

Ignacio M. Sánchez Prado

## Epílogo. Estéticas a contrapelo del agotamiento del mundo

Vivimos en una época de desarticulaciones, producto del cada vez más palpable fracaso de los espejismos utópicos de la era neoliberal. En las ruinas de la globalización del capital, nos dirigimos hacia una nueva guerra fría entre dos o más burbujas capitalistas en creciente fricción entre ellas. Habiendo sobrevivido el mal-diagnosticado “fin de la historia” (Fukuyama 1992), nuestra época se define cada vez más por la intensificación de integrismos identitarios y nacionalistas que alimentan los nuevos fascismos. Ante el inalcanzable horizonte de un cosmopolitismo democrático, las izquierdas renuncian a las utopías de frente amplio y se cobijan ante la incertidumbre del mundo con maximalismos de la diferencia y formas comunitarias definidas como nunca por los cuadrantes identitarios del yo.

Estamos en uno de esos momentos en los que se vuelve pertinente el doble sentido de la palabra emergencia, que defino en diálogo con el trabajo de Edgar García (2022). Como en toda época, el presente manifiesta sus desarticulaciones en emergencias concretas: la invasión rusa de Ucrania, la paradoja entre una pandemia global y políticas de salud atadas al estado-nación, la polarización política que define de manera cada vez intensa el mapa electoral de las sociedades democráticas, el conflicto entre Israel y Hamas, etc. Pero también existen en sus pliegues y espacios liminales las potencialidades cuya emergencia acarrea la promesa del futuro, de las épocas por venir.

En las páginas que siguen, es mi intención plantear la posibilidad de identificar desde la crítica textos culturales cuyo centro estético y formal se funda en la búsqueda de mecanismos de visibilización y pensamiento de las potencialidades y promesas que se esconden en los espacios liminales del presente. Normalmente tendemos a pensar la política del arte como aquella que figura las emergencias en el sentido de la crisis. La valencia política que las obras testimoniales, los textos que buscan presentar perspectivas subalternas y los mecanismos realistas que narran sin cortapisas un evento político sigue siendo intensa. Por otro lado, el clima de la época favorece el florecimiento de obras cuya poética se basa en la desarticulación, un paradigma estético que por mucho tiempo se pensó de vanguardia pero que hoy es dominante: la autoficción y la autoteorización proveen ejemplos, algunos mejores que otros, de una estética conectada a los fenómenos que mencioné al inicio de este texto. Hay mucho que decir sobre estos fenómenos

---

Ignacio M. Sánchez Prado, Washington University in St. Louis

en otros contextos y ensayos, pero en el presente texto solo los menciono como punto de referencia del presente ensayo.

Tomo la idea del doble significado de emergencia del libro *Emergency. Reading the Popol Vuh in a Time of Crisis* de Edgar García. La terminología funciona mejor en inglés: la distinción entre el carácter urgente de una *emergency* y el surgimiento o *emergence* de algo nuevo (2022: 7–9). García pertenece a una tendencia que se empieza a consolidar en la academia de los Estados Unidos, en la cual las distinciones entre crítica literaria, ensayo, memoria e investigación universitaria se han difuminado. *Emergencies* es, de cierta manera, un texto autoteórico, precedido por dos volúmenes que dan sentido particular al proyecto de García: *Signs of the Americas* (2020), un erudito trabajo sobre los sistemas de escritura de las culturas indígenas americanas y *Skins of Columbus* (2019), una colección de textos basados en los sueños del poeta tras leer cada una de las entradas del diario de Cristóbal Colón. La obra de García es epistémica en el sentido más amplio de la palabra: le concierne el trabajo creativo e intelectual en los espacios fronterizos entre la gnosis colonial europea y los residuos y continuidades de la gnosis indígena, leída siempre en clave decolonial.

En *Emergencies*, García reflexiona desde la pandemia de COVID-19 a partir del *Popol Vuh*, un complejísimo texto que, en la versión que podemos acceder, consiste en los relatos de formación del mundo de la cultura maya k'iché que han llegado a la época contemporánea en la copia del siglo XVIII de una una versión alfabetizada que data de inicios de la época colonial y cuyos orígenes precolombinos son tema de constante discusión. El texto, sin embargo, ocupa un lugar inquestionable en los cánones de la literatura latinoamericana y mundial, y continúa vivo, tanto en la reiterada traducción del siglo XX, a cargo de Adrián Recinos (1947), como en la emergencia de nuevas versiones, de las cuáles recomendaría la magnífica edición versificada en inglés de Michael Bazett (2018), que a su vez se basa en la rigurosa edición académica de Allen Christenson (2007).

Existen diversas ediciones del *Popol Vuh* en inglés y castellano, ya que hay debates intensos respecto a las políticas de su traducción. García trabaja directamente con el manuscrito de The Newberry Library y la edición digital disponible gracias a la biblioteca de Ohio State University. En castellano se reconoce la importancia de la edición de Adrián Inés Chávez (2001), un intelectual maya k'iché cuya traducción dialoga con el contexto epistemológico y cultural del texto. Asimismo, existe una línea crítica muy importante que ha buscado interpretar el texto a contrapelo de sus marcas coloniales, que incluye libros de finales de los noventa, como *Los Popol Wuj y sus epistemologías* (1999) de Carlos M. López, quien también hizo una de las primeras ediciones digitales del texto, hasta el presente, como se ve en *Reading Popol Wuj, A Decolonial Guide* (2020) de Nathan Henne. Lo que me interesa subrayar de esta discusión filológica es el hecho de

que García se enfoca en un texto que, escrito en un momento de agotamiento del mundo, continúa proporcionando un inagotable repositorio de ideas y potencialidades. El complejísimo tejido textual y epistemológico del *Popol Vuh* funda una estética a contrapelo del mundo.

García propone que

The *Popol Vuh* is at its heart a book about emergencies. But it has a peculiar sense of what an emergency can do. It aspires to teach its readers how emergencies are sites of profound fracture and disarray, while also being sites of social, intellectual, and artistic emergence. And its understanding of the power emergent in the emergency involves the primordial crisis of the gods in the crises of colonial and contemporary life. (2022: 8)

García desdobra esta intuición en diálogo con la tradición crítica sobre el texto y con otras formas de pensamiento cosmogenético. No pienso detallar esta conversación, pero me parece esencial subrayar que el libro propone una epistemología crítica que permite dar cuenta de las estéticas que buscan existir a contrapelo del agotamiento del mundo: un acto de lectura que constantemente se enfoca en el “power emergent in the emergency” para poder identificar la constitución de *loci* de emergencia de futuros. Se trata, pues, del acto de lectura como movimiento de la emergencia como crisis a la emergencia como punto de origen y surgimiento.

*Emergencies* permite imaginar una agenda para una crítica en búsqueda de formas de arte que se caracterizan por la operación descrita por García. En el caso del *Popol Vuh*, el texto emerge en una serie de condiciones precisas que tienen relación con cambios paradigmáticos tanto en la plataforma como en las condiciones de su producción como en la definición misma de cultura. Como observa Martin Puchner, la escritura alfabetizada es elegida por los autores del texto en parte porque el sistema de los conquistadores victoriosos tendría mayor posibilidad de existir en el futuro (2017: 183). El *Popol Vuh* escribe una narrativa cosmogenética en el momento en que la escritura maya se volvería ilegible por la destrucción de los inquisidores, al grado de que recién en el siglo XX se logró descifrar muchos de los textos que sobrevivieron (Coe 1992). En estos términos no propongo la búsqueda de textos que tengan al *Popol Vuh* en referencia, sino de aquellos que se articulan en el presente desde preocupaciones análogas a las que confrontaron a los escribas mayas del siglo XVI.

Hoy en día no domina el tipo de cultura ritual y comunitaria que alimenta al *Popol Vuh*, y ciertas formas del arte conciben estéticas de la emergencia fundadas en reencantamientos formales de la experiencia. El cineasta que voy a discutir brevemente al final de este texto, el tailandés Apichatpong Weerasethakul, ha filmado una serie de obras definidas por su interés en los restos de la cosmogénesis tradicional en el mundo contemporáneo, y la persistencia del discurso mítico en los recovecos de la modernidad. Así como los intelectuales y activistas de Guate-

mala y Chiapas han propuesto una lectura del *Popol Vuh* para organizarse políticamente y culturalmente desde la supervivencia de los códigos semióticos y sociales de la cultura maya (Chacón 2018: 120–121), en el cine de Weerasethakul se observa un fenómeno similar: la posibilidad de imaginar formas de resistencia contra el constructo moderno del estado-nación y sus racionalidades, a partir de la cosmo-visión que reconcilia al sujeto moderno con lo que Wai Chee Dimock (2005) llama “deep time”, la temporalidad profunda de la historia. De igual forma, filmes como *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* se basan en una forma de lo que Barbara Tedlock (1982) llama, a partir del *Popol Vuh*, la ritualidad temporal multimétrica de la cultura, en la cual la coexistencia de temporalidades permite la persistencia histórica de los imaginarios míticos.

Para ponerlo en palabras de Bolívar Echeverría (1998), se trata de un ethos barroco que hace vivible lo que no es vivible, una estructuración de la vida en relación con la violenta totalización capitalista y colonial de la modernidad. El *Popol Vuh*, texto protobarroco, y el cine barroco de Apichatpong Weerasethakul son instancias en las cuales la disruptión del sistema de signos de la modernidad permite el vislumbre de formas de vida potenciales. Siguiendo a Echeverría, constituyen parte de un ethos cuya importancia “reside [...] en la fuerza con que manifiesta, en el plano profundo de la vida cultural, la incongruencia de esta modernidad, la posibilidad y la urgencia de una modernidad alternativa” (1998: 15). Conviene recordar, sin embargo, que Echeverría considera que el barroco no es revolucionario en sí, sino que constituye una estética del límite, que otorga materialidad y estética a un “más allá” imaginario de un *hic et nunc* insoportable transfigurado por su teatralización” (1998: 16). Vislumbrar no es lo mismo que revolucionar, y las potencialidades estéticas en textos como el *Popol Vuh* no alegan una transformación en su enunciación, sino que preservan un repositorio de los excedentes de los procesos de agotamiento para poner en escena los horizontes del porvenir que, de otra manera, resultarían inimaginables.

Existe un corpus de cine latinoamericano reciente que elabora estéticas a contrapelo del agotamiento del mundo en el doble sentido de la emergencia. Pienso el agotamiento del mundo de una manera más claramente multidimensional. Se agota el mundo de la globalización en la gradual decadencia de las logísticas del capital y del comercio y las segmentaciones del mercado y las comunicaciones. Se agota en lo que llamaría el near-shoring cultural, donde la promesa de una esfera comunicativa global o incluso de un frente amplio de solidaridad entre pueblos ha sido decididamente reemplazada por la autoridad incontestable de la especificidad cultural y la sospecha ante el cosmopolitismo. Se agota también el planeta en el sentido ecológico del término. Y, crucialmente, se agota el mundo en el sentido heideggeriano del término, conforme lo experiencial y lo sensorial son reemplazados por una cada vez más palpable virtualidad tecnoló-

gica que va desde los medios sociales hasta los modos actuales de la inteligencia artificial. Vale la pena recordar aquí que críticos como Pheng Cheah (2016) han planteado la idea de la literatura mundial no solo como un constructo de mercado sino también como un sistema semiótico que captura formas alternas de la experiencia moderna.

Los filmes latinoamericanos que me interesan articulan estéticas a contrapelo de dichos procesos. Me parece importante observar que no usaría el verbo “resistir” para describirlas. Como estudia Adolfo Gilly en *Historia a contrapelo* (2006), es fundamental no tener una oposición binaria entre hegemonía y subalternidad, sino comprender las dinámicas a partir de las cuáles se constituyen dialéctica y ambiguamente entre sí. Mutatis mutandis, las obras cinematográficas que se formulan a contrapelo del agotamiento del mundo existen al margen del régimen dominante de franquicias y televisión serial, pero a la vez alcanzan visibilidad global gracias al capital simbólico adquirido en una estructura a su manera dominante: los festivales de cine (Wong 2011). Plantearía a estos festivales como estructuras residuales de dos modos particulares de mundialización: las redes de solidaridad del 68 global y la emergencia de medios transnacionales en la época neoliberal. Existen sin duda formas de cine marginal y resistente que ameritarían otro artículo. Pero estos filmes son interesantes para mí porque articulan un ethos barroco: una forma de hacer vivible la subsunción total del arte occidental al capital a partir de su trabajo formal, ideológico y estético con formas en crisis.

El cine latinoamericano es uno de los espacios artísticos en los cuales se observa la doble emergencia frente a la crisis del presente. *Bardo. Falsa crónica de unas cuantas verdades* (2022) de Alejandro González Iñárritu, una película profundamente incomprendida, apela a la magnificación absurdista de la condición del artista transnacional para crear un sentido de los límites radicales de ese modo de creación y permitirnos vislumbrar otras formas de la estética cinematográfica. *Bardo* fue objeto de fuertes reseñas y comentarios negativos, en parte debido a la fuerte identificación del protagonista, Silverio Gama (Daniel Giménez Cacho), con González Iñárritu, lo cual generó acusaciones de narcisismo y pretenciosidad. Si suspendemos el deseo del presente de leerlo todo desde lo documental y lo identitario, *Bardo* se abre como un filme que busca preguntarse sobre las posibilidades de la estética del cine ante el agotamiento de las ideas básicas que constituyeron al cine mexicano de la era neoliberal.

En su cuidadosa lectura del filme y del rol de Netflix en su configuración estética, Marvin D'Lugo observa:

[...] the conceptual trajectory of Iñárritu's protagonist whose rootedness in historical forms of individual and collective identity is matched by the allure of the commercial enticements that have both freed but also constrained him. By the film's end, owing largely to the debun-

king of the icons of cultural nationalism, Silverio's concern for the past has imperceptibly shifted toward the future. This tension, as the film's ending suggests, eventually leads him to the desire for unbounded space signified by his allegorical flight that could well mean for him and Iñárritu's citizen-consumer renewal and rebirth. (2023: s.p.)

Es necesario, sin embargo, suplementar esta lectura observando que el tono de la película es fuertemente irónico. Por tanto, el filme no acepta a mi parecer esta celebración del ciudadano-consumidor de una manera tan literal como parecería. En cambio, Silverio se encuentra reflexionando desde el limbo entre la vida y la muerte sobre los límites de su vida y su creación artística, como nos es revelado al final del filme, lo cual permite argumentar que hay una distancia crítica del personaje respecto a su propia vida.

En esta distancia, emerge la crítica respecto al agotamiento del mundo. *Bardo* muestra un espacio geopolítico norteamericano, donde se exploran los límites de la integración económica entre México y los Estados Unidos. Entre esos límites se encuentra la posibilidad de representación de dos realidades precisas que marcan el agotamiento de esa integración: la migración y la violencia relacionada al crimen organizado. La película pone en escena estas limitaciones de dos maneras precisas. Por un lado, vemos los fútiles intentos de Silverio de crear un documental sobre la migración, asunto siempre trivializado por la imposibilidad de capturar el tema por una práctica que parece explotar el tema más que iluminarlo. Por otro, vemos a Silverio en una escena surrealista filmada en el centro de la Ciudad de México viendo gente caer muerta a su alrededor y después trepar una pirámide de cadáveres para hablar con un tlatoani. La escena puede causar escozor por su presentación gráfica y superficial de los muertos, pero ese es el punto: el recurso al absurdo es una admisión de la incapacidad del cineasta de dar cuenta de la literal montaña de cadáveres que hay en México. El hecho de que se pueda mostrar solo desde una escena absurda es para mí una representación directa de la imposibilidad de mostrarlo de otra forma.

*Bardo* pertenece así a una transición en el arte de y sobre Latinoamérica, que comienza a tomar distancia crítica del cine social y del cine de la memoria en el continente, y empieza a imaginar los andamios para una cinematografía del futuro. Esto no quiere decir, por supuesto, que los temas de violencia y su representación se han agotado. Más bien, creo que se deja ver en América Latina una serie de cambios de paradigma en el cine respecto a la manera en la cual estos temas pueden abordarse. *Bardo* pertenece a una línea de filmes que plantean una lectura distante y descentrada del problema de la violencia política y social de América Latina a partir de personajes también extranjeros que operan a partir de lo que podría llamarse una burbuja de convivialidad inmunitaria, es decir, espacios sociales de convivialidad que no resuelven las dinámicas históricas de violencia,

pero que permiten la coexistencia privilegiada respecto a ellas. Ahí es donde se dan los espacios de emergencia, como los llama García.

*Bardo* hace eco en sus estéticas y formas de una idea de justicia que, a mi parecer, está expuesta en uno de los paratextos de “Para la crítica de la violencia” de Walter Benjamin: “Justice is the striving to make the world into the highest good” (2021: 65). De esta manera, continúa Benjamin, “Justice does not appear to refer to the good will of the subject but instead constitutes a state [Zustand] of the world” (2021: 65). En estos términos, *Bardo* es parte de un creciente corpus cinematográfico que hoy opera una suerte de espacio liminal entre dos regímenes de representación de la violencia, en la evolución que va de la idea del testimonio y la visibilización como formas de la justicia restitutiva que ha predominado en las transiciones a la democracia y los procesos de paz de las últimas décadas (piénsese, por ejemplo, en los cines postdictatoriales o el cine social latinoamericano al que referiré en un momento) hacia el establecimiento de las condiciones de una convivialidad por-venir. “Hope”, observa John Holloway, “can make the pain of the world flow creatively” (2022: 5). Desde esta idea, películas como *Bardo* y *Memoria* fundan una estética de la emergencia que responde a las crisis del presente, en un mecanismo análogo al descrito por García.

Concluyo mis reflexiones con *Memoria* de Apichatpong Weerasethakul, una producción de dieciocho países donde Colombia toma un lugar protagónico. *Memoria* es la historia de una mujer llamada Jessica, quien busca la razón y origen de un ruido sordo que la empieza a acechar de repente. En dicha búsqueda, seguimos a Jessica una trayectoria que pasa por su relación con un ingeniero de sonido de Bogotá, y la lleva a un rincón rural en el camino a Medellín. Aunque la película por momento indica que el ruido y otros restos de violencia pertenecen al pasado reciente de Colombia, la película nos lleva a concluir que en realidad se trata de una violencia primigenia que siempre ha sido parte del tejido social y que ha definido la memoria y el olvido de Colombia desde tiempos inmemoriales.

Fuertemente inspirada por García Márquez, Jorge Luis Borges y otros escritores de línea fantástica y realista-mágica, *Memoria* es a nivel de producción e ideario uno de los filmes más propiamente mundiales en el mercado: un director tailandés y una actriz británica, filmando en Colombia con un reparto latinoamericano, posibilitado por un esquema de producción y financiamiento en el que intervienen casas productoras y agencias gubernamentales de al menos dieciocho países distintos, narrando una historia concebible en cualquier espacio marcado por una larga relación de historicidad y violencia.

En esta estructura, *Memoria* es ya un texto a contrapelo de la desglobalización, al ser uno de esos raros filmes que, más allá de los esquemas comunes de coproducción transnacional, opera en forma, fondo y circulación material en una forma radicalmente desnacionalizada. A su vez, *Memoria* es un filme fuertemente

comprometido con el mundo como presencia y sensorialidad, con un personaje que se sintoniza, de manera sorprendentemente literal, con los ritmos, sonidos y capaz de historicidad de Colombia. A nivel formal, esto se logra a través de un diseño de sonido radicalmente minucioso acompañado de un espectro de registros visuales que evolucionan a lo largo del filme. Esta formalización es lo que condujo al director y a su distribuidora estadounidense, Neon Films, a lanzar el filme exclusivamente en cine, con una promesa de nunca hacerlo disponible en Estados Unidos en streaming o DVD, algo que personalmente creo no va a funcionar, pero que manifiesta un deseo de existir a contrapelo de la estética degradada y sin fricciones del streaming.

*Bardo* y *Memoria* estructuran de distintas formas una estética que busca sobrevivir el agotamiento del mundo. El cariz realista-mágico de ambos filmes ya no se funda en la totalización alegórica del continente. Más bien, proponen de distintas maneras espacios de vislumbre tentativo y fragmentario de las emergencias posibles. En *Bardo*, González Iñárritu avanza por una vista carnavalesca que, haciendo simulacro de la experiencia personal, resiste la totalización alegórica del personaje con la nación. Si bien el filme fue leído por la crítica como una suerte de memoria en la que el protagonista y alter ego del director parecía representar lo mexicano, en mi opinión esta lectura pierde el carácter hiperbólico e irónico de las referencias a la nación, o el hecho de que la película está narrada desde un limbo entre la vida y la muerte en la cual toda la realidad representada existe en un registro surrealista.

Por su parte, *Memoria* parte de García Márquez, autor cuya novela *Cien años de soledad* ha sido por muchos años el estándar de una lectura alegórica de Latinoamérica. González Echeverría observa en su libro *Mito y archivo* que *Cien años de soledad* “revela el deseo de fundar un mito latinoamericano, así como el de cancelar la mediación antropológica, porque de ese modo el relato global pasa de metarrelato analítico a narración mítica” (2000: 48). Weerasethakul lleva esta operación hasta sus últimas consecuencias, en el cual la narración mítica deja de ser un “mito latinoamericano” para convertirse en una forma de tiempo profundo que desterritorializa lo latinoamericano en sí.

Desde dos espacios que se enuncian como universalistas —la psique en *Bardo*, el tiempo pre-histórico en *Memoria*—, ambos filmes imaginan un grado cero cosmogenético en el cual se imaginan estéticas y existencias más allá del agotamiento del mundo. Este agotamiento está figurado en ambos filmes: el fin de la nación como categoría simbólica, el poder destructor de la violencia primigenia en *Memoria*. Los protagonistas encarnan al sujeto contemporáneo que utiliza lo que llamé anteriormente, siguiendo a Tedlock, “la ritualidad temporal multimedírica de la cultura”, ofreciendo desde el cine operaciones análogas a las del *Popol Vuh* en relación con distintas formas de imaginar la catástrofe del presente.

## Bibliografía

- Bazzett, Michael (trad.) (2018): *The Popol Vuh. A New Translation*. Minneapolis: Milkweed.
- Chacón, Gloria Elizabeth (2017): *Indigenous Cosmolectics. Kab'awil and the Making of Maya and Zapotec literatures*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Chávez, Adrián Inés (2001): *Popol Wuj. Poema mito-histórico K'íche'*. Quetzaltenango: Centro de Estudios Mayas Timach.
- Cheah, Pheng (2016): *What is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Durham: Duke University Press.
- Christenson, Allen (trad.) (2007): *Popol Vuh. The Sacred World of the Maya*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Coe, Michael D. (1992): *Breaking the Maya Code*. Nueva York. Thames and Hudson.
- D'Lugo, Marcin (2023): “Bardo, or the Mexican Digital Diaspora”. En: *Transnational Screens. Latest Articles*. <https://doi.org/10.1080/25785273.2023.2271291> (última visita: 09/09/2024).
- De Luca, Tiago (2013): *Realism of the senses in World Cinema*. Nueva York: Bloomsbury.
- Dimock, Wai Chee (2005): *Through Other Continents. American Literature Across Deep Time*. Princeton: Princeton University Press.
- Echeverría, Bolívar (1998): *La modernidad de lo barroco*. México: Era.
- Fukuyama, Francis (1992): *The End of History and the Last Man*. Nueva York: Free Press.
- García, Edgar (2022): *Emergency. Reading the Popol Vuh in a Time of Crisis*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2020): *Signs of the Americas. A Poetics of Pictography, Hyeroglyphs and Khipu*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2019): *Skins of Columbus. A Dream Ethnography*. Nueva York: Fence.
- Gilly, Adolfo (2006). *Historia a contrapelo. Una constelación*. México: Era.
- González Echevarría, Roberto (2000). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- González Iñárritu, Alejandro (dir.) (2022). *Bardo, falsa crónica de unas cuantas verdades*. M Producciones/Redrum.
- Henne, Nathan C. (2020): *Reading Popol Wuj. A Decolonial Guide*. Tucson: University of Arizona Press.
- López, Carlos M. (1999): *Los “Popol Wuj” y sus epistemologías. Las diferencias, el conocimiento y los ciclos del conocimiento*. Quito: Ediciones AbyaYala.
- Puchner, Martin (2017): *The Written World. The Power of Stories to Shape People, History and Civilizations*. Nueva York: Random House.
- Recinos, Adrián (trad.) (1947): *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tedlock Barbara (1982): *Time and the Highland Maya. Revised Edition*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Weerasethakul, Apichatpong (dir.) (2021): *Memoria*. Burning S.A.S./Kick the Machine/Illuminations/ Anna Sanders Films/Piano et al.
- Wong, Cindy Hing-Yuk (2011): *Film Festivals. Culture, People and Power in the Global Screen*. New Brunswick: Rutgers University Press.

