

LO ABSTRACTO, LO CONCRETO Y EL TRABAJO DE LA NOVELA

The Abstract, the Concrete, and the Labor of the Novel

EMILIO SAURI*

Emilio.Sauri@umb.edu

Fecha de recepción: 5 de octubre de 2023

Fecha de aceptación: 23 de diciembre de 2023

RESUMEN

¿Qué puede significar concebir una obra de arte no como un simple espejo de la sociedad, sino como un medio para visualizar las funciones abstractas que hacen que la sociedad se vea del modo en que se vea? ¿Y qué puede decirnos esto sobre el potencial social, político y artístico de la novela hoy en día? Plantear estas preguntas, por supuesto, es suponer que la sociedad existe y que las obras de arte siguen siendo posibles en una situación en la que ninguna de estas afirmaciones es evidente, como sugieren las recientes tendencias de los estudios literarios asociadas a la “postcrítica”. Sin embargo, es esta situación la que tanto el novelista Yuri Herrera como el fotógrafo Alejandro Cartagena pretenden abordar en el contexto de México, donde la identificación prácticamente sin fisuras del desarrollo con el libre mercado por parte del neoliberalismo ha precipitado la sensación de un presente del que el futuro prácticamente se ha desvanecido. En lugar de limitarse a reflejar este estado de cosas, Herrera ofrece una idea de cómo la novela contemporánea se aleja de esta perspectiva, retomando una versión del problema que la fotografía de Cartagena intenta resolver de forma similar, a saber, cómo hacer visible lo abstracto en lo concreto.

Palabras clave: Forma de la novela, mediación, lo abstracto en lo concreto, Yuri Herrera, Alejandro Cartagena.

* University of Massachusetts Boston (USA)

Artículo publicado originalmente como Emilio Sauri, “The Abstract, the Concrete, and the Labor of the Novel,” in *Novel: A Forum on Fiction* vol. 51, no. 2, pp. 250-271. Copyright 2018, Novel, Inc. Todos los derechos reservados. Esta traducción en español se publica con permiso del titular de los derechos de autor y de la editorial: www.dukeupress.edu.

ABSTRACT

What might it mean to conceive of a work of art not simply as a mirror held up to society but as a means to visualize the abstract functions that make society look the way it does? And what can this tell us about the novel's social, political, and artistic potential today? To raise these questions, of course, is to presume that society exists and that works of art are still possible in a situation in which neither of these claims is self-evident, as suggested by recent tendencies within literary studies associated with "postcritique." Nevertheless, it is this situation that the novelist Yuri Herrera and the photographer Alejandro Cartagena both aim to address within the context of Mexico, where neoliberalism's virtually seamless identification of development with the free market has precipitated the sense of a present from which the future has all but vanished. Rather than merely reflect this state of affairs, Herrera offers a sense of how the contemporary novel departs from this perspective, by taking up a version of the problem that Cartagena's photography similarly attempts to resolve—namely, how to make visible the abstract in the concrete.

Keywords: form of the novel, mediation, the abstract in the concrete, Yuri Herrera, Alejandro Cartagena.

Compuesta, casi exclusivamente, por fotografías tomadas desde un puente que da a la carretera federal 85 de México, la muy celebrada serie de fotografías de Alejandro Cartagena, *Carpoolers* (2011), captura a trabajadores de la construcción y paisajistas que viajan diariamente desde los suburbios obreros de Monterrey a San Pedro Garza García en la parte trasera de camionetas (véanse las figuras 1-4)¹. Cada imagen se compone de los mismos elementos: camión, superficie de la carretera y el contenido que se encuentra en la plataforma del camión, incluidos los trabajadores que se dirigen a San Pedro y que permanecen ajenos (en su mayor parte) a la cámara. En palabras de un crítico de arte, cada camión "deja de ser un vehículo para convertirse en un marco, la plataforma rectangular del camión se convierte en una especie de lienzo delimitado en el que se disponen las narraciones y composiciones [de Cartagena]" (Knoblauch, 2014). Cuando las docenas de fotografías que componen la serie se ven en conjunto, la uniformidad de la composición se hace aún más evidente, dejando claro que no se trata de resaltar las diferencias entre las imágenes individuales. Aunque el espectador puede fijarse en las diferencias entre

¹ Partes de este ensayo se presentaron en el Taller de Artes y Ciencias del Centro David Rockefeller de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Harvard, en el Departamento de Estudios Hispánicos y Portugueses de la Universidad de Pensilvania y en el simposio La novela y lo concreto, organizado por *Novel* en la Universidad de Brown. Doy las gracias a quienes organizaron y participaron en estos actos y, en particular, a los editores de *Novel* por sus comentarios y sugerencias. Un agradecimiento especial también a Alejandro Cartagena por el uso de sus imágenes.

la disposición de los elementos, entre los modelos y las marcas de los camiones, entre sus cargas y entre las personas que transportan, las diferencias entre esas personas se suavizan no sólo por la repetición de estos elementos, sino también por la distancia a la que se encuentra la cámara de la escena, por los materiales con los que los trabajadores comparten las plataformas, por la ropa y los sombreros que llevan y, la mayoría de las veces, por sus posturas. El fondo inmutable de pavimento gris con marcas viales blancas y amarillas, además, tiene el efecto de descontextualizar las imágenes, abstrayendo a las figuras del entorno en el que se encuentran. La serie de Cartagena plantea la cuestión de si, de hecho, se trata simplemente de imágenes de trabajadores que van y vienen de los suburbios de bajos ingresos de Monterrey o si se está incitando al espectador a ver algo totalmente distinto.

Cartagena suscita la pregunta cuando describe su fotografía como una “búsqueda de la comprensión del espacio en el que vivimos” y de “por qué las cosas se ven y funcionan como funcionan” (“Belleza”). Por supuesto, el *por qué* es crucial, ya que al hacer de *Carpoolers* algo más que un documento, insta al espectador a mirar más allá de la superficie de la imagen fotográfica. Pero el *por qué* es también un problema en la medida en que exige que la serie de Cartagena obligue a la convicción de que estas no sólo son imágenes de individuos que trabajan en condiciones desfavorables, sino más bien de fotografías de las fuerzas sociales invisibles que exigen tales condiciones en primer lugar. En el transcurso de las tres últimas décadas, los planes de desarrollo y las estrategias de crecimiento asociadas al neoliberalismo han creado esas condiciones en toda América Latina mediante reformas del mercado, privatizaciones y la abrogación de los convenios colectivos, lo que ha dado lugar a una menor protección de los trabajadores en países como México. Así, al preguntarse “por qué las cosas se ven y funcionan como funcionan”, Cartagena plantea el problema de cómo la fotografía visualiza las fuerzas abstractas que dan forma a la sociedad de maneras tan decisivamente concretas. Y al intentar resolver ese problema, Cartagena insiste en que registrar la experiencia de los individuos por sí solos no ofrece una imagen más completa de su situación.²

² Esto no quiere decir que la diferencia entre lo abstracto y lo concreto pueda reducirse a la distinción entre lo visible y lo invisible; el hecho de que tales principios no puedan verse no los hace menos concretos. Esta es precisamente la idea que ofrece el concepto hegeliano-marxista de “abstracción real”, que, como dice David Cunningham en un contexto relacionado, se refiere a “aquellas formas de abstracción que, precisamente en el conjunto específico de circunstancias de la modernidad capitalista, llegan a tener una existencia social objetiva real (y por tanto paradójicamente concreta), más específicamente en la abstracción real de la forma de valor” (2009: 313-14). Sin embargo, esto también significa que no podemos asumir que la mera documentación de lo concreto proporcionará una comprensión más completa de esas circunstancias. Para Cunningham, entonces, “la realidad ‘objetiva’ a la que se enfrenta la novela en la modernidad capitalista debe ser... una realidad en la que la totalidad social sólo puede entenderse en términos abstractos” (2009: 314).

O, como Roberto Schwarz, evocando a Bertolt Brecht, nos recuerda: “Una vez que la realidad ha migrado a funciones económicas abstractas, ya no puede leerse en rostros humanos” (Schwarz, 2013: 35). Es importante destacar que Schwarz ofrece esta idea no en relación con la fotografía, sino con la novela, y aunque está pensando específicamente en el realismo brasileño del siglo XIX, la cuestión de cómo las obras individuales retratan funciones abstractas no es menos relevante para la novela en la América Latina de hoy. Como veremos, es igualmente crucial para la ficción mexicana contemporánea, y en particular para la trilogía de novelas de Yuri Herrera, *Trabajos del reino* (2004), *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) y *La transmigración de los cuerpos* (2013). Al mismo tiempo, *mexicano* es un término problemático en este caso, ya que a pesar de estar preocupado por temas que han llegado a definir la experiencia de millones de personas en México hoy en día, incluyendo la violencia, la migración y la explotación, el estilo de Herrera implica abstraer tales temas de los contextos del mundo real a los que alude su trilogía pero que rara vez menciona. El resultado es una contrapartida narrativa a las imágenes de Carpoolers. Si Cartagena concibe la abstracción como un medio para visualizar “por qué las cosas se ven y funcionan como funcionan” en la fotografía, Herrera apunta a algo similar en la novela cuando observa que “las virtudes y posibilidades de la literatura no están en su capacidad para reflejar la realidad, sino en su capacidad para arrojar luz sobre ciertas cuestiones que no aparecen en otras formas de escritura o que no aparecen dentro de la esfera pública cotidiana.” (Herrera, 2014). La novela, sugiere Herrera, ofrece los medios para visualizar funciones abstractas, otorgándoles el estatus de lo concreto.

Para empezar a entender cómo, vale la pena recordar la afirmación de Karl Marx de que “lo concreto es concreto porque es la síntesis de múltiples determinaciones, por lo tanto, unidad de lo diverso,” y de ahí debe aparecer “en el pensamiento como proceso de síntesis, como resultado, no como punto de partida, aunque sea el verdadero punto de partida, y, en consecuencia, el punto de partida también de la intuición [Anschauung] y de la representación” (2007: 21). Para Marx, entonces, “el método que consiste en elevarse de lo abstracto a lo concreto es para el pensamiento sólo la manera de apropiarse lo concreto” (2007: 101). Desde esta perspectiva, el reto de cualquier novela –o de cualquier obra de arte– es alterar nuestra concepción de lo concreto por sí mismo, es decir, entender la sociedad como la representación de determinaciones abstractas que la percepción ordinaria no alcanza a ver. Pero esto también significa que la atención a la experiencia por sí sola no aportará una comprensión más clara de lo concreto, y como Cartagena y Herrera dejan claro, esto es igualmente cierto para la experiencia del observador o

la del lector. Tanto para el fotógrafo como para el novelista, la abstracción en la obra de arte funciona no sólo para visualizar una estructura, sino también para marcar la irrelevancia de la experiencia del sujeto para esa estructura. Plantear la cuestión de esta manera, por supuesto, es suponer que la sociedad existe y que las obras de arte siguen siendo posibles en una situación en la que ninguna de estas afirmaciones es evidente. Y, sin embargo, es precisamente esta situación la que pretenden abordar tanto la trilogía de Herrera como la fotografía de Cartagena.

1 FRONTERA

La segunda novela de Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo*, da una idea de lo que implica aprehender lo concreto en el único caso en que hace referencia directa a México. Poco después de cruzar la frontera hacia el Gran Chilango, la protagonista de Herrera se encuentra en una ciudad sin nombre descrita como “un arreglo nervioso de partículas de cemento y pintura amarilla” (2009: 64). “En medio del llano de concreto y varilla”, sin embargo, Makina siente “luego luego... otra presencia, espolvoreada como remaches como pernos caídos de una ventana: en las esquinas, en los andamios, en la banquetta; efímeras fugaces de reconocimiento que de inmediato se ocultaban para convertirse en huida” (2009: 65). Rápidamente se da cuenta de que “era el paisanaje armado de chambas: albañiles, vendedores de flores, estibadores, choferes,” y tras deambular por varios restaurantes, se da cuenta además de que “también ahí estaban, más armados que en ninguna otra parte, de cocineros o de ayudantes o de friegaplatos” (2009: 65-66). “Toda la cocina es cocina mexicana”, bromea para sí misma, dejando claro a los lectores lo que hasta ahora sólo se había insinuado: que el escenario de la historia de Makina es la frontera entre Estados Unidos y México y que los personajes con los que se cruza por la calle son mexicanos como ella (2009: 66).

Aun así, al ser la historia de una joven que viaja del Pueblo a la Ciudadcita y a través de la frontera al Gran Chilango en busca de su hermano distanciado, *Señales* nunca vuelve a referirse a México por su nombre. Teniendo en cuenta que Herrera toma prestada la estructura de la narración de Makina de las visiones mexicas precolombinas de la ultratumba –en particular del Mictlán, el reino de los muertos, cuyos nueve niveles distintos corresponden a los nueve capítulos de la novela–, su decisión de evitar cualquier mención de México es significativa. Y esta decisión se complica aún más por el lenguaje de la novela. El uso de la lengua vernácula, “salpicada”, como afirma Lisa Dillman, “de lenguaje –coloquialismos, jerga, expresiones, referencias culturales– que sólo podría tener lugar en México (o en la frontera entre México y Estados Unidos)” (2015: 111). Así, si la aparición de la palabra

mexicano conecta los escenarios y personajes de la novela con las formas de socialidad que nombran “México”, “Estados Unidos” o incluso “la frontera”, también tiene el efecto de hacer aún más llamativa la ausencia de tales marcadores en el resto de la novela. Al igual que los albañiles, vendedores de flores, estibadores, choferes, cocineros, ayudantes y lavaplatos que emergen del “llano de concreto y varilla” para convertirse en los “compatriotas” de Makina, México aparece brevemente como escenario para volver a desaparecer en paisajes como la Tierra, el Lugar donde se encuentran los cerros, el Lugar donde el viento corta como navaja, el Lugar donde tremolan las banderas y el Lugar donde se comen el corazón de la gente.³ Al igual que los Carpoolers de Cartagena, puede decirse que el Señales de Herrera dramatiza un proceso que busca abstraer figuras y escenarios de la particularidad concreta de los entornos del mundo real.

Por lo tanto, podría decirse que el *Señales* de Herrera, y su trilogía en su conjunto, reclaman un tipo de atención crítica al entorno que David Alworth provechosamente ha denominado “lectura del lugar”. En contra de opiniones muy arraigadas, Alworth sostiene que los escenarios no son sólo el “trasfondo estático de la acción narrativa”, sino más bien un medio para comprender cómo la ficción literaria “teoriza la socialidad”. Como él deja claro, este modo de lectura también conlleva un alejamiento de los enfoques más “convencionales” de los estudios literarios (Alworth, 2015: 2). Citando el creciente escepticismo hacia el “proyecto de localizar las raíces profundas y los significados de la forma literaria en las fuerzas sociales que la subyacen” –que críticos como James English, Franco Moretti, Rita Felski, Stephen Best y Sharon Marcus han identificado con la empresa de la crítica–, Alworth imagina la lectura del lugar como una contribución a un creciente catálogo de alternativas a la “lectura sintomática” y a la “hermenéutica de la sospecha” (Alworth, 2015: 2). Esta atención al entorno revela, por consiguiente, cómo la “figuración de los lugares, vibrantes conjuntos de personas y cosas, podría dar lugar a una nueva investigación sobre la naturaleza de la socialidad”. Pero lo hace con la mirada puesta en satisfacer la demanda de una nueva forma de hacer interpretación literaria derivada de la convicción, siguiendo a Bruno Latour, de que “no existe tal cosa como la sociedad o lo social”, es decir, “no existe tal cosa como un dominio especial de la realidad (distinto de, digamos, lo material o lo natural) gobernado por leyes, estructuras y funciones abstractas” (Alworth, 2015: 3-4). Desafiando los enfoques que durante mucho tiempo han entendido la forma literaria como una mediación de esas leyes, estructuras y funciones abstractas, la lectura del

³ Estos son algunos de los títulos que Herrera da a varios de los nueve capítulos de la novela.

lugar insiste en que atender a esas figuraciones dará lugar a una nueva sociología de la literatura.

Herrera parece más o menos en sintonía con este punto de vista cuando afirma en una entrevista: “La literatura no sirve tanto para denunciar como para reflexionar y mirar desde otro lugar la realidad”, dando a entender lo que parece ser un escepticismo similar hacia la crítica (Herrera: 2014). Y sin embargo, como ya hemos visto, también sostiene que la literatura proporciona una comprensión única de asuntos que no aparecen en otras formas de escritura y discurso. En contraste con las tendencias recientes de los estudios literarios en general y de los estudios latinoamericanos en particular, Herrera sostiene que el potencial de esta novela – sea social, político o artístico– surge de su capacidad de hacer visible lo que la percepción común no puede. Pero esto significa que, en lugar de comenzar con la pregunta “¿qué pasaría si no existiera la sociedad?”, su atención al escenario no sólo presupone la existencia de una sociedad regida por leyes, estructuras y funciones abstractas, sino que también señala hasta qué punto la novela es impensable sin ella.

Para empezar a entender por qué, podríamos señalar que *Señales que precederán al fin del mundo* es una obra de ficción sobre la migración que no trata sobre la migración hacia o desde ningún lugar en particular. En respuesta a la observación de un entrevistador de que “la palabra inmigración no aparece ni una sola vez” en la novela, Herrera explica: “Tampoco hay referencias concretas a los lugares en los que se desarrolla la historia” porque “no quería que la novela se leyera únicamente como una novela sobre la migración mexicana” (Herrera, 2010: 42). Aun cuando *Señales* recurre a las visiones mexicas del inframundo, Herrera insiste en que “[j]usto como el descenso al Mictlán fue un viaje lleno de pruebas que cada quien tuvo que enfrentar con sus propios medios, los migrantes se ven obligados a superar las innumerables contingencias que los separan de su destino final, sea éste París, Houston, Londres, Madrid o Nueva York” (Herrera, 2010: 42). El paralelo mexicano determina la narrativa de Makina, pero no de un modo que haga que su migración parezca mexicana en un sentido putativamente cultural. Por el contrario, la cuestión del escenario emerge con fuerza en *Señales* como el problema de representar un fenómeno que es inexorablemente específico del lugar, pero lo hace por medios que socavan tal especificidad. En la ficción de Herrera, la posibilidad de superar ese lugar específico surge como una posibilidad de ver más allá de la inmediatez concreta de lo fronterizo, una condición que se refiere menos a una situación geográfica que a “cualquier situación en la que haya diferentes individuos y diferentes comunidades intercambiando valores, intercambiando bienes, siempre en conflicto pero también en diferentes niveles de diálogo” (Herrera, 2015). Según Herrera, los

protagonistas de *Señales*, *Trabajos del Reino* y *La transmigración de los cuerpos* comparten esta condición, aunque la frontera real no ocupe un lugar destacado. En consecuencia, cada obra recurre al mismo conjunto de técnicas, abstrayendo formalmente escenarios, personajes y tramas de lugares reales como la frontera entre Estados Unidos y México, con la intención de representar lo fronterizo.

Por esta razón, *Señales* es tanto una novela fronteriza como una teoría de cómo funciona la frontera como estructura.⁴ Esto se hace aún más evidente en una escena en la que un policía detiene a Makina y a varias personas más. Al haber arrebatado un libro de uno de los detenidos, presumiblemente indocumentado, el policía dice: “Poesía. Vaya con la mano de obra calificada, no traen dinero, no traen documentos, pero traen poemas.” (Herrera, 2009: 98). El policía ordena al hombre que empiece a escribir, pero Makina poco después arrebató el lápiz y el libro al “trabajador” y empieza a escribir su propio poema, que el policía lee en voz alta:

“Nosotros somos culpables de esta destrucción, los que no hablamos su lengua y ni sabemos estar en silencio. Los que no llegamos en barco, los que ensuciamos de polvo sus portales, los que rompemos sus alambradas. Los que vinimos a quitarles el trabajo, los que aspiramos a limpiar su mierda, los que anhelamos trabajar a deshoras. Los que llenamos de olor a comida sus calles tan limpias, los que les trajimos violencia que no conocían, los que transportamos sus remedios los que merecemos ser amarrados del cuello y de los pies; nosotros, a los que no nos importa morir por ustedes, ¿cómo podía ser de otro modo? Los que quién sabe qué aguardamos. Nosotros los oscuros, los chaparros, los grasientos, los mustios, los obesos, los anémicos. Nosotros, los bárbaros.” (Herrera, 2009: 114)

A primera vista, el poema de Makina podría leerse como un intento de solicitar una especie de empatía tanto del “oficial patriota” como del lector (2009: 113). Esta interpretación se ve más o menos confirmada por la reacción del policía, que “había comenzado la lectura engolado la voz, pero fue perdiendo histrionismo conforme se acercaba a la última línea, que leyó casi en un susurro” (2009: 114). Desde la perspectiva del lector, sin embargo, el pronombre *nosotros* es un obstáculo para cualquier identificación empática: ¿con quién se le pide al lector que empatice? Lo que el poema de Makina presiona al lector para que vea es una estructura formal, la relación mutuamente determinante entre “nosotros” y “ustedes”, entre, es decir, dos posiciones lógicas dentro de esa estructura que no pertenecen a ningún grupo en particular.

⁴ Para una excelente descripción de la “novela como teoría”, véase Anna Kornbluh, para quien “[l]a novela es un tipo de pensamiento que se ocupa de un problema, y ambos exceden los parámetros de la experiencia” (2017: 403).

Además, es precisamente esta abstracción formal la que marca la distancia de Herrera respecto a las recientes teorizaciones sobre la frontera. Consideremos, por ejemplo, lo que Sandro Mezzadra y Brett Neilson llaman “la multiplicación del trabajo”, un concepto a partir del cual el desarrollo capitalista puede ser “analizado en términos de [sus] consecuencias para la composición subjetiva del trabajo vivo” (2013: 22). Basándose en la noción de Marx de trabajo vivo, el método de Mezzadra y Neilson parecería proporcionar una glosa del poema de Makina cuando explican: “Afirmar que la frontera desempeña un papel decisivo en la producción de fuerza de trabajo como mercancía es también sostener que las formas en que los movimientos migratorios son controlados, filtrados y bloqueados por los regímenes fronterizos tienen efectos más generales sobre la constitución política y jurídica de los mercados de trabajo y, por tanto, sobre las experiencias del trabajo vivo en general” (Mezzadra y Neilson, 2013: 20-21). Aun así, sería un error entender a los personajes de Herrera como figuraciones de ese “trabajo vivo”, y esto queda aún más claro cuando observan que “es necesario subrayar las cualidades del contenedor de la fuerza de trabajo, es decir, el cuerpo en su materialidad sexualizada y racializada” (2013: 110). Mientras que Mezzadra y Neilson se fijan en la “especificidad de las posiciones y experiencias subjetivas de estas figuras” (2013: 96), Señales se fija en una estructura que da lugar a tales posiciones y experiencias en general.

Es decir, Herrera pretende hacer visible esa estructura planteándose el problema de cómo representar la frontera como una condición que excede no sólo el lugar, sino también la cultura y la identidad. Recordando al *Carpoolers* de Cartagena, Señales dramatiza poderosamente cómo se manifiesta la solución a este problema en sus páginas finales, donde Makina se guía a “El sitio de obsidiana donde no hay ventanas ni orificios para el humo”, un lugar que era “irreal pero vívido” (Herrera, 2009: 122). Aquí, la protagonista de Herrera se da cuenta de que su viaje ha llegado a su fin cuando, en una escena un tanto fantástica, le entregan un expediente y ve: “Ahí estaba ella, con otro nombre y otra ciudad de nacimiento. Su foto, nuevos números, nuevo oficio, nuevo hogar. Me han desollado, susurró” (2009: 123). Sin embargo, Makina, se nos dice, casi inmediatamente dejó de sentir la pesadez de la incertidumbre y la culpa; evocó a su gente como a los contornos de un paisaje amable que se difumina, el Pueblo, la Ciudadcita, el Gran Chilango, aquellos colores, y entendió que lo que le sucedía no era un cataclismo; lo comprendió con todo el cuerpo y con toda su memoria, lo comprendió de verdad y finalmente se dijo Estoy lista cuando todas las cosas del mundo quedaron en silencio (2009: 123).

No muy diferente a los “contornos” y los “colores” del escenario, que desaparecen del ojo de la mente, el sentido del yo del personaje comienza a desvanecerse. Tras haber sido “despellejada”, Makina cae víctima de la misma abstracción que el

autor emplea a lo largo de toda la novela, aunque aquí en una forma más radicalizada que marca el final tanto de la novela como del mundo mismo. Anticipando este final “por un segundo –o por muchos; no podía saberlo porque no tenía reloj, nadie tenía reloj” (Herrera, 2009: 106), la protagonista de Herrera señala que todo lo que queda es un “cuerpo” sin identidad y un escenario sin “paisaje”, no sólo más allá de la historia, sino fuera del tiempo.

2 EL CREPÚSCULO DEL FUTURO

La historia literaria latinoamericana, sin duda, está repleta de argumentos, personajes y escenarios situados, de forma similar, “fuera del tiempo”. Podríamos pensar en la habitación de Melquiades en *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, o en cualquiera de las innumerables reflexiones de Jorge Luis Borges sobre la naturaleza de la eternidad, aunque se nos ocurren fácilmente otros ejemplos. Sin embargo, esa intemporalidad adquiere un significado totalmente nuevo no sólo en la trilogía fronteriza de Herrera, sino en la novela latinoamericana contemporánea en general. 2666 de Roberto Bolaño (2004) –una novela conocida, entre otras cosas, por su tono e imaginería apocalípticos– cristaliza este sentido de intemporalidad en la descripción que hace el mexicano Chuchó Flores de la ciudad ficticia de la novela, Santa Teresa. Flores le dice al periodista afroamericano Oscar Fate:

“Esta es una ciudad redonda, completa. ... Tenemos de todo. Fábricas, maquiladoras, un índice de desempleo más bajo, uno de los más bajos de México, un cártel de cocaína, un flujo constante de trabajadores que vienen de otros pueblos, emigrantes centroamericanos, un proyecto urbanístico incapaz de soportar la tasa de crecimiento demográfico, tenemos dinero y también hay mucha pobreza, tenemos imaginación y burocracia, violencia y ganas de trabajar en paz. Sólo nos falta una cosa. ... Tiempo. ... Falta el jodido tiempo” (Bolaño, 2004: 362).

Chuchó sugiere que Santa Teresa está fuera del tiempo en el sentido de estar en un lugar donde el tiempo ha dejado de progresar y donde el propio ritmo cotidiano de la vida se ha detenido para convertirse en parte de lo que la novela llama en otra parte el “presente perpetuo” (Bolaño, 2004: 115). Pero Chuchó también señala otro sentido en el que Santa Teresa está fuera del tiempo: a pesar de todas sus fábricas y maquiladoras y su proyecto urbanístico, ninguna de ellas conducirá al desarrollo de Santa Teresa, de México o del “mundo en desarrollo”. El destino lo sugiere cuando piensa: “¿Tiempo para qué? ¿Tiempo para que esta mierda, a mitad de camino entre un cementerio olvidado y un basurero, se convierta en una es-

pecie de Detroit?” (2004: 362). El lamento de Chucho, entonces, habla de la pérdida de una concepción del tiempo asociada durante mucho tiempo a los proyectos de modernización centrales para el desarrollo del estado-nación latinoamericano a lo largo de los siglos XIX y XX. Lo que en otro momento de la historia habría sido visto como un signo de la larga marcha de la ciudad en desarrollo hacia la modernidad, se revela como nada más que una fuente de frustración para una clase de empresarios, gestores y tecnócratas sin ningún lugar a donde ir. Todo lo que queda tras este colapso de la modernización es un desarrollismo sin desarrollo⁵.

Una novela como 2666, en este sentido, sostiene que *lo contemporáneo* no es tanto una cuestión de los posibles horizontes globales de la novela como el producto de una alteración de lo global en sí mismo. Como deja claro el Chucho Flores de Bolaño, la novela se pregunta cómo podríamos pensar la intemporalidad del presente no como un hecho cultural o existencial sino como un producto de ese modelo de desarrollo que nombra el neoliberalismo. Dentro países como México, Argentina y Brasil, la indicación del éxito del neoliberalismo ha sido la identificación prácticamente continua del “desarrollo” con el libre mercado, es decir, con la privatización, la consolidación fiscal o la austeridad, y la eliminación de las restricciones a la circulación de capitales a través de las fronteras. Lo que algunos llaman globalización es, como dice Phillip McMichael, el “cruce de un umbral desde la era del desarrollo nacional a una nueva era en la que la competencia internacional y la eficiencia global gobiernan y privatizan cada vez más la política nacional y las estrategias de crecimiento” (McMichael: 236). Como es bien sabido, estas políticas y estrategias también han contribuido a la transferencia masiva de riqueza hacia arriba que ha dado lugar a una distribución desigual del “progreso” dentro de esos mismos países, por no hablar de la menor protección de los trabajadores y del medioambiente. Sin embargo, sin alternativa a la vista, el mercado prevalece como horizonte último de todo desarrollo humano, ya sea social, político o económico.

Octavio Paz ya había insinuado algo parecido en su conferencia del Nobel de 1990, donde observa célebremente que, con el declive de la idea de modernidad y de la característica definitoria del individuo moderno, el historicismo, “comienza a ocurrir [el mismo declive] con nuestra idea de Progreso y, en consecuencia, con nuestra visión del tiempo, de la historia y de nosotros mismos”. “Asistimos”, proclama Paz, “al crepúsculo del futuro”. Pesimista a primera vista, el poeta mexicano cree, sin embargo, que “el ocaso del futuro anuncia el advenimiento del hoy” y que ello es motivo suficiente para tener esperanza, porque, en sus palabras, “[p]ensar el

⁵ He adaptado este párrafo de Sauri, 2017, que ofrece un tratamiento completo del significado de la concepción del tiempo de 2666.

hoy significa... recobrar... la mirada crítica”. Posteriormente, la conferencia dirige esa visión al entonces naciente “triunfo de la economía de mercado”, porque “como todos los mecanismos, no tiene conciencia y tampoco misericordia” (Paz, 1990: 11). A pesar de los recelos ante la tendencia del mercado a reducir “las ideas, los sentimientos, el arte, el amor, la amistad y las personas mismas en objetos de consumo” (1990: 11), Paz concibe en última instancia esta visión crítica como “la manera de insertar [el mercado] en la sociedad para que sea la expresión del pacto social y un instrumento de justicia y equidad”. Para Paz, pues, esa visión crítica no es tanto una crítica de la economía de mercado como una forma de hacer de ella un mecanismo mejor para actualizar el potencial de la sociedad. Esto también significa que “pensar el hoy” (Paz, 1990: 11) es extender una visión de la socialidad que ha sido crucial para el éxito del neoliberalismo en toda América Latina desde la década de 1970.

Casi un cuarto de siglo después del Nobel de Paz, el filósofo brasileño Paulo Arantes ofrece un sentido crítico de lo que este triunfo del mercado ha significado para la noción de progreso. Reflexionando sobre las jornadas de junio, las explosivas huelgas, marchas y disturbios que tuvieron lugar en más de cien ciudades de todo Brasil en junio de 2013, Arantes señala: “La vida en Brasil sin duda ha mejorado, y mucho, en estas dos décadas de ajuste al capitalismo global. Y, sin embargo, ya nadie aguanta” (Arantes, 2013). Aquí nos recuerda que la indignación que animó las protestas surgió en condiciones de crecimiento económico y bajo desempleo, lo que las convierte en una especie de mezcla de intereses políticos y de clase. Sin embargo, las protestas también subrayaron el hecho de que el desarrollo en Brasil ha conllevado importantes límites al ascenso social de millones de trabajadores jóvenes que viven en ciudades como São Paulo. Bajo el régimen actual, sostiene Arantes, el futuro prometido por el desarrollo resulta ser una trampa, y “esa trampa”, en sus palabras, es el “Brasil del futuro que finalmente ha llegado”. Un rápido repaso de la historia económica reciente de América Latina confirma que el ajuste al capitalismo global ha traído consecuencias similares en toda la región. Para Arantes, pues, la llegada de este futuro está marcada más ampliamente por una nueva temporalidad, que, recordando el “ocaso del futuro” de Paz, identifica en otro lugar como *o novo tempo do mundo*, o el nuevo tiempo del mundo, en el que “la modernísima noción de progreso –y la temporalidad de la historia que lo hizo pensable– han sido neutralizadas. Lo que sigue, continúa, es una nueva “experiencia de la historia en una era de expectativas decrecientes”, una forma de historicidad resumida en la imagen del “horizonte plano, ‘sin principio, ni fin, ni secuencia” (Arantes, 2015: 62).

Pero si el énfasis en la abstracción que he estado rastreando en la obra de escritores y artistas contemporáneos como Herrera y Cartagena da lugar a narrativas e imágenes igualmente sin lugar ni tiempo, tal énfasis no es, por todo ello, un producto exclusivo de este estado de cosas. Como ya hemos visto, Cartagena describe su proceso creativo como un medio para comprender “por qué las cosas se ven y funcionan como funcionan”. Y este proceso es bastante fácil de ver en su serie anterior *Suburbia Mexicana* (2006-9), que localiza la forma de historicidad que describe Arantes en desarrollos urbanísticos de tamaño considerable en los afueras de Monterrey. Volviendo a los suburbios de los que proceden los trabajadores de Carpoolers, *Suburbia Mexicana* documenta la expansión suburbana impulsada por la rápida expansión y profundización del mercado hipotecario que los organismos nacionales de vivienda de México (Infonavit y SHF) habían iniciado en 2001 (véanse las figuras 5-8)⁶. Construidas en medio de paisajes desolados y difíciles de ubicar, desarrollos urbanísticos fotografiados en la primera parte de la serie *Ciudades fragmentadas* de Cartagena ofrecen una idea de la velocidad e intensidad con que se produjo esta expansión y profundización. Además, la cualidad repetitiva de las imágenes que componen *Carpoolers* emerge en *Suburbia Mexicana* como una cualidad de las viviendas construidas durante el boom de construcción, una uniformidad que se ha agudizado por su contraste con los entornos naturales en los que estos desarrollos han surgido.

Como dice Cartagena, esta “primera parte del proyecto arroja luz sobre las estrategias económicas neoliberales implementadas por el gobierno mexicano desde 2001 que han empujado el crecimiento urbano fuera de la regulación de la planificación urbana metropolitana” (Cartagena, 2006-2009). En este sentido, *Suburbia Mexicana* se compone de imágenes no sólo de desarrollos urbanísticos en las afueras de Monterrey, sino de paisajes transformados tanto por el capital financiero como por las formas de desregulación y mercantilización que, sobre todo, han llegado a definir los esquemas de desarrollo en todo el mundo. La ausencia total de

⁶ En 2007, el *Financial Times* informó: “Según Fitch, la agencia de calificación, la inversión acumulada en hipotecas desde 2001 hasta el año pasado fue de unos 850.000 millones de pesos (78.000 millones de dólares), lo que equivale a más de 4,3 millones de hipotecas financiadas por las distintas instituciones de crédito. ... Hoy en día, el Infonavit es el mayor prestamista hipotecario de México, con casi el 60 por ciento del total de préstamos, y va camino de conceder 500.000 hipotecas individuales este año. Desde 2001, la agencia ha concedido más hipotecas que en los 30 años anteriores”. Por su parte, la Sociedad Hipotecaria Federal (SHF) es “un banco de segundo piso que proporciona créditos y garantías a las instituciones financieras que ofrecen hipotecas, en particular a las clases más pobres de México” (Thompson, 2007). Como explica el FT, el “principal logro de la SHF ha sido proporcionar crédito a las llamadas sofoles, bancos de propósito especial que empezaron a financiar a empresas constructoras de viviendas tras el Efecto Tequila”. El artículo concluye citando al entonces director general del Infonavit, Víctor Manuel Borrás: “El mercado, que antes dependía del Estado a través de la SHF, ahora trabaja en sus propios términos” (Thompson, 2007).

propietarios o residentes en esta parte del proyecto más amplio de Cartagena habla de este punto, en la medida en que su presencia podría arriesgar que las fotos trataran sobre ellos, de sus vidas en estos suburbios y de su experiencia en general. Su ausencia también contribuye a la impresión de que estos son paisajes abandonados al tiempo. *Suburbia Mexicana* de Cartagena, sin embargo, no busca documentar la expansión suburbana de la década de 2000, sino, más precisamente, hacer visibles los principios de la deuda, la financiación y la desregulación, que, como abstracciones, no pueden ser simplemente documentados. De este modo, *Suburbia Mexicana* intenta, tomando prestada una frase de Fredric Jameson, “convertir un encuentro con la historia en un pensamiento sobre la historia” (2009: 594).⁷

Volviendo a la novela, entonces, si el Chucho Flores de Bolaño da voz a esta nueva experiencia de la historia –una que la novela evoca casi obsesivamente como “un desierto de aburrimiento”–2666 también plantea una pregunta importante sobre el arte en general; a saber, ¿qué sucede con el arte cuando el futuro prometido por el desarrollismo, finalmente ha llegado a América Latina, pero bajo la apariencia del triunfo del mercado en toda la región? Mariano Siskind indica por qué la novela es un medio particularmente apto para considerar cuál es el destino del arte en la “era de la disminución de las expectativas” cuando nos recuerda el papel que desempeñó a finales del siglo XIX: “Debido al tipo de experiencias que la novela ofrecía a los lectores de las periferias coloniales y semicoloniales, los intelectuales latinoamericanos se dieron cuenta inmediatamente del importante papel que el consumo, la producción y la traducción de novelas podían desempeñar en el proceso de modernización sociocultural” (Siskind, 2010: 339). Así pues, si el desarrollo de la novela latinoamericana a lo largo de los siglos XIX y XX se orientó en gran medida a imaginar o alcanzar (o incluso criticar) la modernización, entonces el agotamiento de ese proceso en la actualidad debería tener consecuencias de gran alcance para el género en su conjunto.

Una de las consecuencias parece ser que el mercado abrace más completamente la literatura en general y la novela en particular, confirmando los temores de Paz de que el “triunfo de la economía de mercado” reduzca las obras de arte a meros “productos de consumo”, a una mercancía cualquiera. Así lo sugiere no sólo la ampliación del mercado secundario de las artes, sino también el papel que las artes plásticas y visuales, la literatura e incluso los propios artistas y escritores desempeñan cada vez más en los procesos de valorización.⁸ Herrera demuestra una aguda conciencia de este estado de cosas cuando explica: “No existe tal cosa como alguien que esté totalmente al margen de los poderes, es decir, en la medida en que depen-

⁷ Debo esta formulación a Michaels, 2015.

⁸ Véase Brouillette y Emmelhainz, 2001.

de de la circulación de sus textos, ya depende del mercado” (Herrera, 2014). Sin embargo, también insiste: “El asunto con los artistas es que en todas las épocas tienen que ir afirmando su autonomía, encontrando sus espacios para la creación autónoma ante los distintos tipos de poderes que pueden coartarlos o limitarlos”. Las novelas que componen la trilogía de Herrera se proponen demostrar no sólo que tales espacios siguen existiendo, sino que la posibilidad de imaginar una alternativa al mercado depende también de su existencia.

Así, la primera novela de Herrera, *Trabajos del reino*, verbaliza una atención igualmente aguda a esta situación al relatar la historia de Lobo, un cantante de narcocorridos llevado a vivir dentro de la Corte del Rey, un cártel de la droga del norte de México. Empleando las mismas técnicas de abstracción que ya hemos visto en *Señales*, *Trabajos del reino* permite al lector inferir el escenario, pero sin mencionar nunca palabras como México, Estados Unidos, narcotráfico o drogas, términos que, según Herrera, “ya está demasiado codificada, manoseada y que no [le] permitía contar la historia con sus propias palabras” (Herrera, 2014). Lobo se convierte en el Artista poco después de entrar en la Corte, y este cambio de nombre es significativo precisamente porque marca la lucha del protagonista por afirmar su autonomía tanto del mercado como del mismo poder que hace posible su arte: el Rey. Recordando aspectos del mecenazgo de principios de la Edad Moderna, el Rey proporciona inicialmente al Artista los medios para crear música al margen del mercado, aquí representado por la exigencia de los DJs de “escribir canciones menos rudas, más bonitas” (Herrera, 2004: 31). Dando instrucciones al Gerente de la Corte para que encuentre otra forma de “[mover su] música en la calle”, el Rey sonríe, y el Artista piensa que “su sonrisa era como un abrazo protector para que el Artista decía: ¿Por qué vas a endulzarles el oído a esos carbones? Basta con a que nosotros nos cuadre que nos somos. Que se asusten, que se asombren los decentes, sobájelos. Si no ¿pa qué es artista?” (Herrera, 2004: 33).

En el contexto del México actual, tal distancia de las presiones del mercado la proporcionan los organismos culturales financiados por el Estado, en particular Conaculta, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, que subvenciona al FONCA, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (el mismo organismo que subvenciona la publicación del *Carpoolers de Cartagena* como libro).⁹ Pero estas formas de patrocinio estatal ejercen sus propios tipos de presión sobre escritores y artistas, y así, en *Trabajos del reino*, aunque la Corte del Rey permite al Artista cierta distancia, se le hace entender que escribir canciones sólo para su mecenas no es menos que una amenaza para su autonomía creativa. Asegurando al Artista, “lo

⁹ Para una descripción exhaustiva de cómo estas y otras agencias estatales permiten una especie de autonomización del campo literario, véase Sánchez Prado, 2007.

suyo es arte, compa, usted no tiene por qué atorarse con pura palabra sobre el Señor”, el Periodista le advierte, “si un día tienes que escoger entre la pasión y la obligación, Artista, entonces sí que está jodido” (Herrera, 2004: 42). Sin duda, la diferencia entre pasión y obligación es, para el Periodista, la diferencia entre una obra de arte concebida como un fin en sí misma y otra concebida como un medio para alcanzar un fin, como la novela confirma más adelante cuando el Rey declara: “Llegó la hora de hacerse útil, Artista”, una orden para que el protagonista no sólo utilice sus habilidades como músico para espiar a un cártel rival, sino también para que elija entre su pasión y su obligación (Herrera, 2004: 49).

La orden del Rey de que una obra de arte sea “útil” es, pues, otro ejemplo de exigencia que socava la concepción de la obra de arte como un fin en sí misma. Y, sin embargo, el Artista acaba descubriendo los medios necesarios para afirmar la autonomía de la obra -no sólo frente al mercado, sino también frente a su mecenaz- en una especie de espacio intangible. Preguntándose: “¿Quién era el Rey?”, el Artista decide finalmente que es “[un] hombre sin poder sobre la tersa fábrica en de la cabeza del artista” (Herrera, 2004: 62). Es precisamente esta “tersa fábrica”, entonces, la que no puede ser tocada por el Rey o, más específicamente, por la exigencia de “hacerse útil”. Esta comprensión, a su vez, permite al Artista “sentir esa potencia de un orden distinto al de la Corte, la maña con la que desprendía las palabras de las cosas y creaba una textura y volumen soberanos. Una realidad aparte” (Herrera, 2004: 62) que pertenece a la obra misma.

Esto también sugiere que Herrera cuenta una historia bastante diferente sobre el arte en general y el futuro de la novela en particular de lo que se ha convertido en el creciente consenso entre los críticos. Josefina Ludmer (2011), por ejemplo, considera la ficción contemporánea como “literaturas posautónomas”, formas de escritura que “no se pueden leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto y significado”. Basándose en Ludmer, Carlos Alonso argumenta de forma similar: “Sea lo que sea lo que consideremos el futuro de la novela, debe entenderse en el contexto de [una] desautonomización del campo literario y cultural” (Alonso, 2001: 3). Lo más significativo de las novelas recientes de países latinoamericanos como Argentina, Colombia y México, continúa Alonso, es “su indiferencia a ser consumidas como un discurso cultural distinto y privilegiado -en otras palabras, como literatura-, así como su fácil disponibilidad para la circulación impulsada por el mercado” (Alonso, 2001: 4). Donde Herrera ve posibilidades para la novela, los críticos ven la confirmación de los peores temores de Paz. Y esto es quizás más evidente en el “giro hacia el afecto” en los estudios latinoamericanos, en los que el triunfo del mercado está marcado por el ascenso de lo que Dierdra Reber caracteriza como una lógica que percibe a la sociedad como un

“soma que siente y que ha prescindido por completo de la necesidad de una cabeza pensante” (Reber, 2016: 24).

Siguiendo esta lógica, el relato de Jon Beasley-Murray sobre la “pos-hegemonía” ofrece la idea más clara de cuál podría ser el destino no sólo de la política, sino también del arte en tales circunstancias. Destacando el papel del hábito, el afecto y la multitud frente al consentimiento, la opinión y la creencia, Beasley-Murray argumenta: “Lo que importa es cómo se nos presentan las cosas, no lo que nos representan” (2010: 205). Mientras que la representación nos pide que miremos más allá de la inmediatez sensual de cualquier obra para determinar lo que significa, el énfasis en el afecto nos pide que consideremos cómo nos afecta como lectores o espectadores y cómo afecta nuestros cuerpos, planteando preguntas sobre sus efectos. Y si lo que importa es cómo se nos presentan las cosas, los efectos que provocan, entonces se deduce que si esas cosas son de naturaleza literaria o no es una cuestión indiferente. Desde la perspectiva de la crítica afectiva, ésta es precisamente la cuestión, pero como dejan claro críticos como Ludmer (2011) y Alonso (2001), buena parte de los estudios literarios han llegado a una conclusión similar, aunque por medios diferentes.

De hecho, Ludmer (2011) fundamenta su concepto de literaturas postautónomas en dos postulados: “El primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y que todo lo económico es cultural (y literario). Y el segundo postulado sería que la realidad (si se considera desde la perspectiva de los medios, que la constituyen continuamente) es ficción y que la ficción es realidad.” Así, si Beasley-Murray (2010) cree que “[l]o que importa es cómo se nos presentan las cosas, no lo que nos representan”, esto es, desde la perspectiva de Ludmer, porque en una situación en la que lo literario y lo económico son indistinguibles, no hay realidad que representar. Para Ludmer (2011), se trata de una “realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación”, por lo que, en lugar de representar esta realidad, las literaturas postautónomas “fabrican presente”. Pero como también indica Alonso (2011), entender la literatura en los términos de Ludmer es tratarla exclusivamente como un medio para fines económicos, ver cada decisión como apuntando a la misma “disponibilidad para la circulación impulsada por el mercado”. Dado que el objetivo de cualquier mercancía es satisfacer las demandas impuestas por el mercado, es decir, satisfacer los deseos del consumidor y realizar su valor, la postautonomía de la literatura borra la distinción no sólo entre obras literarias y no literarias, sino también entre obras de arte y mercancías.¹⁰

¹⁰ Véase Di Stefano y Sauri (2014) para una elaboración de esta lectura de Ludmer y Beasley-Murray.

3 EL ESTILO COMO FORMA DE CONOCIMIENTO

Lo que he estado describiendo como los esfuerzos de Herrera y Cartagena por hacer visible lo abstracto en lo concreto puede decirse que va en contra tanto de la noción de postautonomía de Ludmer como del énfasis pos-hegemónico de Beasley-Murray en “cómo se nos presentan las cosas”. Plantear la cuestión de este modo es empezar a entender lo que Cartagena pretende también en *Carpoolers*. Porque no hace falta demasiado para entender que la asombrosa diferencia entre las figuras que aparecen en estas imágenes y los residentes de San Pedro Garza García para los que trabajan es producto del mismo modelo de desarrollo subyacente a la expansión y profundización del mercado hipotecario de México. Sede de poderosos conglomerados como Cemex, FEMSA, Gamesa y Grupo Bimbo, San Pedro no sólo se encuentra entre los municipios más ricos de México en términos de renta per cápita, sino que también es una de las comunidades más ricas de América Latina, y en este sentido representa una imagen invertida de los desarrollos urbanísticos retratados en *Suburbia Mexicana*.

Cartagena nos alerta de su interés por este tipo de desigualdad en una breve reseña de *Carpoolers* en el New York Times, donde señala: “Hay un gran contraste entre ricos y pobres aquí en México” (McCann, 2011); y al hablar de Monterrey en otro lugar, observa: “Creo que precisamente porque es la más rica, por eso es la más jodida en este momento”, y añade: “Hay tanto dinero, hay tanta gente que quiere tener más dinero, hay tanta ambición. Lo malo es que no hay suficientes trabajos para tener ese dinero, así que hay mucha gente pobre al mismo tiempo” (Cartagena, 2012). Sin embargo, sería un error considerar que la serie de imágenes de Cartagena trata de la desigualdad. Cualquier desigualdad entre individuos como tal está totalmente ausente de las imágenes de *Carpoolers*. Por razones que ya he mencionado, la uniformidad de su composición no puede sino hacer imperceptibles las diferencias individuales. Esto también significa que las imágenes de Cartagena no son figuraciones de lo que Mezzadra y Neilson (2013) llaman “trabajo vivo”, es decir, que *Carpoolers* permanece en gran medida indiferente a las “calidades del contenedor de la fuerza de trabajo”. Frente al énfasis pos-hegemónico en los cuerpos *en su inmediatez*, la fotografía de Cartagena pretende representar lo abstracto.

Así, podríamos plantearnos qué es lo que se pide al espectador que vea en estas imágenes, aunque, como las propias fotografías sugieren, ésta no es del todo la pregunta correcta. Los rostros ocultos y las posturas de los trabajadores, junto con la propia posición de la cámara, no sólo hacen que las diferencias entre ellos sean difíciles de ver, sino que también tienen el efecto de producir figuras que parecen

totalmente indiferentes a la presencia del espectador. Siguiendo al historiador del arte Michael Fried (1980), podríamos decir que se trata de imágenes altamente absorbentes, es decir, fotografías que crean la ficción de que el espectador no existe, de que no está realmente allí.¹¹ Así pues, *Carpoolers* no pide nada al espectador, ni mucho menos solicita ningún tipo de respuesta (como empatía, indignación o algo así). Pero si el objetivo de las imágenes no es solicitar una respuesta del espectador, entonces ¿cómo aborda *Carpoolers* la preocupación de Cartagena de “por qué las cosas se ven del modo en que se ven”?

La historiadora del arte Jessica McDonald (2014) ofrece una respuesta a esta pregunta cuando señala: “Al resistirse al sentimentalismo, la serie de Cartagena funciona como una tipología, haciendo hincapié en la ubicuidad de estos *carpoolers* en lugar de contar la historia de cada uno de ellos”. Y continúa: “Despojados de su individualidad a través del enfoque clínico de Cartagena, así como su fusión con tantos otros instrumentos de trabajo, los hombres confinados en estas cajas poco profundas se vuelven casi intercambiables.” Pero podríamos dejar aún más clara la fuerza de la afirmación de McDonald al subrayar que las absorbentes imágenes de Cartagena no sólo se resisten al sentimentalismo. Permanecen totalmente indiferentes a cualquier respuesta que pueda tener el espectador.¹²

El propósito, en otras palabras, no es preguntarse qué siente el espectador por estos individuos, y mucho menos qué le dicen esos sentimientos al espectador y a nosotros. La tipología y la repetición son, por tanto, un medio para lograr imágenes más absorbentes, marcando la indiferencia de la obra de arte hacia la experiencia del espectador y, en este sentido, presentando un obstáculo a cualquier posible identificación entre el espectador y los trabajadores. Pero esto también significa, tomando prestada la descripción que hace Herrera de la literatura, que *Carpoolers* no puede “[servir] . . . tanto para denunciar como para pensar y mirar la realidad desde otro lugar”. Sin duda, la situación de estos trabajadores se ha vuelto cada vez más precaria en el transcurso de las dos últimas décadas bajo el Tratado de Libre Comercio de América del Norte. Y sin embargo, si *Carpoolers* “no sirve tanto para denunciar” como para ver por qué esto es así, la serie de Cartagena

¹¹ Para Fried, la absorción surge como solución a un problema que las artes pictóricas empezaron a abordar a mediados del siglo XVIII: a saber, el problema de cómo producir “la ficción suprema de que el espectador no existía, de que no estaba realmente allí, de pie ante el lienzo” (1980: 103). La historia del arte de Fried se ha dedicado en gran medida a mostrar cómo este problema ha sido fundamental, en primer lugar, para la evolución de la pintura modernista; en segundo lugar, para la oposición entre el alto modernismo y el minimalismo a mediados y finales de la década de 1960; y en tercer lugar, para la fotografía contemporánea desde la década de 1970 (véase Fried, 2014).

¹² Y esto queda aún más claro cuando contrastamos la fotografía de Cartagena con las fotografías de Sebastião Salgado en *Workers* (1993) o incluso con una pintura como *No Splash* (after David Hockney's *A Bigger Splash*, 1967) de Ramiro Gómez.

sugiere que ver por qué incontables trabajadores acaban en en la parte trasera de las camionetas no implica tanto sentir algo por ellos como ver los principios abstractos que exigen esa situación, un gesto que puede decirse que adquiere cada vez más importancia en una atmósfera definida por el rechazo pos-crítico de los principios abstractos como tales.

Por lo tanto, podríamos decir que estas son imágenes no sólo de los trabajadores mexicanos, sino también del trabajo abstracto y que todo el sentido del procedimiento de Cartagena es ver más allá del trabajo en su inmediatez. Como Marx deja claro, y como indican las fotografías de Cartagena, el trabajo abstracto no es sólo la “sustancia” del valor; también está incrustado en actividades reales y concretas llevadas a cabo por individuos concretos. La presencia de los trabajadores en las fotografías atestigua este hecho. Al mismo tiempo, sin embargo, las presiones competitivas del mercado exigen que productores como Cemex, FEMSA, Gamesa y Grupo Bimbo no se centren en las cualidades específicas o concretas de ningún tipo de trabajo, sino más bien, y casi exclusivamente, en su eficiencia productiva.¹³ Desde esta perspectiva, los cuerpos de los trabajadores en *Carpoolers* funcionan de forma muy parecida a como lo hace la aparición de la palabra *mexicano* en *señales*, cuando Makina se encuentra con los albañiles, vendedores de flores, estibadores, choferes, cocineros, ayudantes y lavaplatos en el “llano de concreto y varilla”. Son recordatorios de las condiciones concretas (e indécimas) en las que *Carpoolers*, como *Señales*, pretende hacer que aparezcan problemas abstractos.

De este modo, puede decirse que el proceso creativo de Cartagena -comprender “por qué las cosas se ven del modo en que se ven”- encaja con el procedimiento de Marx en *El Capital*. Como explica Marx en el prefacio a la primera edición, “aquí sólo nos referimos a las personas en cuanto personificación de categorías económicas, como representantes [Träger] de determinados intereses y relaciones de clase” (Marx, 2007: 92). La cuestión para Cartagena, como fue para Marx, es cómo representar tales categorías económicas. Plantear la cuestión de esta manera, sin embargo, no es sólo ver la irrelevancia de la afirmación de Beasley-Murray - “[l]o que importa es cómo se nos presentan las cosas, no lo que nos representan”- para Cartagena. También sugiere que cambiar el propio modelo de desarrollo que hace que el mundo tenga el aspecto que tiene -y, en este sentido, reivindica la desigualdad entre estos trabajadores y sus empleadores, entre San Pedro Garza García y los suburbios de Suburbia Mexicana- implica algo más que simplemente convertir a las per-

¹³ O como dice Vivek Chibber en un contexto relacionado: “El capitalismo obliga a los empresarios a tratar el trabajo de forma abstracta, porque el mercado lo exige” (2013: 140). Chibber añade que “el trabajo abstracto no es un tipo distintivo de trabajo, ya que su contenido ... no puede ser especificado. Es un conjunto de propiedades formales cuyo contenido cambia a medida que cambian las condiciones de trabajo” (2013: 142).

sonas que aparecen en estas fotografías y sus condiciones particularmente concretas en objetos de *pathos*. Para la obra de arte, requiere ser capaz de visualizar lo abstracto.

En la medida en que la tipología y la repetición se convierten en medios para lograr imágenes más absorbentes, marcando la indiferencia de la obra de arte hacia la experiencia del espectador, también marcan la posibilidad de imaginar *Car-poolers* como algo más que sólo una mercancía. Al igual que la obra de arte teatral atrae a los espectadores (o lectores), la mercancía debe atraer a los consumidores si quiere alcanzar el mejor precio del mercado. Tanto la obra de arte como la mercancía son, desde este punto de vista, medios para fines diferentes, pero medios al fin y al cabo. Para marcar su distancia respecto a la mercancía, la obra de arte debe hacer legible su rechazo a tal atractivo. Y es este problema el que aborda un escritor contemporáneo como Herrera.

Desde esta perspectiva, el destino de Makina en las últimas páginas de *Señales que precederán al fin del mundo* se parece menos a una tragedia y más a la victoria de las tendencias abstraccionistas de la novela sobre la particularidad de sus personajes y su entorno. Si es cierto que Makina parece percibir su destino en estos términos cuando ve “que lo que ocurría no era un cataclismo” (Herrera, 2009), no es menos cierto que tales tendencias nos dejan un mundo en el que la historia y el tiempo parecen haber desaparecido por completo. Como ya hemos visto, éste es también nuestro mundo, en el que el triunfo de la economía de mercado ha precipitado lo que Paz (1990) llama el “ocaso del futuro”, o como dice Arantes (2015), una neutralización de la “modernísima noción de progreso -y de la temporalidad de la historia que lo hizo pensable-”, que el término *contemporáneo* nombra. El estilo de Herrera, en este sentido, adquiere una cualidad mimética, al tratar los objetos de forma abstracta de un modo muy similar al que exige el mercado.

Y, sin embargo, como forma de escribir característica de una época, lugar o persona concretos -es decir, como forma específica de utilizar el lenguaje-, el estilo va en contra de las tendencias abstraccionistas de la trilogía en su conjunto. Las primeras páginas de *Señales* dan una idea de este estilo cuando un sumidero casi se traga a Makina: “Pinche ciudad ladina, se dijo, Siempre a punto de reinstalarse en el sótano” (Herrera, 2009: 11). Su estilo sitúa su ficción dentro de un entorno sociohistórico particular, del mismo modo que lo hace la aparición del mexicano en la escena en la que Makina se encuentra con los trabajadores del Gran Chilango. El lenguaje de Herrera parece confirmar la afirmación de Ian Watt en *The Rise of the Novel* de que “el objetivo exclusivo del escritor es hacer que las palabras nos traigan a casa su objeto en toda su particularidad concreta, cueste lo que cueste la repetición, el paréntesis o la verbosidad” (Watt, 1965: 29). Sin embargo, aunque

puede decirse que su estilo logra este objetivo, Herrera insiste en que esa particularidad concreta no sólo pertenece a México o a la frontera, sino también al lenguaje de la novela: “Espero que se pueda ver la presencia de la realidad [mexicana] en mis novelas, y del lenguaje que se habla en la calle, pero en ambos casos no pretendo reflejar la realidad tal cual es. ... Soy flaubertiano en ese sentido, considero que hay que buscar la palabra correcta. Me gusta decir que el estilo no es superficie, el estilo es una forma de conocimiento” (Herrera, 2010: 43). Esto también empieza a explicar el extenso uso de neologismos por parte de Herrera a lo largo de la trilogía, como el sustantivo convertido en verbo “versar” (jarchar) en *Señales* (que quiere decir “irse”).¹⁴ Porque lo que señalan tales neologismos no es simplemente un rechazo a documentar la realidad sino, más precisamente, un esfuerzo por subrayar el estatus de la novela como un tipo particular de cosa, lo que el Artista en Trabajos de reino llama una “realidad aparte”.

Sin embargo, plantear la cuestión de este modo ya es presuponer algo en la novela que hace que se vea y funciona como funciona, es decir, presuponer un conjunto de motivaciones o principios abstractos que no están determinados por la demanda de los consumidores ni son una cuestión de “cómo se nos presentan las cosas”. Como forma particular de usar el lenguaje, el estilo hace visibles tales motivaciones y principios y es, por tanto, una “forma de conocimiento” no porque refleje la realidad, sino porque ilumina lo que Herrera describiría como un espacio de “creación autónoma” desde el que se puede “pensar y mirar la realidad”. A pesar de concluir con la intemporalidad del mercado en el que el futuro se aproxima al punto de fuga, *Señales* no es por ello un mero espejo que se alza ante este estado de cosas. Más bien, la novela de Herrera indica hasta qué punto su ficción se aparta de esta perspectiva al retomar una versión del problema que la fotografía de Cartagena intenta resolver de forma similar, a saber, cómo visualizar lo abstracto en lo concreto. Movilizando los mismos medios literarios que un crítico como Ludmer (2011) cree que las literaturas postautónomas han agotado, la trilogía de Herrera también reniega del compromiso poscrítico con la inmediatez. El viaje de Makina a través de las nueve capas del Mictlán, el reino de los muertos, insiste no en fabricar el presente sino en representarlo, describiendo lo fronterizo como un conjunto de relaciones sociales regidas por las mismas leyes, estructuras y funciones abstractas que subyacen a la realidad concreta de la violencia y la explotación en la frontera y en todo el mundo en la actualidad. Y al enfrentarse frontalmente a tales abstracciones, la atención de Herrera a la forma insinúa la posibilidad de otro mundo,

¹⁴ Como señala Dillman, “la palabra deriva de jarchas (del árabe kharja, que significa salida), que eran breves versos o coplas mozárabes que se añadían al final de poemas más largos de árabe o hebreo escritos en Al-Andalus, la región que hoy llamamos España” (2015: 112).

haciendo de la novela latinoamericana contemporánea un signo que precede al fin de éste.

Traducción del inglés de Silvia López y Mitch Porter

REFERENCIAS

- ALONSO, Carlos (2011): "The Novel without Literature". *Novel*, vol. 44.1: 3-5.
- ALWORTH, David (2015): *Site Reading: Fiction, Art, Social Form*. Princeton: Princeton University Press.
- ARANTES, Paulo (2013): "O futuro que passou." Entrevista por Ivan Marsiglia. Estadão.
- ARANTES, Paulo (2015): *O novo tempo do mundo: E outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo.
- BEASLEY-MURRAY, Jon (2010): *Posthegemony: Political Theory and Latin America*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- BOLAÑO, Roberto (2004): *2666*. Barcelona: Anagrama.
- BROUILLETTE, Sarah (2004): *Literature and the Creative Economy*. Stanford: Stanford University Press.
- CARTAGENA, Alejandro (2006-9): *Suburbia Mexicana: Fragmented Cities*. alejandrocartagena.com/h/home/fragmented-cities/
- CARTAGENA, Alejandro (2012): "Alejandro Cartagena Interview." Por Jonathan Blaustein, APhotoEditor. aphotoeditor.com/2012/09/26/alejandro-cartagena-interview/
- CARTAGENA, Alejandro (2014): *Carpoolers*. <https://alejandrocartagena.com/h/home/carpoolers/>.
- CARTAGENA, Alejandro (2016): "Beauty. Simplicity. Complexity." Entrevista por Kai Behrmann. *Art of Creative Photography*. artofcreativephotography.com/contemporary-photography/alejandro-cartagena/.
- CHIBBER, Vivek (2013): *Postcolonial Theory and the Specter of Capital*. Nueva York: Verso.
- CUNNINGHAM, David (2009): "'Very Abstract and Terribly Concrete': Capitalism and the Theory of the Novel." *Novel*, Vol. 42.2: 311-17.
- DILLMAN, Lisa (2015): "Translator's Note", en Yuri Herrera: *Signs Preceding the End of the World*. Nueva York: And Other Stories.
- DI STEFANO, Eugenio, y Emilio SAURI (2014): "Making It Visible: Latin Americanist Criticism, Literature, and the Question of Exploitation Today." nonsite 13 <http://nonsite.org/article/making-it-visible>
- EMMELHAINZ, Irmgard (2016): *La tiranía del sentido común: La reconversión neoliberal en México*. Mexico DF: Paradiso.
- FRIED, Michael (1980): *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago: University of Chicago Press.

- FRIED, Michael (2008): *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven: Yale University Press.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1998): *One Hundred Years of Solitude*. Nueva York: Harper Perennial.
- HERRERA, Yuri (2004): *Trabajos del reino*. Barcelona: Periférica.
- HERRERA, Yuri (2009): *Señales que precederán al fin del mundo*. Barcelona: Periférica.
- HERRERA, Yuri (2010): "Yuri Herrera, viajes hasta el final del mundo conocido." Entrevista por Veiguela, Lino González. *Clarín* 15.85: 42-44.
- HERRERA, Yuri (2011): "Yuri Herrera: 'La literatura pone problemas abstractos en una escala humana.'" Entrevista por Marcela Mazzei. *Revista Ñ, Clarín* 25 Oct. 2011
- HERRERA, Yuri (2014) "Yuri Herrera: 'Las palabras a la que acudimos tienen historia.'" Entrevista por Vimos, Víctor. *Teléfono*. <www.letelegrafo.com.ec/noticias/carton-piedra/34/yuri-herrera-las-palabras-a-la-que-acudimos-tienen-historia>.
- HERRERA, Yuri (2015): "Border Characters." Entrevista por Bady, Aaron. *The Nation*. <www.thenation.com/article/border-characters/>.
- HERRERA, Yuri (2016): *The Transmigration of Bodies*. Nueva York: And Other Stories.
- JAMESON, Fredric (2009): *Valences of the Dialectic*. Nueva York: Verso.
- KNOBLAUCH, Loring (2014): "Alejandro Cartagena, Carpoolers." *Collector Daily*. <https://collectordaily.com/alejandro-cartagena-carpoolers/>
- KORNBLUH, Anna (2017): "We Have Never Been Critical: Toward the Novel as Critique." *Novel*, Vol. 50.3: 397-408.
- LUDMER, Josefina (2011): "Literaturas postautónomas 2.0." *Z Cultural* 4.1. <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>
- MARX, Karl (1992): *Capital. Vol. 1*, Nueva York: Penguin.
- MARX, Karl (2007): *Elementos Fundamentales para la Crítica de la Economía Política*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- MCCANN, Matt (2012): "Piling in a Flatbed to Get By in the Suburbs." *New York Times* - lens.blogs.nytimes.com/2012/06/27/car-poolers/
- MCDONALD, Jessica (2014): "Power Lines." Epílogo. Alejandro Cartagena: *Carpoolers*. Mexico DF: Fonca.
- McMICHAEL, Philip (2006): *Development and Social Change: A Global Perspective*. Thousand Oaks: Pine Forge.
- MEZZADRA, Sandro y NEILSON, Brett (2013): *Border as Method or, the Multiplication of Labor*. Durham: Duke UP.
- MICHAELS, Walter Benn (2015): *The Beauty of a Social Problem*. Chicago: University of Chicago Press.

- PAZ, Octavio (1990) “La búsqueda del presente.” *Inti: Revista de literatura hispánica*. no. 32.
- REBER, Dierdra (2016): *Coming to Our Senses: Affect and an Order of Things for Global Culture*. New York: Columbia University Press.
- SALGADO, Sebastião (1993). *Workers: An Archaeology of the Industrial Age*. New York: Aperture.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (2007): “La ‘generación’ como ideología cultural: El FONCA y la institucionalización de la ‘narrativa joven’ en México.” *Explicación de textos literarios* 36.1-2. 8-20.
- SAURI, Emilio (2017): “Autonomy after Autonomy, or The Novel beyond Nation: Roberto Bolaño’s 2666.” S. Brouillette, M. Nilges y E. Sauri(eds.): *New Literature and the Global Contemporary*. Nueva York: Palgrave Macmillan. 49-66.
- SCHWARZ, Roberto (2013): *Two Girls and Other Essays*. Nueva York: Verso.
- SISKIND, Mariano (2010): “The Globalization of the Novel and the Novelization of the Global. A Critique of World Literature.” *Comparative Literature* 62.4. 336-60.
- THOMPSON, Adam (2007): “Mortgage Lending: Astonishing Comeback from the Tequila Crisis.” *Financial Times*. <https://www.ft.com/content/edb8dfa4-a7c2-11dc-9485-0000779fd2ac>
- WATT, Ian (1965): *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. Berkeley: University of California Press.



Figura 1

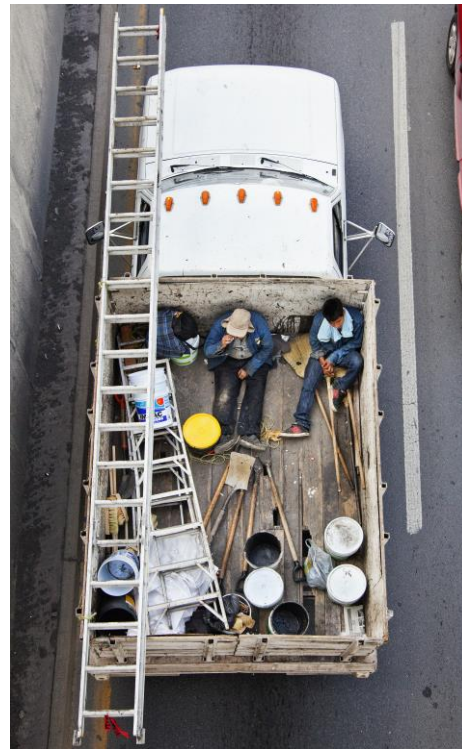


Figura 2



Figura 3

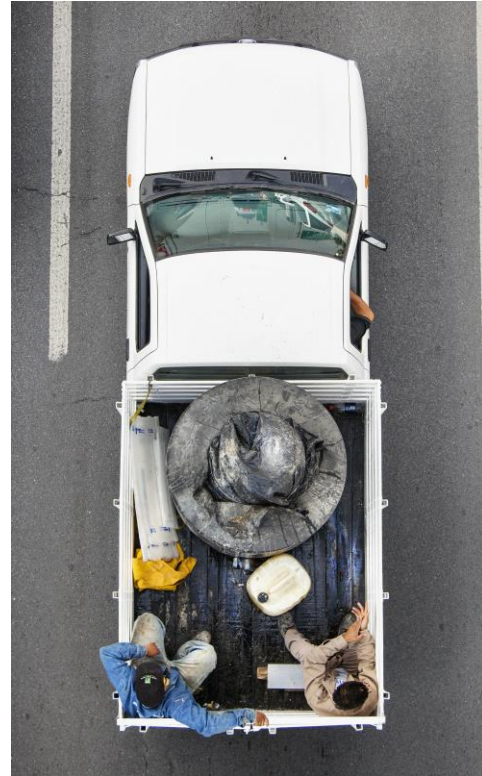


Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8