. *Polygraph: An International Journal of Politics and Culture*, no. 18, 2006, pp. 191–215.
- Olaya Peláez, Iván. “Nación, raza y eugenesia en América Latina: las políticas migratorias colombianas en las décadas de 1920 y 1930”. *Boletín Americanista*, vol. LXXIII.1, no.86, 2023, pp. 15–36. <https://doi.org/10.1344/BA2023.86.1023>
- Olaya Peláez, Iván, et al. *Raza, eugenesia y políticas públicas en América Latina, 1900–1950*. Editorial Universidad del Rosario, 2024.
- Pedraza Gómez, Zandra. “El régimen biopolítico en América Latina: Cuerpo y pensamiento social”, *Iberoamericana*, vol. 4, no. 15, 2004, pp. 7–19. <https://doi.org/10.18441/ibam.4.2004.15.7-19>

- “Pensamiento al margen”. *Revista digital. N.º especial Infrapolítica y democracia*, 2018. <http://www.pensamientoalmargen.com>.
- Pradenas, Rudy. *Política del anonimato en el cine de América Latina*. Ediciones Macul, 2024.
- Reggiani, Andrés Horacio. *Historia mínima de la eugenesia en América Latina*. El Colegio de México, 2019.
- Sanjinés, Javier. *El espejismo del mestizaje*. Fundación PIEB, 2014.
- Sanjinés, Jorge, director. *Yawar Mallku*. Grupo Ukamau, 1969.
- Schmitt, Carl. *Le categorie del “politico.”* Il Mulino, 2013.
- Stepan, Nancy. *The Hour of Eugenics: Race, Gender, and Nation in Latin America*. Cornell University Press, 1996.
- Tarizzo, Davide. *La vita, un'invenzione recente*. Laterza, 2010.
- Zulawski, Ann. *Unequal Cures: Public Health and Political Change in Bolivia, 1900-1950*. Duke University Press, 2007.
- . “Hygiene and ‘The Indian problem’: Ethnicity and medicine in Bolivia, 1910-1920”. *Latin American Research Review*, vol. 35, No. 2, 2000, pp. 107-129. <https://doi.org/10.1017/S0023879100018501>

An-archē-ism in *Caballos salvajes*

Daniel Runnels
Texas A&M University
runnelsd@tamu.edu
10.7264/peripherica.3.2.6095

Abstract

Marcelo Piñeyro's 1995 film *Caballos salvajes* chronicles the five-day journey of two fugitives, José and Pedro, from Argentina's capital city of Buenos Aires to the nation's southern region after a holdup gone awry. Thanks to intense media interest, the runaways become national heroes, understood as modern-day Robin Hood figures after giving the stolen money away to a community of recently laid off chemical plant workers.

In this paper, I argue that what is at stake for José throughout the film is what Alberto Moreiras has termed "infrapolitics." Moreiras has described infrapolitics as "la diferencia absoluta entre vida y política," arguing for a theoretical stance which acknowledges that politics does not (indeed, *cannot*) exhaust life itself.

I argue that the film offers us the notion that, while politics does mark many aspects of life, there remains a level of experience that cannot be subsumed under any sort of calculative political logic. *Caballos salvajes* therefore posits a version of José's anarchist politics that is an-*archē*-ic, an anarchism that sidesteps anarchism's paradoxical principal of non-foundation.

Keywords: Anarchism, infrapolitics, heist, road movie

Resumen

La película de Marcelo Piñeyro de 1995, *Caballos salvajes*, narra el viaje de cinco días de dos fugitivos, José y Pedro, desde Buenos Aires, la capital de Argentina, hasta la región sur del país después de un atraco que salió mal. Gracias al intenso interés de los medios, los fugitivos se convierten en héroes nacionales, entendidos como figuras modernas de Robin Hood después de regalar el dinero robado a una comunidad de trabajadores de plantas químicas recientemente despedidos.

En este trabajo, sostengo que lo que está en juego para José a lo largo de la película es lo que Alberto Moreiras ha denominado "infrapolítica". Moreiras ha descrito la infrapolítica como "la diferencia absoluta entre vida y política", defendiendo una postura teórica que reconoce que la política no agota (de hecho, no *puede* agotar) la vida misma. Sostengo que la película nos ofrece la noción de que, si bien la política marca muchos aspectos de la vida, sigue existiendo un nivel de experiencia que no puede subsumirse bajo ningún tipo de lógica política calculadora. Por lo tanto, *Caballos salvajes* plantea una versión de la política anarquista de José que es an-*archē*-ic, un anarquismo que elude el paradójico principio de falta de fundamento del anarquismo.

Palabras claves: Anarquismo, infrapolítica, robo, película de carretera

will start by appropriating for this paper a notion from Gareth Williams' book, *Infrapolitical Passages: Global Turmoil, Narco-Accumulation, and the Post-Sovereign State*. In his introduction, Williams offers two seemingly

contradictory gestures that will characterize the rest of the book: one, grandiose, and the other, modest. With the term “infrapolitics,” Williams refers not to a different politics taken from any mainstream vocabularies, and neither to the term in the somewhat more well-known sense that James Scott has used it. In *Two Cheers for Anarchism*, for example, Scott defines infrapolitics as an activity that is “practiced outside the visible spectrum of what usually passes for political activity...” (xx) and, for him, these are actions like foot-dragging on the factory floor or absenteeism, actions that are not generally viewed as political acts but that do enter the political sphere if they are taken in an effort to alter a power imbalance. While for Williams infrapolitics might share something with Scott’s definition, he goes a step further. In Williams’ definition, infrapolitics is the deconstruction of seemingly all of the political concepts we have in our modern tool belt, including the subject, sovereignty, and other such terms that pepper the pages of political theory books. This is largely in line with how Alberto Moreiras has described infrapolitics, calling it in his book *Infrapolítica: Instrucciones de uso* “el segundo momento de la deconstrucción” (15). So, while on the one hand *Infrapolitical Passages* aims to deconstruct *everything*, it is also a book that claims, explicitly, to make no progress: “this is a book that makes no progress, and intentionally so” (29). For both Williams and Moreiras, infrapolitics’ proposed deconstruction of the concepts of modern political thought remits to nothing, to no political program or way forward, offering “no preceding political or ethical light to mark the path” (Moreiras, “Infrapolitical Derrida” 122). This is not entirely different from the political implications of deconstruction in the Derridean sense, which, of course, has generated criticism for its supposed lack of jumping off point for any politics of real transformation. For Williams, then, what is at stake with infrapolitics might be simultaneously “absolutely or virtually nothing” or “absolutely everything” (32).

I adopt Williams’ more modest claim, that in the present paper, there may

be virtually nothing at stake, but that this *nothing* is generative to the extent that it sidesteps a paradox which is at the heart of the political project which underlies the film under consideration here: anarchism in Marcelo Piñeyro's 1995 film *Caballos salvajes*.

An-archē-ism

Before giving an overview of the film and entering into discussion of it, let me first lay out what I mean when I refer to the paradox of anarchism. Whereas much academic writing on anarchism is content to take anarchism at its word (that the term simply means opposition to the state, in the sense of opposition to its institutions of governance like legislatures, the police, etc.), I suggest that in reality what is at stake can be captured by what the Greeks meant with the term *archē*—a dual foundation and command—of which the modern state is just the most obvious example. The philosophical record of the Greek term *archē* goes back to at least Homer, Herodotus, and Pindar (roughly to lead, to command, and to dominate, respectively), but as Reiner Schürmann notes, with Aristotle the term takes on a combined meaning: “the Aristotelian innovation consists in uniting the two senses, inception and domination, in the same abstract concept” (97). We can pursue this line of thinking rather than restricting ourselves solely to a consideration of tangible state structures because, across the range of manifestations of anarchist thought and practice in Latin America and throughout the world, what is ultimately at stake is a stated rejection of any foundational thought or commanding practice. Indeed, while it is true that this anarchist gesture of rejection is most obviously recognizable in view of what is commonly understood as the state and its associated structures of governance, it takes other separate but related forms as well. It takes aim at, for example, what Louis Althusser has called ideological state apparatuses, in particular two other terms—the church and capitalism—that, alongside the state, make

up the principal enemies of anarchism, forming a sort of tripartite coalition. But the rejection extends in other directions as well. Anarchists have rejected cultural conventions like the nuclear family, heteronormative sexualities and gender identities, racial and ethnic hierarchies, the list goes on and on. As Jesse Cohn notes in his book *Underground Passages: Anarchist Resistance Culture 1848-2011*, “To be an anarchist, in a place and time like any part of the world in the twentieth century, is to deny the legitimacy of almost every feature of that world: its nation-states, its religions, its pretense of representational government, its organization of production and consumption, its patriarchal customs, its warped ideals—*etc., etc.*: there is almost no end to the things one is ‘against’” (8). The common thread through all of these modes of anarchism can be encapsulated in the Greek term *archē*, whether it takes a macro or micro form. If we were to come up with a short and rather pithy phrase that gives voice to one of the fundamental gestures of anarchism, it might be best summed up as a terse “don’t tell me what to do,” directed at authoritative conventions both large and small.

One question that emerges, then, is this: to what extent can anarchism live up to its own professed goals? Or to put it another way, can anarchism really be an-*archē*-ic (without *archē*)? I suggest that it cannot. In its attempt to inaugurate a mode of politics that is not based on authoritative conventions and coercion, were it to be successful anarchism would ultimately bring forth a paradoxical principle of non-foundation. In other words, anarchism substitutes one *archē* for another. The anarchy that Reiner Schürmann (referenced above) is interested in is different from my primary interest here, but his observations are worth highlighting given that my argument about political anarchism is largely in agreement with an assertion that he makes in the introduction to *Heidegger on Being and Acting: From Principles to Anarchy*. In the section “Deconstructing Action,” Schürmann warns the reader that “here it will not be a question of anarchy in the sense of Proudhon, Bakunin, and their

disciples.” He writes this to guard against the potential establishment of a direct equivalence between his analysis of Heidegger and political anarchism precisely because “what [Proudhon, Bakunin, and their disciples] sought was to *displace* the origin, to substitute the ‘rational’ power, *principium*, for the power of authority, *princeps*—as metaphysical an operation as has ever been” (6). On this point, I am in agreement with Schürmann.

But the point here is not that the paradox I am signaling sounds the death-knell for anarchism; it does not. Anarchism is still a mode of politics with material consequences, even if one accepts this argument. A recent book-length study on this very question is Spanish philosopher and militant Tomás Ibáñez’s, *Anarquismo no fundacional: Afrontando la dominación en el siglo XXI*. Ibáñez asserts that “El problema es que el anarquismo político solo contempló una de las dos caras de esa entidad bifronte que es el *arkhē*, se centró en la cara que representaba el poder —el *kratos*— ignorando la otra cara representada por el principio fundacional” (54). Ibáñez advocates for what he calls non-foundational anarchism that would continually problematize and combat the specter of a solid and dogmatic foundation or *archē*. Ibáñez takes inspiration from historical episodes such as May 1968 and Seattle 1999 that, although they were not explicitly anarchist episodes, “se trata de episodios de lucha que despliegan, inventan y hacen emerger ideas de carácter libertario a partir de prácticas que no surgen directamente de un ideario preexistente (*archē*)” (60). In short, Ibáñez’s “anarquismo no fundacional” would be conceived not as an attempt to carry out a revolution but rather “[impulsar] una ética de la revuelta” (62), an ethics that rejects both the *archē* and the *telos*, the beginning that commands as well as the end that orients. What I mean to point out, then, is simply that there is a conceptual price to pay for what we might call orthodox anarchism in the course of pursuing the type of world it wants to bring into being. In its search for a mode of political life that is without *archē*, anarchism becomes one unless it actively refuses the dual trap

of archē and telos.

With this in mind, then, I now turn to Marcelo Piñeyro's film, *Caballos salvajes*. This film chronicles the five-day journey of two fugitives, José and Pedro, from Argentina's capital city of Buenos Aires to the nation's southern region after a holdup at a financial firm that goes awry. The impetus for the holdup is José's desire to recuperate precisely \$15,344 that the bank stole from him and his family many years ago. Fleeing from the capital city, the two runaways—Pedro, the young employee originally held up by José, an aging anarchist—develop an unlikely friendship. Thanks to intense media interest, José and Pedro become national heroes, understood as modern-day Robin Hood figures after giving nearly all the stolen money away to a community of recently laid off chemical plant workers. As they flee from town to town, local citizens develop a support network, offering food and other help so that José, Pedro, and Ana—a young woman who joins the duo about halfway through the film after attempting to rob them—can reach safety. The film ends with Pedro and Ana riding horseback across the border to Chile, while José releases the remaining horses. As the horses ride off into the distance, José celebrates a new sense of freedom before being shot from behind by an anonymous killer.

The existing literature on this film has tended to focus on one of two different aspects: the aesthetic characteristics that it shares with classic Westerns emanating from the United States, or the category of crime, as such, and the different ways in which crime as a category can be resignified in order to cast judgment on one or another social actor. Carolina Rocha, for example, in "Riding Against the Wave? *Caballos salvajes* and Its Critique of Neoliberal Culture" argues that "*Caballos salvajes* uses some elements of the American Western to provide a critical examination of Argentina's immersion into a market economy and the neoliberal culture of the decade" (167-168), referring specifically to the film's production during Carlos Menem's presidency which is widely regarded as Argentina's first serious embrace of neoliberal capitalism.

Among other factors, Rocha identifies the film with the Western motif of expansion given that the protagonists flee from the city to the country, making use of the *civilización|barbarie* binary that has governed the Argentine cultural and political imaginary since the time of Sarmiento. Rocha's reading shares much in common with Susana Sandmann who, in "Cartographies of Identity in *Caballos salvajes*," identifies a pattern in Argentine film of the 1990s in that, working against the deterritorializing effects of neoliberal capital, a number of the most noteworthy films of the decade "attempt to anchor national identity in the national territory" (185-186). Sandmann highlights the film's development of place through wide shots of Patagonia as the José and Pedro travel away from the city (190), the juxtaposition of such images with the values of solidarity, and generosity characteristic of the "common folks of the interior" (192), even going so far as to compare José with the archetypal figure of the Argentine *gaucho*, a figure whose "goodness and decency, as well as the resistant spirit against the injustices created by the politics of Buenos Aires, are part of the land..." (195).

Rocha and Sandmann are correct to emphasize the movement through the national territory and how the film instrumentalizes this movement to construct a sense of place. This construction, in turn, is noteworthy not only for the internal logics of the film itself, but also for how it fits into larger trends in Argentine cinema of the 1990s. As Sandmann correctly points out, *Caballos salvajes* is one of a number of films produced during the final decade of the 20th century in Argentina that foregrounds the nation. In this way, the nation can rightfully be emphasized as a category of analysis, in spite of trends in much of the criticism towards a consideration more attuned to the transnational. In her 2005 article "The Nation as the *mise-en-scène* of Film-Making in Argentina," Joanna Page shows that "calls to write off the nation as a framework for film analysis are premature," while noting that a renewed emphasis on the nation can still allow for "an analysis which remains

sensitive to the nation as a porous entity...the nation as unfinished project, hybrid, transculturated, marginalized and positioned as dependent within the asymmetrical structures of globalization” (311).

Page has also emphasized crime as an object of inquiry in *Caballos salvajes*. In her book *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, she writes that “*Caballos salvajes* presents the paradigmatic narrative of the ‘just crime’” (83) since the viewer is led to sympathize with José in his quest to exact revenge on *el sistema* that harmed him so many years ago. Page compares *Caballos salvajes* favorably to the much more commercially successful *Nueve reinas* directed by Fabián Bielinsky, a heist film that, in spite of “[having] been praised by critics and audiences alike for achieving a genuine synthesis between artistic merit and commercial viability” (86), in her view, gives way to a rather conservative reading. Reflecting on the film’s version of meritocracy (“the most intelligent wins”), Page argues that “ultimately, *Nueve reinas* leaves the logic of capitalism untouched. Its organization obeys the structure of the capitalist dream, in which the worker of today is the millionaire of tomorrow” (93).

The comparison to *Nueve reinas* is suggestive and worth ruminating on for a moment. As many commentators have noted, *Nueve reinas* follows what have become the more-or-less standard conventions of the heist film genre, and while *Caballos salvajes* does foreground the holdup of a financial institution like so many heist films, it also departs from the genre conventions in some noteworthy ways. Perhaps the most obvious difference would be that the heist that serves as the catalyst for the events of *Caballos salvajes* occurs within the first five minutes of the film. As the opening credits roll, the first shot we see is a black and white, slow-motion view of a Buenos Aires sidewalk, with José walking against the flow of the primarily faceless pedestrians. As he nears the camera, the shot slowly changes to color as the voiceover narration sets a somber tone for the film. In the final lines of his opening soliloquy, José

foreshadows the end of the film: “...un día descubrí que todavía podía hacer algo para estar completamente vivo, antes de estar definitivamente muerto. Entonces, me puse en movimiento” (00:02:24–00:02:39).

Immediately after this opening sequence, the holdup occurs. José calmly passes by the news reporter who would later come to play a role in the mediatization of the event and subsequent chase, enters the financial institution, and makes his demand. The events unfold quickly and both José and Pedro flee the building within the film’s first five minutes. The brevity of the heist event in *Caballos salvajes* is thus in stark contrast with how holdups tend to be portrayed in more conventional heist films. In *Nueve reinas*, or nearly any major heist movie, a main narrative motor is not the holdup itself, but rather the careful planning and methodical buildup to the heist. Viewers come to like and identify with the characters as they accompany them on the journey towards a difficult or seemingly impossible undertaking. The narrative hitches and unexpected surprises along the way serve to heighten our sense of doubt as to whether or not they really will be able to pull it off. In films like *Nueve reinas*, then, the careful collaboration between the motley crew of characters and detailed choreography necessary for the operation to have a chance at success constitutes the heist itself as a work of art. As Daryl Lee has noted, in standard heist films the heist “celebrates a collective *aesthetic* act—even in the grittiest heists, the thieves steal with style” (21). This is decidedly not the case in *Caballos salvajes*. What we see in this film is rather a story of the unplanned aftermath of a small-scale heist that occurs rather haphazardly in the opening minutes of a 2-hour long movie. As viewers, we do not get to accompany José as he draws up plans for the big (or not so big) moment; on the contrary, we are offered only a few brief lines of a monologue before the scene takes off, and virtually no development of the character (Pedro) who will become José’s main partner in crime.

But while the central narrative motor for *Caballos salvajes* departs from

this most obvious convention of standard heist films, it does share a number of other qualities with the heist genre. The cast of characters generally pulled together for the big heist are likable misfits—folks who, for one reason or another, find themselves outside of the mainstream. Among those assembled for the task, typically there emerge one or more mentor/mentee relationships in which an older and more seasoned criminal takes a younger colleague under their wing in order to show them tricks of the trade or perhaps open their eyes to some new social reality. Heist films generally give us bits and pieces of backstory of these various characters, often highlighting some sort of economic injustice or hardship that appears to serve as a main impetus for the decision to join the heist, sometimes reluctantly. Relatedly, a common underlying theme in heist films is a critique of the dominant socio-economic order, since viewers are led to root for the criminals in their attempt to exact revenge on a system that has caused them personal loss. On these points, *Caballos salvajes* falls squarely within the conventions of a standard heist film.

The most important shared characteristic between a standard heist film like *Nueve reinas* and a less conventional example like *Caballos salvajes*, however, has to do with a point that becomes obvious to viewers at a decisive moment in virtually every heist film: that it is not *really* about the money. Here, two things can simultaneously be true. The big bank heist is, of course, at least *partially* about the money—the characters in heist films may need material wealth in order to repay a debt, cover a medical procedure, reclaim something valuable to their family, or any number of reasons—but fans of heist films know that *something else* tends to eclipse monetary gain as the primary motive for the crime. In *Nueve reinas*, this becomes obvious little by little with the family dynamics between Marcos and Valeria, then punctuated in the final twist when the con is revealed and viewers learn of Juan and Valeria’s romantic relationship. Indeed, we could enumerate a lengthy list of heist productions in which the money ends up taking a back seat to some other factor. The best

example of this may be Steven Soderbergh's remake of the 1960 film *Ocean's Eleven*. In this film, despite the massive sums of money at stake, it is revealed that, for Danny Ocean, the whole thing is, in fact, about his ex-wife Tess.

On this point, *Caballos salvajes* is no exception. What is certainly true about this film is that, yes, money itself is a central theme, perhaps another version of what Ricardo Piglia has asserted about money when discussing the literature of Roberto Arlt in his book *Crítica y ficción*: “el dinero otorga un poder infinito y es la única ley y la única verdad en una sociedad que es una jungla” (26). But while the money, as such, does play an important role in the film, what is really at stake is something else: something *infrapolitical*.

“No estoy hablando de política”

The infrapolitical theme is present at various points throughout the film, but I'll first focus on one key moment early in the story to illustrate my point. There are two important things to note about this early scene. On the one hand, José voices, explicitly, the contradiction at the heart of anarchist politics I mentioned earlier (and to which Catherine Malabou has recently dedicated an entire book-length study). On the other hand, here José voices, also explicitly, the film's first gesture towards infrapolitics as described by Moreiras, Williams, and others. The scene unfolds like this. Shortly after leaving the city, José and Pedro get into an argument about what is ultimately at stake in the episode that has brought them together. Pedro comes to realize that José's motives exceed the simple desire for money. José had demanded the precise amount of the original deposit from many years ago, not a penny more or less—indeed, it is later noted by the firm's employees that he even refused to calculate any interest, a decision that might have led him to demand a far greater sum. José explains that his desire to rectify this past injustice is informed by his view of the interconnectedness of a series of bad actors: the bankers, politicians, narco-traffickers, and more. In a word, he views his attempted holdup as a

blow against *el sistema*.

I will isolate the two moments I want to comment from this scene and discuss them out of order, starting with the phrase uttered by José that closes the scene, a phrase that causes Pedro to cry out in despair (“¡Dios mío!”), re-start the car, and angrily speed off. When Pedro realizes that, for José, it is not only about the money, he becomes exasperated and resignedly accepts what he thinks is the situation: “Entiendo. Usted es marxista.” José corrects him: “Soy mucho más antiguo que esto... Soy anarquista” (00:17:54–00:18:15).

It is not the distance separating Marxism from anarchism that I want to highlight here. Much ink has been spilled on that topic and, at the moment, I have nothing to add to those discussions. Rather, I want to isolate the phrase “soy anarquista” and reflect on the paradox I referred to earlier. The uttering of the phrase “soy anarquista” gives voice to the paradox of anarchism, acting as performative speech in the way JL Austin elaborated in the series of lectures compiled under the title *How to Do Things with Words*. How this paradox is made manifest, specifically as it relates to the conceptual history of anarchism, has been elaborated by French philosopher Catherine Malabou in her recent book *Stop Thief! Anarchism and Philosophy*. I have written a slightly more in-depth reflection on this book elsewhere¹ and will therefore not rehash the entire text, but Malabou’s discussion of the phrase “I am an anarchist” is relevant here. In *Stop Thief!*, Malabou is interested in the question of why some of the most well-known European philosophers of the 20th century (Reiner Schürmann, Emmanuel Levinas, Jacques Derrida, Michel Foucault, Giorgio Agamben, and Jacques Rancière) all developed their own flavors of philosophical an-*archē*-ism but, in each case, precisely one which did not lead to an avowed association with political anarchism. Of the thinkers she surveys, the exact character of the disavowal ranges from the somewhat implicit to the direct and explicit. For example, in the book’s fourth chapter, “Ontological Anarchy: Traveling from Greece to the Andes with Reiner Schürmann,” Malabou outlines Schürmann’s

consideration of the question of an-*archē*-ic possibility and notes the explicit rejection of an association with political anarchism I referred to above (“here it will not be a question of anarchy in the sense of Proudhon, Bakunin, and their disciples”), but Malabou almost seems not to believe Schürmann. In a playful end to the chapter, Malabou references Schürmann’s chapter “Acting, the Condition for Thinking” from *Heidegger on Being and Acting...where he writes* “To understand poverty one must be poor. To understand detachment one must be detached. In Heidegger, to understand the turn, one must oneself turn about...” (236). Malabou concludes her chapter writing, then, that “to understand anarchy, one must surely be ...” (60). But while the question of whether or not Schürmann really was a political anarchist is interesting in its own right, what is most immediately relevant is how he would have described the relationship between philosophical anarchy and political anarchism. For Schürmann, political anarchism would be the ontic version of the ontological anarchy his book so compellingly theorizes. To say “soy anarquista” then, as José does when prompted by Pedro to declare his politics, is the linguistic enactment of the paradox that Schürmann wants to avoid by demarcating anarchy from anarchism.

So, while on the one hand, the language that José employs in this scene reminds us of the foundational paradox of political anarchism, this key scene is also the first moment in the film where the question of infrapolitics comes fully into view. This entire episode is set off when Pedro incredulously seeks to know why José has turned the entire heist into a question of politics instead of the seemingly more immediate life-or-death crisis that confronts Pedro: “Usted me está hablando de política, ¡yo estoy hablando de que me quieren matar!” José resolutely refuses this accusation, stopping the conversation to exit the car they are traveling in, circle it brusquely, and re-enter, scolding his young travel companion: “¿Cómo voy a hablar de política? No estoy hablando de política. Hablo del mundo en el que estás viviendo” (00:16:47–00:17:29).

I highlight this moment because here José highlights precisely what has become the operative shorthand definition of infrapolitics for Alberto Moreiras: the distinction between life and politics. Moreiras, in chapter five of *Infrapolítica: Instrucciones de uso*, laments the fact that so many potentially interested interlocutors on the question of infrapolitics harass him for a definition or a concrete example: “me vuelven loco con la demanda de definición...como si me importara mayormente fijar un significado, cifrar una esencia; como si eso fuera, no ya lo más importante, sino condición *sine qua non* para tirar adelante, usar la palabra...” (105). While he obviously wants to resist the demand to *cifrar una esencia*, in response, Moreiras reluctantly offers the closest thing to a definition that he can stand to muster: “la diferencia absoluta entre vida y política” (105).

What is most important for José is not anarchism as it has been handed down from the intellectual legacies of political anarchism’s founding fathers (French philosopher Pierre-Joseph Proudhon, Russian revolutionary Mikhail Bakunin, and Russian geographer Peter Kropotkin), but rather something coming closer to an *an-archē*-ism that could actually remain faithful to what is ultimately at stake in the anarchist position. First of all, it is noteworthy that, although he openly and explicitly declares himself an anarchist when Pedro questions him, at no point throughout the film does José even mention any of the founding fathers of anarchist thought—neither Kropotkin, Bakunin, or Proudhon, nor any of the most influential anarchists in the Argentinian context like Pietro Gori, Alberto Ghirardo, Errico Malatesta, etc. Indeed, the only political text he explicitly refers to is the social realism play *The Lower Depths* by Russian author Maxim Gorki. But second of all, if we reflect again on anarchism’s paradoxical principle of non-foundation, the version of anarchism embodied by José sidesteps this paradox. Different from this fundamentally paradoxical anarchism, the anarchism embraced by José *refuses* to set itself forth as any sort of new principle, residing wholly and entirely in the realm of

a rejection of politics as such. Much like Moreiras with his insistence that there is indeed a sphere of human experience that evades capture by politics, in this film, José's only allegiance is to his attempt to recuperate life, a life that was stolen from him when the bank wielded its oversized influence to exert the power of money over him. The way that José is ultimately able to avoid the paradox is that his refusal is total—it is total both in the sense of refusing an *archē* as well as a *telos*. His refusal is an attempt to hold onto and guard the singular in the face of the appropriative drives of a new hegemon. In other words, what José shows us is the possibility of an existential remainder that cannot be subsumed by politics or any other sort of normative theticism.

There is at least one obvious problem with this, of course. At the end of the film, in the precise moment that José frees the horses he has purchased back using the money taken from the bank, he is shot from behind by an anonymous killer. The fact that the killer remains anonymous is important, since at no point during the film are the agents who pursue José and Pedro explicitly identified—we do not know if they are police officers, officers in the Argentine military, employees of the financial firm, perhaps private vigilantes hired off the books, some hybrid version of all of these, or something else entirely. That the film refuses to divulge this information heightens the suggested interconnectedness of state/capital/violence/public/private/etc. that José calls *el sistema*, a recognition that, in the contemporary world, there is no easily identifiable and singular locus of absolute power. This is another instance of José's divergence of what could be called a standard anarchist account of power since anarchism has historically privileged the state as the site of repressive power. This is not to suggest that anarchists have been or are completely unaware of intersecting forms of oppression, but there is little doubt that anarchism has placed comparatively more emphasis on state structures. The fact that José dies at the hands of this anonymous killer therefore lends to the rather obvious conclusion that his refusal of politics



Fig. 1. José scolding Pedro who remains in the car.

operates entirely within a sacrificial logic, that in the absence of some sort of decisive and legible political act, there can be no serious resistance to *el sistema*.

This is precisely the line of critique advanced by Bruno Bosteels in his book *The Actuality of Communism*. Near the end of his chapter dedicated to contrasting Moreiras' infrapolitics and Roberto Esposito's impolitics, Bosteels charges that "theirs is a strange kind of passive decision, or a decision in favor of passivity and inaction" (128). This is not entirely different from the relatively common accusation against the related field of deconstruction, that no actual politics can emerge from it. By criticizing deconstruction for being nothing more than a mode of reading and thinking that asserts a radical undecidability, this line of reasoning advances the notion that deconstruction is rendered inert when it comes to the pressing matters of life in a collectivity, that it provides no jumping off point for any sort of politics that might constitute a break from the world as it *really* is. A response typically offered to what its detractors view as the "non-decision" tends to prefer the perceived gains to be made by hegemony theory in the vein of thinkers like Antonio Gramsci or

Ernesto Laclau. To this charge, I suggest José would respond with an answer not entirely dissimilar to Moreiras, who has written that the world proposed by Laclau at the end of his book *Emancipation(s)*—a world in which philosophy has come to its end in politics—would be “invivable,” and that it would “dejarnos sin respiración.”² The operative idea here is the same as that which José fiercely guards in his claim to occupy a space outside of politics. By scolding Pedro for rushing to politics, José also asserts that there is something “invivable” about that world, a world entirely captured by politics. José’s interest is, rather, in “el mundo en el que estás viviendo” (00:17:27–00:17:29).

Infrapolitics, then, in response to the charge that its attunement to the existential excess which is never wholly captured by the political constitutes a wholesale abandonment of the political, responds with what it characterizes as a step back. This retreat, far from being a wholesale abandonment the political, attempts to carry out the task of thinking the conditions of the present, what Schürmann calls us to in the opening pages of in his posthumously published magnum opus, *Broken Hegemonies*: “To think is to linger on the conditions in which one is living, to linger on the site where we live. Thus, to think is a privilege of that epoch which is ours...” (3). For infrapolitics, this is a task which “begins with the dismantling of the primacy of the political over existence” (Williams 97). In practice, this attunement to the infrapolitical looks like its related term posthegemony, defined by Moreiras not as a political doctrine, but rather “an operational indicator...[that] prescribes nothing beyond the permanent use of thought at the service of a (pragmatic) refusal of domination, formally defined as hegemonic intrusion in singular life.”³

Neither infrapolitics nor José in *Caballos salvajes* intends to abandon politics, but rather they attempt to privilege what Moreiras has referred to as “el referente maestro de la infrapolítica” which is, precisely, “la existencia” (*Infrapolítica*...127). In its prioritization of existence, infrapolitics does not turn its back on politics since it obviously understands that politics marks nearly

every aspect of life. Similarly, José is cognizant of the real politics of his and Pedro's situation and is even clear headed enough to give it a name—*el sistema*, as he terms it. But what he achieves is a sidestepping of the paradox of classical anarchism referred to earlier. Although he uses the language of archic paradigms (“soy anarquista”) he does not set forth a new *archē* that would replace another, or to use Schürmann's language he does not substitute *principium* for *princeps*. In *Caballos salvajes*, José posits his own ownlessness, an an-*archē*-ological mode of being.

Mediatization

I have been arguing that the *something else* that is so important for the heist film genre is, in this case, infrapolitical. At every moment, José is closely attuned to what cannot be captured by politics, the realm of existence that he guards when Pedro accuses him of being political. But there is another aspect of the film that somewhat complicates this, an aspect that is directly relevant to the theme of the present dossier: mediatization.

Caballos salvajes is as much a film on the power of the image in the contemporary world as it is a film on infrapolitics, and the confluence of these two themes is what makes it so interesting. The emphasis on mediatization is, in fact, obvious from the opening scene, from before the heist is even officially set into motion. On his way to the bank, José brushes past a news reporter and cameraman filming a report and attempting to interview passersby on the street. The viewer is thus correctly led to believe that José is unconcerned with media, with spectacle, or with gaining any kind of fame from the whole scene. He is a man singularly focused on recuperating what was stolen from him so that he can reclaim a sense of freedom, even if he knows that the cost of this freedom will be his life (we might say that José is living authentically in the Heideggerian sense, aware and accepting of his own finitude). José's disinterest in media spectacle is reinforced a number of times throughout the

film, but the presence of his unexpected partner in crime (the younger and politically naïve yet more charismatic Pedro) causes José to cede to a strategy that remains at every point rather foreign to him—José and Pedro send a video of themselves directly to a national television news network, the network which employs the young reporter to whom José had denied a request for an interview while on his way to the bank to carry out the heist. The idea to use the news network as a tool emerges after Pedro views a television report in which his mother pleads publicly for her son's safety. While watching the report, Pedro is affected emotionally and later visits a local store to rent a video camera with which they film a message they will later mail to the Buenos Aires news station.

The viewer is led to wonder why this anarchist outlaw would consent to this type of media exposure. Why participate in self-surveillance in a situation in which one is trying, precisely, to evade? To not be exposed? Although José never explicitly mentions it, as a committed anarchist he is certain to be familiar with Pierre-Joseph Proudhon's oft-quoted paragraph from the epilogue to *General Idea of the Revolution in the Nineteenth Century*: "*To be governed is to be kept in sight, inspected, spied upon, directed, law-driven, numbered, enrolled, indoctrinated, preached at, controlled, estimated, valued, censured, commanded, by creatures who have neither the right, nor the wisdom, nor the virtue to do so...To be governed is to be at every operation, at every transaction, noted, registered...*" (294, emphasis mine). Whereas Proudhon here gives voice to anarchism's general distrust of surveillance, in *Caballos salvajes* José ends up putting himself (along with Pedro) under the watchful eye of the media, the nation, and the related security apparatuses. He stands before the camera willingly offering himself to synoptic viewing, thus creating a public archive of himself—a surprising decision for an anarchist outlaw.

We must ask ourselves what is at stake in this rather strange decision to self-surveil, even despite the fact that the duo attempts to maintain a sort

of anonymity (they both regularly wear sunglasses, when making their first video they take care to remove any objects from the scene that might identify which hotel they are staying in, later in the film Pedro bleaches his hair blonde, etc.). The strategic choice to record themselves for the public has an uneasy resonance with the desire for exposure that Bernard Harcourt has diagnosed in what he terms the contemporary “expository society” (19). Writing on contemporary relationships to technological apparatuses like smartphones as well as mass-scale surveillance politics as governments and private companies attempt to archive everything and turn us all into pieces of data, Harcourt argues that no longer do we live in a society of the spectacle (Debord), a disciplinary society (Foucault), or even a society of control (Deleuze), but rather an expository society characterized precisely by our willing participation in our own surveillance. We expose ourselves despite knowing what our data are being used for, and we know that this exposition “renders us legible” to a long series of actors either “governmental, commercial, personal, or intimate” (15). José consents to this type of exposure despite anarchism’s recognition of the relationship between being “kept in sight” and being governed.

But if José willingly steps into this, it is ultimately in service of his persistent attempts to remain outside, to resist governmentality, to evade capture, to take a step back from the archic paradigm. The video tape that they mail to the national news organization serves as a testimony of the infrapolitical, as the creation of a public archive of the otherwise singular acts that, in this case, entails a step back from the political which is brought into being by a step into the public.

These persistent efforts end up constituting José as a non-governable subject in the sense that Malabou gives the term in *Stop Thief!* As noted above, in this book Malabou questions why some of the best-known 20th century philosophers stopped short of associating their philosophical anarchy with political anarchism. In her analysis, she proposes a novel distinction between

the ungovernable and the non-governable, conceiving of the latter as “a space of encounter and communal efforts between philosophical anarchy(ism) and political anarchism” (23). The paragraph that distinguishes the two terms is worth quoting almost in full:

The non-governable is not the ungovernable. The ungovernable refers to something that is out of control, like a vehicle that cannot be driven. ... The ungovernable is, and remains, nothing but the opposite of the governable. It resists and opposes what it assumes, namely, the priority of government. By contrast, non-governability refers neither to a lack of discipline, nor to errancy. And it does not refer to disobedience; rather, it refers to that which remains radically foreign to commanding and obeying... (23)

The non-governable would mark an outside, a relationship to governmentality that revels precisely in the non-relationship, in being entirely *other* than. Malabou goes on to write that while a government can respond to the

Fig. 2. José and Pedro standing in front of a video camera.



ungovernable with either negotiation or repression, “by contrast, the non-governable can only be dominated” (23). This is so because the non-governable exists entirely outside the archic paradigm and is thus wholly illegible to the dominant order.

This is the kind of subjectivity that José constructs for himself as the film goes on. His demand for justice and search for freedom is one that cannot be understood by the financial powers or the media or government apparatuses. He is so *other* to them that the only response they can finally muster once they catch up to him in the film’s final scene is to shoot—to kill him from behind, anonymously, in the moment of his greatest sense of freedom and in a space (near the Chilean border) that represents the limits of national sovereign power. When José is killed at the hands of *el sistema*, it is because there is no relationship to governmentality possible, no possible negotiation or repression that could bring him back into the fold. The moment of his death retroactively deems him to have achieved the status of the non-governable, since “the non-governable is revealed after the fact” (218). This retroactive emergence of José as a non-governable subject is precisely the ineffable *something else* that lies at the heart of the heist film genre, and it is infrapolitical. Just as Malabou’s non-governable is defined by its non-relationship to governmentality, so infrapolitics stakes out a radical outside.

I return to what I started with—there may be precisely nothing at stake here. José’s infrapolitical mode of thinking and acting does not win him anything in the end other than what I claim is his successful sidestepping of the fundamental paradox of classical anarchism. On the contrary, he loses everything since this very mode of action leaves him without recourse to anything that we might otherwise recognize as politically legible opposition to *el sistema*. The most important point that we can positively assert about José’s actions in this film is that he fiercely guards the absolute distinction between life and politics that characterizes infrapolitical thinking. In this way,

infrapolitics is much like what Derrida writes in his 1983 “Letter to a Japanese Friend” where he says that “deconstruction is not a method and cannot be transformed into one,” emphasizing, rather simply, that “deconstruction takes place” (4). Perhaps the best we can do for infrapolitics in *Caballos salvajes* would be to make the parallel claim. In *Caballos salvajes*, infrapolitics takes place.

Notes

- 1 <https://lacaneman.hypotheses.org/4316>
- 2 <https://infraphilosophy.com/2021/10/14/comentario-a-apropiacion-de-maquiavelo-una-critica-de-la-italian-theory-de-pier-paolo-portinaro-jose-miguel-burgos-mazas-y-carlos-otero-trads-madrid-guillermo-escolar-2021/>
- 3 <https://infraphilosophy.com/2020/07/17/on-hegemonic-intrusion-an-attempt-at-clarification/>

Works Cited

- Bosteels, Bruno. *The Actuality of Communism*. Verso Books, 2014.
- Caballos salvajes*. Directed by Marcelo Piñeyro, Venevision International, 2004.
- Cohn, Jesse. *Underground Passages: Anarchist Resistance Culture, 1848-2011*. AK Press, 2015.
- Derrida, Jacques. “Letter to a Japanese Friend.” *Derrida and Différance*, edited by David Wood and Robert Bernasconi, Northwestern University Press, 1988, pp. 1-5.
- Harcourt, Bernard. *Exposed: Desire and Disobedience in the Digital Age*. Harvard University Press, 2015.
- Ibáñez, Tomás. *Anarquismo no fundacional: Afrontando la dominación en el siglo XXI*. Editorial Gedisa, 2024.
- Lee, Daryl. *The Heist Film: Stealing with Style*. Wallflower Press, 2014.
- Malabou, Catherine. *Stop Thief! Anarchism and Philosophy*. Translated by Caroline Shread, Polity, 2023.
- Moreiras, Alberto. *Infrapolítica: Instrucciones de uso*. La Oficina, 2020.
- “Infrapolitical Derrida: The Ontic Determination of Politics Beyond Empiricism.”

The Marrano Specter: Derrida and Hispanism, edited by Erin Graff Zivin, Fordham University Press, 2018, pp. 116-137. <https://doi.org/10.5422/fordham/9780823298358.003.0008>

Page, Joanna. "The Nation as the *mise-en-scène* of Film-Making in Argentina." *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 14, no. 3, 2005, pp. 305-324. <https://doi.org/10.1080/13569320500382617>

—. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Duke University Press, 2009.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Debolsillo, 2017.

Proudhon, Pierre-Joseph. *General Idea of the Revolution in the Nineteenth Century*. Translated by John Beverley Robinson, Haskell House Publishers, 1969.

Rocha, Carolina. "Riding against the Wave? *Caballos Salvajes* and Its Critique of Neoliberal Culture." *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 26, 2007, pp. 167-78.

Sandmann, Susana. "Cartographies of Identity in *Caballos Salvajes*." *Rocky Mountain Review*, vol. 64, no. 2, 2010, pp. 185-97. <https://www.jstor.org/stable/29765444>

Schürmann, Reiner. *Broken Hegemonies*. Translated by Reginald Lilly, Indiana University Press, 2003.

—. *Heidegger on Being and Acting: From Principles to Anarchy*. Translated by Christine-Marie Gros, Indiana University Press, 1987.

Scott, James. *Two Cheers for Anarchism*. Princeton University Press, 2012.

Williams, Gareth. *Infrapolitical Passages: Global Turmoil, Narco-Accumulation, and the Post-Sovereign State*. Fordham University Press, 2020.

Total Mobilization: Stasis, Infrapolitics, and Contemporary Temporalizations in Alonso Ruizpalacios's *Güeros*

José Luis Suárez Morales
Texas Christian University
jose.suarezmorales@tcu.edu
10.7264/peripherica.3.2.6096

Abstract

Alonso Ruizpalacios's 2014 cinematographic debut *Güeros* is a nostalgic coming-of-age that engages with the golden age of Mexican cinema, emblematic spaces of Mexico City, and the student-led strike of 1999 at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) against its privatization. By examining the film's depiction of another iteration of the historical Mexican student movement, this article analyzes the notion of *movement*, which is crucial for cinema, Mexican political culture post-1968, and Western political thought. This project points to how political movement, usually associated with the creation of political

antagonisms, public protest, and the construction of a popular subject, is akin to what theorists such as Giorgio Agamben, Ernst Jünger, and Gil Anidjar argue is modernity's total mobilization of life by which every aspect of subjectivity is turned to an increasingly accelerating war or a productive effort.

This article shows that the film's alternation between personal, political, and narrative planes questions the notion of movement as the foundation for militancy and social change against neoliberal reform and whether these have been subsumed by the ever-increasing forces of spectacular capitalism. From an infrapolitical perspective, this article argues that faced with the increasing compulsion of the mediatized markets and identitarian politics to engulf every aspect of life, *Güeros* meditates on the exhaustion of movement. The article argues that the film posits the existence of something yet to be thought and that emerges from the crevices of that which cannot be reduced, or rather, mobilized, by the market or politics.

Keywords: Mexican cinema, infrapolitics, Mexican student movement, political movements, Alonso Ruizpalacios

Resumen

Güeros (2014), de Alonso Ruizpalacios es un coming-of-age nostálgico sobre el cine mexicano, la cultura y espacios urbanos de la Ciudad de México a finales del siglo XX y, sobre todo, de la huelga estudiantil de 1999 en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en contra de su privatización. Al analizar la representación de este film de una nueva iteración del movimiento estudiantil en este país, este artículo explora la pertinencia de la noción de *movimiento* como central al cine, a la cultura política mexicana a partir de 1968 así como para el léxico político occidental. Este proyecto muestra como el concepto de *movimiento*, usualmente asociado al campo de los antagonismos políticos, así como fundamento de la militancia y la subjetividad política es similar a lo que teóricos como Giorgio Agamben, Ernst Jünger y Gil Anidjar señalan como rasgo de la modernidad una “movilización total” en la que se busca que todos los aspectos de la subjetividad sean puestos al de un esfuerzo

bélico o productivista.

Este artículo señala cómo al alternar entre los planos político, narrativo y personal este film cuestiona la noción de movimiento como fundamento de la militancia y el cambio social. Desde una tonalidad infrapolítica, el artículo argumenta que esta película reflexiona sobre el agotamiento del concepto de movimiento como catalizador de la transformación social y la producción de subjetividades ante su subsunción por el mercado y la tendencia de la política de absorber cada dimensión de la vida. Por el contrario, este artículo muestra que la postura del film respecto a la idea de movimiento pone de manifiesto la existencia de algo, *aún por pensar*, que emerge de entre los intersticios de aquello que no puede ser reducido a la movilización total de la vida por la política y el mercado.

Palabras claves: Cine mexicano, infrapolítica, Movimiento estudiantil mexicano, movimientos políticos, Alonso Ruizpalacios

Despite its not-so-stellar performance at the box office, Alonso Ruizpalacios's 2014 cinematographic debut, *Güeros*, caught the attention of critics and film festivals alike and became a reference for Mexican art-house cinema. *Güeros* received the best Feature Film award at the Berlin Film Festival and best film, director, and cinematography in the Ariel Awards, amongst other accolades. This success might have come at least partially from its mobilization of nostalgia for Mexican cinema and popular musical classics. One of the most salient aspects of the film is that it fictionalizes the 1999 student strike in the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), which, in tandem with the film's evocation of popular cultural references, produces a nostalgic account of this university's most recent major strike.

Güeros follows Tomás (Sebastián Aguirre), a teenager from Veracruz, whose mother sends him to Mexico City to live with his older brother Federico, Fede, (Tenoch Huerta)—cruelly nicknamed 'Sombra' for his dark skin in contrast to

his lighter-skinned sibling. Fede and his roommate Santos (Leonardo Ortizgris) study at UNAM. As Tomás quickly picks up, his older brother is depressed, suffers panic attacks, and is trying without much success to complete his bachelor's thesis. To make things worse, Federico is not attending any academic activity as the movie is set during the 1999 UNAM strike, the longest in its history and the most important iteration of the historic Mexican student movement at the turn of the century, often known simply as *la huelga de la UNAM*. The film embarks on an adventure that takes the protagonists out of their stupor as they search throughout Mexico City for the fictional Mexican rock legend Epigmenio Cruz.

The wandering throughout the city and the search for Epigmenio frame *Cüeros* as a road trip movie, albeit one internal to Mexico City, whose cinematic form and plot are constructed through an alternation between mobilization and paralysis. In Ruizpalacios's words, the transposition between movement and stasis is the film's central concept that grounds other technical decisions, like its notorious black-and-white palette. Ruizpalacios has claimed different sources of inspiration for his film such as the disillusionment of finding one's idol (based on a Bob Dylan anecdote in which he was disappointed once he met an admired musician), politics, and Mexican slang. Although critics have focused on soundscapes and color, this analysis foregrounds the movement—paralysis axis as the link between the film's form and its theoretical significance. According to the director, this is a coming-of-age in which:

The whole “rolling stone gathers no moss” attitude kept our fingers tapping on the keyboard and back into movement. Just like that, for the mere sake of movement, of keeping on... Sombra and Santos go from stasis back to movement. They leave their apartment and venture into the wild city. They come back to life... the whole visual concept goes back to the main concept of the film: the change from stasis to movement. It was important for the camera to help in creating these atmospheres. After the frenzied prologue—where

Tomás throws the water-balloon at the mother and her baby—the camera hardly moves in the first third of the film. With long static shots, it accompanies the characters in their limbo. But as soon as they are forced out of their apartment by their angry neighbors, the camera literally comes off the tripod (you can actually hear it snap) and becomes free again. (“Five Questions”)

The film deploys *movement* and *stasis*—acceleration and paralysis—as a dialectic shaping personal and political temporality, narrative, and history. Ruizpalacios presents a dichotomy between movement and stasis. The polysemy of stasis resists containment, signifying both movement and paralysis. When meaning stoppage or paralysis stasis is tied to a political order’s cohesion and stability of a territorial order. Stasis is also used to refer to civil war or internal conflict, that is, of an internal movement that is destructive yet constitutive of every political formation.

This article shows that *Güeros* undoes this dialectic to point out that movement and paralysis no longer structure modern politics but that technological mobilization and mediatization, which resemble what Peter Osborne calls the “contemporary,” have encompassed politics and its internal mobilizations and rhythms. Here, I point out how the technological encompassing of the world and, therefore, of politics, life, and art is twofold. On the one hand, it fulfills Western metaphysics’s trajectory of creating a self-contained subjectivity. On the other, it points to an infrapolitical remnant, an excess of life that cannot be subsumed either by political or technological mobilizations.

Güeros, like most films, is a commodity produced by an assemblage of cultural infrastructures such as film festivals, private and state funding, and spectatorship dynamics. However, I also show that it is a cultural text that lends itself to be read in an infrapolitical key. As such, *Güeros* makes evident that neither politics nor the mediatization of contemporary society are coextensive to life and subjectivity, and neither can cure Fede’s paralysis. In other words,

while the film comments extensively on neoliberal youth disappointment, neither politics (in the form of protests) nor mediatization (in the form of counterculture or mass) are tantamount to life.

On the contrary, this movie shows that in spite how strong political and mediatization forces shape the character's lives, as Alberto Moreiras has pointed out referring to infrapolitics (and the impossibility of reducing it to a concept) there is a "diferencia absoluta entre la vida y la política, también por lo tanto entre ser y pensar. De la que ningún experto puede hablar" (105). *Güeros* is a film that sheds light on gap between life, politics, and technology and the difficulty of thinking and experiencing them separately in our times. Furthermore, I will argue that this film pushes us to meditate on the emergence of something that is neither politics nor economics and technological calculation. In the next section, I turn to the social and historical significance of the student strike and point out how *Güeros*'s engagement with this event makes it a film that distances itself from the depoliticized neoliberal aesthetics of Mexican cinema that prevailed during the nineties.

Screening *La huelga*: Neoliberal Cinema and "Depoliticization" of Mexican Society at the Turn of the Century

Mexico's shift from one-party rule to electoral democracy paradoxically undermined democratic ideals. The nascent Mexican democracy of the 1980s and 1990s incorporated human rights policies and free elections as long as integration into NAFTA and global financial circuits remained uncontested. As Rafael Lemus has pointed out, although neoliberalism claims to reject state intervention, it often enforces its agenda through authoritarian uses of state power.

Yet, as Lemus also makes evident, Mexican liberal intelligentsia and swaths of the middle and upper classes granted a certain degree of legitimacy

to neoliberalism's promise of democracy and modernization. This optimism collapsed in 1994 amid political, security, and economic crises like the *error de diciembre*, the EZLN uprising, and Colosio's assassination—revealing neoliberalism's limits. What came next was not neoliberalism's collapse but its emptying in what Lemus calls its post-hegemonic period. Although the efficiency and morality of neoliberalism became discredited during this second neoliberal moment, the possibility of any other alternative project was regarded as dangerous and potentially leading to a greater disaster.

In this sense, *Güeros* reflects on a recent chapter of Mexican cultural history marked by simmering disillusionment with neoliberalism and recurring waves of resistance—yet a future beyond the relentless cycle of failed policies and their opposition remains difficult to imagine. If the *Movimiento Estudiantil* is one of many reflections of the nation's political climate, the 1999 movement must be thought of in the context of sweeping neoliberal reform and the dismantling of the state as the center of public life. The Mexican student movement dates back to the 1929 strike that gave way for UNAM's autonomy in the context of an imperial presidency, and 1968, which made evident the limits of the post-revolutionary regime to accommodate the demands of the new middle class. This iteration of the student movement at the turn of the century is in line with an understanding of political mobilization as a dynamic force that aims at “unclogging” a paralyzed political system.

La huelga began when UNAM's President Francisco Barnés de Castro proposed that students pay for tuition or *cuotas* according to their family's income, along with other controversial reforms. Barnés proposed a progressive tuition system in which students with lower incomes would pay less and, in some cases, nothing. Other measures included capping the number of students admitted from UNAM's high schools and having degrees accredited by CENEVAL (Centro Nacional de Evaluación para la Educación Superior, an ONG with close ties to Mexican elites and big business). Had these policies been put in place,

they would have meant an erosion of UNAM's mission of promoting upward mobility. As María Rosas's account of the strike recollects, the good faith that some in the academic community had towards the proposal faded as Barnés tried to pass this reform without holding any dialogue with opposing students and faculty. The *Consejo General Huelga* (CGH) capitalized on this mistake and eventually convinced a large number of students to shut down UNAM for over a year and engaged in a public mobilization.

In spite of most mainstream media outlets smear campaign (except for the left-leaning *La Jornada*) that echoed the talking-points of the university administration and the government that relativized the cost of tuition (students spent more money annually in public transportation, they argued) and portrayed the protestors as lazy and radical troublemakers, the students managed to turn public opinion in their favor. Even as the strike ended forcefully in February of 2000 when President Zedillo ordered the federal police to take over campus, the reforms promoted by Barnés were not put in place, and no further attempts to establish tuition and fees at UNAM have been pushed.

Güeros is a sympathetic representation of the student strike while maintaining a critical eye on its darker side. The film emphasizes the commune-like experience of the strike in which chores such as cleaning and cooking were shared and key decisions were democratically made in student led assemblies. The assemblies, experimental horizontal democracy, and critical stances against neoliberal governance built from previous experiences such as the Zapatismo and anticipated other resistance movements to nihilist neoliberalism such as the Oaxaca commune, *Los indignados*, and Occupy Wall Street. This democratic experience contrasts with the authoritarian way economic reform was imposed in Mexico. Conversely, the film maintains an ambiguous relationship with the mishandling of university equipment and historic murals at UNAM and is highly critical of the enduring *machismo* and economic inequalities within the student body.

This analysis does not seek to downplay the achievements or legitimacy of the student-led strike that halted UNAM's de facto privatization—a pivotal episode in the broader history of resistance to neoliberal authoritarianism. My goal is to inquire what our critical language expresses when we talk about a movement, as well as to better understand what is at stake when grass-roots politics, charismatic leaders, political parties, and popular resistance alike take on the name *movimiento*. From the rise of the Zapatistas to the multiple iterations of the student movement—and 1968 as a key moment in Mexico's modern history—to the rise of MORENA (*Movimiento Regeneración Nacional*, Mexico's current ruling party that put an end to the democratic transition's discourse), all the way to MAGA politics and other forms of left and right-wing leaning “populisms,” *el movimiento* grants legitimacy vis-à-vis neoliberalism's erosion of democracy.

A *movimiento* narrates itself as a transformative, dynamic, and regenerative force in opposition to a political order that is stagnant or paralyzed and grounds its political legitimacy on so-called technical decisions that are imposed anti-democratically upon a passive body politic. Yet, as is shown in the movie, such transformations often follow what Claudio Lomnitz calls the sacrificial logic of protest, revealing the ambivalence of stasis as both movement and paralysis. A political movement's actions to defend something cherished, i.e., access to education, often work by hindering that which is worth fighting for, in this case, by paralyzing academic life (which in turn raises a question of political calculation: how long a strike should last before destroying that which it is protecting). This dialectic is inscribed in the semantics of strikes, as the *paro*, that is, stoppage and paralysis, is the condition of possibility for movement to take place.

Güeros portrays this dialectic between mobilization and paralysis in political and personal dimensions. The shutdown of the university, the *paro estudiantil*, Fede's panic attacks, the journey through the city, and the

alternation between meditative and frantic shots and rhythm can be easily associated to struggles of leaving behind personal stagnation but also to move Mexico beyond a neoliberal crisis of democracy.¹ As such, this film represents a student movement whose strategy consists of paralyzing quotidian life to overcome the erosion of democracy, while at the personal level, characters circulate through the city to escape their own paralysis, meditating on the larger meaning of movement—*as both a personal and societal concept and practice*—that seeks to accelerate political and historical time.

The erosion of public life by unmoored markets is not foreign to cinema. As Ignacio Sánchez Prado comments in *Screening Neoliberalism*, neoliberal policies such as the retreat of state funding in film production and the exhibition market upended Mexican cinema during the 1990s. These changes in cinematic production marked a departure from neo-Mexicanist aesthetics and nationalist cinema during the 1990s and the 21st century. Sánchez Prado correctly identifies that most of the films produced during this period had little to no presence of the Mexican popular classes, as their subject of representation became the rising middle class connected to global markets. Middle-class aesthetics, which often created filmic sanitized and privatized spaces, began to wane with Alfonso Cuarón's 2001 *Y tu mamá también*, in which social thematic—or rather, the impossibility of inscribing the social in neoliberal forms of cinema production—began to be thematized on the big screen. Sánchez Prado comments that while the spaces of neoliberal films were notorious for their avoidance of politics or had a skewed vision of it (i.e., one in which the new middle class was threatened by both the popular classes and the authoritarian government), Cuarón's film exhausts this aesthetic. For instance, this movie uses a voice-over narrator that comments on social issues to speak about the impossibility of "inscribing such realities in forms that would either be too contrived (for instance, by narrating Julio and Tenoch's potential acquisition of social consciousness) or too sanctimonious

(like tying the characters' failed pathos to a concrete political or social event), the film opts to place the impossibility of political articulation itself as a formal resource" (186). Although Sánchez Prado's work is seminal for understanding contemporary Mexican cinema, his work takes at face value one of the most ideological propositions of the so-called democratic transition: the notion that the state and politics are the other of private markets.

A surface-level approach to infrapolitics could ask, why bother with politics when the global economy has eroded its relevance? Infrapolitics unsettles the opposition between economics and politics to demonstrate that they build from the same subjectivist narrative. To show this, Moreiras works around the well-known May 1968 slogan "the personal is political" whose afterlife reaches the 1999 strike. Taking to the letter that the *personal is political* implies that every aspect of our lives—gender, race, or otherwise—is one at the same with politics. While Moreiras acknowledges that the 1968 social movements aided in reforming repressive family and gender relations, their goal was to liberate life, not "convertir la vida en el instrumento ni tampoco en la consecuencia de la política" (106). Contemporary politics has sidelined freedom for the sake of its total expansion, which is not foreign to the relentless advancement of capital but rather is "profundamente dependiente del discurso capitalista y de su principio de equivalencia general" (112).

Moreiras's comparison of politics to capitalist logic goes beyond stating that economic interests have eroded politics. Instead, he points out that much like Marxism laments that general equivalence turns everything into a fungible abstract value—capital—politics is the culmination of this process by which every subjectivity is interchangeable in as much as it becomes a term recognizable for political struggle (subjectivities are framed as citizens, activists, militants, or antagonists—all ready to be mobilized by politics). When fully subsumed by politics' narratological structure, all dimensions of contemporary subjectivities are at once politically productive (all aspects

of the “self” must serve a cause) and the product of politics (I am but the product of politics and power relations). The belief that the self is the product of power relationships and that therefore personal and social transformation must go through politics falls under what I call “political productivism.”

If the label “productivism” suggests that society’s leading principle is to increase production, infrapolitics exhibits how a political subjectivity is one that understands itself as produced by politics and therefore destined to engage in politics. Politics and economics share a common logic: both demand that every facet of life be productive—a convergence that ultimately turns politics into spectacle. This complicates historicist critiques of neoliberalism such as Lemus’s and Sánchez Prado’s, not because there is no difference between the post-revolutionary Mexican and neoliberal periods but because the shared metaphysical underpinnings of politics and economics become visible.

In what follows, I argue that *Güeros*, read through an infrapolitical lens, moves beyond a critique of neoliberalism to reimagine politics. The film resists a purely political inscription—not due to ethnic, gendered, class, or geopolitical constraints—but to invite viewers back to the emancipatory spirit of 1968 and its legacies, seeking not greater regulation of life but the liberation of its manifold possibilities.

Infrapolitical Mobilizations

Thinking *Güeros* as an opening beyond politics requires working through the movie, especially as the film lends itself to an allegorical interpretation of Fede’s crisis as embodying the Mexican nation. Early in the film, Tomás realizes that his brother does not participate in the strike, nor is he against it. Instead, he takes pride in not participating in the strike nor breaking the picket line (like some students who continued their studies through *extra-muros* classes). Fede and Santos argue that they are not *esquiroles* or strikebreakers; in contrast, they are, in Fede’s words, “en huelga de la huelga” (00:18:20-00:18:37) as they

refuse to either protest or become complicit in the neoliberalization of UNAM. As Dan Russek puts it, in contrast to the strikers and Ana (Ilse Salas), who is a student activist, Fede “takes a decidedly apolitical stance” (82). However, despite Fede’s mental gymnastics to justify his lack of involvement with the strike, he is going through a personal crisis, suffering from writer’s block and panic attacks. The film portrays the fragmentation of Fede’s subjectivity through high-pitched frequencies and dark compositions that convey a sense of disorientation.

Güeros’s monochromatic composition starkens the contrasts of a fragmented Mexico City. The different tonalities make visible the difference between wealthy western parts and impoverished and racialized eastern neighborhoods, as well as between the upper classes who work in creative industries and exploit service industry workers and marginalized youth. As Jacobo Asse Dayán points out, the film is a tapestry of fragmented individuals, families, and social classes to that point that it seems that “[t]he whole country appears to be feeling the debilitating effects of neoliberalism” (109).

What this critic detects as the protagonists’ discomfort, which “seems to spring from a sense of social fragmentation and the ensuing impossibility of creating a truly collective movement” (160) is also portrayed in the film’s urban disintegration. Mexico City’s disjointed topography shows no evidence of cohesive body politic, but only dismembered and fragmented groups and individuals struggling to survive in a hyper-competitive society. The film’s interplay between Fede’s inner turmoil and Mexico’s social fragmentation suggests that neither individual subjectivity nor the public sphere can resist neoliberal erosion.

Güeros would then be a representation of neoliberalism’s effects on Mexican society through Fede’s body. We are thus presented with a body politic aching from not foreseeing a future or anything that is not neoliberal repetition: that is, subjecting everything to the logic of general equivalence, including higher

education. The film's metaphorization of crisis as infirmity and fragmentation would be in tune with Giorgio Agamben's notion that the rise of neoliberalism by foreclosing the question of revolution can be compared to a disease with no cure, that is, a chronic disease.

Güeros takes the notion of disease as it relates to movement as a political and aesthetic question. Like other road movies that act as coming-of-age films, a car and a group of friends become central to the development of the characters and the advancement of the plot, narrative, and the protagonists' rites of passage to a fully formed subject (and in this case, one without anxiety). The film is structured around a series of random encounters in different parts of the city entangled with the seemingly pointless mission of finding a lost poet, Epigmenio Cruz.

Epigmenio is a fictional '60s rock musician who produced an album named *Los Güeros* and who Tomás finds out is in his final days. The singer is the last memento from the sibling's absent father, who, along with the tape, bequeathed to his sons the dubious anecdote that the musician "hizo llorar a Bob Dylan," which, in the eyes of Tomás, gives him an epic status. He is also attributed with a redemptive yet failed messianic condition as the one who "pudo haber salvado al rock nacional" (00:16:00-00:16:30) had he only played at the mythical 1971 Avándaro music festival, often regarded as a sort of belated Mexican Woodstock, instead of getting entangled in a romantic triangle with his producer's girlfriend. Epigmenio also evokes the figure of the absent father that an allegorical reading would quickly expand to the failed Mexican statehood during neoliberalism. Russek further expands the symbolic association of the singer as a placeholder for the melancholy of the sixties for those who did not experience it, which triggers in the audience a longing for a radical past.

It is worth noting that we never listen to Epigmenio's music, as every time his record is played in Tomás's headphones, the audience hears silence,

a screeching tape, or witnesses the characters' ecstatic musical experience. Epigmenio's music is therefore only a mirage, an ellipsis that allows the spectator to project an image of fulfillment, but whose unveiling would ultimately be disappointing. The resemblances between *Güeros* with Roberto Bolaño's *Los detectives salvajes* as works in which the protagonists search for a lost poet only to become disappointed when finding them and the shortcomings of aesthetic experience have not gone unnoticed by critics. The cinematic ellipsis that is Epigmenio's music also resembles Mexican cinema classic *María Candelaria*. Much like in the Mexican classic we never see the portrait that generates a commotion and mobilize communal violence, we are also left to wonder how and why Epigmenio's music generates an ecstatic experience in the characters. The illusion surrounding Epigmenio collapses when the group finally meets him, only to discover a disillusioned alcoholic unwilling to sign an autograph. Yet this disappointing encounter propels the characters out of their domestic paralysis, enabling the narrative to embrace the conventions of a road movie.

By reading this film allegorically, movement allows Fede to confront his anxiety through *political and aesthetic experience*, namely his exposure to student politics and the search for the lost poet. This is a common trait road of movie characters who overcome hardships by opening themselves to the world. As Nadia Lie points out, the journey and its hardships, the contact with "otherness," romance, casual conversations, and the competition amongst young males are conventions within the road film genre that allow a transformation in the protagonists' subjectivities regardless of the trip's destination (which answers Santos's question "¿Para qué nos vamos si al rato vamos a regresar?" (00:21:30-00:21:40), by showing that the journey in itself is what matters).

The notion that mobilization can overcome paralysis is a common ground between politics and aesthetics. Much like in road movies, whose characters

develop their subjectivity through a journey, social movements' structures give meaning to a political subject by mobilizing every aspect of life, which brings us back to the totalizing understanding of "the personal is political" against which Moreiras warns. In other words, towards the end of the movie there are glimpses that Fede is no longer anxious and apathetic and that this change was triggered by his contact with subalterns such as immigrants and dwellers of the low-income neighborhoods, the remains of nature in the city, Ana's femininity, and the experience of the student strike. *Güeros's* narrativization of the subject comes full circle as aesthetic experience, in tandem with the student movement, allows the Mexican political subject represented by Federico to abandon paralysis by partaking in the mobilization of civil society.

By the same token, the movie's representation of the student movement—in line with Rosas's recollection—shows that engaging with politics allowed protesters to overcome neoliberal individualism and fragmentation and to leave behind class, gender, and ethnic cleavages. Mónica García Blizzard expands on this interpretation by looking at the film's romance between Fede and Ana as the overcoming of an impossible union for Mexican *mestizaje*: a white Mexican woman with a dark-skinned man. That this romance is successful opens a new set of possibilities to the histories of racism of Mexican culture, which historically excluded indigenous men from the fabric of *mestizaje* in favor of white males' domination over racialized women. Instead, this opens the door to a reparative alternative to a cinematographic tradition that, despite its attempts to compensate for historical exclusions, ultimately fell prey to them. Even as *Güeros* speaks to Mexico's racial constructions and its limits (Fede and Tomás are siblings who are treated differently because of their skin tones), this reading of the film remains too imbued in politics' unmoored expansion. García Blizzard's interpretation is geared towards accomplishing *mestizaje's* fantasy: a full synthesis of Mexican identity and society. However, the film presents the audience elements that put a break on this interpretation.

Although *güero* is a marker for white-skinned and wealthier Mexicans (lighter skin tonalities and social position tend to coincide), the film shows that there is nothing essential to race. Racial categories are constantly problematized, for instance when the protagonists accidentally venture into a shady neighborhood and are pushed by one of the locals to buy him a round of beers. A marginalized light-skinned youngster tells Tomás as he fears for the safety of his brother “¿Qué pasó güerito? ¿A poco me tienes miedo?” (00:40:30-00:40:40). This is further expanded on in the scene when Santos explodes as a security guard calls Fede “güero” to which he responds, “¿Te parece que esto es güero?” while holding his friend’s head, and the guard cynically replies, “sí, lo es” (01:10:50-01:11:30).

Asse Dayán argues that while *Güeros* points to *Güeros*’s self-awareness of its critical position towards neoliberal fragmentation, it also partakes in the production of auteur cinema palatable for the upper and middle classes, therefore it is a movie “that wants to address social fragmentation but is only going to be watched by one of those fragments” (163). So, even if critical of neoliberalism, participation in this type of cultural production turns Fede or anyone into a *güero*. This is an intuitive reading that picks up on the fact that the abovementioned scenes show that *güero*, as a social marker of privilege can be disembodied from racial traits as Fede is at once a racialized subject, a university student, and an object of neoliberal fiction. This self-referential gesture comes to fruition as Fede complains about Ana’s preppy friends who work in auteur cinema that exploit “Neo-Mexicanist aesthetics” to have their movies circulate internationally and receive public financing. Under this reading, Fede shows that *güero* is now a marker of those who participate in the global economy regardless of their ethnic provenance. Asse Dayán, however, sees this as a political shortcoming by which even if the film is critical of neoliberalism, it is not revolutionary but “not conservative either, just very modest...in its progressive political ambitions” (162).

The disaffection with *Güeros*'s revolutionary shortcomings comes from the expectation that art must be subservient to politics and social representations. What Asse Dayán misses is that while the film acknowledges the student movement's relevance in defending education, politics gradually vacates the film, which allows push back against a strictly political reading of *Güeros*. The notion that the development of a film and its character development must come to a full closure—that is, all elements within a movie must be subsumed into a cohesive narrative ultimately frame cinema as a teleological enterprise. Gareth Williams, commenting on Willy Thayer's work on Raúl Ruiz, argues that the industrial narrative paradigm of commercial film makes every aspect of a movie conform to an anthropological narrative in which a subject develops. By the same token, much like politics strives for every aspect of life to serve it, commercial cinema displays a compulsion to have every element on the screen represent reality (the sociological aspect of *Güeros* by which neoliberalism, higher education, and other aspects are displayed on the screen). This compels filmmakers, spectators, and critics to align every cinematic element with a narrative structure grounded in a fixed conception of the human subject—what Williams terms “anthropological.”

First, I will show that while the film presents movement as necessary supplement for galvanizing politics, its deployment erodes political structures. Second, the film is aware that although political movements still inhabit our imaginary, technological mobilization increasingly holds sway over them. Let's begin with the first point. Countering the simplification that political movements are a reaction against institutions, Gil Anidjar points out that political institutions and concepts are not static entities. On the contrary, politics only exists as sovereign operations that are mobilized, put in circulation, all of which ultimately erode any consistency in our political lexicon and institutions. Anidjar takes on the concept of “blood” not as a political concept, but as a metonym whose presence oscillates from signifying

life to capital and from community to contagion for circulation and stagnation constantly, that is, a semantic field constructing and eroding conceptual demarcations. Blood works as an analytical category in Western imagery, that at the heart of imageries of the body politic like the Hobbesian Leviathan—but also Eucharistic practices, sacrifice, biological racism, and community—lies a narrative of blood and fluidity. Anidjar alters Schmitt's famous motto about the secularization of political modernity that aimed at philologically grounding concepts by saying that "all significant concepts of the history of the modern world are *liquidated* theological concepts" (85). By adding that concepts are constantly "liquidated," Anidjar shows that although modern political operations repeatedly construct a community by *mobilizing it*, or as biopolitics would have it, by production of life, the operations imposed on life by politics constantly undo any conceptual sedimentation.

The portrayal of fragmentation and paralysis through the movie's use of shaky hand-held cameras and upside-down transitions convey disorientation, discomfort, and pain but also allow the characters and narrative to be set into motion. The film's representations of malaise and uneasiness anticipate the transition from paralysis to movement and strengthen the film's association of the dialectics of stasis to that of health and infirmity and suggests the idea that pain is necessary for a movement to take shape (which echoes Lomnitz's description of self-sacrifice in student movements). This alternation between stasis and paralysis and the correlation between pain and movement are portrayed similarly in three major scenes that showcase images of pain and persecution: seemingly random objects falling vertically from the sky that accelerate or slow down movement.

The first is the opening scene that triggers Tomás's trip to Mexico City and begins with woman with signs of physical abuse desperately trying to leave a house while her baby cries and the phone keeps ringing (which introduces the recurring trope of the absent father and the sense of uneasiness at home).

We then see an alternation of nadir and overhead shots of Tomás and a friend throwing water-filled balloons from a rooftop, one of which lands on the woman's baby. After being called out by the neighbors, we see Tomás running away in a shot filmed by a traveling dolly that progressively turns upside down.

The second scene begins with an overhead shot of Federico and Santos duping their neighbor's daughter who is disabled to connect their house appliances with an extension cable after their power is cut off. The neighbor finds out and chases them down the building until they flee in their old car, propelling them into the city, all of which happens while Fede has a disorienting panic attack filmed with a shaky personal camera—we even hear the camera pop out of its tripod and lose its stability. The third scene leads the movie to its ending and is composed of alternating shots of the protagonists looking for Epigmenio in their car and a boy being chased and bullied by two other kids. The boy, who like the woman at the beginning of the film is hurt, throws a brick from a pedestrian bridge to intimidate his bullies. The brick crashes into the windshield of the protagonists' car, which leads Federico to chase the boy, (a scene also shot with a shaky camera), all of which eventually leads the group to find Epigmenio (Figures 1, 2 & 3).

These sequences trigger and stop motion in the film by presenting vertical shots (overhead and point-of-view). It is easy to see in them an allegory for pain initiating movement, and the latter as a remedy for paralysis, not to mention the representation of transcendence in falling objects that set in motion an immanent world. And yet, it would be hard to affirm that these vertical shots grant a transcendental perspective or a subject with control over the world. On the contrary, while these shots accelerate the plot, they show how random acts and sheer chance set characters in motion.

The film's engagement with politics only to later abandon it becomes evident in the fictionalization of one of the most controversial events of the strike, the defacement of David Alfaro Siqueiros's mural *El derecho a la*

cultura at the *Rectoría*. The mural, which UNESCO recognizes along with the rest of UNAM's main campus as a World Heritage Site, contains different key dates in Mexican history: 1521, the conquest of Mexico; 1857, the first liberal Constitution; 1810, the Mexican Independence; 1910; the Mexican Revolution, and finally a 19 followed by two question marks (19??) that lead the beholder to question when the next Mexican insurrection will be (although it is worth noting that the 19?? assumed that this would have happened in the 20th century, which retroactively indicates that the cycle of revolutions ended with the century.) This open date has been altered two times during student occupations, one in 1968 and the other in 1999, which makes evident the student movement's desire to partake in historical periodization. Güeros's fictional account of this intervention has the students inscribing "HOY?" instead of "1999," as happened during *la huelga* (Figure 4).

By replacing 1999 with "Hoy," the film makes the audience reflect on the strike's relevance a decade after, its relation to Mexican history, and even how their demands remain valid. After unsuccessfully trying to stop her former boyfriend Furia from altering the mural, Ana asks Fede what Siqueiros—a well-known leftist—would have thought of this event to which Federico simply responds, "seguramente estaría de acuerdo" (01:01:45-01:01:02). This exchange points to the recurring tension between constituent and constituted power or between legitimacy and legality that signals the dilemma that any transformative politics faces of whether to abide by legality or provoke change through violent means.

Although there is much to be said about the intricacies of the use of violence beyond legal structures, the movie stops us short of making us think through the political. The references to Mexican history and the excitement of the mural scene that showcases the students' tribal energy, many of them carrying torches and beating drums in addition to Fede's answer, seem to have moved him from the solipsistic "I" who is "en huelga de la huelga" to becoming



Figures 1, 2 & 3: Different objects in vertical overhead and point-of-view shots propel and end action.

part of a political project. However, as soon as Fede's self-recognition as part of a collective movement comes, the movie backs off from politics.

Fede's answer comes as the camera lingers in a medium shot in which we see him and Ana from the back as they witness from afar the rest of the students. Not only does the scene mark a visual and auditive distance to the students—their image blurs and we just hear a distant murmur—but also Fede's unexcited tone contrasts with his ecstatic expressions when listening to Epigmenio or his romantic infatuation with Ana. Politics becomes relegated to the background at the precise moment that Fede sees himself as a part of a political movement. Fede's recognition of belonging to the movement

is shown by portraying him as emotionally and physically detached from the students, which is followed by the group leaving campus and the strike. The flight from the political scene should not be seen as the closure of movement by which Fede turns away from his anxiety. While this might be partially true, the movie not only problematizes political movements but raises the question of technological mobilization as a force that engulfs political movements.

Agamben's article "Movement" illustrates Anidjar's "liquidated" political concepts by explaining how 19th century canonical state theories that associated movement with dynamic civil society opposed to the rigid legality of the nation-state were upended by the 20th century unmoored expansion of politics. According to Agamben, Carl Schmitt's *State, Movement, People* reconfigured the rigid dichotomy (nation-state versus dynamic society) by understanding the public bureaucracy as a static element and a political movement (embodied in the Nazi party but also the Soviets) as a dynamic component. By doing so, Schmitt introduces a third element in "the people," which is presented as "impolitical" or "apolitical" *that must be mobilized by the party*. Movement then becomes a technological relation by which a body



Figure 4: A fictionalized account of Siqueiros's *El derecho a la cultura*

politic is set into motion and hence is produced by a political force or by—in the language of contemporary theory—biopolitical apparatuses.

This reflection puts Agamben in line with authors such as Schmitt and Jünger that argue that the mobilization of populations for militaristic efforts has caused an erosion of the frontier between war and other types of violence. From an infrapolitical perspective, we could say that much like the erasure of the boundaries of war, hyper-politicization of identities mobilizes every aspect of life in the pursuit of political efficiency. Agamben's reading of Schmitt allows to see that modern democracies mobilize a people, which in turn becomes at once its source of legitimacy and the impolitical object of the operations of power. Modern democracy, therefore, is the total identification of politics to the people. From this axiom, it follows that hegemonic struggle, even that for the liberation of people, is ultimately dependent on the total mobilization of every aspect of life—that is, everything from literature, art, affect, and the body must be directed at the consolidation of power. These reflections call our attention to the consequences of making politics indistinguishable from life but also shed light the complexities of the technological production of the people.

Total Mobilization: Full Mediatization and Contemporary Aesthetics

Even as Asse Dayán has commented on the movie's meta-cinematic reflections on its own relation to neoliberal cinema, this gesture also allows us to think about the erosion of politics that gives way to technological mediatization from an infrapolitical perspective. This happens after “el Oso”—an actual striking student who participated briefly in the film—lets the protagonists come inside the UNAM campus. In this scene El Oso and the protagonists ramble about the strike (Is it a revolutionary event? Is the university inclusive enough? Is the strike a political event, or does the event come from everydayness at the

strike, such as cleaning a toilet?)

Fede, or rather, Tenoch Huerta, breaks character as he cannot contain his laughter when el Oso bashes him. This is followed by Santos (or actor Leonardo Ortizgris, as the fiction collapses) asking him his opinion on the film's script. As el Oso continues to share his opinions, the camera drifts apart, and we see a film clapboard, which breaks down the narrative and reminds us of its fictive character. El Oso finally comes clean and mocks the script's verisimilitude, to state that "a mi me parece particularmente malo. Yo veo el guion como una película de correteadas... y ustedes son los protagonistas." (00:49:10-00:50:00). While Asse Dayán thinks of this fragment as one questioning *Güeros's* neoliberal aesthetics of making middle-class urban protagonists "the privileged witnesses of our times" (165), this fragment also parodies the seriousness of militancy and denarrativizes the link between aesthetics and political mobilization by showing—at least briefly—the fictive but also the mediatized and technological mobilization undergone by the characters.

Despite the film's reluctance to adhere to political mobilization, even a critic like Camila Torres-Castro who doesn't chastise the film for doing so, looks to ground subjectivity elsewhere. Her reading correctly locates the trope of the lack of a house and the possibility of finding an abode in the *movimiento*. As she points out, most characters are forced out of their homes and are striving to find one (like the students who have made UNAM their home) as the neoliberal fragmented nation no longer provides stable refuge. Moreover, the disappointing encounter with Epigmenio forces Tomás and Fede to let go of their nostalgic relationship with the past (and the revolutionary politics of 1968). Torres-Castro argues that the film avoids paralysis by looking inward into silence. This does not refer to the muteness of a paralyzed Fede, but the "utopic" silence showcased in the communal experience of music and the silent and intimate dialogues that are a "shell that guards the self from public space" (37) and which are able to posit an alternative space (a new social

geography), and therefore, a new refuge.

Torres-Castro correctly infers that the social space laid out in *Güeros* is one of fraught politics and neoliberal exploitation that has destroyed the notion of a stable home (or, more precisely, dispelled the illusion that it ever existed). Ana is the radio broadcaster for *Contrabanda FM* (which resembles *Ke Huelga*, a student radio of the time of the strike). In a scene she reads on air a poem written when she was a first-semester student. The poem is Javier Peñalosa's "Extensión de la casa" whose verses deal with the fragmentation of the abode and the self and its extension outside set boundaries, which coincides with the film's reflection on mediatization: "Observamos los escombros largamente/ como si en ellos reconociéramos los vestigios de la casa/ Como si en cada piedra pudiéramos adivinar/ los espacios en los que crecimos/ Tantos fragmentos de nosotros derrumbados... Para extenderla a los lugares más queridos/para lanzar la casa con fuerza hacia el agua/ a las ramas más altas de los árboles" (00:20:00-00:21:17). This reading of the film, however, does not consider that the notion of home has also been mobilized by politics and the market. To expand on this, let us return to the film's fictionalization of the alteration of Siqueiros's mural. As I have indicated, the film depicts the striker's writing "HOY" in the mural instead of the original inscription "1999." This change in the mural points to a different element within the film: its contemporary character, as it shows the audience that strike's demands continues to be pertinent and the mural remains a contested site of inscription in history (i.e., the mural has recently been subject to alterations by feminist activists).

Following Peter Osborne, the contemporary also speaks to a notion that goes beyond present-day relevance and refers to the temporal regime of late capitalism. The contemporary is also the temporal structure that arises when modernity's possibilities for historical and political change are exhausted. For Osborne, if modernity was a "temporal experience" in which novelty, a "new time" constantly ruptured with tradition and the present (a political

or a cultural Avant-Garde would be its most extreme versions in which a revolutionary subject or an artistic force spearheads historical movement), the contemporary has done away with any sense of futurity. In Osborne's words, the contemporary engulfs temporality in a continuous present: "[i]f modernity projects a present of permanent transition, forever reaching beyond itself, the contemporary fixes or enfolds such transitoriness within the duration of a conjuncture, or at its most extreme, the stasis of a present moment" (24).

The structural form of the contemporary is then experienced as a perpetual movement with no origin or end in sight—as Osborne puts it, the contemporary constantly disavows the horizon of expectation that propels modern history. To bring Osborne's meditation on art and philosophy to our concerns, the contemporary is an experience in which the erasure of a historical principle has left time ungrounded, with the exception of the demands of the market. For Osborne, mediations such as style, genre, medium, or a movement gave ontological certainty to art. While its questioning and negation propelled modern art, "which is at the same time that of the production of new, more complicated, negatively mediating forms: mediations of the crisis of mediations" (83), the weakening of mediations and the erosion of art's principles (and their colonial and geopolitical mandates) open a space of freedom in which archaic art, modernism, or post-conceptual art could be labeled as contemporary art regardless of their style with the caveat that they must negotiate with market imperatives. The contemporary as the temporal regime of neoliberalism is one in which we no longer think of time as a historical progression that moves forward but as a perpetual present into which different temporalities coexist *in a saturated present as long as they abide by market forces*.

This stagnant temporality is made evident in the film, as there are distinct references in the film to 1999, but also gags, shots (which reference Tizoc, Pedro Infante, etc.) that resort to the Golden Age of Mexican cinema, and a musical score (Toña La Negra, Agustín Lara, Natalia Lafourcade, and Juan Gabriel) that

brings this period and more recent periods making them “contemporary.” While these allusions have garnered the attention of critics, there are also various anachronic elements in *Güeros* left unnoticed, for instance, a scene at “Super K” minimarket, that is evidently anachronic (as this chain did not exist in Mexico City well into the 21st century) as well as the more notorious presence of smartphones in the hands of the attendees to a party that disrupts the film’s illusion that the film is faithfully representing 1999.

Beyond underscoring the strike’s lasting significance and evoking nostalgia, these elements disrupt the illusion of 1999 and construct a contemporary aesthetic where classic Mexican cinema, turn-of-the-century props like Walkmans, and consumer practices from the film’s production era (the 2010s) coexist. This collapse of temporalities shows that more so than pointing out a timely political intervention, the film is meditating on what it means to inhabit a temporal regime marked by technologization and immediate forms of communication that compress the notions of present and future, at least not in the way modernity envisioned.

The film subtly portrays motion driven not by politics or history, but by the pervasive forces of mediatization and technology. In addition to the meta-filmic references and anachronistic gestures, mediatization is portrayed through the ubiquitous television sets that populate *Güeros* on which the same show is running. The images displayed on the screens belong to *Big Brother*, a reality show whose first edition in Mexico was produced by television juggernaut Televisa and whose release coincided with UNAM’s strike. The show’s format consisted of gathering strangers in a house with cameras to track their activities 24/7. Footage of the program featuring, its rules, participants, as well as its development, appear in casual conversations and on the omnipresent TV sets in the various spaces in the movie, like in Federico’s apartment, a clinic, and the *pulquería* where Epigmenio is found. A telling moment happens when, from the window of his apartment, Federico is showing Tomás a shutdown UNAM

while *Big Brother* is running on the television. The chatter from the television in the film is interrupted by Tomás asking his brother, “¿es cierto que viven ahí?” to which Fede responds, “¿qué no ves?” pointing to the occupied UNAM, to which Tomás replies, “Los del movimiento, los de la universidad.” (00:19:10-00:19:25) Tomás’s response is left unanswered, and silence lingers, but this lack of dialogue makes evident a semantic confusion between the students and the participants of the reality show is taking place as both are having their everyday lives in prosthetic houses (UNAM and *Big Brother*’s house) that are broadcasted live.

During the early 20th century, Ernst Jünger proposed an understanding of modern society that still speaks to mediatized societies. For Jünger, industrial capitalism and technological advancements accelerated society and did away with traditional social structures and ways of life by putting into motion every single aspect of human life, either as part of the reproduction of capital or war. For Jünger, while bourgeois society operated under the pretense of eliminating all forms of contingencies that do not abide by the predictability of the market and liberal democracy (what I have referred to as the infrapolitical critique of the general equivalent), the experience of total warfare opens a window for something incalculable.

For Jünger, during 20th century the total mobilization of societies in the name of war (*Mobilmachung*)—described similarly to Schmitt’s impolitical people put into motion—goes beyond a political or military movement (*Bewegung*). Jünger’s description of modern politics is one in which not only boundaries between war and peace, but also between life and technology (the experience of being set in motion by the state and the market) are hard to pin down, but one in which everyone and everything is already set into motion. In Jünger’s words “Total Mobilization is far less consummated than it consummates itself; in war and peace, it expresses the secret and inexorable claim to which our life in the age of masses and machines subjects us” (“Total

Mobilization”, 128). While Jünger’s politics of pain and violence as a heroic prowess to flee from liberal societies is far from desirable or feasible, his work erodes the fantasy that mobilization is a tool for attaining political goals. Jünger realizes this when commenting how the mobilization of society is far more powerful than 19th professional warfare, as total mobilization encompasses:

not only the entirety of human and material reserves in a unitary context, but it is also characterized by variability, by the malleability of the deployment of men and means... Just as the offensive no longer seeks to reach the fronts in the old sense of the word, but rather seeks, with various and not necessarily only military resources, to reach space in all its depth, with its systems and populations, so its specific measures no longer focus only on the army, but on the planned organization of the entire energy (*The worker*, 185)

The same could be said of socialist struggles, Jünger mentions its strength lies in including every subject voluntarily from all corners of society: “All the decisive orders of mobilization do not proceed top-down, but are formulated, far more effectively, as revolutionary goals. Women fight for their participation in the production process. The youth demands labor service and military discipline” (158). This raises the question of whether there is anything that is not already mobilized by the productivist forces of politics and the market in contemporary society. A question like this brings us back to the ending of *Güeros* as the car is stopped by a demonstration of UNAM students, which is followed by Ana joining the protest and Federico unsuccessfully chasing after her. The movie ends as Tomás yells to his brother as he is pulling away from the stranded car looking for Ana. Federico, who looks relaxed in contrast to his previously anxious self, eventually looks at the camera and has his picture taken by his brother as the sound of marching band plays in back (Figure 5). The ending prompts viewers to ask whether Fede’s encounter with the *movimiento* frees him from anxiety or simply turns him into another cog in the machinery of



Figure 5: A photo taken by Tomás of a relaxed Fede amongst the demonstrators

spectacular capitalism. This brings us back again to the question of whether there is anything in the contemporary world that exceeds the forces of politics and the market.

For this, let's return briefly to Epigmenio and his failed presence at the Avándaro rock festival, not by focusing on the musician's wasted potential but as a symbol of the troubled relationship between the counterculture and the student movement. The Avándaro rock festival has been interpreted by cultural critics like José Agustín as the corollary of Mexican rock and 1960s counterculture. Another important topic raised by Agustín is that while Mexican counterculture, the *hippitecas*, rock enthusiasts, and their literary avatar "La Onda" were often criminalized by the government and therefore perceived as fellow travelers of the student movement in their rejection of a disciplinary and traditional society, they cannot be lumped into the political movements of the sixties and seventies.

The lack of political commitment from the Mexican countercultural scene garnered them many critiques from different actors within the political spectrum. One of the most prominent ones was that of Carlos Monsiváis,

who called La Onda and Mexican counterculture “antinacionalista, imitativa y apolítica” (234) as he deemed the movement more concerned about imitating American counterculture than truly forging a political movement that challenged Mexican authoritarian society. Monsiváis’s demand to the Avándaro attendees to be mobilized for politics points rather to the fact that depoliticized hedonism and “relajo” could be read in two different keys. On the one hand, there is a shared diagnosis that the attack on democracy and the commons renders some, like Fede, in deep crisis and even depression, as no aspect of life is free from market forces and an oppressive state. On the other, it reaffirms the expectation that political movements compulsively engulf every aspect of subjectivity and life, from personal relationships to love, arts, music, and literature to reach their goals.

Some, like the Avándaro festival attendees or Fede, resist this demand. Though they refuse to engage in politics, they are not entirely opposed to it—Fede calls this stance a ‘huelga de la huelga.’ Whether his anxiety fades because romantic, aesthetic, and political experiences transform him, enabling full integration into politics or the market, remains for the viewer to decide. Yet, as the film suggests, even as these forces surround him—students marching past the car, the swirl of mobilization—Fede’s existence cannot be wholly reduced to them. In its final moments, the film invites us to glimpse a remnant of life beyond politics, however fleeting, captured through Tomás’s and Ruizpalacios’s cameras.

Notes

- 1 I thank Peter Szork for raising the question of *Güeros*’s similarities with the *slacker* sub-genre. Andrew O’Hehir labeled the film this way as Fede and Santos refusal to do anything “productive” to instead spend most of their time in their messy apartment strongly resonates with this sub-genre. Although Richard Linklater’s *Slacker*, to point to a prominent example, also moves from private spaces to Austin’s streets, *Güeros*’s narrative arc in which characters engage with experiences such as family, love, and politics that may (or may not work) as remedy for their

nihilism. O’Hehir also notices *Güeros* similarities to the French New Wave and to Philippe Garrel’s *Regular Lovers*. One could also think of Jan Ole Gester’s *A Coffee in Berlin*. Although *Güeros* shares traits with Garrel and Ole Gester—black-and-white aesthetics, disaffected youth, and political confrontation—it engages more deeply with the nexus of politics and technological mobilization.

Works Cited

- Agamben, Giorgio. *Pilate and Jesus*. Translated by Adam Kostko, Stanford University Press, 2015.
- . “Movement”. *Generation Online*. Translated by Arianna Bove, <https://www.generation-online.org/p/fpagamben3.htm>
- Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982*. Penguin Random House, 2022.
- Asse Dayán, Jacobo. “*Güeros*: Social Fragmentation, Political Agency, and the Mexican Film Industry under Neoliberalism.” *Norteamérica*, vol.12, no.1, 2017, pp. 137-168. <https://doi.org/10.20999/nam.2017.a005>
- Anidjar, Gil. *Blood: A Critique of Christianity*. Columbia University Press, 2016.
- García Blizzard, Mónica. *The White Indians of Mexican Cinema: Racial Masquerade Throughout the Golden Age*. SUNY University Press, 2023. <http://hdl.handle.net/20.500.12648/7153>
- Güeros*. Directed by Alonso Ruizpalacios, Postal Producciones, el Instituto Mexicano de Cinematografía, Conaculta, Catatonia Films, 2014.
- Jünger, Ernst. *The Worker: Dominion and Form*. Translated by Bogdan Costea and Laurence Paul Hemming. Northwestern University Press, 2017.
- . “Total Mobilization”. *The Heidegger Controversy: A Critical Reader*. Edited by Richard Wollin. The MIT Press, 1998.
- Lemus, Rafael. *Breve historia de nuestro neoliberalismo: Poder y cultura en México*. Penguin Random House, 2021.
- Lie, Nadia. *The Latin American (Counter-)Road Movie and Ambivalent Modernity*. Palgrave Macmillan, 2017.
- Lomnitz, Claudio. *La nación desdibujada: Mexico en trece ensayos*. Malpaso, 2016.
- Monsiváis, Carlos. *Amor perdido*. Ediciones ERA, 2010.
- Moreiras, Alberto. *Infrapolítica: Instrucciones de uso*. La Oficina, 2020.

- Russek, Dan. "Melancholia and Relajo in Güeros (2014) by Alonso Ruizpalacios." *Politics of Children in Latin American Cinema*. Edited by María Soledad Paz-Mackay and Omar Rodríguez. Lexington Books, 2019, pp. 77-94.
- O'Hehir, Andrew. "Up All Night in Mexico City: 'Güeros' a Gorgeous, Ecstatic Slacker Odyssey, is One of the Best Movies of the Year." *Salon*, May 21st, 2015, https://www.salon.com/2015/05/21/up_all_night_in_mexico_city_gueros_a_gorgeous_ecstatic_slacker_odyssey_is_one_of_the_best_movies_of_the_year/
- Rosas, María. *Plebeyas batallas: La huelga en la Universidad*. Ediciones Era, 2001.
- Salovaara, Sara. "Five Questions with Güeros Director Alonso Ruizpalacios." *Filmmaker*, May 1st 2014, <https://filmmakermagazine.com/85815-five-questions-with-gueros-director-alonso-ruizpalacios/>
- Sánchez Prado, Ignacio. *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema, 1988-2012*. Vanderbilt University Press, 2014.
- Osborne, Peter. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. Verso, 2013.
- Torres-Castro, Camila. "Lejos de Veracruz: Of Urban (Sound)Scapes and Fallen Idols in Güeros (2014)." *Latin American and Latinx Visual Culture*, vol.4, no.4, 2022, pp. 26-39. <https://doi.org/10.1525/lavc.2022.4.4.26>
- Williams, Gareth. *Infrapolitical Passages: Global Turmoil, Narco-Accumulation, and the Post-Sovereign State*. Fordham University Press, 2020.

On the Provenance, Areas of Concern, and Reasons for Infrapolitics Now: A Coda to the Issue “Film and Infrapolitics”

Gareth Williams
The University of Michigan
garethw@umich.edu
10.7264/4kqw7p16

I would like to begin by offering my thanks to Pedro García-Caro, the General Editor of *Periphērica: A Journal of Social, Cultural, and Literary Studies*, for kindly affording me the opportunity to provide a Coda for the collection of essays contained herein, compiled and edited by Daniel Runnels and José Luis Suárez Morales. In the pages that follow, I would like to present for the reader my understanding of the provenance and need for infrapolitical thinking now. What follows below in reference to the project's provenance is a slightly

modified version of a section of the book I published in 2021 on the question of infrapolitics, titled *Infrapolitical Passages: Global Turmoil, Narco-Accumulation, and the Post-Sovereign State*. The purpose of the first section is to provide the potentially interested reader with an initial bibliography and overall sense of critical engagement that might serve as an introduction. This then allows me to approach, in the text's second section titled "The Reasons for Infrapolitics Now", the specific conditions and need for infrapolitical thinking in the context of what Etienne Balibar referred to in 2019 as "Absolute Capitalism" and "total subsumption". I will not comment on the specific essays contained in this dossier nor on the specific relation between film and infrapolitics, since that might encroach on questions of individual sensibility or perhaps even academic freedom, and I am sure that the quality of each contribution to this dossier stands on its own merits.

The Provenance of Infrapolitics

In Alberto Moreiras's 2006 work *Línea de sombra: El no sujeto de lo político* [*Line of Shadow: the Nonsubject of the Political*]*—*a book that radicalized some of the conceptual propositions developed in the 1990s around the experience of the *Latin American Subaltern Studies Group**—*the author provides a formidable critical response to *Empire*, Michael Hardt and Antonio Negri's influential and widely commented-upon tome of 2000. It is in this critical reading of Hardt and Negri's *Empire* that the infrapolitical begins to take shape not as a new or alternative philosophical or political concept, system, plan, school, or method hell-bent on overcoming other concepts from before. There is no dialectical or bureaucratic interest herein. Rather, it is a movement toward a quasi-conceptual attunement in thinking formulated in order to inquire into the determining power of our given conceptual systems and to propose the contours for an alternative (for example, non-subjectivist, non-transcendental, non-utopian, post-messianic) relation to the political in the age of total (that is, of planetary) subsumption. The reading in question is extended in particular reference to *Empire's* primary libidinal principle, which is the figuration

of emancipation even from within the fact that, according to the authors, Empire not only contains *counter-Empire* but *is* the container. In other words, global capitalism, or Empire, is the achievement of capital's own outer limit, while sovereignty remains the antagonistic container of the multitude, and also its boundary. It is from within this historical and conceptual conundrum that Moreiras begins to address the problem of the metaphysics of *counter-Empire* as a promised overcoming from within Empire's fulfillment of Empire itself. This is the question that dwells at the heart of Hardt and Negri's work, yet it remains largely un(re)marked, to the extent that it is presented merely as a transcendent given, or as the logical and inevitable outcome of Empire.

While *Empire*'s presentation of the totalization of subsumption is laudable (and is perhaps consonant with the overall diagnosis also contained in *Infrapolitical Passages*, though always with a divergent vocabulary, differential prognoses, and contrary hermeneutic responses), questions begin to emerge around Hardt and Negri's figuration of the biopolitics of the multitude as the always immanent, and therefore always potentially transcendent, *counter-Empire* to the biopolitics of global capital. How, asks Moreiras, can the conditions of a transcendent counter-biopower—the multitude—be thought from within the total subsumption that is Empire, when the latter is already bio-power at its absolute planetary limit? How could such a thing—the primacy of an immanent and future *counter-Empire*—bring an end to subalternity when “in *Empire* the end of subalternity is willfully and messianically affirmed while remaining theoretically unfounded” (213)? In other words, what price does thinking pay in the wake of Hardt and Negri's “frankly optimistic intellectual position” regarding *counter-Empire* as the subjectivist precondition for the surmounting and overcoming of Empire (215)?

Echoing Alain Badiou's *The True Life* and *The Rebirth of History*, in which the will of the militant subject is both the truth of “the Idea” and the dialectical rebirth of history simultaneously, what remains at stake in the

relation between Empire and the book's onto-theological prophesy of an emergent *counter-Empire* of the poor (Hardt and Negri 2005) is the specter of the Hegelian dialectic—and therefore the determination of philosophy as *the* science or absolute knowledge—as the un-marked and therefore overlooked and unexplained instrument of subjective consciousness and common sense that lies at the heart of the modern history of the political Left in the wake of the French Revolution.

In contrast, Moreiras advances in the direction of the infrapolitical by turning back, that is, by advancing backward for the purpose of clearing a way back, across, and out of the imperial ground of modern metaphysics. His reading achieves this in such a way as to emphasize (or, rather, to actively un conceal) the Spanish Inquisition as the underlying Latin Romanic onto-theological ground, or “infrapower” (prior, that is, to Foucault's modern determination of the biopolitical), upon which all subsequent ontological forms of modern Western imperial and nation-state sovereignty, including that of the onto-theological biopower that Hardt and Negri recuperate in their political understanding of both Empire and *counter-Empire*, are construed and understood.

Moreiras's calling into question (or destruction) of Hardt and Negri's excessively expedient dialectical overcoming of Empire prompts us to consider the extent to which, when thinking from within the modern politics of emancipation, we are in fact thinking from within (and in our quest for a positive politics, merely reaffirming) the unexamined onto-theological determinations of the historical processes by which emancipation entered the modern history of Western metaphysics as both biopower and counter-biopower, beneath the visiblensness of the Christian imperial and national histories of state sovereignty. It is important at this point that the infrapolitical not be confused with the extension of the *infrapower* of the Inquisition itself in the imperial history of modern metaphysics. They are not the same, for the latter is a reference to the

working of biopolitics as the everyday naturalization of domination and the management of life, while the former strives to move in a different direction. Infrapolitics is not a biopolitics. Any confusion here would lead us to embrace (as in fact Hardt and Negri do) the nihilism that dictates that one can fight the biopower of Empire by mobilizing the biopower of *counter-Empire*, which is akin to fighting the metaphysics of subjectivity (*cogitatio*), in the age of the closure of metaphysics, with the will to power of a supposedly better metaphysics of subjectivity (the *cogitatio* of the multitude). Infrapolitics believes that it is necessary not to reinvent metaphysics in the name of a new politics, but to try to get out of the metaphysics of the West entirely “because it prevails and now carries on unchecked over the whole world” (Marion xiii).

The reinvention of a new politics is the fulfilled nihilism that overlooks its own onto-theological foundation in the name of political militancy and expediency, which is then consequently overlooked by the vast majority of modern and contemporary thinking on both the Left and Right. It is here, however, that the infrapolitical register in thinking assumes responsibility for the conceptual conditions of an exodus from the biopolitical itself. This is proposed by Moreiras not in order to fantasize about the possibility of freeing oneself from nihilism, but to confront the consequences of actively skimming over nihilism in the name of a transcendent, messianic counter-politics. Such a fulfilled nihilism is, after all, what Hardt and Negri extend in their emancipatory figuration of *counter-Empire*.

In 2006, the possibility of an alternative to a thinking fully determined by fulfilled nihilism was registered in the chapter’s concluding expression: “Infrapolitics is but the search for a non-biopolitical exodus” (Moreiras, *Línea* 238). Almost a decade later, in 2015, the possibility of an exodus from thinking in the shadow of fulfilled nihilism came to be delineated as “an exodus with regard to the subjective prison that constitutes an ethico-political relation ideologically imposed on us as a consequence of metaphysical humanism”

(Moreiras, “Conversation” 152).

The question of the distance between infrapolitical thinking and fulfilled nihilism was recuperated and extended in 2017 by Jaime Rodríguez-Matos in *Writing of the Formless: José Lezama Lima and the End of Time*. In this work, the author grappled actively with the realization that any step back now from the onto-theological affirmations of metaphysical humanism—such as those of so called revolutionary thinking—requires an entanglement with nihilism attuned to the possibility of doing something other than treating “the problem of nihilism as a mere pitfall or as an obstacle that can be simply surpassed” (100). In this work, Rodríguez-Matos addresses the demand for an instrumentalization of, and within, contemporary political thinking (for instance, via the revamping of Lenin’s programmatic question from the turn of the twentieth century, “What is to be done?”) in particular reference to two of the most prominent modes of political thought today, namely, “postfoundational thinking” (as evidenced, for example, in the writings of Oliver Marchart and Ernesto Laclau, in their mutual relation to Carl Schmitt) and “communist horizontal thinking” (as extended in the work of Alain Badiou and others).

Herein Rodríguez-Matos points out astutely that so called postfoundational thinking stakes a claim on the nonexistence of an ultimate ontological ground for thinking (politics, for example) yet addresses the absence of foundation by actively forgetting about being, or the beingness of beings, which is the originary void itself (*Writing* 104). So how postfoundational is postfoundational thinking? Rodríguez-Matos seems to ask. The answer, he suggests, is not very postfoundational at all, for the “absence of *arché* ends up being the very legitimating mechanism for the multiplication of finite foundations, which will take on the form of a decision—as was also the case in Schmitt” (*Writing* 103). Postfoundational thinking is therefore founded on the essential occlusion of the originary ontological question regarding the difference that (un)grounds political thinking in the first place. For this reason, postfoundational thinking

is “a rehabilitated form of modern thought as a whole” (*Writing* 104), to the extent that it is a revamped metaphysical humanism couched in the vagaries of contingency and the metaphysical oblivion of the question of being (that is, of fundamental ontology, or the thinking of existence itself). The problem stems from an ideologically determined unwillingness in both forms of political thinking to grapple with the legacies of so called Left Heideggerianism. It is this unwillingness that, in the case of both postfoundational and communist horizontal thinking, flattens out the problem of the ontological difference, thereby preparing “the way for the accusation of nihilism to be leveled at whoever does not forget what is essentially at issue in thinking the difference between being and beings as difference and not as a stratification of ‘ontic’ and ‘ontological’ levels... The fight against nihilism continues, but it is now a fight against those who think the problem” (*Writing* 104). For Rodríguez-Matos, however, thinking the political in the name of an instrumentalization, and this in the absence of an essential attunement to the nothing, that is, to the void, produces both the compensatory domination of dogmatic certainty and the glorification of what is essentially a poorly occluded yet fully fulfilled nihilism. Against the dogmas of occlusion, Rodríguez-Matos reminds us that:

The void is not an aesthetic or imagined supplement; it is the first evidence of modern political experience, particularly after the great political revolutions of the era... But the void does not pick sides; the day after the revolution that void is also there already gnawing at whatever new institutions are put in place. The paradox of historical materialism is that it is unable to come to terms with the materiality of this emptiness. (*Writing* 110)

For this reason, the failure or refusal to reckon with the void, and this in the name of a politics of emancipation against which nihilism is measured, “does not make choosing between evil and a lesser evil anything other than a forced choice for evil” (Rodríguez-Matos, “Nihilism” 46–47). It is with the

banal optionlessness of the political in mind that Rodríguez-Matos suggests a differential pathway for thinking, as he conjectures that “perhaps it is time to reconsider the problem of foundations from the perspective of the *ex nihilo* without any further qualifications, that is, from the perspective of a thoroughly a-principial thought” (*Writing* 121). In a companion introductory text (“After the Ruin of Thinking”), Rodríguez-Matos clarifies what a-principial thought might imply for certain understandings of political action today:

What does infrapolitics say when a militant asks what bearing can thinking the absence of foundations, the ontological difference, the structure of the question, the vigilance against the temporality of the present and of presence, what can any of this possibly have to offer to the group marching down the street protesting the real and massive injustices being carried out today at every level of existence? (“Introduction” 4)

The answer is twofold: Firstly, “The focus on politics runs the risk of blinding you to the problem of politics... What if the problem of politics is that politics always entails an instrumentalization, an illegitimate appropriation that is presented as legitimate? And further, what if this problem is only exacerbated by confronting it only politically?” (“Introduction” 4); and secondly, “Infrapolitical thought/action begins by affirming that what goes under the heading of politics can be contested as such, and also that what the standard meaning of politics excludes from its own reduced sphere of ‘action’ is more important in its politicity—even as this entails a retreat from politics in the business as usual sense of the term” (“Introduction” 5). It is for these reasons that infrapolitics is “not a politics otherwise” (“Introduction” 5–6). Rather, it is the “deconstruction of politics or politics in deconstruction” (Moreiras, “A Conversation” 144). It is a proposal for the deconstruction of every illegitimate appropriation and expropriation that is presented as legitimate, including, but not limited to, the sociological, the anthropological, and the cultural.

Infrapolitics can be understood as a significant withdrawal or retreat from the political field that touches nevertheless upon the political “to the extent [that] it seeks to glimpse and reflect upon a certain outside of politics” (Moreiras, “Infrapolitics: The Project and Its Politics” 9–11). The notion of withdrawal, or of difference from the political, has also been extended by Sergio Villalobos-Ruminott, who observes that infrapolitics “points toward a dimension of existence that has not dropped into the will of will... it supposes a relation of withdrawal [desistencia] from the political itself” (“¿En qué se reconoce el pensamiento?” 52). In the same vein, infrapolitics has been approached as “the non-place from which the place of politics is radically interrogated... infrapolitical questions are not *strictu sensu* political questions; they are neither questions that could be answered from within the political realm nor are they questions that interrogate politics exclusively for the sake of establishing another politics... infrapolitical questions lie and die as questioned questions that are incapable of mastering their own questioning” (Mendoza de Jesús 53–60). It is precisely for this reason that infrapolitics marks “the experience of the impossibility of the total conceptualization of experience. Therefore, infrapolitics is a form of negative realism that... prevents the onto-theological from taking hold of the various regimes of representation, identity and the totalizing power of communitarian politics” (Álvarez Solís 139). It therefore exists at a distance from “what was understood as politics throughout modernity, that is, since the foundation of political theory, as a so called science” (Álvarez Yágüez 23). In specific reference to the Heideggerian legacy, infrapolitics “insofar as it is an-archic thinking... occurs in the form of a kind of Heideggerian ‘backtracking,’ specifically concerned with retrieving traces of the previous heralding of the infrapolitical dimension. This is the hermeneutical effort of dialoguing with a certain ‘tradition’ of thinking involved in dealing with the end of onto-theological thought” (Cerrato 98). For this reason, infrapolitics resists becoming a paradigm or world image,

since its “questioning cannot be organized easily into the conventional history of paradigms, schools or structuring principles for the history of being or knowledge. On the contrary, conceived as infinite and irrevocable inquiry, infrapolitics is the question regarding the end, or the finality, of an epoch” (Villalobos-Ruminott, “El poema” 107). Finally, for Ángel Octavio Álvarez Solís infrapolitics inaugurates a modification in tone and, as such, “a change in the orientation of thought, a change in the fragile conceptual structure of theory, a change in the way in which discursive practices admit new horizons of experience... The politics of tone indicate a dispute regarding open ears” (124–27). The author then continues, “Infrapolitics is part of the history of deconstruction, but not of the American history of deconstruction” (131). It is, in this sense, a return to and a renewal of the legacies of deconstruction.

From all of this, one can discern that infrapolitics inaugurates a diagnosis of the epochal collapse of modern thought. However, rather than apocalyptic thinking, infrapolitics thinks from within the end, for it is extended in conjunction with the attempt to elucidate a turn in our inherited metaphysical legacies. It comes with a particular attunement to the ontological difference between beings and the beingness of beings and moves in such a way as to give language to the ontological difference’s relation to “the active infra-excess of the political” (Moreiras, “Infrapolítica y política” 56). This infra-excess of the political is the excess to the ontology of the subject, or the opening to existence itself. As Martin Heidegger named it, it is *ek-sistence*, or being-towards-death. It is the unconditional nonplace of politics in retreat, which is understood as the potential uncovering of what cannot be captured and remobilized from within the Hegelian metaphysics of absolute knowledge, political consciousness, subjective will, and the dialectic of experience.

In retreat, infrapolitics strives to clear a way toward a thinking uncaptured by the modern history of subjectivity, ethics, and politics. The act of clearing is therefore carried out in the name of freedom. In this regard, Maddalena

Cerrato has addressed the importance of the question of passage in the age of the end of metaphysics, which in *Infrapolitical Passages* I take up in conjunction with what Ángel Octavio Álvarez Solís has referenced as a modification in tone and as a change in the orientation of thought. In her reading of Heidegger, Schürmann, Malabou, and Derrida, Cerrato frames the question of the passage in the following terms: “The affirmation of the end of the hegemony of epochal principles, insofar as it is an-archic, also marks the end of epochality itself, but it is, at the same time, the beginning of a passage, of the time of the transition from the passing of ontotheology to a new historicity” (84). *Passage* voids the demand for a new topology from which to think: “An-archic thought loses its mooring, it is displaced, dislocated into tropologies without return. This is the condition of the passage. In the passage, thinking can just expose itself to singular tropes, singular displacements without any expectations of stability neither as return to an originary birthplace nor as relocation elsewhere... what is passing away in the passage is philosophy itself” (89–97). For this reason, infrapolitics, as a denarrativizing activity, “dwells in the passage” (98).

In 1931 Walter Benjamin denoted something analogous and referred to it as the work of the “destructive character”:

Some people pass down things to posterity, by making them untouchable and thus conserving them; others pass on situations, by making them practicable and thus liquidating them. The latter are called the destructive... The destructive character sees nothing permanent. But for this very reason he sees ways everywhere. Where others encounter walls or mountains, there, too, he sees a way. But because he sees a way everywhere, he has to clear things from it everywhere. Not always by brute force; sometimes by the most refined. Because he sees ways everywhere, he always stands at a crossroads. No moment can know what the next will bring. What exists he reduces to rubble—not for the sake of rubble, but for that of the way leading through it. (542)

Both Benjamin’s destructive character and infrapolitics seek to situate

themselves in the passage toward another beginning, though not in the onto-theological terms of surmounting, overcoming, or transcending, since they both spurn the dialectical movement of *Spirit*. However, this does not mean that Benjamin's destructive character and infrapolitics are entirely coincident, for in Benjamin the destructive character still derives from "the consciousness of historical man" (542). In the wake of the economic collapse of 1929, consciousness remains the ultimate *arché* of both subject and experience, and there is still present in Benjamin a residual romanticism in the delineation of the destructive character as the exercise and affirmation of the *ego cogito*.

As a result, both the rubble and the possible beyond are established by and for consciousness, with destruction as the self-conscious experience and consequence of knowledge and understanding. Herein experience can only be understood as the experience of (self-) consciousness, without anything cast off. In the "destructive character," then, we remain in the land of the self-certainty of mental representation, or of the "I think, therefore, I am" that was unmoored by Lacan throughout his intellectual trajectory and in his brief exposition of the capitalist discourse in 1972.

In a slightly different tone to that of Benjamin's destructive character, as we now inhabit fully the third decade of the twenty-first century, we can but strive to desist from romanticism, since we can no longer place faith in the determination of a way through the rubble or accede to an "other side" via the Enlightenment "consciousness of historical man." Now the struggle is to delineate a way to backtrack from the Hegelian metaphysics of consciousness—from the humanist metaphysics of the ontology of the subject—that helped accumulate the underlying rubble of modernity in the first place. This backtracking is the basis for the infrapolitical exodus from all the metaphysical legacies of the dialectic of consciousness and the politics of intersubjective recognition that we have inherited since the Enlightenment. Now our only task is to think in a relation of mourning to a

world of humanist promise now essentially obsolete. Infrapolitics in this regard is neither melancholic nor apocalyptic. Rather, it is a thinking that dwells in the closure of the metaphysical humanism that previously anchored our faith in “the consciousness of historical man.” Such is the negative realism of the infrapolitical register in thinking.

The Reasons for Infrapolitics Now

We dwell in an entire global economy propelled by an Artificial Intelligence to which, we are already told, we just need to adapt because it is unstoppable (urging “ever forward, ever unsubdued” as Mephisto put it, and as Freud recalled in *Beyond the Pleasure Principle* in reference to the neurotic phobias underlying the ego [or death] instincts and the impulse toward perfection [53]). A.I.’s deepening and intensification of humanity’s neurotic phobias will underlie and help propel the greatest transformational force since the dawn of the Industrial Revolution. That is the language already at play. Today’s “cognitive capitalism” (Celis Bueno), comprising consumer-humans uploading video content that nobody needs or asked for, with the hope of being able to monetize their time and entrepreneurial efforts via ads, subscriptions, and viewer attention span, together with the structural in-existence or relative in-existence of those who are not part of that economy, is the mere tip of the iceberg compared to what is on the horizon: “Without an economic function, society buries you before you’re dead”, Harper Stern coldly adjudicates in the opening episode of the fourth season of the HBO series, *Industry*. Harper understands and lives her life accordingly, unfortunately. If you thought the Internet was the most critical contribution to human consciousness since the dawn of the Industrial Revolution, or if you think that the human is *the* commodity most in demand now as living currency, as Tiqqun put it in their *Preliminary Materials for a Theory of the Young Girl* (34-5), just wait until you see what the anxiety to come looks like. In the epoch of planetary climate

collapse, what is striking is its intimate co-belonging with the uniform technological domination of humanity on a planetary scale. Dopamine—that is, the human being itself as a living hormonal vessel and as a subject-object of attention span, adrenaline reserve, and expenditure—is now *the* post-territorial consumer product to be tracked, expropriated, and valorized repeatedly, incessantly, from milli-second to milli-second, whether we are aware of it or not. Algorithmic (cognitive) capitalism produces the biopolitical positing and domination of an always alien syntax that engulfs the entirety of individual and collective subjectivity, consciousness, will, and emotion, thereby making a mockery of consent and political hegemony, but not of coercion, boredom, expropriation, anxiety, value extraction, monetization, suffering, and domination. Algorithmic capitalism is a biopolitical absolutism—a new totalitarianism of individual free will and choice on a planetary scale always already dominated by the logic of the time of the *end*, permanently—that forces human attachment to technological presencing before all else. Any possible non-attachment is akin to non-existence, since “non-attachment to busy-ness is not an option placed before our free will” (Schürmann 100). Subjectivity—that is, Descartes’ “I think, therefore I am”—no longer legislates on all there is, as Reiner Schürmann has observed. Now the alien syntax of the algorithm does that, and we are expected to conform to its totalitarian logic. And we do conform, absolutely. It is almost as if we were built for it. Our neurotic phobias are the anchor for, and the guarantee of, our conformity, suffering, and enjoyment (*jouissance*). For this reason, one must take the negative entropy of Absolute Capitalism and total subsumption (Balibar) so seriously that one recognizes it as a destruction that, in the absence of any “neganthropic” bifurcation against “entropocenic” nihilism (Stiegler)—that is, in the absence of a turn and potential second commencement for a post-metaphysical thinking capable of guaranteeing the West’s abandonment of its own foundation and essence—the epochality of destruction built around the

negativity that is the human being itself merely deepens. Jean Vioulac (2024) voices his utmost pessimism in this regard by referring to the “Anthropocene” as the “Thanatocene”, that is, as the extension and deepening of capitalism’s entropocenic impulse toward destruction, war, death, extinction, and nothing else. Existence is what is at stake now more than ever. And that demands not more politics, but infrapolitics, understood as the absolute distance between politics and life (Moreiras, *Infrapolítica*).

Jean Vioulac begins *L’époque de la technique: Marx, Heidegger et l’accomplissement de la métaphysique* [*The Age of Technique: Marx, Heidegger, and the Accomplishment of Metaphysics*] by observing that with the planetary urbanization of humanity, as announced in 2008 by The United Nations, nature has disappeared and is now reduced to the status of “green space”, natural resources, and the environment (13-14). In the last two hundred years, Vioulac observes, the Greek distinction between nature and the artificial has succumbed before the advent of the planetary reign of technique/technology, thereby signaling our epoch as the inauguration of the definitive exhaustion of the metaphysical distinction between natural history and human history that Hegel upheld as the order of Spirit, and that was consequently bequeathed, in inverted form, to his disciple, Karl Marx. The collapse of the Greek distinction between nature and artifice (technique/technology) points in the direction of the radical singularity of our epoch: the universal terminal deployment of Greek rationality itself (Vioulac, *L’époque* 25). Vioulac has pinpointed the historical and conceptual magnitude of our epochal situation; a terminal gravity that makes a mockery of all university discourses regarding humanism, culture, and identity, together with all the sociological ontologies of its Area Studies paradigm. In recognition of this terminal deployment of our entire genealogy of political, social, and cultural vocabulary, contemporary thinking can only strive to be *post-* and *infra-*, in the name of our actual historical, geological, economic, technological and existential situatedness, or *Heimatlosigkeit*.¹

Thinking, which is not to be confused with calculation or instrumentality, is no longer of interest to our institutional age. Harper Stern and everyone like her know that, and they live their lives accordingly. In contrast, if you think there might be something wrong with that, and that what is currently at stake is the very question of existence, then infrapolitics might be something you're interested in exploring.

Sabarís-Baiona, Val Miñor
January, 2026.

End Notes

- 1 “A thinker can only go beyond the nation-state by becoming *heimatlos*, that is to say, by looking at the world from the standpoint of not being at home... *Heimatlosigkeit* becomes a standpoint from which to reflect on the planetary condition... not being at home allows one to know better both being at home and being in the world” (Hui 29).

Works Cited

- Álvarez Solís, Ángel Octavio. “On a Newly Arisen Infrapolitical Tone in Theory.” Special issue on “Infrapolitics and Posthegemony,” ed. Jaime Rodríguez- Matos. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 5, no. 1, 2015, pp. 123–41.
- Álvarez Yágüez, Jorge. “Crisis epocal: La política en el límite.” Special issue on “Infrapolítica y posthegemonía,” ed. Alberto Moreiras. *Debats*, vol. 128, no. 3, 2015, pp. 9–28.
- Badiou, Alain. *The Rebirth of History: Time of Riots and Uprisings*. Trans. Gregory Elliott. Verso, 2012.
- . *The True Life*. Trans. Susan Spitzer. Polity Press, 2017.
- Balibar, Etienne. “Towards a New Critique of Political Economy: From Generalized Surplus Value to Total Subsumption”. In *Capitalism: Concept, Idea, Image, Aspects of Marx’s Capital Today*, ed. Peter Osborne, Éric Alliez, and Eric-John Russell. CRMEP, 2019, pp. 36–57.
- Benjamin, Walter. “The Destructive Character.” In *Selected Writings, vol. 2: 1927–1934*, ed. Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Harvard University Press, 1999, pp.

541–42.

Celis Bueno, Claudio. *The Attention Economy: Labour, Time and Power in Cognitive Capitalism*. Rowman & Littlefield International, 2017.

Cerrato, Maddalena. “Infrapolitics and Shibumi: Infrapolitical Practice Between and Beyond Metaphysical Closure and End of History.” Special issue on “Infrapolitics and Posthegemony,” ed. Jaime Rodríguez- Matos. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 5, no. 1, 2015, pp. 81–105.

Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. The Psychoanalytical Library, 1922.

Hardt, Michael, and Antonio Negri. *Empire*. Harvard University Press, 2000.

Hui, Yuk. *Post-Europe*. Urbanomic Media Ltd, 2024.

Lacan, Jacques. “Discours de Jacques Lacan à l’Université de Milan le 12 mai 1972.” In *Lacan in Italia 1953–1978*. La Salamandra, 1978, pp. 32–55.

Marion, Jean-Luc. “Foreword”. In Jean Vioulac, *Apocalypse of Truth: Heideggerian Meditations*. Translated by Matthew J. Peterson. U of Chicago P, 2021, pp. xi–xiv.

Mendoza de Jesús, Ronald. “Sovereignty: An Infrapolitical Question.” Special issue on “Infrapolitics and Posthegemony,” ed. Jaime Rodríguez- Matos. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 5, no. 1, 2015, pp. 52–80.

Moreiras Alberto. *Infrapolítica: La diferencia absoluta (entre vida y política) de la que ningún experto puede hablar*. Palinodia, 2019.

—. “A Conversation with Alberto Moreiras Regarding the Notion of Infrapolitics.” With Alejandra Castillo, Jorge Álvarez Yáguez, Maddalena Cerrato, Sam Steinberg, and Ángel Octavio Álvarez Solís. Special issue on “Infrapolitics and Posthegemony,” ed. Jaime Rodríguez- Matos. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 5, no. 1, 2015, pp. 142–58.

—. “Infrapolitics: The Project and Its Politics: Allegory and Denarrativization; A Note on Posthegemony.” Special issue on “Infrapolitics and Posthegemony,” ed. Jaime Rodríguez- Matos. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 5, no. 1, 2015, pp. 9–35.

—. “Infrapolítica y política de la infrapolítica.” Special issue on “Infrapolítica y posthegemonía,” ed. Alberto Moreiras. *Debats*, vol. 128, no. 3, 2015, pp. 53–73.

—. *Línea de sombra: El no sujeto de lo político*. Palinodia, 2006.

Rodríguez-Matos, Jaime. “Introduction. After the Ruin of Thinking: From Locationism

to Infrapolitics.” Special issue on “Infrapolitics and Posthegemony,” ed. Jaime Rodríguez-Matos. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 5, no. 1, 2015, pp. 1–8.

- . “Nihilism and the Deconstruction of Time: Notes Toward Infrapolitics.” Special issue on “Infrapolitics and Posthegemony,” ed. Jaime Rodríguez-Matos. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 5, no. 1, 2015, pp. 36–51.
- . *Writing of the Formless: José Lezama Lima and the End of Time*. Fordham University Press, 2017.

Schürmann, Reiner. *Modern Philosophies of the Will*. Diaphanes, 2022.

Stiegler, Bernard. *The Neganthropocene*. Edited, translated and Introduction by Daniel Ross. Open Humanities Press, 2018.

Tiqun. *Preliminary Materials for a Theory of the Young-Girl*. Translated by Ariana Reines. Semiotext(e), 2012.

Villalobos-Ruminott, Sergio. “El poema de la universidad: nihilismo e infrapolítica.” Special issue on “Infrapolitics and Posthegemony,” ed. Jaime Rodríguez-Matos. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 5, no. 1, 2015, pp. 106–22.

- . “¿En qué se reconoce el pensamiento? Posthegemonía e infrapolítica en la época de la realización de la metafísica.” Special issue on “Infrapolítica y posthegemonía,” ed. Alberto Moreiras. *Debats*, vol. 128, no. 3, 2015, pp. 41–52.

Vioulac, Jean. *L'époque de la technique. Marx, Heidegger et l'accomplissement de la métaphysique*. Presses Universitaires de France, 2009.

- . *Métaphysique de l'Anthropocène II: Raison et destruction*. Presses Universitaires de France, 2024.

Williams, Gareth. *Infrapolitical Passages: Global Turmoil, Narco-Accumulation, and the Post-Sovereign State*. Fordham UP, 2021.

e

Interview • Entrevista

Cine desde los márgenes: Entrevista a Juan Carlos Mege

Jesús Sepúlveda

Haciéndose eco de las ideas de Fernando Birri, Alejandro Vallega escribe que “el nuevo cine latinoamericano se desarrolla a partir de situaciones y realidades concretas”. No es un cine de gran producción ni una maquinaria audiovisual signada por el espectáculo, sino un cine *in situ* portador de una estética marcada fuertemente por el imaginario y la realidad social de América Latina. Los cineastas independientes latinoamericanos coexisten haciendo frente a la hegemonía cultural del mercado y de la industria del cine, hoy fuertemente asediada por las producciones de *streaming*. En tal sentido, son forjadores de contracultura.

Uno de esos agentes contraculturales es Juan Carlos Mege: realizador independiente chileno que ha forjado a pulso una obra fílmica y audiovisual

que poco a poco va encontrando más espectadores. Títulos como *Máquina de combate* (2006), *Hotel Marconi* (2009), *Salvaje* (2022), *Venus* (2023) y *La deuda* (2024) marcan su producción.

Juan Carlos Mege nació y creció en la región de Concepción en el sur de Chile. En la década del ochenta se instaló en Santiago, donde realizó estudios universitarios en sociología, participando activamente en el movimiento de oposición al régimen cívico-militar del dictador Augusto Pinochet. En la década del noventa ejerció la docencia y comenzó la creación de una obra plástica que pronto lo llevaría a la realización cinematográfica.

Como director de cine, su trabajo se caracteriza por la colaboración transversal, destacando nombres como el camarógrafo y director Camilo Echegoyen, el dramaturgo José Yovane Monetta y la compositora Colombina Parra. Además, ha trabajado con un variado elenco de actores y actrices como Carola Jerez, Alejandro Goic, Marta Aránguiz, Juan Cristóbal Pulido, Belén Richard y Jorge Alís, entre otras y otros. Su trabajo también se ha extendido a otros países del continente, incluyendo Argentina, Bolivia y México, donde ha participado en obras colectivas y ha realizado pasantías.

Lo que sigue es una breve entrevista en la que Mege reflexiona sobre su trayectoria, sus influencias y su periplo como cineasta.

JS ¿Cómo llegaste al cine y cómo te hiciste director de cine?

JCM Llegué al cine por una necesidad vital más que por formación académica o por un deseo de pertenecer a la industria. Antes del cine estuvo la poesía, la acción artística y una preocupación persistente por la memoria, el cuerpo y la violencia política en Chile. En 2006 realicé una obra plástica llamada *Máquina de Combate*, construida con parabrisas quebrados y pensada para acompañar una marcha del 11 de septiembre. Al documentar esa acción, la experiencia se transformó en un medimetraje y, casi sin proponérmelo, entré al cine.

No me hice director siguiendo un camino tradicional. Me fui formando en la práctica, en la precariedad, en el trabajo colectivo y en el error. Para mí, dirigir no es ocupar un lugar de poder, sino asumir una responsabilidad ética: sostener una mirada, cuidar un proceso y respetar los territorios y las personas que participan de la obra.

JS ¿Cuál ha sido tu trayectoria? ¿Hay momentos clave o influencias?

JCM Mi trayectoria no ha sido lineal ni acumulativa. Ha sido una búsqueda constante, marcada por desplazamientos, pausas y retornos. Un momento clave fue entender que el cine que me interesaba no podía separarse de la vida ni de la experiencia situada. Películas como *Hotel Marconi* confirmaron que un cine poético y autoral podía circular internacionalmente sin renunciar a su raíz. Luego, *Salvaje* consolidó una forma de trabajo profundamente territorial, donde la frontera entre ficción y realidad se vuelve porosa.

Mis influencias vienen tanto del cine universal independiente como de la poesía, la filosofía política y las prácticas comunitarias. Más que referentes estéticos, me han marcado los encuentros humanos y los procesos compartidos.

JS ¿Qué es Pulso Films? ¿Cómo se formó y cómo existe hoy?

JCM Pulso Films nace de la necesidad de sostener una práctica cinematográfica en el tiempo. No surge inicialmente como una empresa, sino como un gesto artístico y político. Con el tiempo, fue necesario constituir una estructura legal que permitiera gestionar proyectos, postular a fondos y dialogar con circuitos internacionales, sin perder autonomía.

Hoy Pulso Films es una productora audiovisual independiente que desarrolla cine de autor desde la escritura hasta la circulación, pero también es un espacio de colaboración, formación y experimentación. Funciona como un organismo vivo, con equipos variables y metodologías colaborativas. Su financiamiento combina fondos públicos, coproducciones, trabajo

autogestionado y redes de apoyo, lo que también define su estética y su ética de trabajo.

JS Háblanos de tu experiencia con cineastas independientes de Argentina, Bolivia y México. ¿Cómo evalúas esta red?

JCM El trabajo con cineastas independientes de otros países latinoamericanos ha sido fundamental, no solo a nivel creativo, sino político. Estas redes no se construyen desde la competencia, sino desde la necesidad de compartir saberes, recursos y afectos. Son redes de confianza y de resistencia. En un contexto dominado por lógicas industriales y narrativas hegemónicas, estas colaboraciones permiten sostener otras temporalidades, otras formas de producción y otros relatos. Más que disputar el centro, estas redes construyen un cine desde los márgenes, desde los territorios y desde la memoria.

JS Has indagado en la relación entre cine y poesía. ¿Qué rescatas de ese proceso?

JCM La poesía no es un elemento decorativo en el cine que realizamos, sino una forma de pensamiento. Me interesa un cine que no sólo narre, sino que respire, que tenga silencios, vacíos, volumen y ritmos internos. La poesía me ha permitido confiar en lo fragmentario y en lo sensible, en aquello que no se explica completamente. Este cruce me ha llevado a trabajar la imagen como resonancia más que como ilustración, y a concebir el cine como una experiencia emocional y perceptiva antes que como un mensaje cerrado.

JS Memoria, política y anarquismo. ¿Ves un vínculo?

JCM Sí, hay un vínculo claro. Mi trabajo no se sitúa en el panfleto ni en la consigna explícita, sino en una política más silenciosa, infrapolítica. Me interesa filmar las formas mínimas de resistencia: los gestos cotidianos, los cuerpos, los territorios heridos y persistentes.

El cine puede ser una práctica anarquista cuando desobedece las formas

dominantes de producción, cuando se organiza de manera colaborativa y cuando no busca imponer una verdad, sino abrir preguntas y fisuras.

JS Para terminar, ¿en qué proyectos trabajas ahora?

JCM Actualmente trabajo en varios proyectos que continúan esta línea. En cine, estamos en la postproducción de *La tercera noche del tercer día*, una coproducción internacional filmada en Chile, Argentina, Bolivia y México. También seguimos desarrollando nuevas obras y la circulación de *La Deuda*. En paralelo, Pulso Films abre un área escénica dirigida por Belén Richard, con el estreno de *Clitemnesta o El Crimen*, y exploramos formatos híbridos como el videoarte y la performance. Hoy entiendo que crear no es solo hacer obras, sino también cuidar las condiciones que permiten que esas obras existan.

e

Reviews • Reseñas

Memorias coloniales y huella africana: Raza, género e imperio en la España contemporánea

José Martínez Rubio y Sara Santamaría Colmenero (eds.). *La herida colonial: Memoria e imperio en la España contemporánea*. Lausanne: Peter Lang, 2024.

Ana León-Távora y Rosalía Cornejo-Parriego (eds.). *Colonialist Gazes and Counternarratives of Blackness. Afro-Spanishness in 20th- and 21st-Century Spain*. New York: Routledge, 2024.

Nayra Ramirez
University of Pittsburgh
nar98@pitt.edu
10.7264/peripherica.3.2.6701

“**N**ada por lo que pedir perdón”. Esta rotunda afirmación apareció en una lona gigante colgada en la fachada del Palacio Real de Madrid cuya imagen comenzó a circular en las redes sociales el 12 de octubre de 2024. La publicación, viralizada en apenas cuestión de horas, mostraba en realidad un montaje, es decir, una lona falsa generada mediante inteligencia artificial, en la que podían distinguirse tres navíos surcando los mares junto a una cruz de Borgoña. Durante esta fecha también pudo verse –esta vez sí, de manera verídica– cartelera con la misma imagen y lema, desplegada en más de cincuenta estaciones de metro entre Madrid, Valencia y Sevilla, según informó el diario *El Español* (González). En las grabaciones tomadas por los pasajeros de metro, el contenido de las pantallas reflejaba una cita adicional firmada por el académico argentino Marcelo Gullo: “*Lo que España ha dejado en América es mucho más de lo que se llevó*”. Estas palabras son un extracto perteneciente a uno de sus libros, *Nada por lo que pedir perdón* (2022), cuyo título coincide con el lema señalado. Ambas anécdotas fueron solo algunas de las iniciativas de una campaña anónima realizada en respuesta a la exclusión del Rey Felipe VI de la lista de invitados oficiales a la toma de posesión de Claudia Sheinbaum como presidenta de México, a principios de octubre de 2024. Si bien un clima de controversia había venido caracterizando a la celebración del Día de la Hispanidad, especialmente a partir de la conmemoración del V Centenario, lo cierto es que en esta ocasión el debate sobre la efeméride estuvo caldeado por la reciente tensión diplomática entre México y la Casa Real española. Como resultado, la batalla cultural, alimentada intensamente a través de las redes, pasaría a convertirse en una auténtica contienda de *hashtags*: #Nadaquecelebrar frente a #Nadaporloquepedirperdón.

El hecho de que el libro de Gullo haya sido el eje central de la polémica en esta campaña anónima no es ni casual ni aislado. Se trata de una obra pseudohistórica dirigida a un público de masas que fue ofrecida públicamente por Alberto Núñez Feijoo, líder del conservador Partido Popular español,

a la entonces presidenta electa Claudia Sheinbaum, cuando se desató la controversia en torno a la petición de perdón. Dicha publicación viene a sumarse a un movimiento más amplio de reivindicación de los legados coloniales en España. Como ha señalado Celeste Muñoz Martínez, “una mirada a la sección de novedades de distintas librerías generalistas es suficiente para detectar que el Imperio goza de un renovado interés” (429). Todo este marco de efervescencia exculpatoria ha dado lugar a una creciente producción caracterizada por la nostalgia colonial e imperial (Santamaría Colmenero 2018, 2022; Muñoz Martínez 2024), y una reactivación de la leyenda negra (Straehle 2020; Faber 2022), que se extienden incluso más allá del ámbito historiográfico. Es natural que, con tal panorama de fondo, el propio Marcelo Gullo no haya perdido la oportunidad de hacerse eco en su cuenta de X sobre el uso propagandístico del libro en las pantallas del metro de Madrid durante el Día de la Hispanidad. En uno de los múltiples posts que el autor compartió en esa fecha para reivindicar el contenido de la cartelería y conmemorar la festividad, manifestó: “Increíble, pero reaa [sic], hoy Nada por lo que pedir perdón, el título de mi libro en el Metro de Madrid”. De entre todas las respuestas acumuladas por la publicación, hay una que destaca sobre el resto. En ella, pasado y presente se condensan en apenas unas líneas bajo el trazo firme de una pulsión: “Es que es una frase que pulveriza todo el mensaje de la leyenda negra. Nos devuelve la dignidad, el orgullo y el deseo de ser lo que fuimos y lo que somos” (@marcelogullo).

Ante tal ideario construido sobre la defensa de una serie de “emociones imperiales” (Krauel 2014), cabría preguntarse quién devolverá la dignidad, el orgullo y el deseo de ser lo que fueron –en definitiva, la memoria– a todas aquellas víctimas del racismo, la esclavitud y la violencia colonial, fruto de la expansión del Imperio Hispánico. Como apunta Xavier Andreu: “El nacionalismo español (de derechas y de izquierdas) ha utilizado insistentemente la carta americana para expresar su orgullo (imperial y/o civilizatorio) y sus deseos de

grandeza. No es casualidad que cuando las sombras de ese relato épico han sido impugnadas por quienes se reclaman herederos de los que lo sufrieron, se haya producido un repliegue hacia la defensa del legado del imperio americano... Para un sector muy amplio de la ciudadanía española su recuerdo sigue ocupando un lugar muy destacado de su identidad nacional” (14). Efectivamente, en los últimos años hemos asistido no solo al surgimiento de un conflicto en torno a la interpretación de la historia, sino también a una lucha por el control de la narrativa sobre el pasado colonial de España, tanto por sectores políticos y académicos como por diversos ámbitos de la esfera pública. Ahora bien, frente al lugar privilegiado que la conquista y colonización de América ostentan en los debates patrios, no sucede lo mismo cuando se trata del cuestionamiento al proyecto colonial en Asia y África, la memoria de la esclavitud, o el reconocimiento de la identidad afrohispanica y la negritud en tanto que partes constitutivas de la identidad nacional contemporánea. Es como si ese pasado y esos legados se encontraran al margen del imaginario colectivo, o como si una densa niebla no permitiera distinguirlos con claridad.

Desentrañar los puntos ciegos que se multiplican entre tanta ignominia histórica deviene entonces una tarea compleja, pero imprescindible. Ello conlleva repensar el modo en el que las sociedades y los individuos interactúan con las huellas del pasado y con las narrativas oficiales, especialmente ante un momento como el actual, marcado por grandes polarizaciones políticas y un aumento de la crispación social. No en vano, por un lado, asistimos a un preocupante giro fascista cuya consolidación es patente en diferentes lugares del planeta, acompañado de un recrudecimiento de las necropolíticas fronterizas que perpetúan siglos de violencia estructural; mientras que, por otro lado, la contestación a los legados imperiales despunta con gran intensidad en varios frentes, tanto en el avance del movimiento antirracista, como en una imparable búsqueda de justicia histórica promovida por intervenciones activistas de diversa índole.

En el ámbito académico, todos estos planteamientos apuntan a temas que empezaron a debatirse ya desde hace décadas con los estudios poscoloniales y posteriormente con el giro transatlántico, delineando procesos globales. Poco a poco estos enfoques han ido centrándose más en las idiosincrasias de las distintas redes coloniales, entendiendo que, aunque los desequilibrios de poder e imposiciones de ontologías eurocéntricas constituyen un elemento común a estos procesos, no pueden ser explicados en torno a un único aparato teórico que ignore hechos históricos que puedan contradecir este enfoque global. En este sentido, el trabajo del “Grupo Modernidad y Colonialidad” o la labor investigadora de los coordinadores de los dos libros colectivos objeto de esta reseña, José Martínez Rubio y Sara Santamaría Colmenero por una parte y Ana León-Távora y Rosalía Cornejo-Parriego por otra, contribuyen a ese esfuerzo descolonizador glocal que ha caracterizado también el trabajo crítico de lo que venimos llamando el Global Hispanophone (Campoy-Cubillo y Sampedro Vizcaya 2019). En consonancia con este marco conceptual, resulta imprescindible abordar la producción académica que se ha venido generando al respecto con el fin de reflejar algunos de los avances logrados. Es en este mismo marco que analizaremos los dos libros colectivos recientemente publicados, *La herida colonial: Memoria e imperio en la España contemporánea* (2024) y *Colonialist Gazes and Counternarratives of Blackness; Afro-Spanishness in 20th- and 21st-Century Spain* (2024). Ambos tienen en común el estudio de prácticas discursivas contrahegemónicas, retóricas imperiales y políticas de la (des)memoria.

El primero de estos libros, *La herida colonial*, forma parte de un conjunto de tres volúmenes en el marco del proyecto “MNLAB. Memory Novels LAB: Laboratorio Digital sobre Memoria Histórica Española”, financiado por la Generalitat Valenciana. Sus editores trabajan en el ámbito de los estudios sobre memoria histórica. En la introducción apuntalan un andamiaje teórico que transita la senda de los debates memoriales y los pasados traumáticos

desde una perspectiva postcolonial y decolonial. Si bien consideran que los estudios postcoloniales no han contado con un gran recorrido dentro del estado español, quizás por su procedencia en el ámbito anglosajón, no dudan en señalar el mayor impacto que el enfoque decolonial, a través de la vía Latinoamericana, ha generado dentro y fuera de la academia española. Destacan, en este sentido, la incorporación de múltiples voces racializadas que actualmente se encuentran disputando los espacios hegemonizados por un discurso monolítico de la identidad y la nación. De ahí que introduzcan en sus reflexiones preliminares la importancia de los trabajos elaborados por el “Grupo Modernidad y Colonialidad”, subrayando el aporte del sociólogo peruano Aníbal Quijano con respecto a la colonialidad del poder (2000). Según este marco de referencia, la colonialidad, configurada bajo el sistema capitalista, opera como una lógica de dominación que establece jerarquías y exclusiones, al tiempo que impone y legitima no solo un modelo de explotación económica, sino también prácticas y saberes de un determinado grupo de sujetos frente a otros. Además, Martínez Rubio y Santamaría Colmenero apostillan que “ese entramado de poder está articulado por la memoria colonial y por los modos como las sociedades se relacionan con el pasado colonial en el presente y construyen relatos sobre él” (19). Es natural, por tanto, considerar que la comprensión y el cuestionamiento de los procesos históricos que desencadenaron esas lógicas remitan inevitablemente a una “herida colonial”, aún latente, que se resiste a sanar y que resuena en el propio título de este volumen.

Con respecto a la segunda parte del título, *Memoria e Imperio en la España contemporánea*, conviene introducir dos precisiones: una con respecto a la delimitación de la geografía imperial abordada en el estudio; y otra con respecto al tipo de tratamiento que se da a la memoria. En total, aparte del ensayo introductorio, encontramos once capítulos que despliegan diferentes imaginarios (post)coloniales sobre territorios como Marruecos, el Sáhara Occidental, Filipinas y Guinea Ecuatorial. A todos ellos, habría que sumar otro

capítulo dedicado al análisis sobre la retirada de monumentos coloniales, con especial atención a dos ejemplos europeos: Berlín y Barcelona. Esta contribución, de rigurosa actualidad y escrita a cuatro manos por Mahdis Azarmandi y Piro Rexhepi, constituye el primer capítulo del libro. Según explicitan los editores, tal disposición responde precisamente a una voluntad de ordenar los capítulos en función de “una cronología invertida que, a modo de palimpsesto, parte del presente para adentrarse posteriormente en las memorias y relatos coloniales” (21). Quisiera llamar la atención entonces sobre esta referencia a la pluralidad de la memoria mencionada en la cita ya que, bajo mi punto de vista, este posicionamiento es uno de los aspectos más destacables del libro. Bajo esta premisa, considero que habría sido más acertado titular el estudio introductorio como “Las memorias coloniales en la España contemporánea”. El uso del singular que eligieron los autores contradice en parte la diversidad hacia la que pretenden orientar el volumen.

Una de las investigadoras pioneras que en las últimas décadas ha trabajado esta idea de la pluralidad es, sin duda, la socióloga argentina Elizabeth Jelin. Ya sea desde su obra *Los trabajos de la memoria* (2002), o posteriormente en *La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social* (2017), o más recientemente, en diálogo con Ricard Vinyes, en *Cómo será el pasado. Una conversación sobre el giro memorial* (2022), Jelin señala que las memorias son siempre plurales y se encuentran en disputa. A pesar de que gran parte de su trabajo explora el contexto de las dictaduras y de los procesos armados en el Cono Sur, sus planteamientos teóricos son de una enorme utilidad en el discernimiento de la memoria como una construcción que busca dotar de sentido a los pasados dolorosos. En una línea similar, a fin de situar a España en estos debates relacionados con los procesos traumáticos y las injusticias históricas, Martínez Rubio y Santamaría Colmenero trazan en su introducción una breve genealogía que explora la emergencia de diversos estudios, relatos y testimonios en torno a estas problemáticas. Su retrato, no solo abarca el

Cono Sur sino también otros escenarios convulsos. Ambos sostienen que la Guerra Civil española constituye la pieza medular del fenómeno memorial español y subrayan que la única reflexión crítica sobre las violencias inherentes al territorio ha sido posible mediante la creación de un canon propio marcado por el conflicto bélico interno, el exilio y la represión dictatorial. Un reflejo de ello serían las políticas sobre la Memoria histórica del Estado español de 2007 y 2022, en su búsqueda de esclarecimiento de la verdad, justicia y reparación.

Ahora bien, ¿verdad, justicia y reparación para quiénes? ¿Dónde se encuentra la reflexión en los debates sociales hacia las otras violencias y hacia las otras memorias anteriores o posteriores a la Guerra Civil? ¿Acaso no es considerado el imperio, en sus distintas fases, y su violento legado, una parte constitutiva de la identidad y de los imaginarios nacionales? (Hall y Rose 2009). La misma Sara Santamaría Colmenero, por ejemplo, contribuye al libro colectivo *El imperio en casa: Género, raza y nación en la España contemporánea* (2022) con un capítulo que profundiza en la relación señalada; una relación que también encuentra su vocación de continuidad en *La herida colonial*. En consecuencia, podría afirmarse que la crítica que con más denuedo articulan los editores en la introducción al libro *La herida colonial* es la incapacidad de un mayor reconocimiento hacia las violencias y opresiones inscritas en el marco de la historia colonial de España, junto a la señalización de sus repercusiones a nivel estructural en el momento presente. Para ello, más allá de las nociones de amnesia u olvido, proponen recuperar el concepto de “afasia colonial” acuñado por Ann Laura Stoler (2011), el cual implica un bloqueo o disociación que apunta hacia una presencia ausente (Santamaría Colmenero 2022).

Asimismo, el volumen dialoga –al tiempo que excede sus límites– con el dossier especial del *Bulletin of Spanish Visual Studies* dedicado a la cuestión del archivo colonial y la visualidad en el caso de Guinea Ecuatorial, coordinado por Danae Gallo-González y Diana Arbaiza en 2022. Un ejemplo a este respecto sería el trabajo de Hasan G. López Sanz, quien participa en sendas publicaciones

y trae al primer plano la importancia de la fotografía en las Ferias Muestrario de Valencia de 1942 y 1946; si en el número monográfico de la revista ponía su atención en el Pabellón de Guinea, en *La herida colonial* lo hace sobre el Protectorado de Marruecos. Por su parte, desde el análisis literario, Andrea Villar también incide en el Protectorado, pero se aproxima a este espacio, convertido ahora en escenario narrativo, a través de la novela *Sira* (2021) de María Dueñas; mientras que, Alain Íñiguez-Egido lleva a cabo lo propio en referencia a la Guerra del Rif. Otros dos capítulos abundan en los imaginarios raciales vertidos por la literatura sobre Marruecos y lo hacen desde una perspectiva de género, que pone al descubierto la forma en que las alteridades continúan generando todo tipo de pulsiones en la narrativa española. Si, por un lado, Khadija Karzazi explora las masculinidades marroquíes, Yasmina Romero Morales, por el otro, analiza las representaciones de las mujeres marroquíes judías y negras. Ambas investigadoras han escrito por extenso sobre esta temática y, por tal razón, sus capítulos pueden ser leídos en forma de juego de espejos como una continuación de sus trabajos previos (Karzazi 2014; Romero Morales 2019). De este tándem investigador conformado por Romero Morales y Karzazi, surgió en los últimos años, por ejemplo, el libro titulado *Las nadies de la narrativa española sobre Marruecos (1863-2018)* (2021).

Siguiendo con el Norte de África, las contribuciones de Adolfo Campoy-Cubillo y Laura Casielles extienden su análisis hasta el Sáhara Occidental y nos sitúan en el terreno de los mitos políticos y las retóricas paternalistas. Casielles, quien acaba de publicar el libro *Arena en los ojos. Memoria y silencio de la colonización española de Marruecos y el Sáhara* (2024), insiste a lo largo de su capítulo en la ausencia de una teoría crítica de la colonialidad específica para el caso español. Aunque con esta aseveración, la autora hace referencia al exiguuo desarrollo de dicho enfoque en el contexto de los estudios sobre la acción colonial de España en África, convendría reconocer aquí otros impulsos epistémicos afines en relación con las memorias y los silencios coloniales que se

han generado dentro del estado español. Y es que, desde territorios usualmente considerados periféricos, sí que ha habido en los últimos años un considerable esfuerzo por desarrollar un pensamiento propio sobre la colonialidad desde posiciones autocentradas. Por solo mencionar algunos ejemplos, tal sería el caso de los estudios acometidos por Javier García Fernández para Andalucía, los de Helena Miguélez-Carballeira para Galicia, o los del Grupo de Estudios Decoloniales de la Universidad de La Laguna en las Islas Canarias. A todo ello, habría que sumar el volumen colectivo *De colonialidad. Perspectivas sobre sujetos y género en la historia contemporánea española* (2017), a cargo de Brice Chamoluleau, así como el dossier especial, editado por Larisa Pérez Flores y Paula Clemente en 2021 para el *Open Library of Humanities Journal*, titulado “Colonialities in Dispute: Discourses on Colonialism and Race in the Spanish State”, junto a otros dos libros de reciente publicación: el volumen colectivo de la propia Helena Miguélez-Carballeira, *Postcolonial Spain: Coloniality, Violence and Independence* (2024) y *España Postimperial: Ideologías del imperio restaurativo* (2024), de Joseba Gabilondo. Y, con anterioridad a estos estudios, se podría señalar también el conjunto de artículos que conforman el número monográfico del *Journal of Spanish Cultural Studies*, coordinado en 2019 por Adolfo Campoy-Cubillo y Benita Sampedro Vizcaya, titulado “Entering the Global Hispanophone: An Introduction”. Todas estas publicaciones ilustran que la “ausencia” aludida por Casielles de una mirada postcolonial propia, quizás requiera un enfoque más amplio y matizado, pues se trata de una producción en crecimiento que ya no se puede obviar.

Por lo demás, el libro *La herida colonial*, pese a lo ambicioso de sus múltiples objetivos, consigue un resultado notable en el mapeo de múltiples geografías del *Global Hispanophone*. No obstante, cabe destacar cierto desbalance en lo concerniente a Filipinas, pues se le dedica un solo estudio. Guinea Ecuatorial, en cambio, tiene mayor presencia con tres capítulos, que recogen contribuciones sobre la narrativa de Francisco Zamora Lobo, el proyecto colonial del

primer franquismo, y los testimonios de mujeres guineocuatorianas sobre la colonización. Este último tema, desarrollado en el capítulo de Mayca de Castro, clausura el volumen con reflexiones clave sobre la agencia negra femenina y la contestación al archivo colonial. Dichas reflexiones operan como una bisagra temática para poder establecer un diálogo implícito con el siguiente libro a reseñar: *Colonialist Gazes and Counternarratives of Blackness: Afro-Spanishness in 20th- and 21st-Century Spain*.

En general, ambos volúmenes comparten un aspecto central: la reflexión sobre la imperiosa necesidad de descolonizar la(s) memoria(s) en aras de una justicia epistémica que permita un imaginario identitario nacional más inclusivo. Esa descolonización requiere en gran medida un análisis crítico sobre los vínculos entre el pasado y las políticas de representación de la historia, teniendo en consideración que estas se encuentran atravesadas por relaciones de poder que dan continuidad a dinámicas de invisibilización. A esta labor ya se había entregado Rosalía Cornejo-Parriego en anteriores publicaciones (2007, 2019) que, indudablemente, prefiguran esta nueva obra. En esta ocasión, junto a Ana León-Távora, nos presenta una compilación de diez capítulos que constituye un ejercicio de fortalecimiento y de reinserción en el espacio público de unas memorias-otras que, debido a esa colonialidad del poder, pero también del saber, han sido injustamente relegadas a la condición de “memorias débiles”. Según Enzo Traverso: “Hay memorias oficiales alimentadas por instituciones, incluso Estados, y memorias subterráneas, escondidas o prohibidas. La visibilidad y el reconocimiento de una memoria depende también de la fuerza de quienes la portan. Dicho de otra manera, hay memorias fuertes y memorias débiles” (48). En este sentido, *Colonialist Gazes and Counternarratives of Blackness* se erige como un desafío que contradice esa debilidad, puesto que su propósito estriba en explorar “how Black Spanish authors, artists, and activists destabilize colonial gazes, propose decolonial views of Spain and Europe’s literature and history, articulate Afro

diasporic knowledges, and envision Afro descentance as an affirmative and empowering tool” (4).

El régimen escópico de la mirada colonial, invocado ya desde el propio título, produce un encuadre donde lo invisible y lo visible, lo pasado y lo presente, lo físico y lo metafísico coexisten y comparten un espacio común: el de los cuerpos negros racializados que registran y condensan siglos de historia de violencia, desigualdad y exclusión. No es extraño entonces que las editoras comiencen la introducción, titulada “Black Spain in Europe”, haciéndose eco de la exposición sobre el pintor Juan de Pareja que tuvo lugar en el Museo Metropolitano de Nueva York en 2023. Primero, porque de esta manera se revela el impacto real que la presencia afrodescendiente ha tenido históricamente en España y, segundo, porque la negritud española añade mayor densidad a la ya de por sí compleja relación entre la negritud europea y los estudios diaspóricos. En cuanto al primer punto, es necesario matizar que el estudio introductorio, más allá de plantear el reconocimiento a la presencia afrodescendiente en España, incide mayormente en su borrado sistemático como resultado de la “Afro-amnesia” (4). Con la finalidad de reforzar y ayudar a iluminar este aspecto, León-Távora y Cornejo-Parriego apuntan a las consideraciones ofrecidas por Antumi Toasijé en su artículo titulado “The Africanity of Spain. Identity and Problematization” (2009). En este trabajo, el autor desarrolla la idea de un proceso de desafricanización, y destaca que su momento más álgido ocurre a partir de la incorporación de España a la Unión Europea. Es entonces cuando se produce una auténtica dicotomía entre los significantes África y Europa, a tal punto que se evidencian constantes intentos por negar, incluso, la africanidad de Ceuta, Melilla y las Islas Canarias. Al denunciar la naturaleza colonial de estos territorios, así como el ocultamiento de su mácula africana, la crítica a contracorriente de Toasijé no solo resulta un soplo de aire fresco frente a los discursos oficiales, sino todo un acto de desobediencia epistémica (Mignolo 2009), en sintonía con los objetivos de este volumen. Por este motivo, dada

la pertinencia de sus postulados críticos sobre la desafricanización, estos son retomados y discutidos nuevamente en los capítulos escritos por Esther M. Alarcón Arana, Julia Borst y Dosinda García-Alvite.

Para ponderar el carácter marginal que la negritud europea ha ocupado en el marco de los estudios diaspóricos, las editoras también ofrecen en su introducción un amplio recorrido bibliográfico por algunas publicaciones relevantes en la materia. No solo prestan atención a investigaciones innovadoras centradas en comunidades afrodescendientes específicas (afrofrancesas, afroitalianas, afroalemanas o afroescocesas), sino que también abarcan desde ensayos literarios y fotográficos, como *Afropeans. Notes from Black Europe* (2018), hasta volúmenes colectivos de enfoque más académico, como *Locating African European Studies: Interventions, Intersections, Conversations* (2020). Tras una somera revisión concluyen que, salvo contadas excepciones, la afoespañolidad tiene escasa representación en la mayoría de estos estudios. Por lo tanto, *Colonialist Gazes and Counternarratives of Blackness* vendría a proponer un diálogo con toda esta producción afroeuropea y lo haría desde un marco interdisciplinario y transmedial, combinando múltiples texturas en su entramado analítico: campañas publicitarias, revistas, plataformas digitales, periodismo, literatura, autoetnografía, arte e historia del feminismo serán los pilares fundamentales de esta obra colectiva que aspira a visibilizar lo que Alfonso Bartolomé designó “una articulación de comunes” (110) en lo que podría considerarse la AfroEspaña después del boom (Baptista 2023).

Nos encontramos ante trabajos que analizan múltiples procesos de recuperación de la identidad negra en España, a la par que impugnan los relatos históricos configurados por esa mirada colonial que continúa estructurando las relaciones sociales. Es, por este motivo, que lo visual adquiere tanta importancia, al punto de convertirse en un vehículo de cuestionamiento hacia el modo en que las prácticas culturales ponen en circulación los imaginarios raciales. El estudio de Ana León-Távora, que da inicio el volumen,

es un buen ejemplo de ello. En él se alerta sobre cómo el racismo atraviesa una serie de imágenes caricaturescas que representan a sujetos afro en dos revistas humorísticas durante la década de 1920. Por su parte, el estudio de Jeffrey Coleman, temporalmente más próximo, gira en torno a una polémica surgida en una campaña “supuestamente antirracista” sobre unos sellos de Correos en el año 2021. Ambos ensayos, leídos en paralelo, se complementan mutuamente y manifiestan que, casi un siglo después, son muchos los avances, pero también las limitaciones. No obstante, lejos de posiciones derrotistas, el balance muestra la existencia de una agencia imparabile producida por nuevas narrativas contrahegemónicas que, desde la negritud y, a modo de imperativo ético, buscan redefinir la identidad colectiva española de manera diversa y plural. De esta forma, en conflicto siempre con la memoria oficial y con el monopolio de su producción de sentido, muchos de los trabajos examinados en este libro articulan “a space for memory as a counternarrative to colonial discourse and White supremacy” (8). Tal es el caso del análisis de Baltasar Fra-Molinero sobre la producción literaria de Francisco Zamora Lobo a través de la lente del afropesimismo, o el capítulo de Julia Borst, en el que los relatos testimoniales y autobiográficos de mujeres afrodescendientes son capaces de interpretar la literatura “as a potential archive of hidden and marginalized knowledge” (10).

Considerando, además, que las voces de mujeres afrodescendientes han sido doblemente marginalizadas a lo largo de la historia, *Colonialist Gazes and Counternarratives of Blackness* recoge el testigo de estas circunstancias y les adjudica un papel preponderante en su contenido. Así, en algunos capítulos se estudian los trabajos realizados por Lucía Mbomío en su columna periodística *Barrionalismos* y en su libro *Las que se atrevieron* (2017) y en otros se analizan las representaciones artísticas de la afrocatalana Montserrat Anguiano, enfatizando su activismo a través de las redes sociales y la importancia que estas juegan en la construcción de memorias. Precisamente, esa importancia

de las plataformas digitales como elemento vital para la lucha activista y la transmisión de prácticas pedagógicas antirracistas es una cuestión sobre la que se reflexiona a lo largo del libro. Bajo esta óptica y desde posicionamientos feministas y decoloniales, el cuarto capítulo explora el itinerario recorrido por el colectivo *Afroféminas* y su revista digital, cuya fundación se remonta a 2014, mientras que la contribución de Dosinda García-Alvite analiza la obra *Afrofeminismos. 50 años de lucha y activismo de mujeres negras en España (1968-2018)*, publicada en 2021 por el líder panafricanista y crítico cultural Abuy Nfubea. Ahí, además de proveer un excelente marco teórico, Nbufea compila alrededor de un centenar de biografías de mujeres afroespañolas, erigidas como referentes identitarios y como ejemplos de lucha social y política. Como puede constatarse tras este esbozo, con cada capítulo se va tejiendo una red de voces y miradas insurgentes, donde el conjunto de propuestas y lecturas autocentradas sirven de apoyo al fortalecimiento de una resistencia antirracista que huye del victimismo. A modo de conclusión, el trabajo de Ana León-Távora repasa algunas de las producciones culturales expuestas anteriormente en el volumen y propone como modelos de descolonización epistémica las escrituras autoetnográficas realizadas por afrodescendientes españoles.

Las reflexiones hasta aquí vertidas permiten vislumbrar una serie de puntos en común entre los dos libros reseñados, *La herida colonial* y *Colonialist Gazes and Counternarratives of Blackness*. Para empezar, el uso de marcos teóricos decoloniales para interrogar las estrechas relaciones del poder y del saber en el establecimiento de jerarquías. Asimismo, la presentación de ambos volúmenes como si fueran proyectos que aspiran a crear un archivo-otro a partir de las fisuras de la historia oficial. Por archivo habrá de entenderse aquí –tal y como lo definió Benita Sampedro Vizcaya– una suerte de concepto expansivo que, más allá de un lugar físico o un repositorio, se caracteriza por “its possibilities as a basis for knowledge production, identity formation and the projection of community imaginaries not only in the past and present but also, notably,

in the future” (2008: 342). Varios títulos recientes se sumarían a la tradición crítica y académica en la que se insertan estos dos libros colectivos y parte del espíritu que los impulsa; entre ellos cabe destacar *Unwritten Afro-Iberian Memories and Histories. Race, Ethnicity and Gender in Portugal and Spain* (2024), editado por Yolanda Aixelá-Cabré; *Cultural Legacies of Slavery in Modern Spain* (2025), al cuidado de Akiko Tsuchiya y Aurélie Vialette y *Personas africanas y afrodescendientes en España ayer y hoy* (2024), editado por Julia Borst y Danae Gallo-González. Concretamente este último comparte numerosas similitudes en sus ejes temáticos con *Colonialist Gazes and Counternarratives of Blackness* y con *La herida colonial*. Sin embargo, es justo destacar que el estudio introductorio que precede al volumen colectivo de Borst y Gallo-González refleja un marco cronológico y geográfico más ambicioso que los demás libros citados; y, quizás lo más importante, el volumen incluye numerosas voces académicas y de activistas culturales tanto africanas como afrodescendientes o afroeuropeas entre los autores que conforman el índice. Este no es un elemento insignificante a la hora de presentar un proyecto colectivo como los que se analizan el presente ensayo.

Definitivamente, en un país en el que “Nada por lo que pedir perdón” termina por convertirse en un *hashtag* de redes sociales o en el título de un *best seller* publicado por la Editorial Espasa, descolonizar la memoria histórica y visibilizar la huella de la negritud se torna una tarea indispensable. Los dos volúmenes aquí reseñados contribuyen a la consecución de esta meta y dan cuenta de los conflictos y tensiones que sustentan la actual coyuntura. En suma, estos dos volúmenes no solo cuestionan la amnesia colonial y el borrado de la huella africana, sino que también proponen marcos teóricos y estrategias para imaginar una España más inclusiva y justa. Al articular memorias subalternas y descolonizar los relatos oficiales, contribuyen a abrir espacios de reflexión crítica imprescindibles en un contexto marcado por tensiones identitarias y disputas sobre el pasado. Son, por tanto, obras fundamentales

para quienes buscan comprender y transformar las narrativas históricas en el presente. Pese a la obliteración de las memorias coloniales, los silencios del archivo y el borrado sistemático de la huella africana, lo cierto es que cada vez son más las voces que se alzan a contracorriente del (des)orden establecido. Son voces transhistóricas que han vuelto para quedarse y reivindicar que el pasado también es materia del presente. Pero, más importante aún, son ecos de esperanza en la imaginación de un futuro más inclusivo e históricamente más justo y coherente.

Obras citadas

- Aixelà-Cabré, Yolanda. *Unwritten Afro-Iberian Memories and Histories. Race, Ethnicity and Gender in Portugal and Spain*. Nueva York: Routledge, 2024. <https://doi.org/10.4324/9781003582755>
- Andreu, Xavier. *El Imperio en casa: Género, raza y nación en la España contemporánea*. Madrid: Sílex, 2023.
- Baptista, Gonzalo. "AfroEspaña antes del boom. Una mirada interdisciplinaria sobre la presencia histórica y el legado cultural negro". *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production on the Luso-Hispanic World*, vol. 10, no. 2, 2023, pp. 1-22. <https://doi.org/10.5070/T410261298>
- Bartolomé, Alfonso. "Pasen y vean. La intertextualidad literaria afroespañola en No es país para negras (2016) de Silvia Albert Sopale". *Huellas. Spanish Journal on Slavery, Colonialism, Resistances and Legacies*, vol. 1, 2024, pp. 109-123. <https://doi.org/10.7203/huellas.1.26329>
- Borst, Julia y Danae Gallo-González. *Personas africanas y afrodescendientes en España ayer y hoy*. Berlín: De Gruyter, 2024. <https://doi.org/10.1515/978311188232>
- Casielles, Laura. *Arena en los ojos: memoria y silencio de la colonización española de Marruecos y el Sáhara Occidental*. Madrid: Libros del K.O., 2024.
- Campoy-Cubillo, Adolfo y Benita Sampedro Vizcaya. "Entering the Global Hispanophone: An Introduction". *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 20, no. 1-2, 2019, pp. 1-16. <https://doi.org/10.1080/14636204.2019.1609212>
- Chamouleau, Brice. *De colonialidad. Perspectivas sobre sujetos y género en la historia contemporánea española*. Madrid: Postmetrópolis Editorial, 2017.
- Clemente Vega, Paula y Pérez Flores, Larisa. "Colonialities in Dispute: Discourses on

- Colonialism and Race in the Spanish State". *Open Library of Humanities Journal*, vol. 7, no. 1, 2021. <https://olh.openlibhums.org/collections/416>
- Cornejo-Parriego, Rosalía. *Black USA and Spain: Shared Memories in the 20th Century*. Nueva York: Routledge, 2019.
- . *Memoria colonial e inmigración. La negritud en la España postfranquista*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2007.
- Dueñas, María. *Sira*. Barcelona: Planeta, 2021.
- Espinoza Garrido, Felipe, et al. *Locating African European Studies: Interventions, Intersections, Conversations*. Nueva York: Routledge, 2020. <https://doi.org/10.4324/9780429491092>
- Faber, Sebastiaan. *Leyendas negras, marcas blancas. La malsana obsesión con la imagen de España en el mundo*. Madrid: Editorial Escritos Contextarios, 2022.
- Gabilondo, Joseba. *España Postimperial: Ideologías del imperio restaurativo*. Santander: Editorial La Vorágine, 2024.
- Gallo-González, Danae y Diana Arbaiza. "El archivo colonial bajo el foco: representaciones audiovisuales de Guinea Ecuatorial". *Bulletin of Spanish Visual Studies*, vol. 6, no. 2, 2022, pp. 159–174. <https://doi.org/10.1080/24741604.2022.2088923>
- González, Diego. "Este es el motivo por el que las estaciones de Metro se han cubierto con el lema 'Nada por lo que pedir perdón'". *El Español*, 13 de octubre de 2024, https://www.elespanol.com/madrid/comunidad/20241013/motivo-estaciones-metro-cubierto-lema-pedir-perdon/893160711_0.html
- Gullo Omodeo, Marcelo. *Nada por lo que pedir perdón: La importancia del legado español frente a las atrocidades cometidas por los enemigos de España*. Madrid: Espasa, 2022.
- Hall, Catherine y Sonya O. Rose. *At Home with the Empire: Metropolitan Culture and the Imperial World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511802263>
- Jelin, Elizabeth. *La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2017.
- . *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2002.
- Jelin, Elizabeth y Ricard Vinyes. *Cómo será el pasado. Una conversación sobre el giro memorial*. Barcelona: Ned Ediciones, 2021.
- Karzazi, Khadija. *Marruecos en la narrativa española contemporánea: La experiencia*

imaginaria de Marruecos en la narrativa española contemporánea (1980-2001). Saarbrücken: Publicia, 2014.

Krauel, Javier. *Imperial Emotions: Cultural Responses to Myths of Empire in Fin-de-Siècle Spain*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013. <https://doi.org/10.2307/j.ctt5vj68>

León-Távora, Ana y Rosalía Cornejo-Parriego. *Colonialist Gazes and Counternarratives of Blackness: Afro-Spanishness in 20th and 21st-Century Spain*. Nueva York: Routledge, 2024. <https://doi.org/10.4324/9781003435051>

@marcelogullo, “Increíble, pero rea [sic], hoy Nada por lo que pedir perdón, el título de mi libro en el Metro de Madrid”. X, 12 de octubre, 2024. <https://x.com/marcelogullo/status/1845072068749996378>

Martínez Rubio, José y Santamaría Colmenero, Sara. *La herida colonial. Memoria e imperio en la España contemporánea*. Lausanne: Peter Lang, 2024.

Mbomío Rubio, Lucía Asué. *Las que se atrevieron*. Madrid: Sial Ediciones, 2017.

Miguélez-Carballeira, Helena. *Postcolonial Spain: Coloniality, Violence and Independence*. Cardiff: The University of Wales Press, 2024.

Mignolo, Walter D. “Epistemic Disobedience, Independent Thought, and Decolonial Freedom”. *Theory, Culture & Society*, vol. 26, nos. 7–8, 2009, pp. 159–81. <https://doi.org/10.1177/0263276409349275>

Muñoz Martínez, Celeste. “Memorias anticoloniales y nostalgia imperial. Aproximaciones a los debates sobre ‘justicia histórica’ en España”. *Pasado y Memoria*, no. 29, 2024, pp. 424–453. <https://doi.org/10.14198/pasado.25855>

Nfubea, Abuy. *Afrofeminismo. 50 años de lucha y activismo de mujeres negras en España (1968–2018)*. Madrid: Ménades Editorial, 2021.

Pitts, Johny. *Afropean. Notes from Black Europe*. Londres: Allen Lane, 2019.

Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder y clasificación social”. *Journal of World Systems Research*, vol. 6, no.2, 2000, pp. 342–386.

Romero Morales, Yasmina. *Moras. Imaginarios de género y alteridad en la narrativa española femenina del siglo XX*. Madrid: Editorial Plaza y Valdés, 2019.

Romero Morales, Yasmina y Karzazi, Khadija. *Las nadies de la narrativa española sobre Marruecos (1863–2018)*. Madrid: Diwan Mayrit, 2021.

Sampedro Vizcaya, Benita. “Rethinking the Archive and the Colonial Library: Equatorial Guinea”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 9, no. 3, 2008, pp. 341–63. <https://doi.org/10.1080/14636200802563600>

- Santamaría Colmenero, Sara. "El paraíso perdido. Nostalgias coloniales en el archivo audiovisual de Guinea Ecuatorial (2000-2020)". *Bulletin of Spanish Visual Studies*, vol. 6, no. 2, 2022, pp. 303-24. <https://doi.org/10.1080/24741604.2022.2090805>
- . "Colonizar la memoria. La ideología de la reconciliación y el discurso neocolonial sobre Guinea Ecuatorial". *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 19, no. 4, 2018, pp. 445-63. <https://doi.org/10.1080/14636204.2018.1524994>
- Stoler, Ann Laura. "Colonial Aphasia: Race and Disabled Histories in France". *Public Culture*, vol. 23, no. 1, 2011, pp. 121-156. <https://doi.org/10.1215/08992363-2010-018>
- Straehle Porras, Edgar. "El resurgir actual de la Leyenda Negra: entre la historia, la memoria y la política". *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, vol. 60, 2020, pp. 43-66. <https://hdl.handle.net/10550/78360>
- Toasijé, Antumi. "The Africanity of Spain. Identity and Problematization". *Journal of Black Studies*, vol. 39, no. 3, 2009, pp. 348-55. <http://doi.org/10.1177/0021934706297563>
- Traverso, Enzo. *El pasado, instrucciones de uso: historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons, 2007.
- Tsuchiya, Akiko y Aurélie Vialette. *Cultural Legacies of Slavery in Modern Spain*. Nueva York: SUNY Press, 2025.

Ignacio Sanchez-Osores & Sebastian Cottenie Bravo. *Aquí estoy si acaso me ven: Relecturas transhemisféricas en torno a Gabriela Mistral*. Raleigh: Editorial a Contracorriente, 2025.

Carolina Berrocal
University of Oregon
berrocal@uoregon.edu
10.7264/peripherica.3.2.6697

En noviembre de 1945, mientras Gabriela Mistral (1889 – 1957) se encontraba en Brasil, sirviendo como cónsul en Petrópolis, recibió la llamada de la Academia sueca que le anunciaba que era ganadora del premio Nobel de Literatura. El galardón lo recibió un mes después en Estocolmo y enfatizó en

su discurso que la Academia sueca miraba hacia la lejana América Latina “para honrarla en uno de los muchos trabajos de su cultura”. Se convertía así en la primera escritora de la región en recibir el Nobel de Literatura y la primera, y hasta el día de hoy, única mujer latinoamericana en obtenerlo. De ese histórico momento se han cumplido recientemente 80 años y la figura de Mistral lejos de “afantasmarse” se agiganta y multiplica, a la canónica imagen de la poeta de los niños, o la apasionada amante idolatrando suicidas, se la ha ponderado en otras dimensiones. Es indudable que la figura y obra de Mistral está más viva que nunca. Este libro es un esfuerzo por celebrar los cien años de *Desolación* (1922) y *Tala* (1924) y ampliar los horizontes de lectura de la obra mistraliana.

Aquí estoy si acaso me ven: Relecturas transhemiféricas en torno a Gabriela Mistral (2025) compila una serie de ensayos sobre la Mistral contemporánea, el objetivo de las lecturas es leer a Mistral desde “lo otro” que compone un legado tan fértil como su misma obra literaria. Los editores comentan que el estudio de Gabriela Mistral, sin duda se ha complejizado a lo largo de los años y del deseo de los mistralianos por urdir en los arcones que puedan descifrar los enigmas de su obra. El tiempo ha trasladado la imagen de Mistral, erigida como madre y maestra abnegada a las zonas en donde su declarada homosexualidad revelada en su obra epistolar, la abre al universo feminista y *queer*, así como también a expandir su figura intelectual como mujer rural, indígena y latinoamericana. El objetivo de los artículos, en palabras de los editores, es suspender las jerarquías que han sostenido la crítica del corpus mistraliano y leerla desde esos lugares “otros”, aludiendo a la ambivalencia y bipolaridad de su obra literaria, epistolar y ensayística/periodística. La compilación tiene el propósito de leer críticamente la producción literaria de Mistral y su legado transhemisférico (entendido en su vida migrante y en la curatoría de académicos de Chile y Estados Unidos), así como también las genealogías de la crítica sobre la obra de la autora, retomando líneas críticas como los feminismos, la teoría *queer*, el psicoanálisis, lo transandino, y los

estudios de archivo y teatralidad.

En el prólogo, los editores destacan principalmente el trabajo pionero de las críticas chilenas Raquel Olea y Soledad Fariña (*Una palabra cómplice*, 1985), quienes dieron un giro a esa imagen “santificada” de la autora y la desbarataron de la posición “institucionalizada” que había tenido durante la dictadura de Pinochet, ese primer acercamiento hacia “las oscuridades” de Mistral también propicia la crítica literaria feminista y la participación de colectivos sociales, como voces negadas en su obra y que por primera vez son visibles. También se destacan los textos más influyentes de la crítica mistraliana como *Dirán que está en la gloria* (1997) de Grínor Rojo, *A queer mother for the Nation* (2002) de Licia Fiol-Matta y *Mistral. Una vida. Solo me halla quien me ama* (2024) de Pedro Pablo Zegers Blachet, esta última, la más reciente biografía de Mistral, donde destaca el ámbito subversivo de su obra y los reclamos de clase y raza que anidan en su poesía y cartas, además de posicionar a Mistral como una intelectual en el campo letrado latinoamericano, espacio de poder, que hasta ese momento era de difícil acceso para las mujeres, posicionando la educación y la poesía como agencias movilizadoras para lograr ese lugar.

Parte I: retratos díscolos de una poseuse

El volumen comienza con el artículo “La joven Mistral”, de Grínor Rojo, en donde se plantea inicialmente las fronteras de la “vieja” crítica de Mistral desde los 80 hasta antes del fin de siglo y aquella “nueva” que se ubica en el siglo XXI. Anota Rojo que los cambios o subversiones que debe transitar Mistral para erigirse como poeta-profesora, la hacen abandonar el rol que históricamente le correspondía por aquella época, es decir, esposa-madre. La muerte de “sus amores” y el suicidio de su hijo no son la causa de aquella transformación, sino lo son también los cambios sociales que aquilatan ese giro en su vida. La tesis de Rojo es que la vida de Mistral estuvo marcada por “agramaticalidades” mediadas por violentas trayectorias de vida/muerte, que

anticipan la madurez de su obra y, para Rojo, la principal dicotomía asociada a su maternidad: “madre-leche, madre-sangre”, que a lo largo de su obra continuará apareciendo.

El análisis de Licia Fiol-Matta en “El retorno de la madre queer” ubica a la autora en las teorías *queer* y resuelve cómo Mistral evidencia una “peculiar manipulación” que ella “hacía de lo femenino en la emergente modernidad” (20). La tesis de Fiol Matta es que la experiencia queer es indisoluble de la modernidad. Llega a esta tesis a través de la apertura “del arcón” de Doris Dana, quien al morir cede el archivo de su relación con Mistral a su sobrina, quien posteriormente lo cede al Estado de Chile, abriendo un nuevo flanco de investigación en la obra literaria y extraliteraria de la poeta. Así como el significado de las cartas firmadas por “Gabriel” donde la autora utiliza un pronombre masculino desde el cual se posiciona como agente protector y dominante. El texto de Fiol-Matta invita a convocar la figura de Mistral en las nuevas colectividades queer y feministas a lo largo de Latinoamérica.

El texto de Claudia Cabello Hutt “El deseo por la imagen: Gabriela Mistral, una intelectual en cuerpo de mujer”, conversa con el de Fiol Matta pues vuelve sobre el legado donado a Chile por Doris Atkinson (sobrina de Doris Dana) en 2007. Se refiere en particular a la “imagen viva” de Mistral a través de las fotografías, esta imagen pública es el advenimiento de un Chile que ha elegido a una presidenta mujer por primera vez en su historia y que posiciona a las mujeres en sitios de liderazgo y lucha por la democracia. En oposición al catálogo de fotos público de la autora durante los años 30 y 40, y las muchas escritoras latinoamericanas de la época en donde la identidad femenina estaba mediada por la moda, los quehaceres del hogar, y los pasatiempos “femeninos”, Gabriela Mistral revelada es peligrosa y se sitúa en un espacio fundacional como “resistencia y disidencia a los modelos alternativos y exitosos de representación de la mujer y su discurso en el siglo XXI” (44).

Parte II: Maternidades e infancias disidentes

“El poder de la ambigüedad en la poética de Gabriela Mistral: maternidades abyectas” de María Rosa Olivera Williams, define los vastos límites de las diferentes “escuelas mistralianas”:

Mistral fue en su momento la encarnación de la institucionalidad, de los roles legitimados por el sistema patriarcal, la voz de la madre, la maestra, la amante, la hija, la hermana, la abandonada, la abnegada, y la sufrida. También fue su reverso: la subversiva, la loca, la inconformista, la cuestionadora del orden político, social y económico, la que da voz a los oprimidos (los indígenas, los niños y las mujeres pobres, especialmente del campo), la feminista (sin usar tal designación), la pacifista, la autora "trans" (pues cruza diferentes fronteras geográficas, sociales y de género), la poeta queer, quien desde muy temprano cambiaba pronombres de género gramatical y subvertía los roles de género. (52)

Esta forma de mirar las “subjetividades” mistralianas llevan consigo una esencial ambigüedad. Olivera Williams discute las complejidades de la “madre” Mistral a través de los “Sonetos de la muerte” o “Poemas de las madres”, a partir de los cuales a cuña el concepto de “maternidad abyecta” para oponer la maternidad mariana que no cuestiona y que se transforma en un ejercicio obediente y abnegado, a una maternidad que se vive desde las clases bajas y que comienza con el embarazo, con lo embrionario y los cambios del cuerpo y no fija su relación con el feto, sino con la transformación del cuerpo femenino. La maternidad comenzaría con esa metamorfosis del cuerpo gestante. Es la mujer que cambia por dentro y que transforma la sociedad abandonando las jerarquías patriarcales.

“Juego y escritura” de Raquel Olea explora las “Rondas” de Mistral y cómo se puede “teorizar” el juego en los poemas de Mistral, inicialmente entendido como un sitio de encuentro, de compartir y disfrutar. Así, el juego se transforma

en el espacio de la ausencia, el aislamiento, el no decir: “el juego emerge como espacio de revelación negativa (...) subvirtiendo el sentido más tradicional de su significación” (80).

Finalmente, “Círculo, giro y vacío: el tejido de la ronda mistraliana y sus imaginarios de infancia” de Alida Mayne-Nicholls aborda el corpus poético de las rondas, aquellas composiciones poéticas, propias del folclore infantil que Mistral defendió por sobre la poesía que se escribía en su época. Se inserta el análisis dentro de lo que se llama “Childhood studies” (estudios de la infancia) abordando la temporalidad de los poemas, que activan un tiempo presente, dejando a los niños en un espacio de enunciación que los transforma en sujetos con voz. Estos últimos dos artículos de la segunda parte exploran la naturaleza de las rondas de Mistral, género que cultivó con singular particularidad. Según Mayne Nichols “la transformación social se desarrolla en el presente de la ronda” (105), con lo que la apuesta de la autora es que esos niños que bailan las rondas son sujetos de agencia que cambiarán el mundo con sus danzas.

Parte III: La América nuestra de Mistral

Esta parte comprende los textos: “Gabriela Mistral y el pensamiento latinoamericanista: las herencias hurtadas” de Miguel E. Morales, “El maíz de Gabriela Mistral. El territorio mesoamericano” de Magda Sepúlveda Eriz y “Estampa de la ética ecológica de Mistral en las palmas” de Andrea Casals-Hill.

El primer artículo señala que Mistral tuvo tres formas de relacionarse vivamente con Latinoamérica. Primero, a través de la tierra, segundo a través de su literatura (y el canon de literatura femenina de su época principalmente) y finalmente a través de la diplomacia, como embajadora de la lengua y cultura hispana en el mundo. El texto, sin embargo, incorpora otra vertiente, la del discurso latinoamericanista más puro, de corte histórico, asociado a los padres fundadores intelectuales de Latinoamérica.

Si bien, Morales identifica esa praxis discursiva como masculina, opone la

mirada de Mistral, quien cuestiona y tensiona ese campo de voces masculinas. La larga lectura que hace Mistral de los padres intelectuales de las repúblicas del sur (Bolívar, Bello, Martí, Sarmiento, Rodó, Henríquez Ureña, Alfonso Reyes), le enseña los mecanismos verbales para apropiarse de esa América, a la que no añade pronombres posesivos, como sus antecesores, sino revelando que “es ella quien se debe a América y no América a ella” (119). Posteriormente, Magda Sepúlveda aborda la valoración que da Mistral a los alimentos indígenas, precisamente el maíz. Este gesto asocia la alimentación a una revaloración política del sistema de valores de las culturas mesoamericanas. Mistral advierte que la comida que los hombres y mujeres obtienen de la tierra no debe rendirse a los procesos industriales que alejarán al ser humano de la “bendición del alimento”, proponiendo una visión ecologista pionera de la cocina y la alimentación. Finalmente, el último ensayo de Andra Casals Hills, aborda el análisis de diversos poemas de Mistral en donde elogia a la Palma chilena (*jubaea chilensis*), precisamente las palmas de Ocoa, en el Parque Nacional la Campana en Chile, a la que la poeta llama “reinas endémicas”. La relación de Mistral con estos fósiles vivientes Casals la aborda desde una teoría ecofeminista relacionando su postura poética con la defensa de diversas comunidades de mujeres que a lo largo de la historia del continente se han opuesto a la tala de árboles, la erosión de los suelos, o la quema de bosque nativo.

Parte IV: ¿Mistral cosmopolita?

Esta sección se abre con el texto: “Marginalia espiritual: leer la Biblioteca de Gabriela Mistral y sus comunicaciones teosóficas y rosacruceanas con Inés Echeverría y María Tupper” de Macarena Urzúa Opazo, quien escribe sobre la biblioteca de Mistral y su legado como lectora. Está documentado que Mistral seguía la teosofía desde muy joven, incluso antes de salir de Chile, así mismo como su interés por los saberes gnósticos, esotéricos y místicos.

La revisión de la biblioteca de Mistral alberga muchísimos volúmenes de esa naturaleza; esto le permite a Urzúa aseverar que Mistral estaba interesada en la “comunicación astral a través de los sueños” o en los “tratados de magia blanca”. Urzúa propone entender este archivo esotérico con el concepto de “red afectiva espiritual” porque comprende también su relación con otras escritoras coetáneas de la autora, como Inés Echeverría “Iris” y María Tupper. El análisis de este repositorio permite conocer la espiritualidad de la autora, la naturaleza de sus relaciones “divinas y terrestres” y las explicaciones sublimadas que daba a toda forma de conocimiento.

La versatilidad temática de los poemas de Mistral es extensa, sin embargo, solo uno de sus poemas lo dedica al deporte: “Campeón finlandés” que fue compuesto durante finales de los años 30, a raíz de los Juegos Olímpicos de Helsinki 1940. Para Felipe Toro en “La poesía de Gabriela Mistral en la relumbre del *stadium*”, la interpretación de este poema está relacionada con una reescritura en verso del ensayo político, siendo el atletismo la personificación de la diplomacia, en donde convive la tradición y el culto a lo antiguo. El poema de Mistral también es un texto propagandístico que alude a la época de la guerra. Toro concluye que “el deporte en Mistral se sublima con el martirio” (220).

Parte V: Oblicuas miradas

Comienza con el texto “Santiago queer, 1916: Mistral antes de Desolación” de Elizabeth Horan, quien analiza las cartas privadas y diarios íntimos de la poeta, antes de que se transformara en la figura pública e intelectual después de *Desolación* (1922). Estos registros, como lo leyeron Fernando Alegría y Angel Rama, son el “registro de la inconformidad sexual de la poeta” (239). Horan sigue la teoría de “La epistemología del armario” de Eve Kosofsky Sedgwick, que introduce la noción de *the beard* para referirse a la persona que funciona como “la barba”, “la campaña” en Argentina o “la pantalla” en Chile, una

“pareja heretosexual” que “sirve” a un homosexual que aún no ha confesado públicamente su preferencia sexual. Horan despeja el sentido de las cartas de esa primera época mistraliana, demostrando que la autora entra en un juego con otros hombres heterosexuales (Alfredo Videla, Romelio Ureta y Alone) en que ambos se sirven instrumentalmente, ya sea como falsos amantes de la autora, o como Mistral lo utiliza, personificando en ellos las líneas temáticas de su poesía amorosa: el engaño, el amor imposible, el abandono conyugal, es decir, retuerce y “ficcionaliza” esas amistades en beneficio de ambos.

En “Sed de agua, sed de amor: un motivo desquiciante en la voz poética de Gabriela Mistral”, Sebastian Schoennenbeck Grohnert, analiza el motivo de la sed en varios poemas de la autora, específicamente en poemas de *Desolación* y *Lagar*. Schoennenbeck, explica que la sed puede albergar dos interpretaciones. La primera, está ligada a una falta, una carencia o un padecimiento “tener sed”, con dimensiones religiosas y místicas (intertextualidad con textos bíblicos). Por otra parte, puede relacionarse con una “consumación de la sed”, el estar saciado de ella, por ende, el académico ve en ello “resonancias (homo) eróticas” (252). El sujeto mistraliano femenino vive en un hábitat quemante y seco donde el cuerpo, por el contrario, de la mujer es un manantial del cual se puede beber: la sangre de la indígena, la leche de la madre, el sudor de la obrera.

“Travestismo narrativo: el masculino en las cartas de Gabriela Mistral en *Niña Errante* (2009)” de Lau Romero Quintana, aborda el libro publicado por editorial Lumen en 2009, *Niña errante, cartas a Doris Dana* donde la voz de Mistral, en muchos casos, se vale del pronombre “él” o escribe en género masculino. Según Romero este “travestismo” es una *performance* ligada a la designación de género que define Judith Butler en su libro “El género en disputa” (1990) que hace aparecer a un “yo” puro y genuino que no puede ser libertado en el terreno de la literatura y que por ello solo habita en el mundo íntimo epistolar con Doris Dana. Según Romero Quintana, la apropiación del

yo masculino también es una parodia y un teatro, las veces en que el registro de la autora se traviste son los episodios en que ella misma pierde la paciencia o dramatiza exageradamente un hecho.

Finalmente, el artículo que cierra el libro es “Mistral, diva” de Cristian Opazo, aborda la figura de Mistral en el teatro, en especial en los dramaturgos considerados queer: Jorge Marchant Lazcano *Gabriela* (1981) y Ramón Griffero *El retorno de Gabriela* (1994). Para Opazo, el objetivo de los dramaturgos es “desmantelar las nociones individualistas y unívocas de sujeto y de la literatura nacionales que el *establishment* conservador chileno actualiza a través del uso estratégico de la figura de Mistral” (295). La obra de Marchant ubica a Gabriela entre Petrópolis y Nueva York y describe su relación amorosa con Doris Dana, la burocracia de su trabajo diplomático, en una atmósfera de música y cantos, que bien le denominó a la pieza teatral la categoría de musical. Marchant Lazcano también escribe una novela inspirada en la escritora que se titula *La Beatriz Ovalle*. Por otra parte, la obra de Griffero *El retorno de Gabriela* explora las “imaginarias” cavilaciones de la poeta en su retorno a Chile en una visita de Estado en 1954, pero a la vez su repatriación como “cadáver” en 1957, el dramaturgo yuxtapone dos “Gabrielas” que visitan Chile en una corporalidad diferente. También Opazo comenta la obra *Brunch* de Griffero que de un modo más metafórico imagina a una Gabriela que se transforma en personaje principal de una novela apócrifa llamada “Gabriela Mistral, lesbiana de Monte Grande” de Esteban, un preso político homosexual condenado a muerte. En síntesis, el apelativo de diva configura la alegoría de Gabriela Mistral viajera en los teatristas y la posiciona en carne viva en la escena teatral chilena, monumentalizándola a la categoría de ídolo.

El 10 de enero de 2027 se cumplen 70 años de la muerte de Mistral en Long Island, Nueva York. Esta efeméride podría ser otra oportunidad para el mundo académico de volver a revisar la vida, obra y legado de la gran poeta del Valle del Elqui. Este libro nos prepara para las vitales discusiones en torno

a su figura que se celebrarán próximamente en Chile y Latinoamérica. Solo uno de los hitos es la construcción de la obra “Lucila”, en el corazón de la Plaza Baquedano en Santiago. Esta gigantesca escultura que estará erigida con prismas verticales de acero de casi 10 metros de altura, formará el rostro de “Lucila” por una cara, y en su anverso se verán grabados cientos de nombres de mujeres para evidenciar el legado público, colectivo y polifónico de la autora. *Aquí estoy si acaso me ven* nos anticipa a las futuras discusiones en torno a Gabriela Mistral que surgirán en los próximos años.

Lisa DiGiovanni. *Militarized Masculinity in Spain and Chile: Remembering Violence through Film and Literature.* University of Toronto Press, 2025.

Ana Ros
Binghamton University
aros@binghamton.edu
10.7264/peripherica.3.2.6699

Lisa DiGiovanni's monograph represents a timely and valuable effort to raise awareness of the processes that have contributed to the weakening of inclusivity, plurality, and the protection of human rights in democratic contexts around the world today. Equally important, the book provides a necessary framework for understanding how oppressive gender relations continue to play a central role in these developments.

In her study, DiGiovanni looks to the past to build bridges to the present, focusing on the right-wing dictatorial regimes that governed Spain and Chile for extended periods during the twentieth century. The author's central concern lies in the fact that, as part of broader practices of state terrorism, both regimes systematically resorted to torture in general—and sexual torture in particular—to suppress political opposition. From the introduction onward, DiGiovanni identifies two key elements that facilitated the implementation of regimes characterized by such shared repressive features: entrenched patriarchy and militarization. As she notes, “[b]oth regimes emerged from societies that were steeped in military culture and shaped by egregious inequalities between men and women of different classes, races, and sexual orientations” (4).

At moments when social order was challenged through economic and social reforms—in Spain during the Second Republic and in Chile under the Popular Unity government—the armed forces presented patriarchy and militarization as solutions to what they framed as the weakness and inefficacy of civilian leaders and political actors. Because political tensions were interpreted through gendered lenses and repression targeted gender and sexual identities through torture, DiGiovanni argues that feminist theory is essential to understanding “the belief system that entails the adherence to hierarchical order and the suppression of opposition” (5). In developing this argument, she builds on the concept of “militarized masculinities,” originally articulated by political scientist Cynthia Enloe in the context of the United States. Throughout the book, DiGiovanni explores the complexity of this notion as both a foundation for popular adherence to strongman rule and a component of genocidal behaviors linked to “nationalism, religious fanaticism, and territorial expansionism” (7).

Although the author focuses on Spain and Chile, her observations extend well beyond these two cases. As DiGiovanni demonstrates, violence and

repression have transcended national boundaries, forming constellations of influence across different regions. The repressive methods, strategies, and ideologies developed in European colonial wars and authoritarian military regimes served as models for Latin American dictatorial forces. This transnational connection is particularly evident between Chile and Spain, as conservative parties in the former, along with Pinochet himself, regarded the Spanish Civil War as an admirable anticommunist crusade and Franco's regime as a "model authoritarian corporatist state" (17). As DiGiovanni further observes, this relationship extended into post-dictatorial periods, during which both countries influenced one another in obstructing and advancing transitional justice, as well as in sustaining and reshaping right-wing ideology and patriarchy within democratic frameworks. As she explains, "The Spain-Chile juxtaposition encourages reflection on [...] the paradox between developments in human rights after the dictatorships and the persistence of social policing, rape, and the tacit approval of violence" (24).

Accordingly, the aim of DiGiovanni's study is twofold. On the one hand, she demonstrates how the logic of militarized masculinity has structured state violence and social oppression while simultaneously limiting the possibilities for more equitable, dignifying, and ultimately peaceful forms of social interaction and organization. On the other hand, she foregrounds the role of art—literature, cinema, visual narrative, performance, and other cultural practices—in disrupting militarized masculinities and opening creative possibilities for alternative ways of relating to others and addressing conflict, divisiveness, and polarization.

The first chapter therefore delves more deeply into the concept of militarized masculinity, examining how it is constructed through language, processes of rationalization, and the veneration of war as its ultimate expression, while also attending to its shifting meanings across different historical and political contexts.

Throughout the remaining chapters, DiGeiovanni takes the reader on an impressive journey through literary, visual, and audiovisual works from Spain and Chile produced over the last several decades. In her analysis of these works, the author engages in a sustained and insightful dialogue with philosophers, political scientists, historians, anthropologists, and sociologists, a multidisciplinary approach that helps the reader fully grasp the scope and complexity of the issues at stake.

In chapter two, she brings into dialogue the Spanish memoir *Ardor guerrero* (1995) and the Chilean documentary *El mocito* (2011) to explore the connections between “militarism, gender norms, and the use of violent force” during military conscription and beyond, through the experiences of civilians who worked for the armed forces in subordinate roles during the dictatorship (24). Chapter three turns to the internal world of the perpetrator through a comparative analysis of the Chilean novel *La dimensión desconocida* (2017) and the Spanish films *El lápiz del carpintero* (1998) and *Los girasoles ciegos* (2004). Centered on perpetrators who acknowledge their participation in violence and reflect on the consequences of their actions, this chapter examines how the forms of hostile masculinity imposed within armed institutions deeply affect those expected to embody them, both emotionally and psychologically.

Chapters four and five shed light on the role of education and religion during the Spanish and Chilean regimes as mechanisms for conditioning children to accept authority and norms—particularly gender norms—without question, often through violent punishment and threats. While chapter four focuses on Spanish visual narratives such as *Todo Paracuellos* and *Todo Barrio* (1981) and the Chilean non-fiction narrative *Space Invaders* (2013), all of which evoke oppressive childhood experiences, chapter five examines the perspective of Catholic collaborators to analyze the role of religious, military, and patriarchal discourse, as well as misogyny, in shaping dictatorial violence. In this chapter, DiGeiovanni returns to *Los girasoles ciegos* (2004), placing it in

dialogue with the Chilean novel *Nocturno de Chile* (2000).

Chapters six and seven address persecution and torture in Spain and Chile, respectively, and constitute a crucial component of DiGiovanni's overall argument. Through close readings of three narrative films—*Crimen en Cuenca* (1981), *La voz dormida* (2011), and *La trinchera infinita* (2019)—the author traces the use of repressive violence as a response to political conflict to periods predating the Spanish Civil War. She compellingly demonstrates how the ideologies and practices associated with militarized masculinity shaped interrogation methods and forms of violence, particularly against women. At the same time, these chapters foreground resistance, highlighting both the extreme measures adopted by male fighters to evade persecution and women's sustained struggles and resilience during the war and within prison spaces, which function as ongoing challenges to patriarchy and militarized masculinity.

In chapter seven, DiGiovanni turns to four Chilean documentaries that reinforce and extend the Spanish case studies. These films not only corroborate earlier findings regarding torture and repression but also illuminate the persistence of bellicose masculinity across generations in the post-dictatorship period. Particularly significant is the chapter's demonstration that gendered and sexualized violence against women remains a recurrent tool for suppressing dissent when popular mobilization disrupts the status quo, as seen during the 2019 social uprising.

Finally, in chapter eight, the author analyzes a Chilean and a Spanish film—*Los perros* (2017) and *Pa negre* (2010)—to demonstrate how civilian complicity was crucial to the endurance of authoritarian regimes over decades, as well as to the persistence of structures that sustain the subordination of women in all its forms, including violence and rape, into the present day. DiGiovanni further shows that acts of patriarchal violence have long-lasting consequences that extend across time and therefore require sustained and collective forms

of resistance to dismantle the internalization of hierarchical and oppressive relations and to enable the emergence of new meanings.

In the conclusion, DiGiovanni invites the reader to actively participate in this process of meaning-making. A crucial step, she argues, is recognizing how the oppressive structures informed by—and operating in the service of—militarized masculinity, as examined throughout the book (education, religion, armed institutions), continue to hinder the development of social relations that move beyond dominance and violence based on gender and sexual identity, as well as on social class, ethnicity, place of origin, and other divisive categories. As DiGiovanni herself observes, “Until we tune into patterns of gender socialization and imagine alternative notions of bravery, our understanding of the continuum of violence will remain incomplete” (261).

Taken as a whole, DiGiovanni’s monograph offers a rigorous, original, and urgently relevant contribution to the study of authoritarianism, gender violence, and memory. By combining feminist theory, transnational analysis, and close readings of literary and audiovisual works, the book deepens our understanding of how militarized masculinities structure repression and social control while foregrounding the ethical and political necessity of imagining alternatives. At a moment when authoritarian discourses and gendered violence are once again gaining legitimacy within democratic societies, DiGiovanni’s study stands out for its analytical clarity, interdisciplinary scope, and commitment to cultural critique as a form of resistance.

Militarized Masculinity in Spain and Chile is not only a work of erudition and rigorous analysis, but also an act of intellectual courage—one that feels especially urgent at a time when such bravery is needed not only in academia, but across all spaces capable of inspiring action, imagination, and collective transformation.

Archival Possibilities: New Considerations of Black African and Afro-descendant Communities in Iberia

Berruezo-Sánchez, Diana, Manuel Olmedo Gobante, and Cornesha Tweede, editors. *Iberia negra. Textos para otra historia de la diáspora africana*. Routledge, 2024.

Borst, Julia and Danae Gallo González, editors. *Personas africanas y afrodescendientes en España ayer y hoy*. De Gruyter, 2024.

Tsuchiya, Akiko and Aurélie Vialette, editors. *Cultural Legacies of Slavery in Modern Spain*. SUNY Press, 2025.

Rachel C. Williams
Johns Hopkins University
rwill205@jhu.edu
10.7264/xpqb8t52

Three recent edited volumes collectively challenge the historical erasure of Black African and Afro-descendant communities in Iberia. By critiquing archival practices and proposing new frameworks of memory, these works redefine the field of Iberian Studies. This review examines their contributions, beginning with *Iberia negra*, moving to *Personas africanas*, and concluding with *Cultural Legacies of Slavery in Modern Spain*. In these three edited volumes, authors from a variety of disciplines come together to recontextualize the histories of Black African and Afro-descendant peoples in the Iberian Peninsula, with the shared goal of showing—as articulated in Julia Borst and Danae Gallo González’s introduction to *Personas africanas y afrodescendientes en España ayer y hoy*—“que España sí es (y siempre fue) país de negrxs” (12). These works put together historical, literary, cultural, and artistic sources to bring this argument to the fore, contributing to the rapidly growing field of Black studies in the Iberian context. As they shift focus to an understudied part of Iberian history and culture, the volumes simultaneously critique the limitations of archival spaces, which have contributed largely to this lack of critical understanding of the Black African and Afro-descendant experiences in the Iberian Peninsula. The books’ shared critique of the archive also presents an opportunity to establish a new kind of archive, one which considers possibilities and potentialities. When read together, the three texts open a wider conversation within Iberian Studies about the representation, history, and understanding of Black African and Afro-descendant communities.

Iberia negra: textos para otra historia de la diáspora africana, edited by Diana Berruezo-Sánchez, Manuel Olmedo Gobante, and Cornesha Tweede, takes up this critical history particularly through the context of what has been termed Spain’s “Golden Age,” or the sixteenth and seventeenth centuries. In working within this period of early modern Spain, the volume converses with previous publications in a variety of fields, including historical, literary, cultural, and religious studies. In particular, the volume follows discourses in early modern

Iberian studies opened by Baltasar Fra Molinero (*La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, 1995), John Beusterien (*An Eye on Race: Perspectives on Theater in Imperial Spain*, 2006), and Nicholas R. Jones (*Staging Habla de negros: Radical Performances of the African Diaspora in Early Modern Spain*, 2019). This collection provides a variety of primary sources from across the Iberian Peninsula in the sixteenth and seventeenth centuries, in order to increase awareness of the Black African diaspora and Afro-descendant communities in this time period. The editors' goal was not only to contribute critical analyses of these texts, but also to create a compilation of edited historical and literary sources for others to study, whether in their own research or as teaching aids in the classroom. The texts are split into three sections, *Libertad*, *Orgullo*, and *Resistencia*, named after the themes that tie together the primary sources.

In the first section, "Libertad," authors focus on mostly legal documents which discuss the efforts made to ensure freedom from slavery, or the actions taken during this freedom that exemplify the ways in which Black African and Afro-descendant peoples discussed their own liberty. While many of the documents are of a legal nature, and particularly from the Inquisitorial archives, the authors select examples of first-person narratives wherever possible (including from the *discurso de vida* of Inquisition trials, or from marital letters), allowing modern readers a direct account of how Black Iberian subjects spoke about their own identities, their lives, and their relationships. The book's second section, "Orgullo," is comprised of poems, musical compositions, and a fencing manual which point to how Black Iberians expressed pride in their Black identity, especially as they worked to gain education and recognition in predominantly white spaces. With works from the poet Juan Latino, songs by Vicente Lusitano, and selections on Black fencers from the guide by Luis Pacheco de Narváez, these selections carry on the thread from the first section of direct accounts of Black experience in early modern Iberia. The final section, "Resistencia," includes examples of how Black Iberians expressed

opposition to their societal positions under enslavement, mostly through literary representations in the theatre of the early modern period. Through the course of the volume, the various contributors participate in a practice of “re-edition,” which Ann Christensen and Laura B. Turchi first outlined as a way to “build from un-editing projects to move outward, claiming editor’s prerogatives to pointedly invite students to connect their observations and experiences with race and racism in their own and the world of Shakespeare” (512). In the introduction to *Iberia negra*, the editors provide their definition of re-edition as “un análisis crítico y comprometido que muestre la relevancia actual de las voces del pasado” (8). While *Iberia negra*’s scope remains on the early modern period, the practice of re-edition and critical engagement with primary sources is applied to other periods and contexts in both *Personas africanas y afrodescendientes en España ayer y hoy* and *Cultural Legacies of Slavery in Modern Spain*.

Personas africanas y afrodescendientes en España ayer y hoy, like *Iberia negra*, embarks on an effort to recontextualize both archival material and literary examples which have been understudied in the past. The collection compiles this material while also critiquing the concept of the archive itself, exploring alternative formulations of “archive” that acknowledge the inherent contradictions of this space as “sin duda, un espacio donde actúan estructuras de poder y de dominación, pero también en el que se conservan saberes alternativos e incluso subversivos, albergando así momentos de empoderamiento” (Borst and Gallo González 13). The editors also point to the “huellas” left in archival material as points from which the volume’s authors expand, centering their analyses on these moments of subversion that were (deliberately or not) ignored in prior studies (Borst and Gallo González 14). The focus on these ‘huellas’ also relies on examples of “autohistoricization,” which Odome Angone defines in the preface as “una recopilación política de datos de cara al futuro para conjurar una vulnerabilidad relacionada con el

sentimiento de no pertenencia, lo cual implica una autonarración desde un protagonismo activo [...] se trata pues de una estrategia disruptiva a favor de la propia visibilización, una autoenunciación” (3). To accomplish this “autohistoricization,” the volume is divided into five sections.

The first section works to establish “una historiografía afro de España,” utilizing archival and historical sources, much like the authors in *Iberia negra*, to critique the foundational white myth of Spanish historiography that ignores Black presence, as Gonzalo Baptista shows in his first chapter of this section. While these chapters focus primarily on this hidden history, the second section focuses on “estereotipación y resistencias creativas” in literature, theatre, and film. The chapters in the second section span from the so-called Golden age period (Góngora) to contemporary sources, exploring how these creative media treat the subject of Black Africans and Afro-descendants in Spain. The third section of the book focuses on the “voces de la migración africana en España,” delving into how Black African and Afro-descendant communities in Spain conceive of their own identities and relations to Spanish culture. This section flows directly into the fourth, which discusses “la nueva generación ‘afro-española’, el auge del activismo y resistencia afro en la literatura.” The third and fourth sections of the book move chronologically through literary and artistic production by Black African and Afro-descendant communities in Spain, from discussions of works published under Francoism or during the Transition to democracy, to studies of migration to Spain in the 21st century and ending with the fourth part’s analysis of Black activist writings of the last twenty years. This focus on activism sets up the fifth and final section’s proposal to advance “hacia una cultura decolonial y empoderadora,” directly engaging with the practice of ‘re-edition’ and pedagogical practice that Christensen and Turchi discuss. The collection concludes with a roundtable with Deborah Ekoka and Jeffrey Abé Pans that discusses Afro-Spanish activism in the present moment, offering a consideration of both the history and the future of Afro-

Spanish identity, activism, and cultural production.

The explicit critiques of the archive forwarded by the authors in *Personas africanas y afrodescendientes en España ayer y hoy* call for a recontextualization of the archival space like the one proposed by Benita Sampedro Vizcaya, which “surpasses its institutional, physical and material definition, focusing instead on its possibilities as a basis for knowledge production, identity formation and the projection of community imaginaries not only in the past and present but also, notably, in the future” (342). The new possibilities of the archive are processed through the use of re-edition and of autohistoricization in the volume. These interventions into understandings of the archive are amplified by the authors in the collective book *Cultural Legacies of Slavery in Modern Spain*, which also includes critical analyses of other memory sites, like monuments and museums.

While the other two volumes discuss the Black African and Afro-descendant experience in Spain in a broad historical perspective, *Cultural Legacies of Slavery in Modern Spain* explicitly focuses on slavery to “create an archive of cultural memory sites of slavery and its aftermath, and [...] to investigate what is hidden behind these cultural forms and symbols—what untold stories they might hold about those of African descent in Spain, whose history and stories have long been suppressed” (Tsuchiya and Vialette 5). Notably, the editors are explicit in their goal to use the book to create an archive in itself, which contributes not only to Iberian studies but also to broader studies of transatlantic slavery. The introduction to the project is most directly influenced by the works of Saidiya Hartmann (whose words serve as the epigraph to the volume), Joan Scott, and especially Ana Lucia Araujo’s work *Politics of Memory: Making Slavery Visible in the Public Space* (2012). These theorists of memory studies highlight the ways in which slavery is not truly “past” until those in the present can engage with its repercussions on our lives today. The archive brought together by the collected chapters of the book begins the process of this engagement, through scholarly articles, interviews, and creative pieces that explore the

myriad ways people in Spain today are addressing the topic.

The first section of the book focuses on the archive, connecting its critical analysis to that of both *Iberia negra* and *Personas africanas y afrodescendientes en España ayer y hoy*. The chapters in this section trace material from archives in Spain as well as its former colonial territories, like Equatorial Guinea, the Philippines, and Cuba, in order to elucidate aspects of the transatlantic slave trade and the post-emancipation period that were concealed within this historical record. The authors also work to center Black experience in materials that often focus more on the records of slave profiteers than on people experiencing slavery or postsavery themselves. The second section, “Confronting the Legacies of Slavery in Cultural Memory Sites,” includes articles and interviews discussing the recent efforts in Spain to confront its monuments to slavery and colonialism. These include case studies of toppled statues in Barcelona, Madrid, and Cádiz; an in-depth consideration of the Museo Atlántico in Lanzarote as a memorial to slavery; and an interview concerning the lack of official political memory projects concerning colonialism and slavery. Focusing not only on statues as monuments, these chapters reconsider the place of the museum in these critical memory sites. The third and final section of the book addresses the legacies of slavery in literature, music, and visual culture from the 19th century to the present. Included here is a critical analysis of the literary representations of a notable slave trader (Pedro Blanco) and a consideration of the treatment of enslaved Black presence (María de la Luz) both in 19th century art and 21st century literature. This section also features interviews with several cultural practitioners about how their work engages with Black subjectivity and Afro-diasporic communities, and the collection concludes with a creative essay on the relationship between Flamenco and Black experience.

All three collective volumes contribute to a rapidly growing field of studies focusing on Black African and Afro-descendant communities within Iberia,

challenging the historical erasure of these communities and their contributions to Spanish history and culture. More than a mere effort to identify these historical subjects and place them within the Iberian milieu, the works turn a critical eye to institutions of memory—like archives, museums, and monuments—which have erased the presence of Black African and Afro-descendant people in service of a white, Eurocentric national mythmaking that “sitúa a las personas denominadas blancas como origen de los eventos dignos de memoria y relega a las personas racializadas negativamente a posiciones tanto de inferioridad como de invisibilidad dentro de nuestra historia” (Baptista 36). By working against these invisibilizing forces in the archive and in academia, the works amplify and diversify understandings of Black African and Afro-descendant communities’ participation in Iberian identity-formation. Through their critical engagements with archival material, in particular, they perform “a reading of history (and literary and discursive historiography) not from a single, fixed, geographical and conceptual cartography—be it linguistic, ethnic or otherwise—but according to multiple maps, simultaneously unfolded” (Sampedro Vizcaya 341). These maps are not merely geographical or historical, but also cultural and literary, as evidenced by the varied sources investigated by the authors in all three collections, which include paintings, plays, statues, dances, and more. In the critical analysis of the archival material, as Borst and Gallo González describe, the articles “son al mismo tiempo también archivos que, al desvelar saberes ‘otros’ e incluso subversivos de la ‘España negra’, resignifican archivos y se convierten, además, como señalara Arjun Appadurai, en ‘aspiraciones’” (14). These aspirations also support Sampedro Vizcaya’s idea of an archive of possibilities; the three collections themselves represent an archive of present thinking about Black African and Afro-descendant peoples in Spain while also providing readers an opportunity to consider these perspectives and apply them to future understandings of these communities.

Furthermore, these projects are not only focused on presenting a critical

look at the archive, but also creating spaces for Black scholars to present their own interventions in the predominantly white spaces of academia—as the editors of *Iberia negra* note: “se quiere incorporar a más investigadores negros y afrodescendientes. Las voces negras del presente deben formar parte del discurso académico y aportar sus conocimientos” (Berruezo-Sánchez, Olmedo Gobante and Tweede 11). This goal is shared across the three collections. *Personas africanas y afrodescendientes en España ayer y hoy* centers the contributions of Black and Afro-descendant scholars, artists, and activists, ensuring these underrepresented voices in academic texts are heard. Similarly, *Cultural Legacies of Slavery in Modern Spain* includes interviews with cultural practitioners and artists alongside the academic articles to show “the broad range of important work that is being done ‘on the ground’ by the cultural practitioners themselves, who ‘carry our own history with us,’ as James Baldwin affirmed” (Tsuchiya and Vialette, 8-9). These interviews, with interlocutors Tania Safura Adam and Yinka Esi Graves, cover topics from public memory in Spain to artistic practices, to the need for alternative modes of education outside the traditional classroom. The interviews, along with the scholarly and creative essays in the volume, record the current perspectives of those involved in these crucial projects and interventions, leaving primary sources with which future investigations may engage.

In compiling these sources together, the three collective volumes perform new interventions into Iberian studies. *Iberia negra*'s focus on the early modern period presents an important collection of primary sources that complicate traditional views of –and traditional scholarly approaches to– Spain's “Golden Age.” The re-edition of these texts, along with the critical examinations prefacing them, creates a new anthology for researchers and instructors to work with in future studies of this period. The critical articles and discussions in *Personas africanas y afrodescendientes en España ayer y hoy* continue the re-edition of archival material while also bringing in a practice of

autohistoricization that involves first person accounts from activists and cultural practitioners in Spain today. The collection's critique serves as an impetus for the creation of a new kind of archive, one that is more interested in possibilities than in discursive control. This continues through *Cultural Legacies of Slavery in Modern Spain*, which also appraises other sites of memory formation, like monuments and museums. Read together, the three books establish their own archive, both through the primary sources they engage with and through the interviews, creative writings, and roundtable conversations they present.

The new form of archive established by these three texts is also a living one. The histories of Black African and Afro-descendant communities in Iberia are ongoing, and more work will be needed in future years to account for shifting realities and discourses. As the field of Global Hispanophone studies grows, its commitment to diversity (not only in thought but also in the identities of scholars and subjects) is required to understand the full picture of the past, present, and future. While new voices and perspectives enter into archival spaces, the erasures and elisions of the archives can finally be brought into the light. These three collections mark opening steps in that direction, and they leave fertile ground for further investigation by other researchers.

Works Cited

- Angone, Odomé. "Prefacio – Las nuevas caras del hispanismo académico: la narrativa afrodescendiente española en el ámbito universitario." *Personas africanas y afrodescendientes en España ayer y hoy*, edited by Julia Borst and Danae Gallo González. De Gruyter, 2024, pp. 1-9.
- Appadurai, Arjun. "Archive and Aspiration." *Information is Alive*, edited by Joke Brouwer and Arjen Mulder. V2 Publishing/NAI Publishers, 2003, pp. 14-25.
- Araujo, Ana Lucia. *Politics of Memory: Making Slavery Visible in the Public*. Routledge, 2012.
- Baptista, Gonzalo. "Antigüedad de los cuerpos negros en la Península Ibérica y la mitología euroblanca." *Personas africanas y afrodescendientes en España ayer y hoy*, edited by Julia Borst and Danae Gallo González. De Gruyter, 2024, pp. 35-48.

- Beusterien, John. *An Eye on Race: Perspectives from Theater in Imperial Spain*. Bucknell University Press, 2006.
- Christensen, Ann C., and Laura B. Turchi. "(Re-)Editing the Renaissance for an Antiracist Classroom." *Teaching Race in the European Renaissance: A Classroom Guide*, edited by Matthieu Chapman and Anna Wainwright. Arizona State University Press, 2023, pp. 505-24.
- Fra Molinero, Baltasar. *La imagen de los negros en el teatro del siglo de oro*. Siglo Veintiuno Editores, 1995.
- Jones, Nicholas R. *Staging Habla de Negros: Radical Performances of the African Diaspora in Early Modern Spain*. The Pennsylvania State University Press, 2019.
- Sampedro Vizcaya, Benita. "Rethinking the Archive and the Colonial Library: Equatorial Guinea." *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 9, no. 3, 2008, pp. 341-63.

María Reimóndez. *A casa do amo: Unha análise do discurso colonial e racista na literatura galega*. Vigo: Edicións Xerais, 2024.

Laura Lesta García
Middlebury College
llestagarcia@middlebury.edu
10.7264/peripherica.3.2.6110

En su libro *A casa do amo. Unha análise do discurso colonial e racista na literatura galega*, María Reimóndez explora de maneira crítica los discursos racistas presentes en la narrativa gallega de los siglos XX y XXI. La meta de este libro queda clara desde su primer párrafo: “O propósito deste volume é formular un marco de análise para a literatura galega dende o pensamento decolonial. Nese sentido, o seu obxectivo é fornecer as ferramentas para

realizar unha relectura máis exhaustiva dun sistema literario que segue a precisar desta revisión e abrir así unha porta para que no futuro poidan realizarse máis estudos dende esta óptica, tanto de obras canónicas como contemporáneas” (9). Escrito de maneira clara y directa y apoyándose en ejemplos textuales y numerosa bibliografía académica, el libro de Reimóndez supone una profundización en el concepto de (de)colonialidad y su aplicación al contexto gallego. Estructuralmente, el volumen se divide en tres partes: referentes teóricos; análisis de ejemplos literarios que reproducen prácticas orientalistas, colonialistas y sexistas; y nuevas aproximaciones al tema desde la cultura gallega.

En la primera de las partes, Reimóndez explica que la teoría decolonial se utiliza en Galicia como marco teórico autoexplicativo para señalar la posición periférica y subordinada que la comunidad ocupa dentro del Estado español. Si bien esta situación es indiscutible, la autora se pregunta si son posibles otras lecturas. Como señala, tradicionalmente se excluye Galicia de todo lo relacionado con la empresa colonial del imperio español de los siglos XVI y XVII, exculpándola de toda responsabilidad y obviando el beneficio que obtuvo del tráfico de esclavos y de la explotación textil y tabaquera. La explotación indirecta de bienes y recursos del continente americano son también parte del colonialismo: “Se ben é certo que esas expedicións non beneficiaron unha entidade política e nacional galega, non quita que a poboación participase e, máis importante aínda, que obtivese rédito” (15). Por tanto, la intención de Reimóndez no es negar la condición colonial de Galicia, sino entender su posición desde un punto de vista más complejo, señalando el hecho de que en la actualidad la propia autonomía sigue reproduciendo estructuras racistas que afectan tanto a la población inmigrante como a las personas racializadas. La asimilación de Galicia como sujeto colonial y subalterno sin mayores cuestionamientos, enlaza con la clasificación de la literatura gallega como queer por parte de la escritora Teresa Moure, idea que Danny Barreto

problematiza de la siguiente manera: “Although the predicament of minoritized sexualities and nationalities may be analogous, it must be remembered that even a marginalized national culture can normativize heteropatriarchal values; in this sense, Moure's assertion that Galician literature is queer literature needs to be carefully evaluated. Her claim risks placing patriarchy and heterosexism outside the nation, ignoring the way in which Galician literary discourse has also reproduced and been complicit with sexist, racist, and imperial logic” (31). No se trata de pasar por alto que Galicia y su sistema cultural están atravesados por características relacionadas con lo colonial o con lo queer, sino de ver cómo también pueden participar y ser agentes dentro de estos mismos sistemas de opresión.

Para justificar su posición, la segunda parte del libro está dedicada a desgranar una serie de ejemplos de la literatura gallega que reproducen visiones orientalistas, exotizantes y coloniales de personajes y escenarios no occidentales y no blancos. Para la autora el papel que la literatura tiene en la formación y consolidación de estos discursos es importante, pues “a literatura foi utilizada tradicionalmente polos imperios para impoñer as súas estruturas xerárquicas e tamén é unha ferramenta principal á hora de recuperar a dignidade e a diversidade epistémica e de representación dos pobos e colectivos oprimidos” (47). Divide su análisis de forma temática, agrupando sus ejemplos bajo la siguiente lógica: obras que repiten patrones orientalistas, obras centradas en la explotación colonial y obras que exotizan los cuerpos de las personas negras. En primer lugar, ejemplos orientalistas se encuentran en autores canónicos de la literatura gallega como Vicente Risco (considerado el introductor del orientalismo en Galicia), o Ramón Otero Pedrayo (*O señorito da Reboraina*, 1960), y también en obras contemporáneas. Tal es el caso de las novelas *Caderno do Nilo* (2013) de Cesáreo Sánchez Iglesias, *Non quero ser Doris Day* (2006) de Inma López Silva, o *Sándalo* (2019) de María Xosé Porteiro. Y también el cuento “Un saxo na néboa” (1995) de Manuel Rivas o uno de los

poemas de Yolanda Castaño incluido en su obra “O libro da egoísta” (2003). Reimóndez señala que la repetición de estas imágenes orientalistas en la literatura gallega son “formas de racismo que teñen efectos concretos sobre as persoas e comunidades sobre as que estas imaxes están construídas” (84). Destaca también la ausencia de intersección entre raza y género, puesto que incluso las obras de autoras declaradamente feministas reproducen este tipo de estereotipos de manera continuada. En este punto, es encomiable que la autora realice un ejercicio de autorreflexión sobre su propia práctica literaria. Ella misma es consciente de que algunas de sus obras —como *Corredora* (2017), *Volvo! O regreso de Usha* (2014), *Un choque inesperado* (2022) o *Música dos seres vivos* (2015)— puedan contener “aspectos criticables desde a óptica diversa das persoas racializadas que potencialmente as lean” (133).

Otro de los núcleos temáticos analizados en *A casa do amo* es el que tiene que ver con la conexión de Galicia con las Américas. Los ejemplos expuestos resaltan el heroísmo de los gallegos que se enfrentan a los peligros del Nuevo Mundo. Esto es lo que ocurre en *A cidade dos Césares* (2002) de Víctor Farnández Freixanes, novela en que se repite un discurso de superioridad blanca, o *Nova Nursia* (2018) de Héctor Cajaraville, que se convierte en un ensalzamiento de la colonización. La autora recoge también la investigación desarrollada por la revista cultural *Luzes* con relación a la figura de Florencio Delgado Gurriarán, autor exiliado que desarrolló su obra en México, al que se le dedicó el Día das Letras Galegas en el año 2017. La elección de Gurriarán no sólo es problemática por la exotización que realiza de las mujeres negras, sino también por presentar a los gallegos como indígenas, ideas que están presentes en la serie de “poemas mexicanos” incluidos en su volumen *Galicia infinda* (1963). El hecho de que compare una cultura blanca con una cultura indígena de manera descontextualizada, apropiándose así de elementos de comunidades oprimidas, enlaza con las ideas de Barreto y Reimóndez comentadas con anterioridad: el ejercicio de invisibilización y sometimiento

del que participan las sociedades occidentales y de las que el sistema literario gallego también es cómplice.

El último de los bloques analíticos de *A casa do amo* lo dedica al estudio de la representación de las personas negras en las obras literarias gallegas. La exotización y sexualización de sus cuerpos está presente en autores y obras muy variadas: desde el ya mencionado Guarriarán, pasando por María Xosé Queizán y el comentario que hace sobre la fascinación que siente por el cuerpo de los hombres racializados en sus memorias *Vivir a galope* (2018). Así como en *Memoria da cidade sen luz* (2009) de Inma López Silva, o “A mulata Coromoto” (1969) de Celso Emilio Ferreiro. Otro tropo que se asocia especialmente a los hombres negros tiene que ver con la peligrosidad que representan para una sociedad blanca. Lo que caracteriza a este diverso conjunto narrativo es el silenciamiento de las voces de los personajes negros; estos personajes siempre aparecen como telón de fondo de la narración, silenciosos y secundarios, sin agencia ante la épica de las personas blancas que ocupan el centro de la trama.

A través del análisis de este conjunto tan heterogéneo de obras y autores del siglo XX, queda claro que las personas racializadas no tienen una voz propia en ninguna de estas expresiones literarias. A esto se suma el hecho de la poca producción literaria escrita por personas no blancas en Galicia. Reimóndez destaca la existencia de dos únicos libros de autores migrantes negros en la literatura gallega: *Calella sen saída* (2011) de Víctor Omgba y *Ser Modou Modou* (2017) de Cheikh Faye, ambas centradas en el proceso de la emigración. Como señala Catherine Barbour, es imperativo estudiar cómo es la recepción de estos autores dentro del sistema literario gallego: “I think it is interesting to consider how works by immigrant and racialized cultural producers can be exoticised in their reception as Galician-language works yet are not critically engaged beyond being mentioned as tokenistic examples of second language writing, racialised writers, etc.”. Efectivamente, como explica Barbour, está pendiente todavía un trabajo detallado de cómo estos autores y artistas son recibidos y

percibidos por el público y las instituciones, debido a la posición marginal que ocupan.

Si bien es necesario que la producción de las personas migrantes en Galicia sea atendida, estudiada y valorada, Reimóndez destaca asimismo aquellos textos que sobresalen por su trabajo decolonial. Destaca las obras *Aquel lugar* (2007) de Antía Nara, *Xa vemos palmeiras* (2023) de Ana Cabaleiro y *Abril* (2020) de Luz Darriba, artista uruguaya asentada en Galicia. Incluye también un ejemplo de Antón Avilés de Taramancos, al que se le dedicó el Día das Letras Galegas en 2003, en concreto su cuento “Gitana Alba”, de su colección *Nova Crónica das Indias* (1989). Todas estas obras se caracterizan por no apropiarse de la voz del otro, por evitar los estereotipos propios de la colonialidad y del orientalismo, y por construir situaciones que apelan al público blanco hegemónico a sentirse incómodos y cuestionar sus posicionamientos, única manera de seguir adelante con el trabajo decolonial y de deconstrucción de la supremacía occidental.

Para concluir, la idea central de *A casa do amo* es desenmascarar el discurso colonial presente en la literatura gallega, discurso, que, en la mayoría de las ocasiones, está profundamente interiorizado en las diferentes capas de la sociedad. No se trata únicamente de una llamada de atención a los agentes culturales, sino también al público que compra y lee los libros sin cuestionar este tipo de imágenes racistas y orientalistas al tenerlas totalmente naturalizadas. Al mismo tiempo, se trata también de hacer un ejercicio que no reduzca de manera simplista la comparación de la subalternidad de Galicia con la de otros grupos no-hegemónicos; como explican Barreto y Barbour, “we urge against the tendency to oversimplify Galicia’s subalternity or to overstate analogies to other non-hegemonic groups” (11). María Reimóndez es consciente de que este libro es solamente el inicio de un trabajo mucho más profundo que debe realizarse sobre la literatura gallega y sus vínculos con la colonialidad, pero este ensayo marca, sin duda, un paso muy importante en esa dirección.

Obras citadas

- Avilés de Taramancos, Antón. "Gitana Alba." *Nova Crónica das Indias*. Vigo: Edicións Xerais, 2003.
- Barbour, Catherine. "Multidisciplinary Approaches to Galician Migration." Modern Language Association, 4-7 January 2024, Philadelphia, PA. Conference Presentation.
- . Barbour, Catherine y Danny Barreto. "Feminisms at Work: The (Re)Production of Gender and Culture in Contemporary Galicia." *International Journal of Iberian Studies*, vol. 35, no. 5, 2022, pp. 225-232.
- Barreto, Danny. "Putting Queernes on the Map: Notes for a Queer Galician Studies." *Rerouting Galician Studies: Multidisciplinary Interventions*, edited by Benita Sampedro Vizcaya and Jose A. Losada Montero. New York: Palgrave Macmillan, 2017, pp. 25-38.
- Cabaleiro, Ana. *Xa vemos palmeiras*. Vigo: Edicións Xerais, 2023.
- Cajaraville. Héctor. *Nova Nursia*. Vigo: Edicións Xerais, 2018.
- Castaño, Yolanda. *O libro do egoísta*. Santiago de Compostela: Editorial Galaxia, 2003.
- Darriba, Luz. *Abril*. Vigo: Belagua Ediciones, 2020.
- Delgado Gurriarán, Florencio. *Galicia infinda*. Santiago de Compostela: Editorial Galaxia, 2022.
- Faye, Cheikh. *Ser Modou Modou*. A Coruña: Asociación Socio-Pedagóxica Galega, 2017.
- Fernández Freixanes, Víctor. *A cidade dos Césares*. Vigo: Edicións Xerais, 2002.
- Ferreiro, Celso Emilio. "A mulata Coromoto." *Terra de ningures*. Lugo: Xistral. Revista de Poesía, 1969.
- López Silva, Inma. *Memoria da cidade sen luz*. Santiago de Compostela: Editorial Galaxia, 2009.
- . *Non quero ser Doris Day*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- Nara, Antía. *Aquel lugar*. Frontera Norte: Editorial Abismos, 2007.
- Ombá, Víctor. *Calella sen saída. O dilema dun emigrante*. Santiago de Compostela: Editorial Galaxia, 2011.
- Otero Pedrayo, Ramón. *O señorito da Reboraina*. Santiago de Compostela: Editorial Galaxia, 2020.
- Porteiro, María Xosé. *Sándalo*. Santiago de Compostela: Editorial Galaxia, 2019.

- Queizán, María Xosé. *Vivir a galope*. Vigo: Edicións Xerais, 2018.
- Reimóndez, María. *Corredora*. Vigo: Edicións Xerais, 2017.
- . *Música dos seres vivos*. Vigo: Edicións Xerais, 2015.
- . *Un choque inesperado*. Santiago de Compostela: Edicións Obradoiro, 2022.
- . *Volvo! O regreso de Usha*. Vigo: Edicións Xerais, 2014.
- Rivas, Manuel. *¿Que me queres, amor?* Santiago de Compostela: Editorial Galaxia, 1995.
- Sánchez Iglesias, Cesáreo. *Caderno do Nilo*. Vigo: Edicións Xerais, 2013.

Mario Verdugo. *Curepto es mi concepto: Ensayos sobre literatura y territorio.* Santiago de Chile: Overol, 2022.

Javier Velasco
State University of New York at Geneseo
jvelasco@geneseo.edu
10.7264/peripherica.3.2.6113

El libro de Mario Verdugo, galardonado en Chile en 2023 con el premio a las Mejores Obras Literarias (MOL) en la categoría de Ensayo, es un texto de dislocaciones y movimiento. Avanza, se desplaza, traza caminos y mapea territorios textuales en la intención de invertir “el signo axiológico de la provincia” (9) en las letras chilenas. Es un texto que desarma centros y disloca ejes cartográficos dominantes, que media entre geografías literarias para poner en crisis el espacio frágil y siempre inestable de la nación. En su pulsión por

revelar “la otra provincia”, desnuda los textos y contextos de una territorialidad marcada por la centralidad de la capital, ese espacio hegemónico que se ha erigido como eje de la historia nacional. El libro trasciende el simple acto de desbordar antiguos centros o proponer nuevos focos de irradiación lingüística; es una búsqueda de campos desalineados, de espacios múltiples donde el sentido de territorio se reconfigura en su construcción literaria.

La estrategia de este recorrido es diversa y múltiple. Frente a la tradición historiográfica literaria, diacrónica y jerárquica, que aproxima y clasifica textos y autores bajo categorías cartográficas verticales, Verdugo apuesta por la exuberancia de la forma poética, los neologismos espacializados y la mirada lectora lateral como estrategias regeneradoras de la “provincianidad”.

“Curepto es mi concepto” es el ensayo que inaugura el trayecto hacia las escrituras sobre las ficciones territoriales de Chile. Verdugo anuncia el recorrido en directa alusión al poema de Fidel Sepúlveda, amplificando la densidad poética de Curepto, espacio real y simbólicamente reivindicado en la obra del poeta; hilo conector entre región y centro en Verdugo, no como espacios físicos, sino como ideas, y que empezará a delinear el texto como una intención de descentrar el mapa y resignificar los lugares ficcionales y territoriales de la nación, esta vez desde Curepto, sinécdoque del territorio de la provincia, al centro de la intención de la escritura, de su idea, de su forma y voluntad creativa: Curepto como concepto.

Curepto es el lugar para nombrar lugares, el topónimo que organiza los tópicos o topógenos presentados por Verdugo en cuatro “modelos de espacialización”, que exploran cómo las regiones, provincias y periferias se han construido y reconstruido discursivamente. Cada modelo despliega una mirada distinta sobre el espacio provincial y su relación con el centro. El criollismo abre este espectro como el primer espacio textual que vincula país y periferia. Es el topos de la tierra virgen, una provincia que existe solo en la voluntad del centro de mapearla, ordenarla y someterla.

Sigue el modelo láríco, que encuentra su poética en la obra de Jorge Teillier. Aquí, la provincia se transforma en un espacio aureolar, deslocalizado y relocalizado por la estética de lo rural, en oposición a la ciudad y la centralidad nacional. Lo local no se reivindica como región, sin embargo, sino como un lugar al margen de la modernidad, cargado de una “verdad oculta, secreta, universal, trascendente, metafísica” (17), una suerte de telurismo literario que desplaza la región al margen de sí misma.

El tercer modelo, el regionalismo, surge alrededor de 1973, impulsado por dos fuerzas paralelas aunque no equivalentes. Por un lado, los llamados “parnasos regionales”: antologías, diccionarios y textos que canonizan compensatoriamente a autores y obras marginados por la hegemonía del centro. Por otro, la estrategia geopolítica del gobierno militar, que intentó descentralizar la atención exclusiva de la capital para mirar hacia los territorios periféricos, movido más por un interés estratégico que literario, buscando controlar espacios susceptibles al foquismo comunista.

Finalmente, el tópico de la provincia, que el autor denomina como *geoestatus*. Es el tema recurrente del deseo de centro, “la hipervaloración del centro y la minusvaloración de la periferia en un contexto subnacional” (21). Es la literatura de la capital como espacio deseable en Martín Rivas, Barros Grez, González Vera, Daniel Belmar, y otros.

Pero Verdugo no delimita el entorno literario de las regiones simplemente para ratificar el topógeno, sino que plantea un llamativo dislocamiento. Esto es posible en escrituras como la de Marcelo Mellado y Andrés Gallardo, entre otras que poblarán el libro, en las que lo que se tematiza ya no es el espacio (léase Curepto) sino la idea del espacio (Curepto como concepto), y los temas, nombres, convenciones y tramas de la literatura tradicional sobre las regiones quedan redefinidos en novedosas formas de entender un espacio resignificado.

Así como el tono de desagravio en clave de humor del poema original de Sepúlveda lo sugiere, Curepto deviene concepto cuando se aborda desde

la forma: como materia de escritura y sus juegos literarios. Es en los juegos fonéticos, los ritmos, los paralelismos y las repeticiones donde emerge ese concepto, el de Curepto. En Verdugo, esa acrobacia formal de la escritura se convierte en el núcleo del ensayo, donde el trabajo de la forma no solo adorna, sino que revela y da cuerpo al concepto. Así se despliega la idea de la provincia en el Curepto de Verdugo: una escritura que habita antologías, paratextos, intertextos y neologismos espacializados, entre otros artilugios literarios. Todo ello opera como un mecanismo para desafiar el centralismo del espacio chileno, abriendo paso a un nuevo mapa, fluido y expansivo, en el que la literatura se convierte en un territorio novedoso, un lugar resignificado dentro de la geografía simbólica de la nación.

Así lo hace por ejemplo con el ensayo “Chile como paratexto”, donde Verdugo analiza las claves de interpretación que surgen de un título o un prólogo, y que sirvieron para materializar la autoridad de los compiladores y como soporte del discurso sobre la nación. Es el caso de los atlas de la primera mitad del siglo XX, en los que el tránsito estéticamente cartografiado por las regiones y su belleza sirve como factor de reclutamiento colectivo de la sensibilidad nacional (129). Y esto desde comentarios, índices, prólogos en los que la marginalidad del paratexto se vuelve centralidad, ordenamiento de temas, paisajes y escrituras para evitar su dispersión en el mapa total de la chilenidad.

La exploración desde los aspectos formales metaliterarios continúa en “Literatura y vergüenza”, texto en el que Verdugo explora el parnasianismo (inventarios antológicos locales) como un gesto de reivindicación regional atrapado en su propia limitación. Más que una exaltación de lo local, el parnasianismo refleja una conciencia descentrada, una herida en quienes habitan los márgenes. Este sentimiento, marcado por la vergüenza, moldea el regionalismo y permea la producción cultural de las provincias. A través de la figura de Aníbal Jara, un escritor ficticio que muere avergonzado de sus textos,

Verdugo conecta con parnasianos como Carlos Soto Ayala, autor de antologías hoy olvidadas, reflejando cómo la vergüenza es una trama existencial que condena al anonimato. Para Verdugo, esta “conciencia avergonzada” desemboca en los parnasos, definidos como “inventarios magnificados que refuerzan el imaginario de comunidad subnacional” (51). Los parnasos oscilan entre resignificar las regiones en la escala nacional y reafirmar su distancia del centro. Ante esta dualidad, Verdugo plantea una alternativa: la vergüenza periférica no como estigma, sino como fuerza crítica que resignifica a las provincias. En esta visión, las regiones no son solo márgenes, sino graneros simbólicos de una conciencia nacional que se nutre de ellas. Así, la vergüenza de saberse en el margen, al ser reivindicada, reclama su lugar en el tejido literario y político de la nación.

En esta exploración de tropos literarios para resignificar el espacio, en “Mayo 2021: Leixaprén”, Verdugo emplea una novedosa estrategia formal para resignificar la provincia. El tejido en leixaprén, esa figura retórica que enlaza la siguiente estrofa repitiendo las palabras finales de la última, traza un recorrido inverso desde la centralidad conceptual más dominante de la modernidad: el antropoceno, hasta la provincia como refugio ante la muerte, marcada en la experiencia pandémica del COVID-19.

Desde el retorno epistemológico del antropoceno, definido por la “nosotrización cósmica” (64) que Verdugo identifica en las secuelas de *Alien* (2012 y 2017), se despliega una crisis que atraviesa el humanismo. Esta deriva comenzó con las “science wars” de los años 90, cuando las humanidades fueron desafiadas por discursos que desacreditaban su papel científico, y se vio acelerada por el colapso pandémico. A este panorama se suma la erosión de los estados nacionales, formas autoritarias que antaño dieron sentido a las colectividades, pero que hoy se muestran incapaces de sostener las certezas necesarias para modelar futuros. El recorrido que propone Verdugo no es complaciente: revela una crisis generalizada, donde las categorías vacilan y el

presente parece naufragar en una crisis de significados fundadores de sentido. Sin embargo, el leixaprén encuentra su pausa en la provincia, en esa periferia que emerge como refugio frente a la desorientación global. Allí, figuras como Juan Mihovilovich, Inés Valenzuela y el abate Juan Ignacio Molina cuentan la pugna entre vida y muerte en el contexto de lo patológico, anticipando un retorno al espacio protector y sanador de la aldea, en la que, a pesar de las agonías del mundo, “todos los ríos vendrán a saciar esta maldita sed”. El texto es un desplazarse desde la vastedad abstracta hacia la aldea concreta, por medio del leixaprén, figura del cambio en continuidades inciertas, como parece serlo el mundo de hoy y su temblorosa modernidad.

El intertexto es otra herramienta de dislocación de márgenes. En “El país de Maule”, Verdugo despliega una herramienta conceptual novedosa: la geopoética literaria, desde la cual analiza la construcción y reconstrucción estética del territorio y las jerarquías espaciales que operan en la región del Maule. A través de la distinción entre mapa (símbolo de la capacidad de los textos para representar la nación como un *statu quo* que domina y hegemoniza) y croquis (un espacio diferencial, de líneas difusas que emergen desde las partes ocupadas), el autor compone una historia literaria que sitúa al Maule como eje de una identidad distinta y descentrada.

En este corpus, las autoras y autores del Maule, desde finales del siglo XIX, contribuyeron a construir una topocentralidad textual-horizontal. A diferencia de la verticalidad jerárquica de los escritores nacionales, los textos del Maule emergen desde prácticas intertextuales, en la elegía o la parodia, funcionando como estrategias que resignifican el espacio regional. En lugar de reproducir la centralidad autorial, estos textos generan un territorio de préstamos y referencias, horizontalmente espacializados. El Maule se configura, así, no como un espacio cartografiado, sino como un espacio practicado y experimentado, donde la experiencia vivida reemplaza la abstracción del trazado estatal.

La labor de recomposición del espacio que lleva a cabo Verdugo no solo

está referida a las construcciones imaginarias a nivel de temas, juegos estilísticos o figuras retóricas de los textos analizados, sino que se infiltra en el operativo explicativo que propone el autor desde la capacidad de su propia escritura para unir, combinar, inventar y reconfigurar geografías lingüísticas. El uso del neologismo es herramienta creativa que provee la imagen a inéditos juegos combinatorios y diseños conceptuales: desde las “bregas contrafallogocéntricas” destinadas a los cultivadores del viejo criollismo conservador, hasta el estado “lumbociático, coloproctológico y odontocsmético” de los personajes de Gallardo en *La ciencia de las mujeres*. Verdugo apuesta por la anti-rigidez en la forma del ensayo para desacralizar la palabra institucionalizada, y así, en este festín de formas, neologismos y combinaciones, la palabra misma ya no es permanencia y toda intencionalidad por fijar su sentido se diluye.

Es una escritura que niega, reorganiza, crea y recrea nudos significantes por medio de la irreverencia lúdica, y muchas veces paródica, en la resignificación espacial del orden mismo de las palabras. Así, esta estrategia permite conocer, pero conocer de otra forma. Tal es el caso de los territorios en novedad por los que nos pasea el autor en su recuperación de la literatura de la provincia: territorios texto- raciales (los afropoemas de Elcira Bravo), sexo-genéricos (“Cobquecura”, “Monvetusto”, y “Mujeronas y hombrecitos”), y textos topolíricos (la Antología de Leonidas Lamm, la obra poética de Juan Marín y Juan Santander). Y otros, componiendo una “poetopolis”, como aquella que habita Aníbal Saratoga, personaje de los cuentos de Óscar Barrientos.

Es también un libro que, más allá de los nombres consagrados de la provincia, como Andrés Gallardo, abunda en el rescate de escrituras francotiradoras: miradas periféricas, precisas y de más limitada exposición. Así aparece el trabajo de Ilda Cádiz, Elcira Bravo, Marta Jara, Juan Marín, Óscar Barrientos y Rodrigo Muñoz, autores de libros, muchos de los cuales son de poca circulación o a hasta inencontrables. Verdugo define el alcance y las coordenadas de estas escrituras, y elabora sobre su distancia respecto de la

centralidad institucional literaria de la nación, para maximizar su impacto.

En todo caso, el libro de Verdugo, en sus múltiples mapeos resignificando la historia literaria de la provincia frente a la centralidad, dista de ser un diseño ideológico en clave meramente reivindicativa. Y mucho más allá, es un cuestionamiento de la vitalidad de los fragmentos, las partes, los territorios periféricos en el concierto de la totalidad como territorio en crisis, a partir de la cual, y como concluye en uno de sus ensayos, los fragmentos se vuelven “otra cosa, superan la heteronomía y se abren a la posibilidad de nuevas identidades, totalidades y articulaciones” (134).

Carlos Aguirre y William Fisher. *Vigilar, castigar e imprimir: La producción de libros en la penitenciaría de Lima (1907-1961)*. Trujillo: Reino de Almagro, 2025.

Sebastián Rivera Mir
El Colegio Mexiquense
sebastianriveramir@gmail.com
10.7264/gzq2k379

¿Por qué un autor vanguardista de la Lima de inicios del siglo XX, al momento de publicar su obra, preferiría hacerlo en la imprenta de la penitenciaría de Lima? ¿Cómo fue el proceso de edición de estos ejemplares? ¿Quiénes eran estos trabajadores/reclusos que tenían la habilidad de transformar un manuscrito en un libro destacado a nivel mundial? Estas son algunas de las preguntas abordadas por Carlos Aguirre y William Fisher en *Vigilar, castigar e*

imprimir. La producción de libros en la penitenciaría de Lima (1907-1961), donde estudian la producción de libros en la penitenciaría de Lima entre 1907 y 1961, mostrándonos este espacio no sólo como lugar de represión, sino también como parte del circuito de la comunicación. En su búsqueda por explicar este proceso, los autores concentran su mirada en los reclusos/trabajadores cuya agencia fue central en la publicación de obras fundamentales para la literatura latinoamericana. Metodológicamente, el giro material asumido por Aguirre y Fisher permite esbozar un campo editorial en crecimiento, los procesos de modernización, así como las formas de apropiación desarrolladas por los actores implicados. Finalmente, la presente reseña destaca el aporte disciplinario del libro para repensar los límites de la historiografía.

La relación entre cárcel y literatura ha sido una temática que ha interesado a los investigadores desde hace ya algunas décadas. Sin embargo, muy pocos estudios se han centrado en las condiciones de producción generadas al interior de los espacios penitenciarios, lo que esto implica para los reclusos y su articulación con el ecosistema editorial e intelectual. Estas son precisamente las inquietudes que dan sentido a la obra de Aguirre y Fisher, y con ello no sólo recuperan discusiones sobre los regímenes punitivos y sobre la historia de la edición, sino que abren una nueva ruta de exploración a través de la conjunción de ambas formas de practicar la disciplina.

La influencia foucaultiana en la obra es innegable. De hecho, para Carlos Aguirre el interés por la penitenciaría no es algo nuevo, y sus trabajos al respecto se han centrado en elaborar una historia social de los presos donde son matizadas las propuestas del autor francés. Precisamente en ese espacio donde se complejiza la mirada sobre los regímenes carcelarios, aparecen otras referencias teóricas entre las que encontramos a los principales protagonistas de la historia del libro y la edición, Roger Chartier y Robert Darnton. De ese modo, surge la cárcel ya no sólo como un espacio de control, sino como parte del circuito de comunicación del libro. Uno de los primeros quiebres analíticos

que propone esta perspectiva consiste en reorientar la mirada hacia agentes del ámbito editorial que no suelen ser tenidos en cuenta. Por lo regular, el interés de la historiografía se ha centrado en las élites culturales, ya sea a través de editores, intelectuales o escritores. En cambio, en el presente volumen, el objetivo está puesto en observar a los reclusos/operarios, impresores, tipógrafos, que a través de su trabajo elaboraron materiales trascendentales para la cultura peruana y latinoamericana. Aquí radica la excepcionalidad del caso estudiado, el impacto literario del *panóptico* limeño podemos observarlo hasta el día de hoy, con obras como *Trilce* de César Vallejo, una pieza central de la vanguardia poética continental, o algunos de los principales libros de Abraham Valdelomar, considerado el iniciador de la narrativa moderna peruana. Por supuesto, las condiciones generadas por los mecanismos de control estatal vuelven a los presos sujetos difíciles de pesquisar en los archivos oficiales. Por lo que su relevamiento implicó para los autores recurrir a distintas metodologías frente a este actor elusivo. De ese modo, el libro comprende un amplio abanico de alternativas para el ejercicio de la historia de la edición. El análisis de las materialidades resulta una herramienta imprescindible, así como también el estudio de los modos de apropiación. Finalmente, Aguirre y Fisher buscaban recuperar lo que el sistema carcelario pretendió negar a estos sujetos, su capacidad de agencia, por ello sus búsquedas a contrapelo les exigieron repensar cómo la disciplina ha desarrollado sus prácticas investigativas. Esto último explica el recorrido que proponen los siete capítulos que componen el volumen, que comienza exponiendo las tensiones del proyecto que definía a los presos como *objetos* de “terapia penal”, donde el trabajo ocupaba la función de redimir o reeducar a los reclusos, y desemboca en el estudio de los modos de apropiación que estos *actores* desarrollaron, ejecutando sus propias estrategias. Entre ambos extremos de este recorrido, la ruta se detiene a observar con detalle cómo se combinó la modernización carcelaria con la producción de la literatura vanguardista peruana. Así se recurre a la “biografía”

de algunas de las obras, para comprender por qué un intelectual de comienzos del siglo XX decidiría que sus propuestas fueran publicadas en dicha imprenta.

Para lograr sus objetivos los autores desarrollan tanto los procesos asociados a la construcción estatal, que implica el sistema carcelario, como aquellos elementos que se relacionan con la producción editorial peruana de la primera mitad del siglo XX. Este último aspecto es destacable porque nos permite comprender no sólo la producción carcelaria de libros, sino cómo ésta se insertaba en un ámbito editorial en crecimiento. Los mecanismos de profesionalización, la constitución de un público lector, el fortalecimiento del mercado del libro, entre otras variables, son analizadas en *Vigilar, castigar e imprimir*, para posicionar en su justa medida el quehacer de la imprenta penitenciaria. Esto convierte al libro en una ventana hacia una historia global de la edición peruana que aún está por escribirse.

Como ya mencionamos, una parte relevante de este análisis descansa en la disección de las materialidades. Esto, realizado con minuciosidad a lo largo del volumen, permite de manera oblicua penetrar en el quehacer de tipógrafos, formadores, cajistas e ilustradores, entre otros trabajadores de este espacio. El papel, la composición, las sutiles diferencias entre determinados libros, los costos y la cantidad de folios utilizados, son algunos detalles que permiten visualizar las labores de los talleres. El giro material evidenciado por los estudios de la edición cristaliza en este tomo con una maestría poco común. En este aspecto, hay que destacar el manejo profuso de imágenes, fotografías, portadas y avisos publicitarios, entre otros, que sin duda contribuye al entendimiento total de la obra. Esto no es accesorio, al contrario, permite que el lector vislumbre los pliegues y matices que pretenden enfatizar los autores. Frente a la ausencia de documentos sobre los propios presos, al menos, las fotografías de los talleres nos muestran los rostros de estos trabajadores

En este mismo sentido, el capítulo final, sobre los modos de apropiación, nos sitúa en el contradictorio momento en el que los mismos presos se encargan

de producir obras que se relacionaban directamente con su propia experiencia. Informes sobre las condiciones de la cárcel, estudios sobre los reos o manuales penitenciarios, fueron elaborados por reclusos, dotándolos de información valiosa en su contexto de reclusión. En este sentido, la experiencia carcelaria de muchos de los sujetos establecía diálogos en múltiples direcciones. El escritor se nutría de esa experiencia para sus próximos poemas, el tipógrafo anarquista podía conocer a fondo la explotación carcelaria, el preso político aprovechaba de aprender técnicas de impresión y, así sucesivamente, las formas de apropiarse del proceso podían diseminarse en diversas trayectorias.

Una de las principales decisiones de los autores de este libro consistió en centrarse en los libros producidos por la imprenta de la penitenciaría, dejando a un lado materiales como folletos, talonarios, papel membretado y circulares, entre muchos otros. Esta decisión metodológica permitió que el volumen se concentrara en la relación entre la cárcel y la literatura, sin que otras variables estorbaran en el análisis. Sin embargo, convendría preguntarse por esos productos o, en otras palabras, hasta qué punto nuestra comprensión de este tipo de entidades se ve impactada por el *librocentrismo* de los estudios de la edición. En la mayoría de las instituciones de este tipo el eje central de las actividades pasó por aquellos productos menos glamorosos, por los oficios, por el papel para escribir, los cuadernos, las carpetas rotuladas y la lista podría continuar por varias páginas más. En las escuelas de artes gráficas, o incluso en los talleres estatales, muchas veces fueron los requerimientos burocráticos los que concentraron las horas laborales de estos trabajadores, quienes de vez en cuando, excepcionalmente, se dedicaban a hacer algún libro. Aunque como nos muestran los autores hubo algunos de esos momentos de inusual brillantez en la penitenciaría limeña, de todas maneras, esa otra parte, aquella rutinaria y cotidiana, tal vez nos hubiera ampliado la mirada sobre su quehacer.

De igual modo, la apertura hacia estos materiales impresos también puede ser un mirador hacia la inserción del quehacer carcelario en el amplio escenario

de construcción estatal que cada documento oficial implica para el proceso administrativo burocrático. La cárcel, pese a los esfuerzos por convertirla en un lugar de encierro, mantuvo este tipo de conexiones con las dinámicas que emanan desde el poder administrativo. Por lo que el seguimiento de estos dispositivos, por repetitivos y sencillos que parezcan, puede darnos luces sobre los meandros de la estatalidad. Ahora bien, en términos concretos la evaluación de la producción completa de la penitenciaría hubiera permitido expandir el análisis a la totalidad del periodo de estudio, que va de 1907 a 1961. Al centrarse en la producción de libros y en la literatura en específico, las fechas que concentran la atención del presente volumen se diluyen después de la década de 1920, cuando precisamente esa relación comenzó a ser cada vez menos relevante. Aunque la imprenta continuó trabajando hasta inicios de los años sesenta, los autores concentran su mirada sólo en las primeras tres décadas de su ejercicio. Por supuesto, esto más bien debería convertirse en una agenda de investigación a futuro, completando el panorama de este espacio editorial.

En definitiva, *Vigilar, castigar e imprimir* rompe con varios de los límites que las prácticas de los historiadores han tendido a establecer. Los autores recurren a la historia intelectual, a la de los mecanismos represivos, a la de la edición, incluso a la política, para construir una explicación compleja de esta institución. Así, la trayectoria de la imprenta de la penitenciaría de Lima se transforma en una forma de cuestionar nuestras actuales prácticas disciplinares. Quizá en ello radica el principal aporte de este libro.

e

From the Trenches /
Desde las trincheras

Transfeminist Puerto Rico

Claudia Sofía Garriga López
10.7264/1zcx95

Puerto Rico is an emergent stronghold for transfeminist praxis. Far from being a single-issue identity-based politics, Puerto Rican transfeminism represents a vibrant cultural scene and an intersectional mutual aid ethos. What follows is a brief genealogy of the different points of origin and catalysts for a transfeminist politics in Puerto Rico in the 21st century. Of course, trans cultural production and activism has a much longer history in Puerto Rico that is the foundation for the development of an explicitly transfeminist politics. However, my focus here is on the convergence of feminist and trans politics within a coalitional framework in the past two decades. The student strikes at the University of Puerto Rico in 2005, 2010-11, and 2017 stand out as especially important moments for the emergence of transfeminism as a distinct mode of politics. It was in those periods of heightened coalitional activism that many

present day transfeminists crystalized their theoretical viewpoints, organizing skills, and cultural practices.

In the intervening years a number of explicitly transfeminist organizations emerged and there was a marked increase in the participation of trans people in feminist collectives and events like March 8th International Women's Day. In 2019, feminist, queer, and trans activists played a leading role in the summer protests that led to the resignation of then-governor Ricardo Rosselló in ways that further strengthened transfeminism as a political force. In 2020, the murder of Alexa Negrón was another important catalyst for transfeminist consciousness raising about the prevalence of transfemicide and coalition building to combat it. Lastly, in the past decade queer and transfeminist cultural production has come to fruition in music, literature, and performance art that has profoundly shaped the artistic scene. These and other factors have coalesced into a vibrant transfeminist praxis. This movement has grown parallel to ongoing femicides and transfemicide, an increasingly conservative and transphobic government, and a surge in evangelical anti-gender politics. Rather than represent Puerto Rico as a bastion of gender and sexual liberation, I argue that in the face of political, religious, and social conservatism, transfeminist propose a transformative worldmaking praxis.

Student Strikes at the UPR

Since the mid 2000s the UPR has sustained dramatic budget cuts, tuition increases, and reductions in student financial aid that have steadily reduced its matriculation rates and course offerings. Transfeminism is, by definition, a coalitional movement, a politics of solidarity between people situated differently across axes of power. Given how budget cuts, tuition increases, and the elimination of student aid impacted a wide range of students, the student strikes were an especially fertile environment for political organizing across differences.

In the face of the systematic dismantling of public higher education that impacted a diverse array of students, socialist and pro-independence student organizations offered a political critique of colonialism that resonated with students who had not previously engaged in activism. Feminist, queer, and trans students were integrated within these organizations from early on and articulated demands for gender and sexual equity within the broader anti-austerity struggle. For example, José Enrique García Oquendo (a.k.a. Manuela La Roja) was part of the national committee leading the 2005 strikes that negotiated on behalf of students, noted poet and scholar Roque Salas Rivera led a student assembly in 2005, and in the student strikes of 2010-11 and 2017 queer and trans student activists like Ray Rohena, Dania “Betún” Warhol, Lucca B. Valentín, Inaru Nadia de la Fuente Díaz, Katia Cruz Quintana, wrote manifestos, spoke out at press conferences held peer to peer education workshops, placed gay and trans pride flags all around campus encampments, and demanded changes in the curriculum, administrative policies regarding name changes, and the creation of gender inclusive bathroom facilities. They are part of a longstanding feminist tradition that understands how racial and colonial capitalism depends on the systematic disenfranchisement of women within a heteronormative nuclear family structure. With each student strike there was an ever-greater presence of feminist, queer, and trans student organizations, leadership, and participation that was felt across all eleven UPR campuses, but especially in Río Piedras and Mayagüez. In 2024, the progressive buildup of anti-colonial and pro-independence student mobilizations came to fruition in the coalition between the newly formed Citizen Victory Movement (MVC by its initials in Spanish) and the pro-independence party (PIP), which combined forces and led to the strongest voter turnout the pro-independence party has ever seen for its gubernatorial candidate Juan Dalmau. The MVC does not hold an official position on whether Puerto Rico should become an independent nation as a strategic move to attend to the questions of

governance that are most pressing for Puerto Rico, rather than getting bogged down in the interminable “status” question that does not currently have a path to resolution through Puerto Rican self-determination. However, the MVC’s leaders and membership have posed sharp criticisms to US colonialism and are by far the political party that has most strongly supported trans rights. Marielle de Leon Toledo became the first trans woman to hold public office when she was elected in 2024 to one of two seats in the San Juan municipal assembly under the MVC party.

Many leading present-day transfeminist and queer activists first began organizing when they were students in the UPR in groups like the Committee Against Homophobia, Mafaldas, the Gender Studies Working Group, and the Trans Youth Coalition. Especially during the 2017 strike, students dedicated significant efforts towards developing an engaging educational curriculum and cultural offering within the university campus encampments while classes were cancelled. For example, Ray Rohena of the Trans Youth Coalition had already developed sensitivity training workshops for professors and students in the fields of law and medicine, which he was able to pivot into the peer-to-peer teaching that was a central ethos of the student strikes. Since 2017, there has been a flourishing of transfeminist organizations that operate outside of the university and do a wide range of work, including education through social media and workshops, policy advocacy, community and arts centers, informal case management, as well as editorial, graphics, and other media production. There is a growing number of transfeminist and queer organizations, such as Espicy Nipples, Sombrilla Cuir, El Hangar, La Casa del Joseo, Entre Putxs, Casa Cuna Editorial, and Borivogue, as well as feminist organizations like La Coalición del 8 de Marzo, Todas PR, Aborto Libre, La Colectiva Feminista en Construcción (La Cole), La Impresora, and Taller Salud, that are also taking on trans politics with a serious commitment.

Transfeminism and Sex Worker Empowerment

Another important point of origin for transfeminist organizing is the work of trans women activists like Karina Torres and Ivana Fred who have been active since the 1990s in HIV prevention and care services and doing public advocacy for trans rights. Both have served as important mentors for a new generation of trans activists and remain active as organizers and spokespersons. Given the labor discrimination and sexual objectification that often pigeonholes trans women into sex work, HIV prevention and labor rights for trans people goes hand in hand with sex worker empowerment. The 2014 documentary film *Mala Mala* by Antonio Santini and Dan Sickels brought this dynamic into public view by featuring a number of trans sex workers in their day to day lives as well as their organizing efforts for increased labor rights. The more recent formation of the transfeminist sex worker collective *Entre Putxs* came out of a need to develop mutual aid strategies in the face of ongoing climate disasters and later COVID-19 lockdowns that closed clubs and severely worsened labor conditions for sex workers. This is a central feature of transfeminism, it does not glorify sex work but it refuses the stigmatization of sex workers and understands that it is an important source of income for many (Garriga-López 2019). In contrast to traditional feminist politics that treat sex workers as victims in need of rescue, or of sex work as an inherently oppressive and sexist, transfeminism advocates for the decriminalization of sex work and a sex positive approach that embraces sexual liberation.

Transfeminism as an emergent praxis does not shy away from promiscuity and sex work, substance use, and even violence within a broader struggle for social justice. For instance, the summer 2019 protests often repurposed sexually explicit lyrics from reggaeton songs like “En La Cama” into chants, a practice first developed by students during the UPR student strikes. Furthermore, heavy drinking and weed smoking out in public were prevalent throughout those weeks of protests. While most of the protests were peaceful, there were

also nightly confrontations between protesters and police that served to lay bare the violence of the state. Rather than a hindrance to coherent political organizing, these practices helped to sustain and strengthen the protests that were in many ways a cathartic release from the trauma of the administration's criminal neglect and incompetence following hurricane María.

Puerto Rico is undergoing a wave of artistic and cultural production led by sex workers that is explicitly transfeminist. Leading the way is an organization called Entre Putxs, a mutual support and empowerment network of pole dancers, aerialists, strippers, and other sex workers. Since its inception Entre Putxs has worked towards creating a queer and trans inclusive and sex-affirming space for audience members, clients, and sex workers alike. The group was initially conceived in the post-hurricane María period. In the immediate aftermath of the storm and for months after, most clubs closed, there were military-enforced curfews, and the population as a whole had very limited access to electricity and other basic needs. All of which left sex workers in a vulnerable economic, social, and legal position. With the onslaught of the coronavirus pandemic, sex workers once again faced a sharp and immediate decline in income, as well as added social stigmatization as “super spreaders” of coronavirus. Furthermore, sex workers were explicitly and systematically excluded from coronavirus relief funds designated towards small businesses under the CARES Act. In the face of cascading climate and public health disasters Entre Putxs formed organically as a mutual support network. Leading members of the Espicy Nipplez Transfeminist Media Network and Entre Putxs created clandestine pop-up strip clubs, which was an important source of income for those sex workers who did not have the means to move their work to an online platform or to generate sufficient income on digital content alone. My first time seeing early iterations of this group was in the summer of 2021 when I attended the first annual “Jayaera Combativa” (combative joy/self-actualization) day festival organized by El Hangar, another important

transfeminist organization. It was held on the same weekend as the Puerto Rico LGBT pride march and was billed as a refusal of homonormative respectability politics that pride events have come to represent for many. I did not know in advance that there would be a pole dance and strip show at this event, which was held in a public park across the street from a small plot of land and plane hangar of “El Hangar.” Around two in the afternoon on a Sunday, in full view of passersby, a group of five pole dancers set up their equipment and performed a half hour routine that included the predetermined audience participation of two trans men as the recipients of lap dances. I had never seen anything like this on so many levels, the unabashed sexual takeover of public space, the seamless integration of trans men into their routine, the high production value of their presentation, the sheer number of performers that took the stage. All these factors signaled a cohesive and empowered network of sex workers who are in community and coalition with trans people. Since then, Entre Putxs has organized three pop-up strip club nights in La Respuesta that have catered explicitly to an LGBT audience.

Because transfeminism attends to the material conditions of trans people’s everyday lives, the work that transfeminists activists and organizations do is as varied as the needs and interests of the members who make up these organizations. Since hurricane María, Puerto Rican trans, queer, and feminist coalitions like the Trans Youth Coalition and Espicy Nipplez have taken on questions of environmental justice and organized brigades to attend to people’s material needs in the most impacted communities, while also providing gender-affirming care to trans and gender non-binary individuals. They have also secured housing and emergency funds for trans and gender non-binary people affected by climate disasters, the COVID-19 pandemic, unemployment and the overall lack of affordable housing. Groups like Espicy Nipplez, Sombrilla Cuir, La Colectiva Feminista en Construcción and Entrx Putes have strong Black leadership and a sustained anti-racist emphasis in their work.

Transfeminists Resistance in the Streets

Feminist, queer, and trans activists were also highly active in the summer of 2019 uprising (Cruz Malavé 2022) that led to the resignation of the Governor Ricardo Rosselló and his entire administrative cabinet (Alvarado León 2019). Like the student strikes, the summer 2019 protests were a space for coalition building across differences. Versatile and experienced feminist, queer, and trans activists and cultural producers participated actively in the protests, which in turn prompted a broad recognition of their leadership and a greater acceptance of transfeminist politics. While Bad Bunny had engaged in public debates related to gender and sexuality before the summer of 2019 protests, his participation in this historic event was a direct point of contact with transfeminist activists that marked a turn towards a much more sustained engagement with gender and sexual politics.

Following the leak of the Telegram chat of Rosselló's administrative cabinet that revealed their corruption and crass disregard for human suffering, Bad Bunny responded angrily to accusations that he was allied with Rosselló. These accusations stemmed from his late-night drunken visit, along with the Puerto Rican rapper Residente, to the governor's mansion in January 2019. He canceled four concert dates in Spain to join the protests in person and collaborated with Residente and the Puerto Rican singer Ilé to release the protest anthem "Afilando los Cuchillos." Evidently, both Bad Bunny and Residente felt a need to denounce Rosselló given how their meeting with him on the night of January 20th 2019 was turned into a photo-op for the governor. Bad Bunny's transfeminist interventions are rarely explicitly stated as such, so one pay close attention to recognize the relevance of his gestures. Their decision to meet with Rosselló was prompted by their concern over the prevalence of gun violence that the day before had taken the life of Kevin Fret, known as the first queer trap artist (Lawrence La Fountain, 2021). Fret's murder underscores the extent to which reggaeton, and trap are genres where gender fluidity and

queer sexual expression carry a real risk of violence.

Bad Bunny later admitted that the summer of 2019 was his first time attending a protest, and since then he has become more outspoken and connected to political organizing. The music video and documentary film for “El Apagón” (the blackout) is a potent example of how he uses his global platform to bring attention to Puerto Rico’s colonial plight under US rule. The double entendre of the phrase “Puerto Rico está bien cabrón” in *El Apagón* is that to live in Puerto Rico is to simultaneously experience its powerful natural beauty and rich cultural scene, alongside the deprivations of colonial infrastructure that leaves us quite literally powerless. The music video and documentary film includes archival footage of the “grajeo combativo” dance party protest that was organized by transfeminists on the steps of the San Juan Cathedral and features at least one of the organizers of said protest and other current members of La Borivogue collective, a politicized voguing collective. In this way, Bad Bunny acknowledges the pivotal role of queers and transfeminists in this historic moment. During his televised concert in July of 2022 for the *Un Verano Sin Ti* album, he spotlighted trans artist Villano Antillano and queer artists Rainao and Young Miko by bringing them on stage to perform their own music in the middle of the concert. His decision to share his platform with trans and queer artists created an important opening for each of these artists to expand their audience significantly. Villano Antillano is arguably the most successful and well known trans rapper in the world and is avowedly transfeminist and anti-colonial in her politics. These are just a few examples of how cultural production has been central to the growth of transfeminism in Puerto Rico.

In February 2020, Bad Bunny made his most overt transfeminist intervention when he performed his song “Ignorantes” on Jimmy Fallon’s *Tonight Show*. During the performance, he wore a shirt that bore the message, “They Killed Alexa, not a Man Wearing a Skirt” as a direct response to the police and press

repeated misgendering of a trans woman who had been murdered earlier that month. Alexa's murder was a watershed moment for the Puerto Rican feminist movement. As news of her death became public and the details of her life unfolded, her case stood out as emblematic of the compounding effects of oppression that trans women face and she became a flashpoint for a growing transfeminist consciousness within activist circles and society at large (Garriga-Lopez, 2025). There was widespread recognition of the need to understand transfemicides as a feminist issue. There was a plethora of artistic and political responses by local artists and activists that were also speaking out on Alexa's murder. Feminist and LGBT organizations such as TodasPR, Sombrilla Cuir, and Waves Ahead, continued to demand justice for Alexa in the years to come. Visual artists made depictions of Alexa holding a mirror as a metaphor for how her case reflected the deeply ingrained transphobia in our society that her murder brought to light. In 2021, the Barrileras del 8M collective produced a stunning music video of the iconic feminist anthem *Canción Sin Miedo* (Song Without Fear) that payed homage to Alexa along with many other victims of femicide and transicide. It is a glowing example of how transfeminism has come to fruition in Puerto Rico as a coalitional struggle.

This brief genealogy offers a snapshot of some of the most visible and exciting mobilizations embodying transfeminist politics in Puerto Rico today. There are many more that deserve equal consideration that will be the focus of future research projects. While there are many forces operating against transfeminist politics in Puerto Rico, at least within the feminist movement there is not an organized trans exclusionary wing and trans issues are thoroughly integrated within broader feminist struggles. By that same token, the incorporation of trans politics into feminism has prompted an interrogation of gender essentialism and unexamined transphobia within feminist organizations. Transfeminism emerges out of struggle, one that directly addresses people's material conditions; hence it is a deeply intersectional

project that is at the forefront of efforts to combat colonialism, racism, and environmental degradation. While there is much uncertainty about what the future holds, there is no doubt transfeminists will continue to build towards a more just future.

Works Cited

Cruz-Malavé, Arnaldo M. "Dancing in an Enclosure: Activism and Mourning in the Puerto Rican Summer of 2019" *Small Axe* 68, July 2022.

Del Valle-Schorske, Carina. "The World According to Bad Bunny" *The New York Times*, Oct 11 2020.

Garriga-López, Claudia Sofía. "Femicide and Transfeminist Justice." *Confronting Femicide: Multidisciplinary Perspectives From Puerto Rico*. Cham: Springer Nature Switzerland, 2025. 53-73.

Garriga-López, Claudia Sofía. (2019) Transfeminism. *Global Encyclopedia of LGBTQ History*. Edited by H. Chiang and A. Arondekar. Farmington Hills: Charles Scribner's Sons. 1619-1623. (See evidence of Dartmouth Award)

La Fountain-Stokes, Lawrence. *Translocas: The Politics of Puerto Rican Drag and Trans Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021

e

Escritira Creativa

Canto de amor por Renée Nicole Good

Jesús Sepúlveda
University of Oregon
jsepulve@uoregon.edu
10.7264/periphērica.3.2.6696

Recuerdo esa noche
cuando el cañón de la metralleta
empujaba su espalda desnuda

Manos en la nuca
humo & sirenas

No era broma:
Te hubieras quedado en tu mecedora
con tus atardeceres solipsistas

Pero no, primero vinieron por los **J**-errantes, los **LatinX**
los **Commies**, los **H**omos y
finalmente tú
que alcanzaste la edad de **Rimbaud**

Una bala miserable
silenció el arroyo
donde se guarecía tu alma

“Cuando de nada nos sirve rezar” —escribió el poeta—

Oh, Dios, ¡líbranos de nosotros mismos!

Han abierto la caja de pandora

Cielo, no hay cielo
ni futuro
mientras bufen en sus tronos de
oro

Irán por los santos y las monjas

¿Quién?

Suenan las sirenas
Se despiertan las alarmas

las ardillas continúan en las ramas
se tiñe el día

& un cuerpo aterido
escribe poesía...

Groenlandia es una niña
que corre despavorida
en el bosque de la Geopolítica

Manada de lobos

La llave que abre el corazón
ha caído en el pozo de las pesadillas

Primero vinieron por los criminales —o dijeron eso—
sacaron a Maduro
bombardearon lanchas

Uno q' otro país
Nigeria, Irán, Somalia q' + da

El *latinaje* esconde la cara

Manos en los bolsillos y
vamos abriendo campos de detención
concentración

exterminio

Se vende reSort en la franja PALESTINA

Made in BB's Kingdom

¡Qué bien lo pasó el hombre en Florida!

Noche de *Réveillon*

Champaña francesa

y chicas traídas de la isla

2026 es el año de la bestia

deportando cabezas negras pieles

bronceadas

Guardia Nacional en las calles

Y ahora vienen por l@s poetas

Balazo en el rostro

Las teclas del mundo anuncian el sacrificio

Las fieras bufan en sus sillas de

oro

Fue en defensa propia, ¡oye!

Radicales libres —y quizás salvajes—

anar-

Kistas
arcoíris

Vienen por las mujeres

Bertolt Brecht escribe la última escena...

Un manto oscuro cubre
la sala de disección
de los puercos
que no tienen culpa

Se esparce el *agente naranja* en la mente de los *zombies*

Renée renace

En el aire estancado del invierno
los cuervos pliegan sus alas

Y un colibrí solitario
anuncia la luz del mediodía...

8-15 de enero 2026

Poemas

Andrea Leyton
profealeyton@gmail.com
10.7264/peripherica.3.2.6695

Ascocracia: Clorogel y mascarilla

Santo y seña de los intercambios,
password de las ágoras humanas,
baño higiénico del foro del mundo:
cubre la herramienta de tu artesanía.
Mascarilla que disuelve tu cara
como el azúcar, sintética y desechable:
no te la quites por favor,
que te ves monstruoso.
Caminamos con estos cuerpos/borradores
condecorados con una mascarilla
que cubre la herida contaminada

por la que hablamos.
La monstruosidad que hay debajo de tu máscara
asista la urgencia de la mía
y esta asfixia viral que me desmaya.
Se puede hablar con los ojos,
sonreír y maldecir.
Hemos creado una nueva lengua sin lengua,
un código paraverbal que nos excusa de la vida.
Carilla,
media cara,
disfraz,
ausencia,
noteconozco,
barbijo,
notevi,
nomeveo,
careta,
bozal,
nomeimportas,
antifaz de la boca,
Asfixia—
me la vida.
Capas que editan el rostro,
nomeescupas,
resignación,
terror de ver tu deformidad sin mascarilla,
fealdad humana intervenida por la cirugía del bozal.
Tapa tu boca fea ante estas hordas del asco,
ascoparias,

ascópatas
de este espiral erróneo;
interfaz antiséptica de vinagre eléctrico
en este no lugar abarbijado,
donde somos todos la misma mascarilla,
reemplazo de la huella dactilar,
salvoconducto para este caminar muteados
por los pasillos postdigitales del día.
No tosas.
Mascarilla,
nación del huérfano
que nació sin sonrisa.
Tapa-tu-boca-
desdibújate
expírate
expíate.

Permanencia definitiva

Transnacionalizada del insomnio
sin visa entre las fronteras
del onírico sufriente,
cada noche soy
la misma divisa paralizante,
escupida del atardecer
al vértigo del techo intacto,
patria de los exiliados del sueño;
cicatriz del silencio,

nación de los fantasmas,
alergia REM
que suplica la mañana.
Ya suenan las locomociones,
y con tufos en el canto
los pajaritos carreteados del amanecer
vomitan burlones
torturantes canciones de cuna
e inicia la sesión del sueño maquillado:
el cuerpo conduce con sueño,
sube el cerro, más, un poco más
sobre la nata apocalíptica
que presuriza la nave urbana
conducida por pilotos dormidos,
—nata de muerte lechosa sobre los humanos—,
así, esta palabra de teclas que no de plumas,
ha permeado las caras porosas
de este libro insomne,
artesanía de La Noche,
incapaz de cerrarse
demente antinatura.

Poemas publicados en el libro El verbo click: tu huella un fósil. Forja Editorial, 2023. <https://www.editorialforja.cl/producto/el-verbo-click-tu-huella-fosil/>