

ISSN electrónico: 2683-7897

# Letras

Nro. 92

Julio-diciembre 2025



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS





# Letras

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad

Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires

**92**

**julio-diciembre 2025**

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

*Decano*

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

*Director del Departamento de Letras*

Dr. ALEJANDRO CASAIS

AUTORIDADES DE LA REVISTA

*Director*

Dr. ALEJANDRO CASAIS

*Secretarias de Redacción*

Dra. DULCE MARÍA DALBOSCO

Dra. MARÍA BELÉN NAVARRO

*Consejo Editorial*

Dr. DANIEL ALTAMIRANDA; Dra. MARÍA AMELIA ARANCET RUDA; Dra. MAGDALENA CÁMPORA; Dra. ADRIANA CID; Dr. DANIEL CLEMENTE DEL PERCIO; Dra. MARÍA JOSÉ PUNTE; Dra. MARÍA LUCÍA PUPPO.

*Consejo Científico Asesor*

Dra. CAROLINA ALZATE (Universidad de los Andes); Dr. DANIEL BALDERSTON (Universidad de Pittsburgh); Dr. NIALL BINNS (Universidad Complutense de Madrid); Dr. JORGE BRACAMONTE (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina / CONICET); Dra. PÉNÉLOPE CARTELET (Université de Lille); Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Eastern Michigan University); Dr. JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (Universidad Complutense de Madrid); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of New York); Dr. CIRIACO MORÓN ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dra. MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ (Universidad de Salamanca); Dra. ALICIA SALOMONE (Universidad de Chile); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza); Dra. SARAH VOINIER (Université d'Artois).

Revista indexada por ERIH Plus, MIAR, Dialnet, Latindex Catálogo 2.0, MLA International Bibliography,  
Fuente Académica Premier, OpenAlex, Google Scholar y Repositorio Institucional UCA.

Los autores de los artículos publicados en el presente número ceden sus derechos a la editorial, en forma no exclusiva, para que se incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica. Acceso abierto:

<https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/LET/es>

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 (C1107AFC) – Ciudad de Buenos Aires, República Argentina  
0810-2200-822 (3528) – revista\_letras@uca.edu.ar

<https://uca.edu.ar/es/facultad-de-filosofia-y-letras/nuestra-facultad/autoridades>

ISSN electrónico: 2683-7897

Reg. Nac. de Propiedad Intelectual N° 181711

# LETRAS

92 (julio-diciembre 2025)

## Índice

### Palabras preliminares

- JOSÉ ALBERTO BARISONE, *In memoriam* Graciela Maturo (1928-2024). El legado de una intelectual humanista ..... 7-15

### Dossier

- ALEJANDRO CASAIS, Geografías y tradiciones de enunciación en textos latinoamericanos modernos y contemporáneos ..... 19-21
- RAMIRO DEVOTO, *Elseworlds* y Ucronías: ¿Qué le pasó al Hombre del Mañana? Una lectura decolonial ..... 23-37
- ALEJANDRO MARTÍN GALAY, Autobiógrafos latinoamericanos, escritores cosmopolitas: el *ethos* textual del exiliado en Reinaldo Arenas y Sergio Pitol ..... 39-55
- ELISABETH KRUSE, *Cultural translation* en la poesía finisecular de Cuba y Haití: el Modernismo y la *Génération de la Ronde* ..... 57-70
- CRISTIAN TON, Variaciones del sujeto lírico: cruces entre la subjetividad autoral y la materia biográfica en *Invenciones del recuerdo* de Silvina Ocampo ..... 71-81
- JAVIER VIVEROS, Un trasplante poético: cuando Olga Orozco canta en guaraní .... 83-95

### Artículos

- RENÉ ARAYA ALARCÓN, “Sentimos que algo no andaba bien”. Neoliberalismo, daño colateral y malestar en tres cuentos de Diego Zúñiga ..... 99-117
- KARLA GABRIELA BALCÁZAR RUIZ, Huellas y gestos fantasma: la pérdida encarnada en *Como si existiese el perdón*, de Mariana Travacio ..... 119-130
- ANA FAGGIANI, La evocación situada en Latinoamérica como fundamento identitario en *Los pasos perdidos* ..... 131-143
- GERALDO AUGUSTO FERNANDES, As origens e as características dos poemas de formas mistas no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende ..... 145-154
- JUAN MAVEROFF, Mal gusto, estigma y experiencia estética en *La casa de Manuel Mujica Lainez* ..... 155-164

## **Chasqui. Espacio de traducción**

MAGDALENA CÁMPORA, Presentación .....	167
MARIANA DE CABO, En torno a <i>Cándido o el optimismo</i> , de Voltaire .....	169-193

## **Reseñas**

VICENÇ BELTRÁN, <i>Inés de Castro, Leonor de Guzmán e Isabel de Liar. Del romance al mito</i> (GERALDO AUGUSTO FERNANDES) .....	197-202
MARIANA DE CABO, <i>Del otro lado del charco. Baudelaire, Mansilla y la celebridad</i> (AGUSTINA COSTA) .....	203-204

## **Palabras preliminares**



# ***In memoriam Graciela Maturo (1928-2024). El legado de una intelectual humanista***

JOSÉ ALBERTO BARISONE  
*Universidad Católica Argentina /  
Universidad de Buenos Aires  
josebarisone@uca.edu.ar*

## **Semblanza biográfica y académica**

El 11 de setiembre del año 2024 falleció en Buenos Aires a los 96 años Graciela Maturo,<sup>1</sup> Doctora en Letras, profesora universitaria, intelectual, investigadora, poeta y editora de prolongada actuación tanto en nuestro país como en América Latina.

Había nacido en Santa Fe en 1928, pero desde muy joven se radicó en Mendoza, donde formó su familia —fruto de su matrimonio con el profesor y poeta Alfonso Sola González son sus seis hijos—, a la vez que realizó sus estudios universitarios. En la Universidad Nacional de Cuyo se graduó como Profesora y Licenciada en Letras y, tras un breve acercamiento a la literatura alemana, se incorporó en la institución como docente e investigadora en la cátedra de “Literatura Argentina” a cargo de Adolfo Prieto.

Con respecto a su vocación por el mundo de las ideas y de las letras, GM destacó:

La gran influencia que pesa sobre mi vida intelectual es la de mi padre. Mi madre murió cuando yo tenía un año. Mi padre, Domingo Maturo, era un intelectual, un hombre de ciencia, un humanista con muchas inquietudes. Fue de los fundadores de la facultad de ingeniería química en la Universidad del Litoral. A través de él adquirí una vida intelectual sostenida.

Me casé muy joven, de 18 años, con el poeta Alfonso Sola-González que tenía 30; tuve seis hijos. Hice toda mi carrera cuidando mis niños, lo que puso a prueba mi vocación intelectual (Ruiz, 2007: 32).

A finales de la década de 1960 se radicó en Buenos Aires, donde comenzó a desplegar una extraordinaria trayectoria profesional que se diversificó en plurales actividades intelectuales y creadoras, cuya sola mención resulta imposible dentro de los límites de este artículo.

Ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires como Profesora Adjunta de “Introducción a la literatura”, cargo que obtuvo por concurso de antecedentes y oposición. Posteriormente, cuando se jubiló el Profesor Titular de la mencionada materia, Delfín Leocadio Garasa, GM concursó en la categoría de Profesora Asociada de dicha cátedra —que cambió el nombre por el de “Teoría literaria”—, a cuyo frente estuvo hasta su jubilación. Simultáneamente se desempeñó como Profesora Titular de “Literatura Hispanoamericana” en la carrera de Letras de la Universidad del Salvador y como profesora en el Seminario Franciscano de La Reja.

<sup>1</sup> En adelante, GM se referirá a Graciela Maturo. Asimismo corresponde aclarar que en sus primeros libros la autora firmaba con su nombre de pila y el primer apellido de su esposo Alfonso Sola González. Por ejemplo, tanto *Proyecciones en su realismo en la literatura argentina* (1967), como *Julio Cortázar y el hombre nuevo* (1968) aparecen firmados por Graciela de Sola.

En 1989 fue convocada por las autoridades de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina para que asumiera la titularidad de “Literatura Iberoamericana”.<sup>2</sup> Asimismo, ya en nuevo milenio, dictó la materia “Estética” en la Universidad de Ciencias Económicas y Sociales y creó el Centro de Estudios Poéticos Alétheia, focalizado en la profundización del quehacer lírico.

A lo largo de su vida profesional, GM creó diversos centros de investigación, publicó libros académicos, organizó congresos y jornadas, dictó cursos y seminarios en América y Europa, dio conferencias, escribió y publicó libros de poesía, fue Directora de la Biblioteca de Maestros, integró jurados nacionales e internacionales y fue Investigadora Principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

En GM se aunaron una inteligencia superior, una intensa espiritualidad, un estado existencial *poético* y una fina sensibilidad estética con un compromiso intelectual y político de absoluta coherencia y conducta ética inquebrantable.

La formación intelectual de GM estuvo marcada ya desde sus estudios de grado por una sólida base filosófica. En la Universidad de Cuyo tuvo como profesores a Manuel Gonzalo Casas, Miguel Ángel Virasoro y Francisco Maffei, quienes ejercieron en ella poderosa influencia. Asimismo, asistió como estudiante al famoso Congreso Internacional de Filosofía realizado en Mendoza en 1949, que contó con la presencia de Hans Gadamer y Nicolai Hartman, entre otros prestigiosos pensadores.

A través de los años GM fue desarrollando y profundizando un enfoque fenomenológico y hermenéutico en su acercamiento y estudio de las obras literarias. La continuada frecuentación del pensamiento filosófico de Wilhem Dilthey, Edmund Husserl, Martin Heidegger, Hans Gadamer, Paul Ricoeur, María Zambrano y de los latinoamericanos Danilo Cruz-Vélez, Alberto Wagner de Reyna, Roberto Kusch, Héctor Mandrioni y Roberto Walton, entre otros, consolidaron su base epistemológica. En el plano literario, GM siempre reivindicó su pertenencia al linaje de tres grandes maestros humanistas de nuestra América: Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y Mariano Picón Salas. Este marco conceptual se ubica en las antípodas de las teorías literarias formalista, estructuralista, semiótica y sociológica imperantes en los claustros universitarios argentinos.

Mujer bella, de modales femeninos y cordiales, pero de fuerte carácter y sólidos principios, GM hizo explícitas posiciones y planteó su testimonio de manera contundente tanto en cuestiones literarias, como también en los órdenes político, ideológico y religioso. En este sentido fue profundo su compromiso con el humanismo católico y con los principios, bases y políticas del partido justicialista, filiaciones que le trajeron problemas y desplazamientos en más de una ocasión, situaciones adversas que supo afrontar con inclaudicable firmeza.

---

<sup>2</sup> GM, en todos los ámbitos universitarios donde desarrolló su actividad docente de grado, también dictó seminarios, creó centros de estudio y organizó jornadas de investigación sobre temas ligados a la literatura latinoamericana. En su paso por la UCA creó el Centro de Estudios Iberoamericanos para fomentar la investigación y organizó tres jornadas internacionales: “Jornadas de homenaje a Rubén Darío en el centenario de sus obras *Los Raros y Prosas Profanas*”, realizadas el 14 y 15 de noviembre de 1996; “Jornadas sobre las vanguardias en América Latina”, que se llevaron a cabo durante el año 1997; Jornadas “Relectura de las crónicas coloniales del Cono Sur”, realizadas en el año 2000. Asimismo, GM, por sus vinculaciones con colegas internacionales, ha invitado a distintos especialistas como Alfonso García Morales y Mario Rodríguez Fernández, expertos en Rubén Darío, y a Raúl Marrero Fente y Raquel Chang Rodríguez, especialistas en las letras coloniales.

No obstante sus adhesiones política y religiosa, como la intelectual cabal que fue siempre, mostró independencia de criterio y se mantuvo a salvo de ortodoxias y dogmatismos. Precisamente esta firmeza no exenta de apertura le permitió relacionarse y dialogar con críticos, escritores y pensadores de diferentes posicionamientos, como lo prueba su trato y correspondencia con Julio Cortázar, Antonio Cornejo Polar, Alberto Methol Ferré, Enrique Zuleta Álvarez y Enrique Dussel, entre otros.

La producción académica de GM, vasta y diversa, puede clasificarse en obras de las siguientes áreas: 1) Teoría y crítica literaria; 2) Letras coloniales; 3) Movimientos estéticos; 4) Autores individuales, y; 5) Integración latinoamericana, identidad cultural, geopolítica, humanismo, entre otros.<sup>3</sup>

Entre los grandes novelistas a cuyas obras consagró estudios integrales hay que destacar los ensayos dedicados a Julio Cortázar, Leopoldo Marechal, Gabriel García Márquez y Alejo Carpentier. Escribió artículos sobre Augusto Roa Bastos, Rómulo Gallegos, Antonio Di Benedetto, José Lezama Lima, entre muchos otros narradores. Es autora de páginas de honda comprensión sobre la obra de poetas célebres de América Latina —Rubén Darío, Vicente Huidobro, Octavio Paz—, como también sobre poetas menos canónicos, como Manuel y Leopoldo Castilla, Rosamel del Valle y Jorge Enrique Ramponi, por citar solamente cuatro.

GM ha logrado una notable coherencia entre reflexión teórica, práctica crítica y creación; su *mirada fenomenológica* y su posterior lectura interpretativa de las obras, especialmente las del género lírico, se complementan y enriquecen, lo que redunda en exégesis iluminadoras.

## **Centro de Estudios Latinoamericanos (CELA)**

Durante las décadas de 1970 y 1980, en las universidades tanto públicas como privadas, en grupos de estudio no institucionales, en revistas especializadas, en Congresos y Jornadas de América Latina surgieron brillantes teóricos y críticos que renovaron los enfoques literarios a partir de la superación de perspectivas críticas que resultaban insuficientes para la comprensión de la narrativa y la lírica contemporáneas y para el abordaje de un conjunto de cuestiones propias del momento. Dentro de este contexto de notable efervescencia los estudiosos pensaron y propusieron categorías teóricas de enorme productividad, como las de “transculturación narrativa” y “ciudad letrada” (Ángel Rama) y las de “heterogeneidad cultural/literaturas heterogéneas” y “totalidades contradictorias” (Antonio Cornejo Polar), entre otras.

Es necesario remarcar que estos debates, propuestas y proyectos renovadores se enmarcaron en un contexto socio-político muy complejo, atravesado por polémicas ideológicas, procesos revolucionarios —la revolución cubana, en primer término—, violencia, golpes de estado, exilios, intervención de las universidades tanto por agentes de los gobiernos de facto como de los grupos guerrilleros armados —Sendero Luminoso, en Perú— y el surgimiento de la Teología de la Liberación y de un pensamiento latinoamericano.

La agenda de problemáticas que despertaron la atención de la crítica académica comprendía, entre otras cuestiones, la redefinición del concepto de literatura, la consideración de textualidades

---

<sup>3</sup> Véase el Apéndice I, donde se consigna la mayor parte de su obra publicada.

heterogéneas y de expresiones orales, la necesidad de atender no solo el sistema literario culto, sino también el popular, el indígena y el mestizo, la discusión referida a la periodización de la literatura latinoamericana procurando superar los rígidos esquemas eurocéntricos y la relación entre la literatura de América Latina y las literaturas centrales.

Ahora bien, debe señalarse que, no obstante la perspectiva latinoamericanista y el proyecto de formular una teoría literaria afin a las creaciones del subcontinente que alentaron numerosos críticos y grupos de investigación, las bases epistemológicas y posicionamientos político-ideológicos en los que se sustentaban las propuestas no eran comunes. La mayoría de los estudiosos provenía del marxismo en sus diversas derivas y, en el orden de la metodología desplegada para el análisis literario, se apoyaba, según los casos, en enfoques estructuralistas, sociológicos, semióticos y psicoanalíticos. En la crítica argentina, estos enfoques eran los predominantes en los años 70 y 80 del siglo pasado, aunque en el campo universitario hubo algunas excepciones a la hegemonía mencionada, como fueron la Universidad de Córdoba, donde desarrollaron su labor docente y de investigación Gaspar Pío del Corro y Jorge Torres Roggero, y la Universidad de Mar del Plata a través de Liliana Befumo Boschi y Elisa Calabrese, quienes estaban al frente de las cátedras de Literatura Hispanoamericana y Literatura Argentina respectivamente, además de impulsar la investigación en sus áreas.

En 1970, con un grupo de intelectuales, profesores, escritores y filósofos GM<sup>4</sup> funda el “Centro de Estudios Latinoamericanos” (CELA), abocado a cuestiones filosóficas, geoculturales, literarias y políticas que ocupaban las discusiones intelectuales de la época, como la identidad latinoamericana, la compleja relación de la literatura con los contextos histórico-ideológicos, culturales y políticos de los países del subcontinente, la peculiaridad de la literatura de las naciones que lo componen, la necesidad de redefinir la categoría de lo literario superando la concepción eurocéntrica para poder comprender la diversidad de expresiones que desbordan los cánones retóricos naturalizados como universales, la valoración del mito como fundamento de la cultura, el estudio de las crónicas coloniales, de los testimonios indígenas, de las expresiones orales y teatrales y del compromiso de los escritores con la realidad. En consonancia con la apertura de la noción de lo que se considera literario, se planteaba la imperiosa necesidad de engendrar nuevos paradigmas teóricos que fueran capaces de analizar, comprender y apreciar las obras de la literatura latinoamericana, propuesta anclada en la convicción de que, como afirma GM, cada literatura debe crear su propia respuesta teórica.

Es innegable el papel cumplido por la literatura como reservorio de una memoria que hoy se reactiva plenamente, y también como mediación entre lenguas y culturas disímiles, entre individuos o grupos sociales alejados, entre tiempos distintos. Un nuevo concepto de la literatura desde América retoma esta funcionalidad histórica y cultural, reclama su valor de testimonio y expresión profunda de la conciencia, y necesariamente varía los conceptos y categorías comúnmente aceptados en la consideración de lo literario.

Si bien no compartimos el sociologismo nivelador de todo documento o texto escrito como emergente cultural y social, tampoco podemos refugiarnos en una evaluación estética que reduzca a cierto número de obras declaradamente artísticas el concepto de literatura. La literatura, en América, es y ha sido testimonial, personal, histórica, filosófica, oral y escrita, individual y colectiva, oficial y marginal, popular e ilustrada, tensionada entre imagen y signo escrito, entre una identidad raigal y una cierta vocación de alteridad (Maturo, 1995: 336).

Otro aspecto importante que el grupo planteó fue atender la relación del pensamiento filosófico con la literatura de América Latina y de estas con la tradición europea.

---

<sup>4</sup> Un pilar fundamental en la cohesión y trabajo del grupo fue el pensador y poeta Eduardo Azcuy, segundo esposo de Graciela Maturo.

La propuesta teórica que sustentaba el tratamiento de estas problemáticas se enmarcaba dentro de un proyecto político y cultural cuyas ideas fueran el pensar situado y la opción por América Latina. Los integrantes del grupo eran especialistas que provenían de diferentes campos de estudio, lo que redundó en un trabajo interdisciplinario. Además de los ya mencionados, cabe destacar a Francisco García Bazán, Enrique Dussel, Rodolfo Kusch, Félix Schwartzmann y Eduardo Azcuy, en filosofía; Lida Aronne Amestoy, Zulma Palermo, Graciela Ricci, Gladys Marín y Eugenio Castelli, entre otros, en literatura; Mariano Garreta y Fernanda Sola González, en antropología.

Las reuniones del CELA se realizaban, con un sentido federalista, en distintas ciudades del interior del país: Córdoba, Entre Ríos, Corrientes, Salta, Catamarca, Santa Fe, Mar del Plata, Tandil y en el Convento Franciscano de La Reja, a razón de dos por año. Asimismo, con el afán puesto en una proyección transnacional, se realizaron encuentros en Uruguay, Paraguay, Chile y Venezuela, y se establecieron contactos con intelectuales y estudiosos de Perú (Antonio Cornejo Polar), Bolivia (Néstor Taboada Terán), Venezuela (Juan Liscano y Ernesto Mayz Vallenilla) y otros países de América del Sur.

Una de las tareas más importantes del CELA fue la publicación de numerosos libros de ensayo sobre autores y obras de la literatura latinoamericana. Al revisar los títulos de la colección dirigida por GM, se advierte la diversidad tanto de las obras y los autores objeto de estudio como la de los especialistas convocados, que provenían de diferente filiación ideológica y con plurales perspectivas teóricas, aunque mancomunados en torno a una actitud humanista y latinoamericana.

Cabe destacar que tempranamente aparecieron estudios sobre los cuatro autores centrales del *boom* de la narrativa latinoamericana: *Claves simbólicas de García Márquez* de Graciela Maturo (primera edición: 1972; segunda edición ampliada: 1977), *Cortázar: La novela mandala* de Lida Aronne Amestoy (1972), *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios* de Rosa Boldori de Baldussi (1974) y *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes* de Liliana Befumo Boschi y Elisa Calabrese (1974). La mención de otros grandes novelistas cuya obra fue estudiada en ensayos particulares ilustra la importancia de la colección: Juan Rulfo, Alejo Carpentier, José Donoso, Leopoldo Marechal, José Lezama Lima, Ernesto Sábato y Antonio Di Benedetto.

Aunque con predominio de los notables novelistas, numerosos ensayos estuvieron dedicados a algunos de los grandes poetas latinoamericanos, como Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Ernesto Cardenal y Vicente Huidobro, entre otros. Además de los libros centrados en la obra de un autor, también hubo ensayos de índole panorámica, como *Letras bolivianas de hoy: Renato Praga y Pedro Shimose* de José Ortega y *La novela chilena actual* de José Promis Ojeda.

En consonancia con la preocupación por América Latina, la problemática de la identidad cultural y el imperativo de redefinir el concepto y alcance de lo que se entiende por literatura, la colección incluyó numerosos libros de carácter teórico abocados a cuestiones estéticas, antropológicas, literarias, filosóficas y políticas. Entre ellos destacamos *América Latina* de Enrique Dussel, *Geocultura del hombre americano* de Rodolfo Kusch, *Fenomenología, creación y crítica* de Graciela Maturo, *Arquetipos y símbolos celestes* de Eduardo Azcuy y *Hacia una crítica literaria latinoamericana*, compilación de Graciela Maturo.

La Colección de estudios latinoamericanos, que comprendió la publicación de más de cuarenta libros, todos editados por el sello Fernando García Cambeiro, tuvo amplia difusión tanto nacional como internacional. La otra concreción editorial que llevó a cabo el CELA fue *Megafón, Revista*

*Interdisciplinaria de Estudios Latinoamericanos*, dirigida por GM y editada por Juan Alberto Cortés, en Castañeda, San Antonio de Padua (Buenos Aires). Esta publicación, que apareció entre los años 1975 y 1989, incluía diferentes secciones: editorial, artículos críticos, reseñas bibliográficas, poesía y narrativa.<sup>5</sup>

El proyecto cultural y literario latinoamericanista de vasto alcance que llevó a cabo el grupo del CELA a partir de 1970 y hasta la disolución del grupo, hacia fines de la década de 1990, debe ser estudiado y evaluado por la importancia de sus aportes, superando prejuicios tanto ideológicos como teóricos. Resulta innegable la contribución que hizo el grupo liderado por GM al propiciar la integración de los países de América Latina a través de acciones concretas que potenciaron la religación de intelectuales y escritores del subcontinente, así como también al estudiar cuestiones no atendidas en los trabajos académicos de la época.

## Referencias bibliográficas

- MATURO, Graciela, 1995, “El concepto de la literatura desde América Latina”, en *Hojas Universitarias* 41, pp. 332-349. Disponible en: <https://revistas.ucentral.edu.co/index.php/hojasUniv/article/view/1596>.
- RUIZ, Carlos-Enrique, 2007, “Graciela Maturo en el pensamiento y la poesía”, *Aleph*, enero/marzo, año XLI, nº 140.

## Apéndice I. Breve *Curriculum Vitae*

Doctora en Letras, Escritora, Profesora en la Universidad de Buenos Aires (UBA), en la Universidad Católica Argentina (UCA), en la Universidad del Salvador (USAL), en la Universidad Nacional de Cuyo (UNCUYO), en la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES) y en el Instituto Franciscano. Ha sido Investigadora Principal del CONICET, Directora de la Biblioteca de Maestros, fundadora de centros y grupos de investigación y asesora de editoriales. Dirigió la revista de poesía *Azor* (Mendoza, de 1959 a 1964) y la revista interdisciplinaria *Megafón* (1975-1989), órgano del Centro de Estudios Latinoamericanos que fundó en 1970. Miembro Honorario del Centro de Estudios Filosóficos *Eugenio Pucciarelli* de la Academia Nacional de Ciencias y colaboradora en revistas especializadas de Argentina, Chile, Colombia y Venezuela. Fundó el Centro de Estudios Poéticos Alétheia, que dirigió juntamente con Alejandro Drewes.

<sup>5</sup> La revista *Megafón* ha sido objeto de un completo estudio realizado por la investigadora argentina Alicia Poderti: “*Megafón. Pensar desde Latinoamérica*” publicado en *Revistas Culturales Latinoamericanas (1960-2008)*, Lydia Elizalde (Coord.), Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2010, p. 125-147.

### **Principales libros académicos**

*Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal* (Azor, 1958); *Proyección del Surrealismo en la literatura argentina* (Ediciones Culturales Argentinas, 1967); *Julio Cortázar y el Hombre Nuevo* (Sudamericana, 1968-2004); *Claves Simbólicas de García Márquez* (Fernando García Cambeiro, 1972); *Mitos populares y personajes literarios* (Castañeda, 1978); *Argentina y la opción por América* (Castañeda, 1983); *La literatura hispanoamericana. De la utopía al Paraíso* (Fernando García Cambeiro, 1983); *Cátedra Marechal* (Corregidor, 1985); *Fenomenología, creación y crítica* (Fernando García Cambeiro, 1989); *Imagen y expresión: elementos para una teoría y una hermenéutica literaria deseé América Latina* (Fernando García Cambeiro, 1991); *La mirada del poeta. Ensayos sobre la creación y la expresión poética* (Corregidor, 1996); *La identidad hispanoamericana. Problemas y destino de una comunidad* (Tekné, 1997); *Marechal: el camino de la belleza* (Biblos, 1999); *La razón ardiente. Aportes para una teoría literaria latinoamericana* (Biblos, 2004); *Relectura de las crónicas coloniales del cono Sur* (USAL, 2004); *El humanismo indiano* (UCA, 2005); *Literatura y Filosofía desde América Latina* (Universidad de Caldas, 2007); *La opción por América* (Ross, 2009); *América: recomienzo de la Historia* (Biblos, 2010); *El humanismo en la América Indiana* (Biblos, 2011); *La poesía. Un pensamiento auroral* (Alción, 2014); *Cortázar: razón y el hombre nuevo* (Segunda Edición ampliada. Biblos, 2014); *Palabra y Símbolo: el conocimiento fundante* (Editorial Pronombre. Valzura & Henderson, 2014); *Ruy Díaz de Guzmán, defensor de la identidad indiana. Una lectura hermenéutica de su “Verdadera historia del Río de La Plata”* (EUDEBA, 2024).

### **Libros y plaquetas de poesía**

*Un viento hecho de pájaros* (Laurel, 1958); *El Rostro* (Ciudad Gótica, 2007); *Abrapampa*, 2014); *El mar que en mí resuena* (Ismael Colombo, 1965); *Habita entre nosotros* (Azor, 1968); *Canto de Eurídice* (Último Reino, 1982); *El mar se llama ahora con tu nombre* (Último Reino, 1993); *Memoria del Trasmundo* (Último Reino, 1995-1999); *Cantos de Orfeo y Eurídice* (El Copista, 1997); *Nacer en la Palabra* (Ediciones Culturales de Mendoza, 1997); *Cantata del agua* (Plaqueta, 1998); *Navegación de altura* (Último Reino, 2004); *Antología Poética* (Fondo Nacional de las Arte, 2008); *Bosque de Alondras. Antología poética 1958-2008* (Univ. C. Acosta, 2009); *Jardín de arena* (2014).

### **Cursos, seminarios y conferencias internacionales**

Ha dictado conferencias y cursos como profesora invitada en las universidades de San Marcos (Lima), Universidad Javeriana (Bogotá), Instituto de Artes, Ciencias y Letras (Montevideo), Universidad de Chile y Pontificia Universidad Católica de Chile (Santiago), Universidad Karlova (Praga), Universidad de Navarra (Pamplona), Universidad Complutense (Madrid), Universidad de Santiago de Compostela, Universidad de La Coruña, Universidad de Macerata (Italia), Universidad de San Agustín (Arequipa), entre otras.

### *Actuación profesional en la Argentina*

Ha sido profesora invitada en las universidades argentinas de Córdoba, Catamarca, Salta, Católica de Salta, Cuyo, del Nordeste, de Los Andes y conferencista en numerosas instituciones culturales argentinas y de otros países.

### *Jurado*

Jurado de concursos universitarios y miembro de la Comisión Evaluadora de Filología, Lingüística y Literatura del CONICET. Jurado en concursos literarios nacionales, municipales y provinciales. Jurado del Premio Rómulo Gallegos a la narrativa.

### *Premios y distinciones*

GM ha recibido numerosos homenajes y premios a lo largo de su trayectoria, entre los que cabe mencionar los del Fondo Nacional de las Artes, la Fundación Esteban Echeverría y el Premio Konex en la categoría Ensayo.

### **Apéndice II. La ponderación de sus pares**

“Conozco muy pocos colegas que sean capaces de navegar, con la destreza y erudición con que lo hace Graciela Maturo, en aguas tan alejadas como las obras literarias americanas de distintas épocas y el pensamiento de los maestros de la fenomenología y la hermenéutica del siglo XX. Ella ha sido, sin duda, una de las principales introductoras entre nosotros de esta corriente fundamental del pensamiento contemporáneo. Ha demostrado hasta qué punto es posible que los intelectuales argentinos puedan realizar aportes originales a una herencia tan vasta, conectándola con el humanismo propio de la cultura hispanoamericana. Graciela Maturo nos ha revelado, entre otras cosas, la existencia de una civilización latinoamericana”.

José Emilio Burucúa

“Graciela Maturo es hoy la personalidad femenina más destacada de nuestro horizonte literario. Su pasión creadora, reflexiva y abierta a mundos que van desde los mitos y la alta filosofía hasta lo necesario e inmediato de la política nacional y continental, perfila su figura con nítida singularidad en estos años particularmente sombríos para nuestra Universidad y nuestro medio cultural.

En este importante libro, que resume muchas de sus inquietudes, nos lleva por campos tan ricos y diversos como la teología latinoamericana, las crónicas iniciales, nuestra novelística revolucionaria, Alfonso Reyes, Mariátegui, el mito y la utopía de lo americano, la filosofía de Rodolfo Kusch. Cada motivo es origen de un desarrollo fascinante y enriquecedor”.

Abel Posse

“La poesía es concebida por Graciela Maturo como una reserva de lo humano que revela el ser de la realidad y la condición de quien la indaga. Esta correlación —tema fundamental en la fenomenología— es profundizada con singular agudeza por la autora, que ha escuchado las voces poéticas de América sin dejar de apoyarse en la Filosofía occidental. Ella muestra un nexo en que concurren un modo vital de conocimientos y una emanación de lo eterno reflejada en la experiencia poética”.

Roberto Walton

“La poeta, ensayista y amiga Graciela Maturo, ha alcanzado a cultivar una honda familiaridad entre las letras y el pensamiento filosófico. Así lo muestran en esta obra las largas y sensibles páginas dedicadas a Ricardo E. Molinari, Juan I. Ortiz, Manuel J. Castilla y otros poetas iluminados por la reflexión de fenomenólogos y hermeneutas en cuyo pensamiento asienta una mirada personal que enriquece a la cultura argentina”.

Francisco García Bazán

“Graciela Maturo es verdadera ‘Maestra de América’, como se ha pregonado con justicia con la Mistral. Su palabra se invierte en las diversas geografías de América, para palpar la expresión, tomar lecciones de lo simbólico y armar un mapa continental por el mestizaje, ante todo en la cultura. Su contextura dual de la inteligencia, en lo filosófico y en lo poético, le ha dado herramienta de fortaleza para desplegarse, como lo ha hecho por cincuenta años, en la investigación, en la cátedra y en la poesía, con solvencia y envidiable compromiso con la sociedad de su (nuestro) tiempo”.

Carlos-Enrique Ruiz



## *Dossier*



# Geografías y tradiciones de enunciación en textos latinoamericanos modernos y contemporáneos

ALEJANDRO CASAIS

Director de Letras /

*Centro de Estudios de Literatura Comparada “M. T. Maiorana”*,

*Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina /*

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*

*alejandro\_casais@uca.edu.ar*

*<https://orcid.org/0000-0003-0079-9978>*

Este *dossier* nació de la voluntad de hacer dialogar las mejores producciones científicas surgidas en el ámbito de la Maestría en Literaturas Comparadas que en nuestra Facultad de Filosofía y Letras dirige la Dra. María Lucía Puppo (Universidad Católica Argentina / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) con artículos de investigación enviados espontáneamente por académicos del país y del exterior. Se buscaba dar acogida a las principales orientaciones que conforman la ya sólida arquitectura disciplinar del comparatismo, comenzando —como es de rigor— por el enfoque interlingüístico y los estudios de traducción para extenderse luego tanto a abordajes que, ceñidos solo al ámbito hispanoparlante, confrontaran obras de múltiples fronteras nacionales de nuestro continente como a otros que exploraran los vínculos de continuidad y ruptura entre lenguaje literario y discursos artísticos afines. El corpus de trabajo, sin pretensión ninguna de exhaustividad, debía recortarse dentro de los márgenes —por lo demás, amplísimos— de la literatura latinoamericana moderna y contemporánea (siglos XIX-XXI). La iniciativa serviría para prolongar una tradición de exploraciones críticas a la que *Letras*, cuya historia editorial roza la mitad de la centuria, se ha abocado de manera recurrente y de la que su último número, el monográfico “Textos nómades y en expansión: indeterminaciones y circulaciones de la literatura hispanoamericana”, constituye un ejemplo de especial relieve. El resultado que ahora presentamos es indicio sencillo pero inequívoco de tal línea de trabajo y, más importante, de la fertilidad de las letras del continente y de los abordajes críticos que ellas habilitan. Los artículos se ofrecen en orden alfabético por la firma de sus autores. Y aunque aquí los reseñaremos desde las afinidades que entre ellos descubrimos, hallará sin dudas el lector sus propios itinerarios de lectura.

Tomando como marco teórico los conceptos de *traducción cultural* y de *tercer espacio* de Homi Bhabha, Elisabeth Kruse entrelaza un análisis de composiciones poéticas debidas a algunos representantes del movimiento literario haitiano de la *Génération de la Ronde* —Etzer Vilaire (1872-1951), Seymour Pradel (1875-1943), Edmond Laforest (1876-1915), entre otros— con la obra del poeta modernista cubano Julián del Casal (1863-1893), en particular su traducción del poema en prosa “Le port” de Baudelaire (periódico *La Habana elegante*, 1887) y los textos ecrásticos “La aparición” y “Galatea” (*Nieve*, 1892), que glosan dos telas de Gustave Moreau (1876 y hacia 1880). El examen comparado de este corpus permite a la autora descubrir las operaciones de apropiación y transculturación de los modelos del parnasianismo y el simbolismo franceses en ambas islas. En los poetas de la *Ronde* la dependencia respecto de estas escuelas queda cifrada en una continuidad de sus modalidades expresivas que se aplica a la exploración de las inquietudes colectivas de la nueva nación —la independencia, las raíces africanas, la esclavitud, etc.—; se asiste a la paradoja —por lo demás, enteramente predecible— de que la iniciativa descolonizadora y la articulación de una voz propia para la primera nación independiente de Latinoamérica (1804) se valga de una asidua remisión a la antigua metrópoli: “Escribir, aunque

fuerá siguiendo los modelos franceses, no era tanto un acto de subordinación cultural, sino más bien una estrategia patriótica de autoconfirmación de la élite afrancesada, representante de Haití ante el mundo, que la despreciaba” (p. 60). De modo parecido, la estética modernista de los poemas de del Casal es indicio de una *cultural translation* que contribuye a inaugurar, desde esos parnasianismo y simbolismo estrictamente ajenos a Cuba y a la América antes española, una nueva tradición, la del Modernismo como primer movimiento literario auténticamente hispanoamericano. Y en el corpus casaliano que Kruse nos propone ello consta como traducción no solo interlingüística sino también transmedial.

Javier Viveros aborda igualmente, y ya desde el título mismo de su contribución, un “trasplante poético”, el de la recepción guaraní de dieciséis poemas de Olga Orozco que Susy Delgado articula en *Orozco pytukue* —‘la estela del aliento de Orozco’— (2020). Luego de aludir al panorama lingüístico de Paraguay, que en paralelo al haitiano se caracteriza por la diglosia entre una lengua de cultura, el español, y una lengua local, el guaraní, el autor examina las estrategias mediante las cuales la traductora recrea en la lengua meta el imaginario sugerente y por momentos onírico de la argentina en dos de los poemas traducidos, “Esos pequeños seres” (“*Umi tekove mini*”) y “Las muertes” (“*Umi mano*”). El análisis descubre un uso sostenido de la paráfrasis, los neologismos y los rodeos sintácticos a fin de dar cuenta de las inflexiones del hipotexto y concluye que la modalidad predominante en la recreación es la *traducción extranjerizante*, una versión que expone al lector guaraní a la alteridad de la lengua española al tiempo que reivindica para la nativa americana la aspiración de transformarse en vehículo de alta literatura.

Otras dos contribuciones pueden asimismo leerse de manera especular e incluso polémica. En ambos casos su objetivo es la exploración de una voz enunciadora que ahora tiene unas aspiraciones inequívocamente individuales; los trabajos, por lo demás, incursionan no ya en una lengua sino en un género que, aunque no pueda considerarse minorizado, tampoco ocupa una posición axial dentro de la tradición narrativa de occidente: la autobiografía. Abocado a una lectura comparada de *Antes que anochezca* del cubano Reinaldo Arenas y *Una autobiografía soterrada* del mexicano Sergio Pitol, Alejandro Martín Galay se propone identificar los rasgos constitutivos de lo que da en llamar el *ethos* textual de cada autobiógrafo. Halla que, no obstante sus diferencias, tanto en las trayectorias vitales de ambos autores empíricos como en la concreta articulación verbal de ese *yo lírico* propio del género —la *identidad autobiográfica*, según la formulación ya ineludible de Lejeune— resultó esencial la experiencia del exilio, el de Arenas en Nueva York, el de Pitol en Moscú, metrópolis cosmopolitas que sin embargo configuraron esa visión dicotómica del mundo que durante la guerra fría, el periodo histórico representado en los autorrelatos, opuso occidente capitalista y oriente comunista.

Por su parte, el artículo de Cristian Ton defiende que *Invenciones del recuerdo*, publicación póstuma de la argentina Silvina Ocampo organizada por Ernesto Montequin mediante una selección de poemas de los años 1960 a 1987, debe leerse como un libro situado en otra frontera, la que difusamente se perfila entre autobiografía y creación lírica. La hipótesis que guía el examen de la obra se expresa en una disyuntiva: “¿se trata de un libro de estricta confesión autobiográfica o de un texto que ficcionaliza la experiencia vital a través de los recursos de la poesía?” (p. 72). Es esta segunda la clave de lectura defendida: el *ethos* propio de *Invenciones del recuerdo* surge de las variaciones experimentadas por el enunciador de un texto esencialmente híbrido y parojoal —otra vez, desde el propio título— donde lo lírico no se distingue de lo narrativo, el recuerdo surge del olvido y, en último término, lo autobiográfico reposa sobre lo imaginado. Subyace en la obra un desafío radical a esa *identidad autobiográfica* pues la voz poética se construye mediante el constante trasvase o contaminación entre las perspectivas del autor, el narrador y el personaje.

Por fin, el corpus articulado en la contribución de Ramiro Devoto es ahora sí plenamente interdiscursivo pues enfrenta la reciente novela *Kryptonita* (2012) del argentino Leonardo Oyola con el cómic *Superman Red Son* (2003) del británico Mark Millar. Una peculiar modalidad de contaminación aproxima estas narraciones, la *ucronía*, que aquí se concreta como el desplazamiento de superhéroes de la cultura de masas estadounidense —Superman y personajes a él asociados como Lois Lane, Lex Luthor, etc.— hacia marcos de enunciación ajenos e incluso antagónicos al de la ficción original. Así, Millar imagina que la nave espacial procedente de Krypton se estrella en Ucrania, circunstancia de la que surgirá un Superman comunista que mediante sus superpoderes se encumbrará hasta la secretaría general del partido y llevará a la Unión Soviética a una casi total hegemonía mundial. Por el contrario, el Superman de Oyola acaba en el Conurbano bonaerense y deviene entonces Nafta Súper, el líder de una banda de delincuentes y narcotraficantes: el architexto no es ya esa relectura contemporánea —por qué no, burguesa— del mito clásico, es la leyenda urbana. Guiado por las nociones de *pensamiento abismal* de Boaventura de Sousa Santos y de *colonialidad* o *colonización cognitiva* entendida como “[e]l no reconocimiento de una identidad propia [para una comunidad o nación], es decir, generada por sí misma y no por la adopción de la identidad del modelo imperante” (p. 24), el análisis repasa algunas diferencias entre la fábula de ambas narraciones y muestra los matices que en cada caso adquiere el arquetipo del superhéroe, que “se traduce para Millar en un dictador obsesionado con el control total, y para Oyola en un pirómano, líder de una banda de forajidos” (p. 34). Ambos superhéroes fracasarán, pero tal fracaso sirve a propósitos distintos en cada ejercicio ucroníco: en el de Millar, para presentar como una distopía el polo soviético de la dualidad capitalismo/comunismo; en el de Oyola, para releer su hipotexto en clave deconstructiva y decolonial, esto es, empleando los materiales del propio cómic a fin de desactivar el sistema de oposiciones binarias del Norte Global a cuya exploración aquel servía.

“*Tetā ahayhuva ’ekuépe iko ’ēmane ohóvo*” (‘En un país que amaba ya estará amaneciendo’) dice Susy Delgado rastreando esa estela del aliento de Orozco. No todas las geografías a que nos conducen los trabajos de este *dossier* resultan amables, pero todas nos ofrecen, a su modo, una luz nueva.



# *Elseworlds* y Ucronías: ¿Qué le pasó al Hombre del Mañana? Una lectura decolonial<sup>1</sup>

RAMIRO DEVOTO  
*Universidad de Buenos Aires*  
*ramirodevoto@gmail.com*  
<https://orcid.org/0009-0008-1903-9358>

Recibido: 2 de octubre de 2025 – Aceptado: 27 de noviembre de 2025.  
DOI:

**Resumen:** Se propone un análisis comparativo sobre las representaciones de DC Cómics (en adelante, DC) haciendo énfasis en la figura de Superman. En este cruce de lecturas se busca dar cuenta de los ejercicios en torno al poder desde una mirada decolonial. Las fuentes a considerar son el cómic *Superman Red Son* de Mark Millar y la novela *Kryptonita* de Leonardo Oyola. La pregunta principal es qué le sucedió al Hombre del Mañana. Se contrastarán las representaciones de este mito propio de la cultura de masas desde diversas perspectivas, tanto desde la lectura sobre las utopías fallidas que propone Susan Buck-Morss como desde las *epistemologías del Sur*, del Grupo Modernidad/Colonialidad.

**Palabras clave:** Elseworlds; Ucronía; Utopía; Superman; Decolonial.

## **Elseworlds and Uchronias: Whatever Happened to the Man of Tomorrow? A Decolonial Study**

**Abstract:** A comparative analysis is proposed about the DC comics representations (hereinafter, DC), although emphasizing the Superman's figure. At this point of convergence of readings, the objective is to shed light on the practices of power from the decolonial studies. The main sources are the comicbook *Superman Red Son* by Mark Millar and the novel *Kryptonita* by the Argentinian writer Leonardo Oyola. The main question is whatever happened to the Man of the Tomorrow? Different representations of this Mass culture myth are contrasted from different points of view: from the Susan Buck-Morss' perspective of failed utopias or from the Group Modernidad/Colonialidad, and the approach of *epistemologías del Sur*.

**Keywords:** Elseworlds; Uchronia; Utopia; Superman; Decolonial.

<sup>1</sup> El título remite al cómic homónimo *¿Qué le pasó al hombre del mañana?* (2004) de Alan Moore. Sin embargo, en este caso la pregunta opera como disparador en la medida que hace ostensible el modo en que es revisitado este ícono de la Cultura de Masas. Este trabajo se realizó en el marco del Proyecto FILOCYT FC22-064 “Conformación de identidades no hegemónicas en un contexto de colonialidad”. Directora: Natalia Prunes (Facultad de Filosofía y Letras-Secretaría de Ciencia y Técnica, Universidad de Buenos Aires). Agradezco a los integrantes del proyecto, especialmente a Natalia Prunes y a Leandro Samuel Pose, por su lectura atenta y su guía.

En el presente artículo se abordarán, desde una perspectiva de literaturas comparadas, el cómic *Superman: Red Son* (Millar, 2003) y la novela *Kryptonita* (Oyola, 2012) a partir de un enfoque decolonial según lo entiende la Red Modernidad/Colonialidad. La misma comprende un conjunto de pensadores que comparten la distinción conceptual entre *colonialismo* y *colonialidad*. El colonialismo refiere al dominio político/militar ejercido por una potencia extranjera sobre un territorio, mientras que la colonialidad remite a las relaciones de colonización que subyacen en la matriz epistemológica occidental. En otras palabras, a las relaciones de poder que subsisten en dicho territorio una vez superada la colonización político-territorial. Este enfoque se conoce como *giro decolonial* (Maldonado Torres, 2007) e implica un segundo proceso de descolonización, o decolonización, ya que la colonialidad no termina con la independencia política, sino que la cultura —y por ende la construcción y transmisión del conocimiento— está ligada a los procesos políticos y económicos.

Boaventura de Sousa Santos (Sousa Santos y Meneses, 2014) plantea la existencia de una línea invisible que separa, por un lado, el modelo hegemónico moderno de matriz eurocéntrica y, por otro, lo inexistente, es decir, la cultura —los valores, el conocimiento, las creencias, etc.— que no se ajustan a los parámetros del Norte Global. Se enmarca en un sistema de distinciones visibles e invisibles dentro de lo que Sousa Santos denomina el pensamiento abismal:

éste consiste en un sistema de distinciones visibles e invisibles, constituyendo las segundas el fundamento de las primeras. Las distinciones invisibles son establecidas a través de líneas radicales que dividen la realidad social en dos universos: el universo de «este lado de la línea» y el universo «del otro lado de la línea». [...] Fundamentalmente lo que más caracteriza al pensamiento abismal es, pues, la imposibilidad de la copresencia de los dos lados de la línea (Santos, 2014: 22).

De aquí que se denomine *línea abismal*, puesto que concibe un sistema/mundo dividido, un modelo que rige y se impone al Sur Global. El no reconocimiento de una identidad propia, es decir, generada por sí misma y no por la adopción de la identidad del modelo imperante, es lo que se denomina *colonización cognitiva* o *colonialidad*.

La figura de Superman se corresponde con el ícono por excelencia de la cultura norteamericana, plenamente identificada con los valores del Norte Global. Así surge la pregunta: ¿Qué le pasó al Hombre del Mañana, es decir, Superman? La hipótesis de este trabajo es que las representaciones de Superman en el cómic de Millar y la novela de Oyola se condicen con un ejercicio del poder y exponen el fracaso de la utopía o la imposibilidad de ser un héroe en un contexto determinado por un modelo hegemónico. Bajo esta premisa, se contrastan las relecturas de la figura de Superman en el cómic de Millar y la novela de Oyola en función de su contexto de enunciación. El método comparativo contempla, aquí, el análisis textual de diversas prácticas y escalas en torno al poder a partir de las construcciones del liderazgo, las reconfiguraciones del vínculo de Superman con personajes emblemáticos asociados como Wonder Woman o Batman, así como las formas de narrar el fracaso del modelo de súper héroe occidental por excelencia.

*Superman: Red Son* de Mark Millar parte de la premisa propia de los *Elseworlds*,<sup>2</sup> en los que se reubica al personaje protagónico, propio de un cómic, en condiciones diferentes a las originales, reconfigurándolo. En este caso, se sitúa este arquetipo de superhéroe en el contexto histórico de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) gobernada por Iosif Stalin.

---

<sup>2</sup> Otro *Elseworld* es el apocalíptico *Kingdom Come* (Waid, Ross, & Klein, 1997), que narra un enfrentamiento generacional entre la vieja guardia, que son los héroes originales caídos en el ostracismo, y un grupo de jóvenes metahumanos bastante desinteresados en la realidad que los rodea.

Esta inversión de la localización del personaje en el *sistema/mundo* (Wallerstein, 1974-1984-1989) contrapone un mundo capitalista representado por Lex Luthor (el antagonista) a un mundo comunista, personificado por Superman Hijo Rojo. El cómic de Millar se fundamenta en el interrogante de qué habría pasado si Superman hubiese nacido en la URSS, concretamente en Ucrania a principios del siglo XX.

La noción de *elseworld* se asemeja a la de *ucronía* según la entiende Del Percio:

La ucronía reconfigura la historia a partir de la pregunta “qué hubiera pasado si” para generar otro presente y por este artilugio ficcional nos muestra un modo complementario de comprender la historia, no ya solo como una relación causa-efecto, que determina los acontecimientos y los hechos, sino fundamentalmente como una relación de sincronía entre acontecimientos. [...] Por tanto, deberíamos hablar de “constelación de acontecimientos” para definir un hecho histórico, ya que, en sí, nunca se producen individualmente, sino como una convergencia (Del Percio, 2020: 87).<sup>3</sup>

Dicho episodio representa el punto de partida del cómic, o punto *Jonbar*, como nos recuerda Del Percio. Este concepto remite a la “Legión del Tiempo” de Jack Williamson (1963), esto es, una bifurcación en una historia de acuerdo con los efectos producidos por la decisión del protagonista. Respecto a las ucronías, se trata del punto de inflexión en el que un acontecimiento puntual determina la historia futura, variando así los sucesos transcurridos. En este caso, es el punto de partida que replanteará tanto la mitología de Superman, como el panorama histórico y la carrera armamentística en un mundo bipolar. De hecho, el personaje de Ike Eisenhower lo expresa tras la primera aparición del Superman soviético: “Los federales, el ejército y la CIA están oficialmente obsoletos, chicos y chicas. Llamad a los Laboratorios STAR y que me pasen con Lex Luthor. La Guerra Fría acaba de convertirse en algo completamente nuevo” (Millar, 2013: 15).

El superhombre kryptoniano se constituirá, siempre desde las buenas intenciones (en el sentido en que lo postula Dante), en el sucesor de Stalin, otro “hombre de acero”. Así, su ideal utópico de una humanidad segura y salva, aunque no sana, devendrá en una distopía soviética bajo el influjo del nuevo campeón del Soviet. El mundo bipolar, propio de la Guerra Fría, se reescribe a partir de ese hito, combinando un retrato ucrónico de la URSS versus los Estados Unidos de América (EE.UU.), liderados por la contrafigura de Superman, Lex Luthor. Personajes históricos como Kennedy, Marilyn Monroe, Eisenhower y Nixon conviven con personajes metamorfoseados de DC como la primera dama Lois Lane o el director de la CIA Jimmy Olsen, y,矛盾oriantemente, los otrora antagonistas de Kal-El se vuelven los defensores de EE.UU., así como del sistema capitalista. Este enfrentamiento entre Luthor/Superman, capitalismo/comunismo, primer/segundo mundo, no admite la posibilidad de coexistencia, ya que cada una se presenta como la única

<sup>3</sup> Del Percio agrega lo siguiente, deslindando tres reglas que permiten pensar esta proyección de realidad: “Y ya que la ucronía implica que el devenir histórico no depende tanto del acontecimiento en sí, sino de la sintaxis que esos acontecimientos conforman dentro del relato, podemos proponer entonces una serie de reglas, una gramática, que permitan pensar esta proyección de realidad. Desde nuestro punto de vista, tendríamos, al menos, tres reglas básicas:

- Los acontecimientos deben ser *verosímiles* con respecto a un relato al que inevitablemente se referencian (la historia, la instancia de enunciación). Por tanto, es preciso construir un espacio de experiencia.
- Estos acontecimientos son reorganizados de modo que entre ellos exista, a su vez, un relato que garantice la *consistencia* de la ficción. En general, este relato es la ‘historia’ de ese mundo posible.
- La sintaxis de los eventos configura un ‘futuro posible’ que determina un ‘horizonte de interrogantes’ en el receptor que debería exceder su ‘horizonte de expectativas’. La ucronía, en sí, es la construcción de este horizonte de interrogantes a partir de dos historias, la presente en el espacio de experiencia y la ‘historia’ del mundo posible” (Del Percio, 2020: 88 [las itálicas son mías]).

opción válida. Así, se produce la separación entre el primer mundo (a este lado de la línea) y, al otro lado de la línea, un segundo mundo reconocido como una amenaza al modelo hegemónico.

Además, existe un tercer mundo, también al otro lado de la línea abismal, que representa lo que antiguamente constituyan las colonias. A partir de los movimientos emancipatorios del siglo XX y el presente,<sup>4</sup> se entiende este tercer mundo como aquel que depende de alguno de los otros mundos, es decir que asume (y es funcional a) la identidad de uno de los modelos postulados. Cabe señalar que, si bien en *Superman Red Son* no se tiene en consideración el tercer mundo (más allá de la línea abismal) excepto por una mención, este es rescatado por *Kryptonita*, la novela de Leonardo Oyola, que ostenta los personajes del universo de DC, entre ellos el protagonista Nafta Súper, homólogo de Superman.

El corpus de estudio se compone, entonces, de la novela *Kryptonita* y el cómic *Superman Red Son*. Su selección se focaliza en contrastar las representaciones del arquetipo del superhéroe en ambas fuentes, concretamente Superman. En principio, es de notar que los géneros cómic y novela presentan diferencias narratológicas. Mientras la novela se apoya casi exclusivamente en la dimensión verbal o escrita, el cómic, como señala Thierry Groensteen (2024), es una *especie narrativa* predominantemente visual. De hecho, la categoría de *espacio-topía*, es decir, la disposición de las imágenes, le otorga un ritmo propio a la lectura. Incluso, el espacio en blanco entre las viñetas sirve como un vacío, donde cobra importancia la intervención del lector. Además, Groensteen llama *artrología* a la articulación entre imágenes y texto, por lo que el cómic cuenta con su propia especificidad y debe ser considerada al momento de su abordaje. Así lo ilustra el cómic de Millar en la escena en la que se encuentran Lois Lane y Superman, ya que —de manera ucrónica— se traza una relación intertextual con la historia canónica de DC; basta con una mirada entre los personajes para sugerir dicha relación intertextual. Aun así, tanto la novela como el cómic escogidos aportan suficientes argumentos para plantear un análisis a partir de la ucrónia, situándonos en la perspectiva de las literaturas comparadas.

En función de ello, y entendiendo que el discurso no es un mero reflejo de la “realidad” sino que permite reconstruirla, se tomará la perspectiva semántico-pragmática de análisis del discurso de Lourdes Molero de Cabeza (2003). Puntualmente, al aspecto pragmático “le interesa una visión del discurso desde fuera, en el contexto, en la situación, es decir en un evento de comunicación donde se entablan unas relaciones [...] entre los interlocutores que son las que determinan en gran parte el contenido y las formas de los mensajes” (Molero de Cabeza, 2003: 7). En consideración a lo anterior, se indagará especialmente sobre los siguientes ejes: el fracaso del arquetipo, la construcción de los liderazgos, el ejercicio de poder, el uso de la sátira en entornos distintivos y sus lazos con personajes como Batman o Wonder Woman. El siguiente nivel es el análisis literario, a fin de extraer citas representativas de los textos donde se evidencian los ejes mencionados. Mediante la observación del léxico, es posible reconocer algunos recursos metafóricos como los ejercicios del poder que plantean los textos analizados, cuyos efectos hay que analizar en el ámbito de la pragmática (Molero de Cabeza, 2003). Finalmente, los resultados que se obtengan permitirán identificar la construcción del arquetipo de Superman y su funcionamiento.

La estructura del cómic de Millar expresa cada estadio del ascenso al poder de Superman: “Naciente” transcurre cuando es una figura con potencial, un ejemplo a seguir que no quiere

---

<sup>4</sup> Un aporte clave a considerar es la Teoría de la Dependencia de Theotônio Dos Santos (2002), formulada en un contexto de desigualdad acentuada entre los países subdesarrollados, proveedores de materias primas, y los desarrollados. La premisa central es que dicha relación desigual se sostiene a fin de que el área de influencia de los segundos se extienda a los planos económico, cultural, político, educativo, etc., de los primeros.

suceder a Stalin, hasta que las circunstancias se lo exigen. Tal como lo señala el ambicioso Pyotr Roslov, hijo ilegítimo de Stalin y jefe de la KGB: “Me alegra saberlo, pero díselo a una maquinaria de partido que ha servido a una leyenda viva durante los últimos treinta años. Creen que el comunismo morirá sin el viejo”. Y agrega: “Esos pobres ilusos parecen pensar que eres el único lo bastante grande para recoger el testigo. ¿Te puedes creer semejante idiotez?” (Millar, 2013: 50).

Cuando Susan Buck-Morss da cuenta del tiempo mítico en *Mundo soñado y catástrofe*, señala lo siguiente: “25 de enero de 1924. Cuando Lenin murió se detuvo el tiempo” (Buck-Morss, 2004: 91). Posteriormente, ella explica cómo Stalin se posiciona como heredero natural del mito desaparecido. De hecho, no es casual que Buck-Morss trace un paralelismo del embalsamiento de Lenin a la par del descubrimiento de Tutankamón. Se trata de una construcción mítica, con un mausoleo abierto al público; incluso se mantuvo la tumba abierta durante cuarenta días, remitiendo a la duración bíblica. Idéntico gesto replica Mark Millar y, en este caso, solamente Superman está a la altura de dicho legado. Se propone la creación de un mito y su (malograda) búsqueda de un mundo utópico.

Con respecto a la construcción mítica de Superman no se puede soslayar el aporte de Umberto Eco. El crítico señala que tiene todas las características del héroe mítico clásico, aunque a su vez se halla inmerso en una situación novelesca contemporánea. Afirma que es un mito propio de la cultura de masas, diferenciándose de héroes clásicos como Sigfrido, Hércules u Orlando, ya que posee una faceta más, además de los poderes y las virtudes propias del héroe:

Pero, en una sociedad particularmente nivelada en la que las perturbaciones psicológicas, las frustraciones y los complejos de inferioridad están a la orden del día; en una sociedad industrial en la que el hombre se convierte en un número dentro del ámbito de una organización que decide por él; en la que la fuerza individual, si no se ejerce en una actividad deportiva, queda humillada ante la fuerza de la máquina que actúa por y para el hombre y que determina incluso los movimientos de éste; en una sociedad de esta clase el héroe positivo debe encarnar, además de todos los límites imaginables, las exigencias de potencia que el ciudadano vulgar alimenta y no puede satisfacer (Eco, 2013: 65).

Es decir, más allá de ser el héroe con todos los poderes, Superman es Clark Kent, un ser mediocre y que debe conservar dicha imagen para preservar su identidad. Es en esa doble identidad donde el lector se puede sentir identificado, por eso Eco afirma que desde el punto de vista mitopoyético Clark Kent, con sus limitaciones y complejos, personifica al lector medio. Conserva los atributos del arquetipo, pero se lo coloca en una situación propia de novela, es decir que a diferencia de los mitos clásicos, “el personaje mitológico de los cómics se halla actualmente en esta singular situación: debe ser un arquetipo [...]”; pero por el hecho de ser comercializado en el ámbito de una producción novelesca por un público consumidor de novelas, debe estar sometido a un desarrollo que es característico, como hemos indicado, de un personaje de novela” (Eco, 2013: 266). En el cómic de Millar, Superman además se convierte en un símbolo preclaro del régimen comunista.

Frente a un sistema injusto y con múltiples fallas, Superman, armado de sus facultades sobrehumanas, acepta intervenir en aras de construir una posible utopía en la que se busca suprimir la violencia directa, o reducirla al menor grado posible.

La segunda etapa, denominada “Ascendente”, es donde se muestra el principio de su gobierno, en la que se le oponen rivales internos y externos: el intrigante Pyotr Roslov, un Batman anarquista,

y el mencionado Luthor, su principal antagonista a lo largo de la saga. Superman todavía enfrenta dudas existenciales con respecto a su alto grado de intervención en el destino de la humanidad ya que, merced a sus intromisiones, la gente ha dejado de utilizar protecciones como los cinturones de seguridad o instrumentos afines. Finalmente, la tercera etapa, llamada “Poniente”, sucede cuando se ha instituido una dictadura comunista global, con la excepción de los EE.UU., y que convergerá en el final. En la misma, su dominio es casi total, solamente tiene un rival y ya prácticamente todo el mundo suscribe a sus preceptos:

Moscú funcionaba con la misma precisión suiza que el resto de nuestros pueblos y ciudades de nuestra Unión Soviética global. Todo adulto tenía trabajo y todo niño tenía una afición y toda la población humana disfrutaba de las ocho horas de sueño que requerían sus cuerpos. El crimen no existía. No ocurrían accidentes [...]. Casi 6000 millones de ciudadanos y casi nadie se quejaba. Ni siquiera en privado (Millar, 2013: 107).

Aquí puede apreciarse un cambio radical en el personaje: de los impulsos utópicos, y la idea de ayudar a la humanidad se inmiscuye hasta el punto de construir una dictadura que lo controla todo, transformando a sus antiguos rivales en robots reprogramados, mediante chips, reconvirtiéndolos en ciudadanos funcionales.

En un siguiente plano, Leonardo Oyola se inscribe en una propuesta diferente: ¿Qué pasaría si los héroes de DC se criaran en el Conurbano bonaerense?<sup>5</sup> Si Millar se inclina por la ucrónia y un juego de espejos refractario, donde los personajes reciben diversas modificaciones, Oyola los subvierte, convirtiéndolos en una banda de delincuentes de Isidro Casanova, al suroeste del Conurbano bonaerense. Lejos de limitarse a recrear la mitología de DC, en *Kryptonita* los personajes son transfigurados en un mundo donde priman el abandono de las instituciones públicas (basta con ver figuras como el nochero del Paroissien, el soborno por el caso del Orejón<sup>6</sup> o el término técnico de obitó<sup>7</sup>), las Amazonas descarnadas de “Atalaya” y la cultura de masas. Hay referencias desde Messi del 2006, películas como *Cobra*, *Rambo* o *Notting Hill*, canciones que incluyen intérpretes tan variados como Madonna, The Rolling Stones, Carlos Baute o *Survivor* hasta Carozo y Narizota, junto a múltiples referencias que combinan elementos propios de la década de los 80 con los 2000, hasta el 2009, que es cuando tiene lugar la novela.

Por otro lado, del mismo modo que Superman es construido como el mito del Hijo Rojo, con la Hoz y el Martillo como emblemas, aunque como él mismo señala sus privilegios se contradicen con todas las enseñanzas de su dogma/cosmovisión: “¿Por qué debería validarme como líder de la República Socialista el hecho de haber nacido con privilegios? Lo siento, camaradas, pero esa idea es una contradicción total con todo aquello en lo que nos enseñaron a creer” (Millar, 2013: 41). Por su parte, Oyola no elige la forma del mito para presentar a sus personajes, sino que adopta la de la leyenda urbana. Ya no se trata de utilizar un fabuloso aparato de propaganda,

<sup>5</sup> Se denomina así a las zonas aledañas, inmediatamente próximas a la CABA. La aglomeración urbana que integra a la CABA y el conurbano se denomina formalmente Área Metropolitana de Buenos Aires o, por sus siglas, AMBA. Incluye localidades como Vicente López, Avellaneda, Lanús, Morón, entre otras, destacándose La Matanza, donde acontecen los sucesos narrados en la novela.

<sup>6</sup> El doctor/narrador señala lo siguiente: “En definitiva, el Orejón es un pibe chorro y a un pibe chorro es difícil que en la guardia lo salven. Con un pibe chorro, de puertas para adentro, no se utiliza el cardiorresuscitador. Si llega así, solo, entra vivo y sale muerto” (Oyola, 2012: 32).

<sup>7</sup> Obitó, como señala el narrador de la novela de Oyola, tiene una connotación especial: “Cuando pronunciamos la palabra obitó lo que les intentamos decir es que su ser querido, esa persona por la que ustedes lamentablemente nos conocieron bajo esta circunstancia particular, falleció. Está muerta [...]. Y agrega el mismo: “Obitó es una palabra, un verbo, que jamás se pronuncia en una clínica privada. Porque donde hay dinero de por medio es otro el procedimiento. Porque si se paga es para recibir algo diferente. Algo mejor. En teoría” (Oyola, 2012: 12).

hazañas y un mensaje único, sino que la clave de lectura es otra. Emulando al Keyser Söze de *The Usual Suspects*, se retoma la idea, propia de Charles Baudelaire, de que lo mejor que hizo el Demonio fue convencer a todo el mundo de que no existía. En este sentido, los integrantes de la banda de Nafta Súper son criaturas de leyenda, más subterráneas, aunque conocidas, tal como lo señala el médico/narrador de la novela, en La Matanza. Así afirma el Federico/Batman: “De nuestro Keyser Söze se sabe que acá es el que maneja la *frula*, pero nadie lo puede comprobar. Y según sus propias palabras, el país tiene la mejor policía del mundo. No necesita esto. No esta noche” (Oyola, 2012: 188)<sup>8</sup>.

Ambas representaciones de Superman son erigidas como líderes. La definición de sus respectivos liderazgos responde a circunstancias muy específicas y se configura en función de determinada escala. En el cómic de Millar, la figura de Superman se asemeja a lo que propone Buck-Morss: es el ícono de la cultura de masas, el verdadero superhombre; podría ser perfectamente el nuevo King Kong, solamente que uno soviético. A sus habilidades sobrehumanas se les suma toda la potencia y el aparato de propaganda que el régimen es capaz de producir. Una metáfora del poder. Así lo afirma la guía del museo que cuenta la versión oficial de la historia —bajo los lineamientos del régimen— en el cómic, presentándolo como un pacificador/reconstructor:

La Unión Soviética era una entidad frágil cuando Superman llegó al poder. Solo los Estados Unidos y Chile han elegido permanecer independientes. Son las últimas dos economías capitalistas del mundo y ambas están al borde del colapso fiscal y social. El resto del mundo estuvo encantado de cederle todo el control a Superman y observó asombrado cómo él reconstruyó sus sociedades, gestionando sus asuntos de forma mucho más eficiente que cualquier humano (Millar, 2013: 63).

Pero, tras dicha apariencia, es el Gran Hermano que todo lo vigila y que además puede escuchar a todos con su súper oído. Con respecto a ello un joven le dice a Batman:

—O sea. Nadie quiere los problemas del pasado, pero a veces desearía que ese tal Batman volara el sistema en pedazos. Solo para ver cómo irían las cosas sin un Gran Hermano omnipresente vigilándonos. ¿Sabes lo que quiero decir?

—Un tema peligroso, amigo mío, sobre todo si criticas a un hombre con superoído (Millar, 2013: 65).

Entra en la línea de los símbolos de la cultura de masas como el film *King Kong* de 1931 y el Palacio de Los Soviets, “que albergaría a todos los proletarios del mundo”. Es decir, se trata de la monumentalización de los símbolos que evocan a las masas durante el siglo XX; precisamente la autora de *Mundos soñados y catástrofe* (Buck-Morss, 2014) señala que la utopía de masas fue el sueño del siglo XX, la fuerza ideológica que impulsó la modernización industrial, tanto en la forma capitalista como en la comunista.

Por su parte, el liderazgo de Nafta Súper es el de un jefe criminal, capaz de proveer y “sacrificarse por los suyos”. Así lo afirma Lady Di/Wonder Woman:

El capo de una banda es el que sabe invertir el dinero robado o el del cobro de peajes o protección de negocios; o lo que sea a lo que nos dediquemos. Invertir la plata en más y mejores armas. Y en algo que la haga multiplicarse. Generalmente *frula*. Un buen jefe es el que sabe hacer buenos negocios. Con el que prosperas en el delito. Todo esto es Pinino. ¡Perdón! Todo esto es también Pinino. Alguien con las pelotas bien puestas. Capaz de sacrificarse por los suyos (Oyola, 2012: 174).

<sup>8</sup> En el lunfardo (jerga popular de Argentina y Uruguay), *frula* refiere a la cocaína.

Tal como se desprende de la cita, está presente la concepción “de sacrificarse por los propios”, congruente con el *modus operandi* de la banda de Nafta Súper. Se reconocen como “Brothers in arms”, inclusive la novela de Oyola cita al grupo musical *Dire Straits*, y aceptan un destino compartido. La diferencia con el dictador comunista que traza Millar es que el Hijo Rojo sacrifica a sus aliados en aras de lograr un bien mayor. Esa lógica utilitarista, donde el fin justifica los medios, constituye el principal contraste entre ambos modos de liderar.

Precisamente, la lógica del grupo hermanado que se plantea en *Kryptonita* es coherente con la lectura de las epistemologías del Sur, reconociendo a los demás en pie de igualdad, más allá de ocupar determinados roles. Este enfoque colectivo entra en consonancia con la perspectiva de la *ecología de saberes*<sup>9</sup> que proponen las epistemologías del Sur (Sousa Santos y Meneses, 2014); es la pluralidad de conocimientos, capacidades y roles la que posibilita la supervivencia del protagonista. Distinto de la lógica utilitarista, que por fuerza tiende a considerar a los demás como un potencial obstáculo o amenaza en la medida que no se plieguen a las propias exigencias. El dictador termina solo, pese a sus capacidades e intenciones, mientras que Nafta Súper sobrevive, aun reducido a un estado de casi total indefensión, merced a sus compañeros.

Si el tono del cómic de Millar es geopolítico y con reflexiones en torno a las utopías fallidas, el de Oyola halla ecos en el género del policial negro (centrado en mostrar la parte más oscura de la sociedad: corrupción, narcotráfico, mafia, trata, prostitución, etc.), donde el representante de la justicia es nada menos que Corona/The Joker. En este sentido, la figura de Batman es un síntoma de cómo operan ambos mundos. Por un lado, Millar lo presenta como un problema político: un anarquista que persigue a Roslov y que es culpable de la muerte de sus padres. Por otro lado, se presenta a Superman como una amenaza alienígena. De ese modo, Batman se alza como uno de los pocos humanos capaces de enfrentar a Superman, siempre desde las sombras.<sup>10</sup> Es el duelo entre el hijo dorado del régimen y un paria, entre el humano y un ser todopoderoso. Así lo afirma Roslov: “Solo tendremos una oportunidad y eres el hombre al que Superman ha sido incapaz de derrotar. ¡Eres nuestra única esperanza de reemplazar finalmente a ese alienígena por una figura humana calificada!” (Millar, 2013: 87). Incluso, una vez muerto, el simbolismo de Batman es reivindicado por aquellos que imitan al mártir caído.

Por su parte, en *Kryptonita* se presenta a Batman como el Federico, un integrante de la Policía Federal: “Porque yo también soy policía, Socolinsky. Pero de la Federal. ‘Federico’. EL Federico” (Oyola, 2012: 134). El mundo de *Kryptonita* aparece totalmente invertido ya que la Policía Bonaerense es representada por personajes como Doomsday/Cabeza de Tortuga y se encuentra al servicio del Pelado/Lex Luthor. En este escenario, el Federico funciona como un mediador entre ambas esferas. Esa posición fronteriza le permite conocer cabalmente el funcionamiento de las fuerzas del orden.

---

<sup>9</sup> Sousa Santos define a la ecología de saberes, cuando se posiciona desde las llamadas epistemologías del Sur y señala: “No limitándose a la crítica, este libro propone una alternativa, designada genéricamente con la expresión ‘epistemologías del Sur’. Se trata del conjunto de intervenciones epistemológicas que denuncian la supresión de saberes llevada a cabo durante los dos últimos siglos por la norma epistemológica dominante, valoran los saberes que resistieron con éxito y las reflexiones que han producido e investigan las condiciones de un diálogo horizontal entre conocimientos. A este diálogo entre saberes lo llamamos ‘ecología de saberes’” (Santos, 2014: 5). Se funda en que el conocimiento es interconocimiento.

<sup>10</sup> La recreación de Batman como un anarquista revolucionario que marcha contra el sistema remite directamente al cómic de Frank Miller *The Dark Knight Returns* (Miller, 2001), o a más recientes como *Injustice: Gods Among Us*, cuya versión filmica fue *Injustice* (Peters, 2021), entre numerosos ejemplos.

En otras palabras, la propuesta de *Kryptonita* da paso a lo que no se ve, o no se quiere ver, a primera vista. Es el emergente de lo que no se muestra, lo que se esconde/encubre. En Latinoamérica, o el Sur Global, los íconos de DC no son otra cosa que sobrevivientes, marginales, personajes de los confines. Hablan guaraní, son trans, delincuentes, policías, adictos y asesinos.<sup>11</sup> La propuesta de Oyola materializa la perspectiva de los oprimidos desde su propia identidad y el lugar de enunciación que les es propio; se trata de quienes están al otro lado de la línea, los desechados, lo que se debe ocultar, lo inexistente.

Asimismo, resulta productivo analizar el modo en que cada obra aborda el amor no correspondido entre Superman y Wonder Woman. Millar lo presenta como una muestra de ceguera y conveniencia política en la que utilizan a Diana Prince/Wonder Woman como una herramienta, e inclusive Stalin contempla la posibilidad de que ambos engendren una nueva generación de superhombres que sirvan al régimen. Oyola, por su parte, opta por una princesa deconstruida, encarnada en un personaje trans que reconfigura los elementos originales en otra subjetividad. De hecho, se menciona su metamorfosis o génesis de Daniel/Diana “Lady Di”, como redefiniendo el proceso típico de los superhéroes que hallan su *alter ego*: en este caso, el *alter ego* es, en realidad, su *ego* real. Usualmente, se afirma que Bruce Wayne es sólo la referencia o la máscara que oculta a Batman; sin embargo, en este caso la metamorfosis es también en función del género. Así lo cuenta Lady Di:

En el carnaval del 86’ Dani Duque dejó de existir para Los Eucaliptus, Atalaya, Castillo, Casanova, La Matanza, el mundo. Sobre unas botas coloradas hasta las rodillas, haciendo equilibrio sobre unos tacos aguja imposibles, vestida sólo con un bombachón estampado con estrellas, un top rojo y muñequeras y vincha doradas; en el corso de Los Manzanares y bailando junto a las Amazonas del Atalaya hizo su debut la mujer que tiene al lado suyo, doctor.” Y agrega: “Hipólita me bautizó cuando me hizo un piropo: ‘Si fueras rubia serías como la Princesa Diana de Gales, linda. Candidata para reina. Candidata para diosa’” (Oyola, 2012: 146).

Este ejemplo permite ver una diferencia primordial entre ambas propuestas: Millar apela al juego de referencias, sumiéndose en una crítica desde la inversión de roles de los superhéroes de DC, combinada con la sátira sobre la sociedad norteamericana. Se critica al mundo bipolar previo a la caída del Muro y se conjeta en torno a la época de la Superpotencia. Es una mirada que abarca lo general, lo macroeconómico (capitalismo versus comunismo), una distopía que remite a la doctrina de Agresión Positiva de Bush.<sup>12</sup> *Kryptonita* rescata determinados emergentes sociales, deportivos, incluso lingüísticos. Es el orden de lo mínimo, lo que se oculta. La propuesta de Millar remite a la megalomanía de dictadores y generales y muestra un conflicto de escala global; la de Oyola, más sigilosa, opta por los subsuelos: es el reino de los desposeídos, los

<sup>11</sup> Aludiendo a esta noción de adictos, resulta productivo contrastar el modo en que ambas historias configuran al personaje de Green Lantern. En el cómic de Millar se lo retrata como un prisionero de guerra obsesivo, hasta el punto de que es capaz de sobrevivir a todo tipo de tortura por su mera fuerza de voluntad. Por otro lado, la novela de Oyola muestra a un adicto a las drogas. Así lo afirma Lady Di/Wonder Woman: “El falopero de nosotros es el Faisán. Desde muy pibe. De ahí le viene el apodo. Empezó jalando Poxi y se metió y se mete de todo. Después ve y cree cada cosa” (Oyola, 2012: 87). Tanto en el cómic como en la novela, la adicción o la obsesión marcan al personaje. La transposición de los personajes de DC efectuada por Oyola pone en evidencia el entorno que los rodea. Resulta significativo el modo de apropiación de estos símbolos como actualización de la realidad inherente al Sur Global, fuera de los estándares del modelo hegemónico.

<sup>12</sup> La Doctrina Bush o Doctrina de Agresión Positiva es un término utilizado para describir los principios en los que se fundó la política exterior del presidente George W. Bush de Estados Unidos, declarados como consecuencia de los ataques del 11 de septiembre de 2001. Asimismo, fue utilizada para justificar sucesos como la invasión a Afganistán o la invasión a Irak en el 2003, aludiendo en este último caso a una “guerra preventiva”. Cabe recordar que el cómic de Millar (2003) es contemporáneo a estos acontecimientos.

desheredados. Por esta razón, su estética, y esto lo capta perfectamente el film de Nicanor Loreti (Loreti, 2015), es de baja estofa, y lo es con intención. Es el mundo de las sobras, de los restos.

Con respecto al humor del que hacen gala ambos textos, si bien tanto Millar como Oyola se valen de la sátira en sus propuestas, es bastante disímil el modo en el que lo utilizan o la mirada que proponen a partir de ello. Por ejemplo, en las dos historias se retoma el clásico triángulo amoroso integrado por Clark Kent, Lois Lane y Lex Luthor; sin embargo, difieren ostensiblemente el modo en que repercute en cada una. Millar, siguiendo la lógica de la ucronía, invierte los hechos: es Lex Luthor quien se casa con Lois Lane y Superman es un tercero que no forma parte. De hecho, en dicho cómic se autoparodia señalando que la posible historia de amor entre Superman y Lois Lane sería una obra de ciencia ficción, cuyo autor ganaría el Pulitzer:

Siglos después, después de un millar de interpretaciones de este encuentro, un famoso poeta escribiría una historia alternativa del mundo en el que Lois Luthor y yo nos convertíamos en amantes. Su historia ganaría el Premio Pulitzer y se convertiría en la obra de ficción más vendida de todos los tiempos (Millar, 2013: 23).

Millar presenta a Luthor como alguien obsesionado con derrotar a su rival y, para ello, pone en pausa indefinida su matrimonio, al menos hasta su posterior triunfo. Luego surgirá su dinastía que, al final, replicará la historia de Superman, como una muestra de que las distopías son cíclicas y engendran su propia destrucción, repitiendo el ciclo. No solamente se presenta una crítica de la Guerra Fría, sino también de su época posterior, en la que EE.UU., o el Norte Global, detenta la hegemonía como única superpotencia.

Ahora bien, si Millar abreva en la mitología de Superman y la invierte, Oyola se vale de un símil propio de la esfera del fútbol para dar cuenta de este triángulo amoroso. En este caso, compara la batalla de dos facciones al interior de una barrabrava (Grupo de vándalos, vinculados al fútbol), la de Almirante Brown, con el conflicto entre Nafta Súper y el Pelado. Así lo afirma Ráfaga:

Bueno, le decía que algo de la historia de los del 20 con Los de Siempre, que algo de lo que hay entre el Kili y el Tanque Pizzutto es lo mismo que nos pasa a nosotros con la banda del Pelado. La cosa se repite entre Pinino y el Pelado. Sí: ellos y Nosotros somos las bandas más grossas de Castillo. Sí: es lógico que seamos enemigos, no importa que ranchemos en el mismo lugar. Sí: ellos lo quieren todo. Nosotros también. Y sí: existe una mina de la que está enamorado a full el Pelado, Lu. Pero ella al que eligió es al Pini. Nada original” (Oyola, 2012: 62).

Y algunas páginas después agrega:

Pero acá no se termina la comparación entre nosotros con las dos facciones de la hinchada del Brown. Acá es donde la cosa se pone interesante, mi amigo. ¿Sabe por qué Los del 20 no pueden hacer cagar de una vez a Los de Siempre? Porque a los del Tanque Pizzutto los bancan los ratis. Los de Siempre están con la policía. Bueno, La Bonaerense está con el Pelado y su banda (Oyola, 2012: 67).

Es decir, hay una diferencia fundamental entre el tono, el registro, los contextos, e incluso el género al que ambos textos apelan. Son miradas contrapuestas: la de Millar es más global, aunque tendiendo a los extremos. Hay grises y algunos matices, pero se aprecian polos claramente definidos. Por otra parte, en *Kryptonita* la mirada es difusa, caótica, mezclando lo alto y lo bajo hasta romper ciertas fronteras genéricas. Yuxtapone rasgos propios del policial norteamericano, con infinidad de referencias a la cultura *pop*, sin tomarse en serio. Nuevamente, se trata de mostrar

lo que se oculta tras “las calles de tierra”; las mismas funcionan como la línea abismal entre el centro y la periferia, que separa las desigualdades económicas y sociales propias del Sur Global.

La novela de Oyola ahonda en la cultura de masas, remitiendo a la propuesta de Umberto Eco en “Apocalípticos e integrados”.<sup>13</sup> De hecho, no es ocioso que ambos textos recurran a la figura de Superman. No solamente se produce la ruptura de lo Alto y Bajo, sino que se conjuga todo sin darle preeminencia a algún imaginario en particular. Pero lo interesante es que, en forma complementaria, se presenta un diálogo de saberes planteado desde los estudios decoloniales en el que se asume la co-existencia de una diversidad de voces, postulándolas como iguales, a la vez que atiende a las problemáticas próximas a nuestro contexto de enunciación. Es decir, cobra tanta importancia la referencia a Keyser Söze, protagonista del film *The Usual Suspects*, como la analogía con el Tanque Pizzutto. Ambos gestos funcionan como metáforas distintas de lo que le ocurre a Nafta Súper.

Con respecto a relaciones intertextuales que remiten a la cultura *pop* o a la historia canónica de DC hay una operación muy sugestiva que realiza Oyola: re-crear la muerte de Superman. Se trata de un homenaje en toda regla. Oyola reubica la muerte de Superman, a manos de Doomsday, y su posterior resurrección, hechos que supusieron un punto de quiebre en los cómics de la década de 1990. Pero lo hace bajo sus propias condiciones: nuevamente el protagonista morirá salvando a los suyos, solamente que esta vez su rival representa a la ley, aunque injusta. Organizada como un desafío y una emboscada, las fuerzas del orden irrumpen el 13 de noviembre de 1992 en Los Eucaliptus:

Viernes 13 de noviembre de 1992. De tardecita. Aterrizó sobre el rancho de los Pinedo haciendo mierda la casilla. Menos mal que la familia no estaba. Los restos de chapa, cables y revoque ni siquiera se los sacudió. Se fue desprendiendo de ellos mientras caminaba en busca de su verdadero objetivo. Le había errado al hueco, al pasillo y a la cuadra. Lo que el Cabeza de Tortuga quería hacer mierda era la casa de Doña Ina para que viniera a su encuentro el Pini. Y si no se aparecía destruir la villa, casilla por casilla. Pero lo que el reverendo conchudo no sabía era que el plan igual le había funcionado. Porque si alguien se mete con cualquiera de Los Eucaliptus, se está metiendo con Pinino y con nosotros (Oyola, 2012: 175).

En esta relectura, el protagonista aparece configurado como el líder de una banda, capaz de sacrificarse por los propios, y su muerte es releída en clave mafiosa. También Millar muestra (o finge) la muerte de Superman, pero en su caso el dictador soviético aprovecha una situación extrema para aparentar su deceso y retirarse de la escena, quedando como testigo presencial de lo que sobreviene después.<sup>14</sup> La renuncia a su rol de “salvador”, con el fin de restituirlle su libre albedrío a la humanidad, en un gesto asimilable a lo divino, le permite ver lo que sucede muchos años después de su “caída”. Presenciará la victoria de su enemigo, así como la instauración de una dinastía Luthor, junto a los triunfos de la humanidad. Resulta interesante que a la distopía soviética le sucede una monarquía tanto o más autoritaria. En ese sentido, Millar critica el

<sup>13</sup> Es interesante señalar que Eco asocia el mito de Superman directamente con la cultura de masas e incluso afirma que en definitiva Superman desarrolla su actividad “al nivel de la pequeña comunidad en la que vive” y ocupándose del atentado a la propiedad privada porque, si se ocupara de los grandes temas, lo modificaría todo. Acota Eco: “De un hombre que puede producir trabajo y riqueza en dimensiones astronómicas y en unos segundos, se podría esperar la más asombrosa alteración del orden político, tecnológico del mundo” (2013: 298). Precisamente es lo que sucede en el cómic de Millar: al tratarse de un ser prácticamente omnipotente, se reduce a un dominio de casi todas las esferas.

<sup>14</sup> Con este final Millar le rinde homenaje al cómic de Alan Moore *Whatever happened to The Man of Tomorrow?* (Moore, 2004), en el que Superman acepta su destino, simula su destrucción y vive una vida normal, dejando que la humanidad rija su propio destino.

ejercicio del poder que ambos contendientes practican, sin un contrapeso real. En definitiva, ambas opciones fracasan y el final augura un reinicio del ciclo. Así despiden el último del linaje Luthor, Jor-L (Por Luthor), y su esposa a su hijo, antes de enviarlo en una cápsula a un planeta:

—¿De verdad tenemos que enviarle tan atrás, Jor-L? En aquellos tiempos los rayos del sol eran amarillos. La gente era débil y primitiva. Será muy diferente a los demás.

—Pero será fuerte. Será rápido. Será virtualmente indestructible y necesitará todas esas ventajas para sobrevivir. [...] Adiós, hijo mío. Vuelve y cambia el mundo para que quizás no nos convirtamos en esta gente tan fría y satisfecha. (Millar, 2013, 149).

Tal como se expresa en la cita, en el final del cómic se presenta un reinicio de la historia, donde nuevamente habrá un superhombre, así como la posibilidad de que emerja otro proyecto utópico. Se pregunta Buck-Morss si existe una causa para lamentar el declive (y posterior) desaparición de las utopías de masas, que venían acompañadas del terror de masas, las máquinas de guerra mundial. Y acota: “Pero fueron las estructuras de poder, y no la idea democrática y utópica, las que produjeron estos tipos de pesadillas. Cuando se disipan los viejos mundos soñados, los niveles de poder continúan existiendo; sobreviviendo, de hecho desarrollándose en la nueva atmósfera de cinismo” (Buck-Morss, 2004, 289).

El cómic de Millar abreva en la caída de un verdadero mundo soñado, constituyendo el fracaso de una utopía, hasta degenerar en un sistema indiscutiblemente autoritario, que ejerce el control absoluto en nombre de la seguridad. Por su parte, *Kryptonita* puede leerse dentro de la óptica decolonial en la medida en que refleja las contradicciones propias de la sociedad latinoamericana, es decir el Sur Global: sus desigualdades económicas, culturales, sociales, de género, clase, raza e identidad. Se muestra el contexto donde se viven las consecuencias de un sistema/mundo que perpetúa desigualdades y en el que unos pocos viven muy bien a costa de demasiados que apenas subsisten, como los marginales de la novela/realidad.

El arquetipo del superhéroe, que en la lógica clásica de DC está encarnado en el superhombre kryptoniano, correcto, un hombre de Kansas con altos estándares morales (aprendidos de sus padres adoptivos), se traduce para Millar en un dictador obsesionado con el control total, y para Oyola en un pirómano, líder de una banda de forajidos. Pero además, tal como uno de los personajes, el Faisán/Green Lantern, los autodefine: “Cuéntenla como quieran. Que somos dioses, que somos hombres, que somos buenos, que somos malos. Pero que se entienda que no somos fantasía. Que somos realidad” (Oyola, 2012: 209). Y luego añade, dirigiéndose al doctor: “Que no me vaya a enterar que dejaste morir a otro pibe” (Oyola, 2012: 209). Es decir, dicho arquetipo cobra otro sentido: son los protectores de los marginados, los que están bajo su égida. Lejos de ser héroes impolutos, se los muestra imperfectos. Son un conjunto de renegados que representan a las diversas minorías despreciadas por la sociedad. Al linaje de los excluidos, de aquellos que son desplazados por el mundo y condenados a una realidad de delincuencia, pobreza, etc.

Ante la pregunta que indica el título, pues entonces: ¿Qué le pasó al hombre del mañana? Es interesante cómo ambos autores reformulan la idea de Superman como el hombre del mañana, de acuerdo con sus propuestas. Millar nos muestra al Superhombre kryptoniano, el nuevo hombre comunista que prefiguraron Lenin y Stalin, aunque sus intenciones se revelen insuficientes, dando origen a un sistema obsesionado con el control, que limita a sus protegidos al grado de seres indefensos o que los convierte en autómatas, si es preciso. Oyola, por otro lado, lo lee desde la ironía, por ejemplo, cuando Pablo de Tarso le indica a Federico/Batman: “Simplemente digo que son de otra época, Federico. Dinosaurios. [...] Sos como Orteguita o Palermo. ¿Y me vas a

decir que Nafta Súper representa al hombre del mañana? Ustedes no tienen cabida en el plan” (Oyola, 2012: 113).

En ambas lecturas, el hombre del mañana ha fracasado, ya sea porque su sueño utópico resulta una falsa promesa que declina hasta volverse peor que el problema que buscaba solucionar inicialmente. De hecho, en *Superman Red Son* Luthor incorpora muchas propuestas de su rival, razón por la cual sus triunfos conducen a repetir la historia. En la novela de Oyola, el fracaso se produce porque ya no hay lugar para la intervención de Nafta Súper. El entorno se presenta sumamente hostil, hasta tal punto que el propio Superman se ve reducido al rol de un antihéroe, incapaz de cambiar las reglas del juego. Como un modo de señalar que ni siquiera los arquetipos de superhéroe podrían triunfar con semejante escenario. Incluso, con sus poderes. En ese sentido, es interesante retomar la idea de Eco, cuando señala:

Pero Superman es mito a condición de ser una criatura inmersa en la vida cotidiana, en el presente, aparentemente ligado a nuestras propias condiciones de vida y de muerte, por muy dotado de facultades que esté. Un Superman inmortal dejaría de ser un hombre para convertirse en un dios y la identificación del público con su doble personalidad (la identificación para la que ha sido pensada la doble identidad) caería en el vacío (Eco, 2013: 272).

Es decir, solamente puede sostenerse la idea de un Superman todopoderoso en la medida en que dicha lectura tenga un contrapeso o esté limitada a un período de tiempo. En caso contrario, atenta contra la configuración del personaje, simplemente sería otro ser superpoderoso más con el cual difícilmente un lector se sienta identificado.<sup>15</sup>

Tras el análisis comparativo del cómic *Superman Red Son* y la novela *Kryptonita* puede concluirse que las representaciones de la figura de Superman revelan el fracaso del arquetipo del superhéroe sostenido por un modelo de poder que responde a los valores del Norte Global. En este sentido, Millar apunta hacia el ejercicio de poder en gran escala como lo es el accionar de un líder político o un gobierno, mientras que Oyola da cuenta de una microfísica del poder, de una red más sutil. A la manera de Foucault, nos presenta otra mirada del poder y la idea de generar resistencias en contextos claramente desventajosos o apenas en intersticios (Foucault, 2014: 77). Son distintas lecturas sobre los modos de ocupar los espacios de poder y sus posibles usos.

La combinación de la sátira y la ucrónia opera como indicadores de entornos tan distintivos: Millar reflexiona en torno a los ejercicios del poder en un contexto como la Guerra Fría; Oyola señala que ni siquiera los superhéroes de DC podrían lidiar con el Sur Global. Ante el fracaso del arquetipo del superhéroe por excelencia, y el de su (frustrado) proyecto utópico o la imposibilidad de alterar el escenario vigente, se impone la pertinencia de los estudios decoloniales.

El cómic de Millar confirma lo señalado por Eco y Buck-Morss: esa concepción de un Superman dictador presenta sus límites ya que afecta a la esencia del personaje. Por su parte, la propuesta de Oyola resulta más productiva: al colocarlo en una situación de desigualdad, lo obliga a escapar de un escenario en el que no puede triunfar, aun dotado de todas sus facultades y capacidades sobrehumanas. De ese modo, se presenta al Sur Global, en este caso sito en el AMBA, como un entorno sin solución aparente.

---

<sup>15</sup> Otro tirano más, como el *Homelander* de *The Boys*, por caso (Kripke, 2019-Actualidad.), pero ya no sería Superman. Sobre dicha premisa se asienta, de hecho, *Injustice: Gods Among Us*.

El fracaso del arquetipo de Superman da cuenta de una sátira sobre escenarios tan disímiles como el mundo bipolar, en una lida manifiesta entre la URSS y Estados Unidos de Norteamérica, de la Guerra Fría y la posterior Superpotencia (exponente del Norte Global), mientras que la novela de Oyola refiere al desamparado mundo del AMBA. El hecho de que Nafta Súper/Superman deba huir o que su homólogo se aleje del poder escudándose bajo el anonimato, son muestras palpables del peso con el que están trazadas las líneas abismales. La victoria de Lex Luthor en el cómic entraña su propia destrucción, ya que instaura un ciclo que se reiniciará con otro personaje que retomará la senda de Superman. Esta repetición cíclica de la historia que nos muestra la ucronía reafirma el conflicto a ambos lados de la línea. En *Kryptonita*, los personajes, reducidos a una guerra irregular, constituyen una fugaz resistencia, ya que no pueden alterar el *statu quo*.

Los resultados obtenidos ponen de manifiesto la existencia de determinadas líneas abismales que ni siquiera el superhombre kryptoniano se revela capaz de romper. En el cómic de Millar las líneas abismales funcionan por partida doble: no solamente se produce la inversión de su localización, en donde Superman, uno de los mayores íconos del Norte Global, se presenta como un adversario, el dictador comunista detrás de la cortina de hierro (Primer Mundo/Segundo/Tercero). Esto último porque se subvierte la lógica del Norte Global, colocando a la figura ideal de Superman, es decir (súper) *hombre*, modelada desde el Norte Global, del otro lado de la línea. Además de lo expuesto, desde el enfoque decolonial, el caso de Superman pone en evidencia que, aunque se invierta la situación de dicha figura, mientras exista la línea abismal, continuará funcionando el ciclo de distopías y tiranías que plantea el texto. Es decir, el problema radica en la persistencia de dichas líneas, que en el cómic distinguen claramente entre Este/Oeste (por analogía, Norte/Sur Global, respectivamente).

Hay una diferencia trascendental: Millar nos muestra a un Superman que recapacita sobre sus errores y propone una manera, infructuosa, de enmendarlo. En *Kryptonita* nunca se ofrece esa posibilidad. Ambos textos apelan a la huida como respuesta, pero resuena distinto en cada contexto. En el cómic de Millar, Superman acepta volverse un testigo de su derrota, mientras que la única salida para su homólogo es la fuga. Ante este escenario, la única forma de respuesta posible para el hombre del mañana no puede darse, al menos, hasta que se pongan en discusión determinadas líneas abismales. Por ello, resulta preciso aventurar un pensamiento posabismal, abjurando de ciertas distinciones invisibles, y reivindicando una lógica fundada en una construcción colectiva del conocimiento, desde una ecología de saberes.

## Referencias bibliográficas

- BUCK-MORSS, Susan, 2004, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y en el Oeste*, Madrid, Antonio Machado Libros, Colección La balsa de la Medusa.
- DEL PERCIO, Daniel C., 2020, “Sombras de la Historia: tres ucronías sobre la Guerra de Malvinas”, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 9, no. 19, pp. 86-97. Disponible en: <https://fhmdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4102>.
- DOS SANTOS, Theotônio, 2002, *Teoría de la dependencia. Balance y perspectivas*, México, Plaza y Janés.
- ECO, Umberto, 2013, *Apocalípticos e integrados*, Buenos Aires, Sudamericana / Random House Mondadori S.A.
- FOUCAULT, Michel, 2014, *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- GROENSTEEN, Thierry, 2024, *Sistema de la historieta*, Buenos Aires, Hotel de las Ideas.

- KRIPKE, Eric (dirección), 2019-actualidad, *The Boys* [Serie de televisión].
- LORETI, Nicanor (dirección), 2015, *Kryptonita* [Película].
- MILLAR, Mark, Dave JOHNSON y Killian PLUNKETT, 2013, *Superman Hijo Rojo*, Barcelona, ECC Ediciones.
- MILLER, Frank, 2001, *El regreso del Señor de la Noche*, Barcelona, Norma Editorial.
- MOLERO DE CABEZA, Lourdes, 2003, “El enfoque semántico-pragmático en el análisis del discurso. Visión teórica actual”, en *Lingua Americana*, no. 12, pp. 5-28.
- MOORE, Alan, 2004, ¿Qué le pasó al hombre del mañana?, en Jerry Siegel y Joe Shuster, Biblioteca Clarín de la Historieta no. 12: Superman, Buenos Aires, Clarín, pp. 103-152.
- OYOLA, Leonardo, 2012, *Kryptonita*, Buenos Aires, Mondadori.
- PETERS, Matt (dirección), 2021, *Injustice* [Película].
- SANTOS, Boaventura de Sousa, 2014, “Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes”, en Boaventura de Sousa Santos y María Paula Meneses (eds.), *Epistemologías del Sur (perspectivas)*, Madrid, Akal SA, pp. 21-53.
- WAID, Mark, Alex Ross y Todd KLEIN, 1997, *Kingdom Come*, New York, DC Comics.
- WALLERSTEIN, Immanuel, 1974-1989, *The Modern World System*, New York, Academic Press, 3 vols.
- WILLIAMSON, Jack, 1963, *Magabook Science Fiction At Its Best, Galaxy Publishing No. 2, Two complete novels Jack Williamson*, Galaxy Science Fiction, pp. 5-82.



# **Autobiógrafos latinoamericanos, escritores cosmopolitas: el *ethos* textual del exiliado en Reinaldo Arenas y Sergio Pitol**

ALEJANDRO MARTÍN GALAY

*Universidad Católica Argentina*

*Magíster en Literatura Comparada*

*alegalay2@gmail.com*

Recibido: 10 de junio de 2025 – Aceptado: 15 de octubre de 2025.

DOI:

**Resumen:** Las vidas del cubano Reinaldo Arenas y del mexicano Sergio Pitol, representadas literariamente en sus respectivas autobiografías *Antes que anochezca* y *Una autobiografía soterrada*, proyectan dos identidades latinoamericanas de carácter cosmopolita cuya constitución fue determinada por el exilio en grandes ciudades (Nueva York, Moscú, Barcelona, etc.). Las experiencias narradas transcurrieron durante la Guerra Fría, cuando la dicotomía occidental/oriental tenía un peso importante en virtud de configuraciones políticas y culturales de diverso orden. En ese marco, la idea histórica de “ciudad” y la figura del “escritor cosmopolita” operan como un mecanismo que define a los autores en relación con lo que Philippe Lejeune denominó *identidad autobiográfica*, esto es, la puesta en escena de un *yo lírico* propio del género autobiográfico: la constitución de un *ethos* textual. En ambos casos se trata de figuras de escritores que se proyectan más allá de las fronteras de sus países de origen. Así, el objetivo de este trabajo será mostrar cómo esa identidad cosmopolita reflejada en los textos de Arenas y Pitol se corresponde de manera decisiva con las experiencias vitales que los dos autores tuvieron en sus exilios, no obstante las razones divergentes que los suscitaron, en el primer caso, el destierro, en el otro, funciones diplomáticas.

**Palabras clave:** Reinaldo Arenas; Sergio Pitol; autobiografía; cosmopolitismo; ciudad; exilio.

## **Latin American Autobiographers, Cosmopolitan Writers: The Textual Ethos of the Exile in Reinaldo Arenas and Sergio Pitol**

**Abstract:** The lives of Cuban Reinaldo Arenas and Mexican Sergio Pitol, represented literarily in their respective autobiographies *Antes que anochezca* and *Una autobiografía soterrada*, project two cosmopolitan Latin American identities whose constitution was determined by exile in large cities (New York, Moscow, Barcelona, etc.). The experiences narrated took place during the Cold War, when the Western/Eastern dichotomy held significant sway due to diverse political and cultural configurations. Within this framework, the historical idea of the “city” and the figure of the “cosmopolitan writer” operate as a mechanism that defines the authors in relation to what Philippe Lejeune called *autobiographical identity*, that is, the staging of a lyrical self characteristic of the autobiographical genre: the constitution of a textual ethos. In both cases, these are writers who project themselves beyond the borders of their countries of origin. Thus,

the objective of this work will be to show how this cosmopolitan identity reflected in the texts of Arenas and Pitol corresponds decisively with the life experiences that both authors had in their exiles, despite the divergent reasons that brought them about: in the first case, exile, in the other, diplomatic functions.

**Keywords:** Reinaldo Arenas; Sergio Pitol; Autobiography; Cosmopolitanism; City; Exile.

“Nosotros permitimos que nuestra ciudad sea común a todas las gentes y naciones”

Pericles, *Discurso fúnebre en honor a los muertos del Peloponeso en el Cementerio del Cerámico* (Tucídides, 1986: 113)

## Introducción

La autobiografía de Reinaldo Arenas (Aguas Claras [Cuba], 16 de julio de 1943-Nueva York [Estados Unidos de América], 7 de diciembre de 1990) *Antes que anochezca* se publicó en el año 1992. El libro es uno de los clásicos del género de las últimas décadas y, a la vez, una de las dos obras póstumas del autor junto a la novela *Viaje a La Habana* (1990). Por su parte, *Una autobiografía soterrada* de Sergio Pitol (Puebla [México], 18 de marzo de 1933-Xalapa [México], 12 de abril de 2018) fue publicada por primera vez en 2010, cuando el autor mexicano aún vivía. Las vidas de Arenas y Pitol representadas literariamente en estas autobiografías proyectan dos identidades latinoamericanas de carácter igualmente cosmopolita cuya constitución fue determinada por el exilio en grandes ciudades (Nueva York, Moscú, Barcelona, etc.) durante la denominada “Guerra Fría” de la segunda mitad del siglo XX, cuando la dicotomía occidental/oriental tenía un peso importante en virtud de configuraciones políticas y culturales de diverso orden. Asimismo, Arenas y Pitol escribieron toda su obra en castellano y casi toda fuera de sus países: fueron escritores hechos en el desarraigo y el nomadismo, como representaciones que se proyectaron más allá de las fronteras de sus tierras de origen. Así, el objetivo de este trabajo será mostrar cómo parte de esa *identidad cosmopolita* reflejada en los textos autorrepresentativos de Arenas y Pitol se corresponde de manera decisiva con las experiencias vitales que los autores tuvieron en sus exilios, no obstante las razones divergentes que los suscitaron, en el primer caso, el destierro, en el otro, las funciones diplomáticas.

Según Philippe Lejeune, el género de la autobiografía se define por ser un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1995: 50). En consecuencia, lo relevante del texto se despliega en la edificación del autor-narrador-protagonista. Denominaremos entonces *identidad autobiográfica* a la respuesta articulada ante la pregunta por quién es esa primera persona del singular que surge en la autobiografía literaria, esto es, el yo o el *ethos* del texto. Y este *ethos*, en los libros de Arenas y Pitol, es en parte un yo-lírico cosmopolita, formado en buena medida por la experiencia en las grandes capitales del siglo pasado.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Para un estado de la cuestión sobre estos textos puede recurrirse a los estudios de Arciniegas (2023), Barbeira (2013), Díaz Martínez (2011), Villegas Martínez (2024), Martínez González (2010) y Torres Martínez (2016).

## Concepto de *cosmopolitismo*

“La patria de un alma elevada es el universo”, dijo Demócrito, en la que sea tal vez la primera manifestación de cosmopolitismo enunciada por un intelectual en la historia. Es también muy celebrada la anécdota de Diógenes de Sinope (c. 404-323 a. C.), en la cual le preguntaron de dónde venía y él respondió con un contundente “soy ciudadano del mundo”. Vale añadir además una mención a Sócrates, representada en la pregunta irónica que se hace Friedrich Nietzsche (1844-1900) al comienzo de *El crepúsculo de los ídolos*: “¿Fue Sócrates realmente un griego?”. La interrogación es puramente retórica, sobreentendiendo que, primero, Sócrates fue filósofo, y que su adscripción era antes a la institución filosófica que a la *polis* ateniense. Otra referencia del mundo clásico está en los estoicos, que desarrollaron su imagen del *kosmou polítes* ‘ciudadano del mundo’, para quienes el punto de unión entre todos los hombres era el *logos* universal, lo que en la tradición latina será denominado *humanitas*.

Siguiendo la crónica antigua, la primera imagen representativa de manera formal de la universalidad fue Pablo de Tarso (5-10, c. 58-67) con la fundación del catolicismo (del griego *katholikós*, que significa ‘universal’), cuyo elemento de unión entre todos es el de ser hijos de Dios, hermanos en su *religare*, pecadores por antonomasia. El autor de las *Cartas del Nuevo Testamento* logró unificar a los seres humanos sobre la base de una fe absoluta luego de una campaña proselitista extraordinaria como peregrino entre Europa y Asia. El *homo viator* fue el que hermanó bajo un mismo cielo a los hombres y mujeres, y no por una tierra, sino por una verdad. Pablo es la gran representación del ecumenismo en el mundo antiguo; la otra es Filón de Alejandría, su contemporáneo judeo-helenístico.

En el año 212 se promulgó en Roma el polémico Edicto de Caracalla o la también denominada “Constitución Antoniana”, que extendía la ciudadanía romana a todos los habitantes libres del Imperio, con algunas excepciones. El Edicto sirvió de precedente al posterior Código de Justiniano (529 a 537), el sistema jurídico que principió el Imperio Bizantino. No obstante, la unión del trono y del altar en la Roma occidental llegaría el 27 febrero del año 380, con el emperador Constantino. Es así como de Grecia a Roma, y de Roma a Constantinopla y al mundo, puede seguirse, en una línea de tiempo, cierta idea de universalidad en el sentido político y religioso.

En línea con la Tardoantigüedad, de hegemonía cristiana, ya en el siglo IV, Agustín de Hipona deja sentado en *La ciudad de Dios* el estatuto metafísico de la doble ciudadanía: la de pertenecer a la ciudad política y a la celestial. Extendiendo el argumento a lo largo de casi toda la Edad Media, católicos y judíos consolidaron sus tradiciones cosmopolitas en sentido inverso: el judío, carente de raíces en una comunidad, empujado a la diáspora continua, se convierte por la fuerza en ciudadano del mundo (en “pueblo huésped”); en cambio, el católico nunca necesitó buscar el argumento en la historia ni en ninguna tradición fuera de sí, sino que ya era cosmopolita por nombre propio.

El gran salto en la discusión acaece en la era moderna. La revolución tecnológico-industrial y la acelerada velocidad en las comunicaciones (invención del ferrocarril y la navegación a vapor) multiplican los intercambios comerciales, y estos, por añadidura, los culturales. La nueva ciudadanía europea añade derechos e isonomía. Será a inicios del siglo XIX, con la caída del estado prusiano a manos de Napoleón (encarnación del cosmopolitismo), cuando Hegel sentencia el principio de la nueva era (“estado universal homogéneo”) exaltando los ideales modernos de la libertad y, en consecuencia, el fin de la historia (Ávalos Tenorio, 2010).

La era contemporánea retoma la discusión en clave de filosofía política. Lo vemos así en el capítulo IX de *Los orígenes del totalitarismo* (1951), donde Hanna Arendt pone su lente sobre la figura liminar de los apátridas, ubicando el fenómeno del cosmopolitismo moderno en el siglo XIX como resultado de los destierros forzados de los migrantes de distintos puntos de la Europa oriental y meridional que se vieron obligados a convivir en un mismo terruño. Su ensayo signa toda una teoría y línea de lectura como fundamento.

La dialéctica entre estado-nación y territorio-mundo encuentra en la idea de universalidad un espacio acorde al ideal del cosmopolitismo (occidental) y a la globalización (fin de los estados-nación, democracias constitucionales, libres flujos de capital y derechos humanos), cuyo origen es también moderno y puede rastrearse en la noción de “paz perpetua” de Kant (1795), un antecedente de la idea de “humanidad” como *logos* universal. El filósofo de Königsberg es el gran referente de la ética universalista. El cosmopolita niega las incompatibilidades entre los particularismos de las distintas comunidades políticas institucionalmente organizadas bajo la forma tutelar del estado-nación, sean esas diferencias étnicas, económicas, religiosas, etc., lo que deriva en una suerte de razonamiento directo según el cual no hay diferencias entre los unos y los otros, entre los de acá y los de allá, y los límites geográficos trazados por las legislaciones, al igual que los antecedentes históricos, se encuentran de suyo por debajo de la condición básica de seres humanos (tabla rasa para todos los de la misma especie); todos somos parte de una comunidad política *all inclusive* por el mero hecho de haber nacido. El problema surge porque la construcción de un *nosotros* lleva siempre implícita la de un *ellos* antítetico y su consecuente sistema de exclusión y diferencia, donde se dividen inevitablemente las aguas entre amigos y enemigos,<sup>2</sup> o bien, entre partes separadas por genuinos desacuerdos de base.

En el mundo contemporáneo, una heredera de Arendt, la teórica Martha Nussbaum, retoma el punto de debate en su libro *Los límites del patriotismo* (1999). Allí recopila una serie de ensayos que funcionan como respuesta a una tesis esbozada en el primer capítulo, donde usa como epígrafe el citado *dictum* de Diógenes el cínico. Nussbaum se siente representada no solo por la tradición de Arendt y John Rawls, sino también por la del pragmatismo norteamericano de Richard Rorty. En este caso, la filósofa se reconoce en el etnocentrismo defendido por el filósofo norteamericano (1998), que concibe a la democracia liberal occidental como una forma de vida y un sistema de valores superiores a toda otra opción (en Rorty el fundamento es casuístico, no metafísico), léase colectivismos o teocracias de cualquier laya. Ese lazo de unión está enraizado en una idea de justicia que supone el establecimiento de vínculos de lealtad, solidaridad y empatía con los iguales y, en concreto, con aquellos que son susceptibles de establecer un diálogo razonable, al modo —relativamente— habermasiano. Dice Nussbaum: “Hay otro ideal que se ajusta mejor a esos objetivos; un ideal que, en cualquier caso, se adapta mejor a nuestra situación en el mundo contemporáneo, y que no es otro que el viejo ideal del cosmopolita, la persona cuyo compromiso abarca toda la comunidad de los seres humanos” (2012: 14). Vale decir que la autora cree en la universalidad kantiana de la justicia y en el vínculo humanitario anterior a cualquier configuración política sujeta a un suelo. El antinacionalismo de Nussbaum se distancia de todo enfoque particularista o singularista relativo a culturas locales o regionales, negando el supuesto enlace trascendente de sangre o tierra, en términos históricos y esencialistas. Sin embargo, reconoce Nussbaum: “Una vez más, esto no significa que sea ilegítimo sentir una preocupación especial por nuestro propio ámbito” (2012: 24). El cosmopolita no es entonces alguien que no tenga preferencias por la comunidad en la que vive; en todo caso, no se reconoce

---

<sup>2</sup> De allí también la diferenciación planteada por Arendt (1974) entre antisemitismo y antisionismo en alusión a los alemanes judíos de fines del siglo XIX.

en ella *solamente* y en perjuicio de otras, que son siempre casuales, accidentales, eventualmente transitorias, producto de una conquista, el resultado de una guerra o un acuerdo comercial.

## Escritores latinoamericanos y *deseo de mundo*

Encontramos en *Deseos cosmopolitas* de Mariano Siskind (2016) una discusión que nos permite cerrar parcialmente un interrogante. El autor argentino trabaja en este texto lo que llama el *deseo de mundo*, referido a la relación que el intelectual latinoamericano establece, a partir del modernismo, con un imaginario político y cultural que acontece extramuros. Más específicamente en la primera parte, “La literatura mundial como relación global, o la producción material de mundos literarios”, Siskind se detiene en el origen del debate moderno acerca de Kant y la ley universal:

Kant articula el pasaje de la universalidad conceptual de la razón a su actualización en una geografía universal (general y global) en instituciones cosmopolitas políticas y económicas. La construcción discursiva del mundo como totalidad global de derechos y normas morales es una operación evidentemente ideológica, que consiste en la naturalización de la universalidad de la razón cuando, de hecho, esa universalidad es el resultado de la universalización hegemónica de la particularidad cultural de los valores e instituciones de la modernidad europea. Más importante aún, el discurso de Kant sobre la globalización traduce el concepto abstracto de lo universal en términos geopolíticos y postula la realización concreta de un mundo-como-totalidad-ética/política (Siskind, 2016: 45).

De esta forma, Siskind retoma la tradición crítica que concibe la globalización como la imposición pacífica de tipo etnocéntrica por parte de los países más desarrollados del primer mundo occidental sobre el resto periférico. Solo impera el tipo de paz deseada por el victorioso; solo se observa la ley del más fuerte; se universaliza la particularidad triunfante. Hasta aquí nada nuevo bajo el sol. Lo novedoso en Siskind es su abordaje en tanto logra alcanzar con mayor precisión la temática de la universalidad *demoliberal*. El autor revisita el célebre ensayo de Nussbaum contra el patriotismo y sostiene: “Como en la propuesta de Martha Nussbaum, el cosmopolitismo aparece como el nombre de la institucionalización de un horizonte cultural-pedagógico sobre el que se recorta un deseo de justicia universal” (Siskind, 2016: 81). Vemos que, a fin de cuentas, la cosmopolitización es una cuestión ligada a principios del derecho y la justicia, a la ética prescriptiva de tipo deontológico, y a una concepción de la cultura en la cual los agentes se ven a sí mismos posicionados en complementariedad con sus modos de vida intramuros. Para arribar a ello, en la segunda parte, “Cosmopolitismo marginal, modernismo y deseo mundo”, Siskind ofrece el itinerario de varios escritores mundiales, como se ve en el siguiente ejemplo: “Martí ofrece la que para mí es la clave del discurso literario-mundial del modernismo: una nueva conceptualización de la idea de lo extranjero, que ya no se ve como Otro exterior, sino como el potencial antiparticularista (no hispánico) de identificarse con el mundo” (Siskind, 2016: 175). Es así como el abandono del particularismo heredado del siglo XIX se torna anacrónico en los nuevos tiempos. El escritor deja atrás, en la naciente era, su presunción singularista, se desaferra de sus primeros vínculos con la tradición y aspira a ocupar un espacio mayor en el cual desenvolverse, como Rubén Darío. Se trata de escritores originales que son parte de un espacio literario-mundial, y no de culturas nacionales específicas. El ejemplo que toma el autor es el que remite a Borges y a su tan aludido ensayo “El escritor argentino y la tradición”, donde, ante la pregunta de si hay una literatura nacional, el autor de *Discusión* responde —glosa de Siskind mediante— que en efecto la hay, pero que esa pertenencia es irrelevante (2016: 190). Ya en la segunda mitad del siglo XX lo nacional deja de tener sentido. Si el escritor se piensa

a sí mismo como un intelectual atado a su dominio y a sus ritos, su figura está en problemas, no solo por las dificultades de negar la hibridación de toda cultura moderna, sino por la poca efectividad discursiva de sus postulados. Los nacionalismos fueron los grandes culpables de los genocidios de la primera mitad de siglo XX y la celebración de la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948, acontecimiento de vena kantiana, obligó a extender la mirada hacia nuevos territorios.

Conforme a la idea principal de Siskind, el cosmopolitismo de un escritor es un deseo, una aspiración acaecida por la historia, la lengua, el mercado editorial y la apelación ética a principios universales (kantianos, rawlsianos)<sup>3</sup> de justicia. En este sentido, el escritor dispone a lo largo de su vida de una figura pública de sí mismo que puede inscribirse como marca en una imagen instituida: la del autor de todas y de ninguna parte, cuyo emblema se encuentra en las culturas abiertas y permisivas de Occidente y en las tradiciones confluyentes: libres, abiertas, igualitarias, laicas, y de respeto mutuo (Sennet, 2003).

Para un escritor latinoamericano del siglo XX, entiende Siskind, el mundo deseado era ese lugar absoluto en el cual se cruzaba su lejana tradición grecolatina con su lengua romance traducida, y un mercado editorial a partir del cual podía consagrarse como literato. El mundo como posición, pero a la vez como utopía de progreso, ocupación imaginaria, pertenencia cultural, política y lingüística que ofrecía la condición de posibilidad de salir del propio domicilio: el estadio regional o tribal, de raigambre localista y gesto diferencial; en suma, lo anacrónico, el color local.

Por eso, el *deseo de mundo* en Siskind puede ser reelaborado como deseo de un lugar legitimado por voces autorizadas de una comunidad intelectual, artística o una *intelligentsia* de la cultura establecida en un conjunto de valores comunes que reclaman su tipificación en el derecho positivo y su aplicación en instituciones políticas trasnacionales (Unión Europea, Naciones Unidas, Mercosur).

Otro aspecto fundamental es el económico. La globalización del comercio posterior a la caída del socialismo real implicó la multiplicación de intercambios de bienes y servicios de modo inédito en la historia. Es allí donde, en el vocabulario de Nussbaum, se puede dar un *eros* del mercado que sea igual al viejo *eros* de la patria. Las sociedades comerciales vienen a reemplazar a las sociedades militares y cléricales, y eso, para el liberalismo moderno, comporta una idea de progreso material o evolución histórica como proceso civilizatorio que nos aleja de la barbarie y la pobreza. Paz y comercio en lugar de guerra conquistadora, pillaje e impedimento del rico de entrar en el reino de los cielos (Mateo 19, 23-30).

Concluyamos, entonces. Habría, por una parte, un cosmopolitismo maximalista, de sumo rigor kantiano, que entiende a la especie humana universalmente objetivada en una idea de comunidad: una homogeneidad política sin banderas. Pero hay, a su vez, una idea, llamémosle, minimalista, de la ciudadanía del cosmos, habilitada por una imagen que está representada en buena parte por la intelectualidad progresista de la segunda mitad del siglo XX, que defiende los valores occidentales que despertaron con la Ilustración y se consumaron con la globalización, y que son, *grosso modo*, los principios de la democracia liberal republicana.

---

<sup>3</sup> En referencia al filósofo político norteamericano John Rawls y su concepción del liberalismo igualitarista y la noción de justicia como imparcialidad (1971).

Es en estos parámetros relativamente generales, no del todo especificados en sus problemáticas ni en sus contradicciones, donde se posiciona el escritor-intelectual cosmopolita de la segunda mitad del siglo pasado, especialmente en el sur del globo. De allí se infiere que cuanto menos intensos sean los contenidos de esa propuesta, más extensa será la convocatoria efectiva a tamaña pertenencia.

## Las ciudades y los autores

En el mundo antiguo y medieval la condena al ostracismo era peor que la condena a muerte porque suponía para entonces una muerte en vida. Ser desterrado a las afueras de la ciudad implicaba sumirse en el olvido, perderse para siempre, romper definitivamente todos los lazos con los seres queridos y con la cultura de pertenencia; es decir, era también un exilio interior. Por la precariedad de las comunicaciones y la poca expectativa de vida, el exilio representaba el peor de los castigos, una pérdida absoluta. En las afueras no había vida imaginable, descontando además la ausencia de una legislación hospitalaria que recibiera con título de ciudadanía al huésped político; el extranjero era, en cualquier caso, un ciudadano de segunda que cargaba con una imagen negativa similar a la de un delincuente de baja estofa.

Ahora bien, esta figura se invierte en la época moderna, en donde aquel que ha sido objeto de expulsión por razones políticas, o bien exhortado al destierro, construye una identificación con los de su misma condición en base a la experiencia de la pérdida; esa es, en resumidas cuentas, la tesis de Arendt. No será hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando la geopolítica occidental cambie radicalmente en aras de una unidad institucional mayor, capaz de ofrecer títulos legales de nacionalidad a los fugitivos y/o expatriados de otros lares, atendiendo a su lengua, religión o cercanía étnica.

Reinaldo Arenas llega a Estados Unidos durante el éxodo masivo de 1980. La narración de estos hechos se inicia en el capítulo “Cayo Hueso” (Arenas, 2015: 306), ya entrando en el último cuarto de su autobiografía. La primera experiencia en el exilio es también su primera experiencia fuera del país, ya que hasta ese momento nunca había salido de Cuba. Se entiende así, por el mismo movimiento, una construcción del afuera, o del *allí* reconvertido en el *aquí*. Hay en *Antes que anochezca* una nueva configuración de la espacialidad. No se trata solamente de la huida de la isla y de la persecución política sufrida en carne propia, sino también de la edificación de un mundo nuevo que amanece ante los ojos del autobiógrafo: primero Miami y después Nueva York. Entre ambos hay varios viajes por Europa y la costa norte de América del Sur. Vale recordar que las oleadas migratorias de Cuba a Estados Unidos durante la Guerra Fría acaecieron fundamentalmente entre 1960 y 1980, por lo que Arenas forma parte de uno de los últimos contingentes de exiliados (Hernández Martínez, 2020). En concreto, llega a Cayo Hueso y se pone en contacto con todos sus amigos exiliados en tren de recuperar las innumerables páginas escritas que había podido sacar furtivamente de la isla a lo largo de los años. Entre las personas con las que se contacta está Severo Sarduy, que se había podido ir de Cuba con una beca de estudio en 1960 y establecido en París (hasta su muerte en 1993). Más tarde, Arenas es invitado por la Universidad de Florida a dar una conferencia en Miami, donde habla por primera vez ante un público extranjero; entre los presentes está Heberto Padilla, cuyo famoso caso había producido la ruptura de muchos intelectuales latinoamericanos con la Revolución cubana, y del cual dice: “Sentí lástima por aquel hombre destruido por el sistema, que no podía encararse con su propio fantasma” (Arenas, 2015: 308).

Desde los primeros días en Estados Unidos, el autobiógrafo comienza una nueva vida, no solo en su condición de exiliado, sino de figura cultural, amalgamando sus textos inconclusos y perdidos con una suerte de nuevo plan editorial pensado a futuro. Leer, escribir, publicar, dar charlas, discutir en el espacio público, conectarse con intelectuales, forjar comunidades con el denominador común de la cultura, todas acciones que al cubano le llevarán la totalidad de su tiempo, donde trabaja día y noche, recuperando el tiempo perdido. Arenas reinicia así un sueño lejano: ser escritor profesional. Empieza a reclamar las regalías por los libros vendidos en Europa, México y Estados Unidos. La novela *El mundo alucinante* iba por su quinta edición y él no había cobrado nada. Su situación legal como autor era totalmente irregular; recordemos que sus textos habían salido de Cuba de manera clandestina muchos años atrás y llegado a las editoriales a través de amigos, por lo que no había ningún contrato firmado ni nada parecido. En Estados Unidos se convierte, al fin, en un escritor a tiempo completo. Esta es la voz que emerge del yo autobiográfico con más sentido: la de un autor, un intelectual, un militante visible y localizable, un exiliado político hispanoamericano. No obstante, ya que buena parte del mundo intelectual latinoamericano progresista era abiertamente favorable al régimen castrista, a Arenas se le cierran muchas puertas, y enseguida se le advierte la indignación:

Ese fue también el caso de Ángel Rama, que había publicado un libro de cuentos mío en Uruguay; en lugar de escribirme una carta al menos para felicitarme por haber salido de Cuba, porque él sabía la situación que yo tenía allí, por cuanto nos vimos en Cuba en el año 1969, publicó un enorme artículo en el diario *El universal* de Caracas titulado: “Reinaldo Arenas hacia el ostracismo”. Rama decía en aquel artículo que era un error que yo hubiese abandonado el país, porque todo se debía a un problema burocrático; que ahora estaría condenado al ostracismo (Arenas, 2015: 308).

Arenas visitó varios países en los meses siguientes a su desembarco en Miami, en concreto, Venezuela, Suecia, Dinamarca, España, Francia, Portugal y Puerto Rico. “En todos dejé escapar mi grito; era mi tesoro; era cuanto tenía” (Arenas, 2015: 310). El escritor ejerce su condición de exiliado como un hombre de mundo, y usa, en rigor, su nombre para el reclamo de justicia denunciando las violaciones a los derechos humanos en la isla y las persecuciones a los coterráneos disidentes. Había recuperado su estatus cultural, su voz se hacía escuchar y vivía una libertad política y sexual hasta entonces desconocida para él. También, claro está, pudo salir de la extrema pobreza en la que se había acostumbrado a vivir, cobrando los primeros derechos de autor de su obra y dando conferencias, así como escribiendo artículos para medios de prensa, además de contar con la ayuda inestimable de amigos ya instalados en Estados Unidos, como el incondicional Juan Abreu.

A los pocos meses, y luego de ir a fiestas y tertulias noche y día, y de relacionarse con muchos exiliados cubanos, en particular escritores (Lydia Cabrera, Enrique Labrador Ruiz, Carlos Montenegro),<sup>4</sup> el poeta se da cuenta de que Miami no es ni será nunca una ciudad literaria, sino un cayo mercantilista, y decide mudarse a Nueva York, aprovechando una invitación de la Universidad de Columbia. En ese entonces la ciudad insigne de la esfera bursátil venía de una bancarrota brutal.<sup>5</sup> Señala el autobiógrafo: “Me doy cuenta de que para un desterrado no hay ningún sitio donde se pueda vivir [...] en el exilio uno no es más que un fantasma, una sombra de alguien que nunca llega a alcanzar su completa realidad” (Arenas, 2015: 314).

---

<sup>4</sup> Un caso que sirve como antecedente es la canónica novela *Hombres sin mujer* de Carlos Montenegro (autor hispano-cubano), publicada por primera vez en México en 1938. Ambientado en el periodo republicano, el libro narra las relaciones homosexuales de presos cubanos en una cárcel, viviendo en condiciones penosas.

<sup>5</sup> Ver F. Jiménez (21 de noviembre de 2022). Cuando la ciudad de Nueva York se convirtió en el mayor activo tóxico del mundo. *Eleconomista.es*.

Arenas arriba a Nueva York en vísperas de la navidad de 1980, entre dos hechos históricos que en el texto brillan por su ausencia: el asesinato de John Lennon, en las puertas del Central Park, el 8 de diciembre (crimen que conmocionó al mundo), y la asunción de Ronald Reagan, el 20 de enero, poniendo fin a otro hecho dramático: la toma de rehenes por parte de unos extremistas iraníes en la embajada norteamericana en Teherán. Esta versión neoyorquina de una megaciudad-mundo supone para el autobiógrafo una segunda instancia en su destierro. La Gran Manzana aparece, entonces, como una especie de tierra prometida, en consonancia con una forma de vida semejante a la de la inmigración latinoamericana, italiana, irlandesa y judía que suele retratarse en el cine *mainstream* de Hollywood,<sup>6</sup> transfigurada ahora en una recepción amable dentro de un nuevo estadio.<sup>7</sup>

Con la posibilidad de vivir su libertad sexual en una comunidad nueva y abierta, Arenas se reinventa a sus treinta y siete años, o bien, se descubre a sí mismo como hombre libre, que en rigor no es del mundo propiamente dicho, sino que se reconoce como amparado en una gran ciudad, típicamente moderna, que se caracteriza por una intensa participación política de los movimientos gay y LGTB, cuyo lugar icónico fue, tras la revuelta de Stonewall, el Washington Square Park del Greenwich Village.<sup>8</sup> De hecho, la conexión con la metrópoli llega desde la primera vez: “Aquella misma noche comencé a caminar por la ciudad; me pareció que, en otra encarnación, en otra vida, yo había vivido en esta ciudad” (Arenas, 2015: 315). La simbiosis es inmediata, el autobiógrafo se encuentra a sus anchas. En lo ajeno descubre lo propio y remite a un vínculo cuya explicación solo podría dar la psicología: siente que alguna vez estuvo allí, se concibe residente en esa tierra. Y a continuación, cuenta aquella primera noche con un nutrido grupo de amigos con los que cruza en auto toda la Quinta Avenida (315).

Ante ese efecto de reconocimiento, valdría la pena preguntarse cómo es que Arenas (re)descubre ese vínculo íntimo con la ciudad de Nueva York si no había vivido una experiencia cultural previa capaz de producirla. Suele ocurrir que el contacto principalmente dado por el cine (películas de Scorsese, Friedkin o del Blaxploitation)<sup>9</sup> y la televisión opere de modo sensible en las representaciones. Tanto uno como la otra han sido y son vehículos de estetización y estilización de los bajos fondos neoyorquinos (Harlem, Bronx, los suburbios de Brooklyn y Queens), del verde del Central Park, las luces estrambóticas de Times Square como de los rascacielos del Financial District y las aguas que sostienen a la Estatua de la Libertad, o la nieve copiosa en período navideño. Manhattan, con sus puentes, está grabada en las retinas de los cinéfilos y seguidores de series televisivas, pero no era ni por asomo ese el caso de Arenas, alejado de todo, nacido y criado entre la pobreza campesina, sin consumo de medios de comunicación, atravesado por la experiencia carcelaria, y prácticas culturales férreamente intervenidas y reguladas por el gobierno local. Por ende, no hay ninguna referencia a una sensibilidad pop adolescente. Tampoco está la literatura de los *beatniks* o el realismo sucio de los suburbios, ni mucho menos el jazz. Ni las artes plásticas de las galerías o los grandes museos, por cierto. Es decir, la autobiografía no contenía hasta allí rastros de la vida ni de la cultura neoyorquinas en ninguna de sus expresiones más habituales.

<sup>6</sup> Véase el ejemplo de *Érase una vez en América* de Sergio Leone, un clásico de Hollywood de 1969.

<sup>7</sup> Diario de Cuba TV. (15 de noviembre de 2020). *Reinaldo Arenas fue un hombre muy feliz en Nueva York*. Disponible en el sitio youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=RTGkVazJGLU>.

<sup>8</sup> Epicentro de los beatniks de los años 50 y de la bohemia de los 70 en pleno Downtown; zona de influencia de Allen Ginsberg, Patti Smith y Bob Dylan, y de los clubes de jazz.

<sup>9</sup> Movimiento cinematográfico estadounidense de los años setenta caracterizado por la temática de la vida de las comunidades afroamericanas.

En Nueva York, Arenas acrecienta su participación en defensa de los derechos civiles y las libertades políticas en la isla, a contramano de la comunidad cubana residente en Miami, muy conservadora en términos de conducta sexual e históricamente afín al Partido Republicano. Así también, el escritor se mantiene distante de los sectores de izquierda de la intelectualidad estadounidense cercanos al Partido Demócrata, simpatizantes de la Revolución cubana. Arenas fue siempre un militante solitario, sin patrocinio en grandes colectivos políticos. Su carta de ciudadanía le llegó bastante tarde, por lo que desde el punto de vista legal se parece mucho al paria decimonónico del que hablaba Arendt. Al respecto, hay que recalcar que, en 1980, cuando el poeta llega a Estados Unidos en condición de exiliado, tarda tres años en conseguir papeles que le permitan viajar sin problemas. Lo curioso de esta experiencia es que el propio escritor da cuenta de que fue menos su registro de legalidad de ciudadano que su condición de escritor conocido lo que le sirvió para poder recorrer Europa y Latinoamérica. De recluso a ciudadano de segunda, el relato de los viajes es un documento histórico para poder pensar la política internacional de aquel entonces, incluyendo el espacio de prestigio atribuido a los escritores. Asevera el autobiógrafo: “Un refugiado era siempre un peligro, pues podía quedarse en cualquier sitio y, generalmente, no tenía un centavo” (Arenas, 2015: 324). En esta misma dinámica de la época puede leerse una nueva figura del ostracismo: la del expatriado político, pobre, homosexual, precario de papeles, indefenso ante las leyes internacionales, que merced a un prestigio en el campo intelectual logra alzar su voz y hacerse escuchar. La de Estados Unidos, diría Derrida (2006), fue para Arenas una hospitalidad condicionada (la única posible), a medias, entre el *hospes* y *hostis* (una hosti-hospitalidad).

“Me dedicaba a recorrer los lugares más alucinantes de Manhattan” (Arenas, 2015: 327). El autobiógrafo alcanza, a pesar de las contrariedades que la sociedad norteamericana le suscita y los obstáculos que el gobierno le había puesto para adquirir documentación, el ideal de su vida adulta, donde se siente un morador en su propia morada. Allí ve también, en el reflejo de las aguas del Hudson o del East River, una réplica alejada de las playas tropicales caribeñas, tan caras a sus sentimientos juveniles. Arenas tenía un espíritu griego, representado en sus constantes referencias al mar (en la ficción, con el nombre de una novela, *Otra vez el mar*; y en la experiencia dramática de la persecución de nadador, cuando lo denuncian, como a Sócrates, por corromper menores), el sol, la arena y los cuerpos masculinos apolíneos. El *eros* solar, tan manifiesto en su obra, cobra un valor existencial, ineludible a la hora de pensar la experiencia vital del escritor: la de quien ha partido en busca de una salvación. Dice el autobiógrafo al respecto: “Era como si yo recuperase mis buenos tiempos, aquellos en que recorría a pie las playas de La Habana. Yo vivía ahora mi tiempo perdido y de nuevo casi recobrado; aquellos tiempos de mis aventuras submarinas y de la euforia de mi creación literaria” (Arenas, 2015: 327).

¿Cómo observa, entonces, su nuevo hogar? Como un sitio al que siempre perteneció sin pertenecer definitivamente. El centro de la mirada se organiza a través de un tránsito de hombre no libre a hombre libre (De Cuba a EE. UU). Es cierto que la única preocupación política de Arenas era Cuba, pero también es verdad que su voz encendida, desde el primer momento, buscaba ser escuchada por fuera y en conformidad con los valores imperantes en las democracias liberales de Occidente, al menos las más progresistas. Arenas se presenta en toda su autobiografía como alguien absolutamente cubano en su modo de vida, en su cultura literaria y con una identidad clara: la de un atleta caribeño, hijo del sol, la arena y la poesía de Lezama Lima. Y se reconvierte después en un militante rabioso en una Nueva York salvaje con sus noches de juerga en Times Square, llena de encuentros eróticos furtivos y vida cultural intensa a la luz del día. Sus innumerables amigos, que pueblan las páginas de *Antes que anochezca*, ocupan también un rol preponderante en la constitución de ese centro narrativo: son cubanos, españoles, sudamericanos y estadounidenses, muchos de ellos expatriados y trashumantes a los que se une en el sentimiento de desgracia.

Su mirada en Nueva York (donde además escribió su autobiografía, cuyos primeros bocetos tenían ya una década) no es de ninguna manera la mirada etnocéntrica. La identificación con la ciudad multicultural por autonomasia —hija putativa de la Ámsterdam del Siglo de Oro (XVII) y bastarda de París (Guilbaut, 1990)— no opaca la sentimentalidad con La Habana. Nueva York es el territorio de la autonomía deseada y la forma de vida que el autobiógrafo, gracias a la hospitalidad recibida, aunque sobremanera condicionada, encuentra para vivir su etapa adulta: la de un escritor independiente que cobra sus primeros ingresos por sus libros editados, publica notas de prensa y dicta charlas en universidades; en definitiva, la de quien vive como escritor profesional (a pesar de sus muy magros ingresos).

En el caso del relato autobiográfico de Sergio Pitol, se trata de un texto totalmente fragmentario que va recopilando pedazos de experiencia profesional en distintas partes del mundo y anécdotas personales sin un orden cronológico claro. Las funciones del protagonista como agregado cultural están en mayor medida ausentes (a modo de memorias clásicas, descripciones de las obligaciones laborales, burocracia del mundo de las embajadas) y prácticamente no hay referencias a hechos históricos, salvo algunos detalles sobre la Europa Oriental en tiempos de Guerra Fría (2022). En concreto, su libro se centra en una historia de escritor, en un largo repaso de su vida como lector y de sus opiniones cambiantes con respecto a la literatura, con agudas observaciones sobre distintos autores contemporáneos, más mundologías con amigos y grandes personajes que atravesaron su experiencia. Por lo tanto, debemos decir que la diplomacia, en el caso del autobiógrafo, es un *lugar de enunciación*. Sus espacios más relevantes son Checoslovaquia y Polonia<sup>10</sup> (además fue traductor de Gombrowicz, Andrzejewski y Schulz)<sup>11</sup>.

Lo que hay de elitista en la autobiografía de Pitol es la zona de privilegio desde la cual escribe. Es un diplomático que no presume de tal y que aprovecha ese tropo narrativo para hablar de literatura en busca de una vida insólita. En la jerga propia mexicana se habla de “rincón de la totalidad” en cuanto a lo concerniente a la figura del diplomático que se abre al mundo desde una posición local.<sup>12</sup> El autor se fue muy joven de su casa y volvió ya viejo. Si bien Pitol vivió en varios países (Francia, Hungría, Rusia, la ex Checoslovaquia, Italia, España y China), el lugar de residencia clave para analizar el paso de su vida diplomática es Polonia, un estadio que hasta derivó en la edición de *Sergio Pitol, el Bristol y Polonia*,<sup>13</sup> publicado por la Embajada de México en Polonia y dedicado a la relación del escritor con la tierra de Europa oriental. Allí se destaca especialmente la labor del autobiógrafo como traductor al español de los mejores escritores polacos. La vida diplomática, formalmente hablando, se inicia, según sus palabras, a comienzos de los años setenta y se extiende hasta fines de los ochenta, antes de la caída del Muro de Berlín, todo un dato en virtud de que el personaje pasa buena parte de su estadía en la Europa del Este (el llamado “Bloque Oriental”). En ese sentido, el autobiógrafo hace las cuentas temporales: “La segunda parte de mi estancia en Europa comienza en 1972 y termina en 1988, la diplomacia, y se desarrolla en espacios que por lo general se suponen distantes y contrarios a aquellos en que me había movido. Ese fue mi paso a la carrera diplomática” (Pitol, 2011: 52). A pesar de esta afirmación, unas páginas más adelante cuenta que, en realidad, sus actividades diplomáticas

<sup>10</sup> Ver Wasilewski, W. (2020, junio). Escritor y diplomático: Sergio Pitol, embajador de la cultura polaca. *Revista de la universidad de México*.

<sup>11</sup> Embajada de México. “Los recuerdos de Sergio Pitol” reseña del libro: ‘Sergio Pitol: el Bristol Polonia’. (s/f). Recuperado de: <https://embamex.sre.gob.mx/polonia/index.php/es/avisos-importantes/209-los-recuerdos-de-sergio-pitol-resena-del-libro-sergio-pitol-el-bristol-polonia>,

<sup>12</sup> Diplomacia cultural. (14 de octubre de 2020). “Sergio Pitol en Polonia”, Alejandro Negrín Muñoz, Embajador de México en Polonia. Youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=Y5Zssyt\\_JpA](https://www.youtube.com/watch?v=Y5Zssyt_JpA),

<sup>13</sup> Instituto Cervantes (26 de noviembre de 2020). Sergio Pitol desde Polonia: la magia de la traducción. Coloquio. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=GnEytFiEezg>.

habían comenzado antes: “Estaba a punto de viajar a Belgrado, enviado por la Secretaría de Relaciones Exteriores, para concertar la participación de Yugoslavia en las actividades culturales anexas a la Olimpiada de 1968 que tendría lugar en México” (Pitol, 2011: 54). Conjuntamente, y fiel al recorrido de toda su autobiografía, Pitol vincula su diligencia política con su experiencia de escritor-lector. “Llegué a Belgrado en marzo de ese año. Allí todo estaba ya organizado. Por fin, después de muchos años, tuve tiempo abundante para escribir” (Pitol, 2011: 54). Se trata de un nómade cuya autorrepresentación se ve atravesada por un tránsito constante entre ciudades que pueblan las páginas de principio a fin del texto autobiográfico.

A lo largo de su vida, desde fines de los sesenta, Pitol nos dice que ha llevado siempre consigo un diario personal, aludiendo a la indiferenciación del viajar con el escribir, de poner palabras privadas a su vida pública, de dejar testimonio de su locomoción continua por el Viejo Continente y parte de Asia. “Pasaron los meses, salí de Belgrado, me instalé en Barcelona. Trabajé tenaz, feliz y a veces desoladamente hasta llegar al fin, en 1972, a mis treinta y nueve años de edad, pocos días antes de partir de Barcelona hacia Inglaterra” (Pitol, 2011: 56). Y sigue: “En Moscú me desprendí de la nefasta sombra que se plantó durante años sobre la página en blanco” (Pitol, 2011: 58). El autobiógrafo se mueve como pez en el agua dentro de una cultura, la eslava, tan opuesta a la propia, la hispánico-azteca. El trabajo de diplomático y traductor lo ponen al protagonista ante el problema de la identidad lingüística, y es esta una de las características del escritor cosmopolita, su constante aporía: la de un hombre libre que migra por el mundo bajo ideales universales mientras se identifica con las caracterizaciones más atávicas de su propia cultura de origen. Esta dualidad permanece, sin más, como cree Siskind, desde la época de Rubén Darío hasta la actualidad.

“Si en algunos períodos los escritores rusos y los polacos, en otros los ingleses, los centroeuropeos, los latinoamericanos, los italianos o el Siglo de Oro español, han jugado un papel hegemónico en mi formación, jamás se me ha ocurrido que eso pudiera transformarme en un narrador extraño a mi lengua” (Pitol, 2011: 120). Pitol como protagonista de su autobiografía es, en esencia, un viajero, un personaje de excepción, un diletante de manual. La auto-narración trata de un paseador por el mundo gracias al cual vamos oyendo historias de juventud, clases de literatura y aspectos protocolares de la función diplomático-cultural. La carrera de escritor, tal como cuenta en *Una autobiografía soterrada*, comenzó en México, pero esta era apenas incipiente, puesto que la mayoría de sus libros fueron escritos fuera de la tierra madre. “Cuando me embarqué a Europa en 1961 lo único que había publicado era un par de cuentos en los *Cuadernos del unicornio* que dirigía Juan José Arreola, y un pequeño libro, también de cuentos, *Tiempo cercado*, en un tiraje de doscientos ejemplares” (Pitol, 2011: 98). El protagonista del libro es un trotamundos porque en el libro en el cual decide novelar su vida está todo el tiempo en movimiento, desde su punto de partida en La Habana por un problema de salud hasta el largo itinerario retrospectivo que lo lleva por la *Mitteleuropa* y China, en 1961 (Pekín), cuyas referencias van y vienen durante toda la obra. Y esa vida en tránsito, narrada desde la postración de la primera vejez, encuentra en la lectura y la escritura su razón de ser. “Escribir ha sido para mí, si se me permite emplear la expresión de Bajtín, dejar un testimonio personal de la mutación constante del mundo” (Pitol, 2011: 98). El territorio es el mundo, siempre enunciado desde el exterior de México —de lo que solo queda un recuerdo de la infancia—, en circulación constante y en labores de cancillería.

“Salvo *Tiempo cercado*, todos mis libros fueron escritos durante veintiocho años en el extranjero” (Pitol, 2011: 49). El autobiógrafo se presenta como un escritor cuya obra se enlaza a los extramuros de la patria: “Lejos de México no tenía noticias de las modas intelectuales,

no pertenecía a ningún grupo, ni leía lo que mis contemporáneos leían. Era como escribir en el desierto” (Pitol, 2011: 50).

En 1961, Pitol cuenta que se va de México y que volverá solo de vacaciones. Aprovechará su residencia en el exterior (Roma, Pekín, Bristol, Moscú, Varsovia y Barcelona) para traducir libros para grandes editoriales y también escribir su obra, sin ejercer nunca la profesión de abogado. También dará clases en la Universidad de Bristol (Inglaterra). En la segunda parte de su estancia fuera de México, de acuerdo con su taxonomía geográfica, entre 1972 y 1988, el protagonista ejercerá tareas diplomáticas en Francia, Hungría y la por entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

Así, el autobiógrafo va cruzando su experiencia nómada con la escritura de una obra personal, donde describe varias anécdotas que después terminarán en las páginas de sus cuentos o en pasajes de novelas. Algunas impresiones de este periodo de viajero permanente pueden leerse con total claridad:

La Barcelona que viví entre 1969 y 1972 era una de las ciudades más vivas de Europa. Se preveía ya, se sentía en el aire, que la fortaleza totalitaria estaba minada, que faltaba poco tiempo para explotar y desquebrajarse. Había corrientes libertarias de distintos calibres y la vida cultural era un reflejo de esas circunstancias. La revolución juvenil que recorrió Europa en el 68 dejó un fuerte eco en España. Se vivía en un mundo de ideas y de emociones abierto a todas las novedades. Todas mis células participaban en esa ebriedad (Pitol, 2011: 56).

A pesar de todo este gran itinerario europeo y asiático, la ciudad extranjera más representada por Pitol en toda su autobiografía es La Habana (punto de encuentro simbólico con Arenas). La capital de Cuba es el lugar de donde parte el relato de su vida con la internación en la clínica La Pradera (capítulo uno) y los recuerdos de su primera visita en los años cincuenta. Narrativamente, la capital cubana es el único espacio donde se entrelazan acciones (tramas), donde hay un relato propiamente dicho (acontecimientos que se despliegan en el tiempo y que se cuentan con lujo de detalles), enmarcado mínimamente con parámetros de tiempo y espacio, ya que todo lo demás es recuerdo inacabado, recortes, trozos de tiempo.

La primera reflexión es que La Habana es una ciudad que funciona como sinécdoque de un país representado de modo, llamémosle así, meramente descriptivo, con sutiles reminiscencias políticas. Es una Cuba descripta en su etapa prerrevolucionaria (el recuerdo del primer viaje) y, más tarde, en la posrrevolucionaria (la internación en La Pradera), medida en la admiración por su arquitectura colonial, su arte y el recuerdo de lo que había sido alguna vez su opulencia, sin nombrar el parteaguas de 1959 casi en ningún momento. Sí la Revolución, no sus efectos.

De pronto me vi frente al Floridita, el bar donde Hemingway, ya se sabe, pasaba a tomar sus daiquirís al llegar a la Habana; a su lado está La Zaragozana, el mejor restaurante de Cuba y uno de los más antiguos de la ciudad, abierto a mediados del XIX. Entré allí como convocado a descifrar una parte de mi pasado, a jugar al acusado, al fiscal y al juez en una misma persona. La decoración de La Zaragozana a la que entré el sábado me era desconocida. Me parece que en la primera vez su arquitectura interior era igual al estilo de los años treinta o cuarenta (Pitol, 2011: 23).

La capital cubana florece de alguna manera como el tiempo de la primera juventud y se marchita como el de la última vejez, en sendos viajes, uno de iniciación, otro de culminación.

Me he propuesto visitar La Habana solo los sábados y domingos, después de salir de la clínica. Anteayer fue nuestro primer sábado, fui con Paz al Museo de Bellas Artes a ver la soberbia colección de Wifredo Lam, pasamos al hotel Meliá a comprar El país, recorrimos el corazón de La Habana, y en los puestos de libros encontré algunas maravillas: la poesía completa de Gastón Baquero y la de Emilio Ballagas (Pitol, 2011: 22).

Luego hace una observación más general:

La Habana vieja es un portento, añade al cosmopolitismo turístico la fuerza popular del Caribe. Pululan los músicos por todas partes. Cuando conocí La Habana por primera vez los turistas llegaban de Estados Unidos; hoy los que hablan inglés en las plazas y en los restaurantes son canadienses; pero también se oye francés, italiano, mucho portugués y en abundancia el español de España. El lenguaje de los negros y mulatos me resulta casi ininteligible, un papiamento extraordinariamente melodioso, como extraído de poemas del primer Guillén (Pitol, 2011: 22).

Las observaciones del autobiógrafo, muy reconocibles en una suerte de tono propio de un turista, producen un estímulo de emocionalidad extra en el autor. Cuba es la añoranza de su primer viaje saliendo de Xalapa, y es el lugar de acogida para su tratamiento sanitario. En el medio hay una vida adulta completa. Las primeras menciones a la capital de la isla remiten a un espectador distante que aprecia de la ciudad todo lo que ve o aprovecha un viajero: gente hablando en diversos idiomas, locaciones prototípicas, detalles generales sobre la arquitectura y el paisaje natural.

Por lo demás, la historia personal se imbrica con la del país caribeño: un antes y un después de la Revolución. “Ahora, cincuenta y pocos años después, al pasear por las calles de esta ciudad voy encontrando algunas huellas de esa estadía, algunos jirones de memoria comienzan a activarse, pero otros se resisten a salir a flote” (Pitol, 2011: 26). A modo de diario, Pitol continúa la apelación a su memoria para retratar aquel primer viaje que se ocupará de narrar en tercera persona, como resultado de sentirse tan distante de ese medio siglo atrás. En dicho plano, presenta el acontecimiento de este modo: “Me pasma el joven que he sido. Me es casi imposible creer que aquel joven fuese este anciano que con esfuerzo recuerda un capítulo tan lejano de su vida” (Pitol, 2011: 26). Cuba es, a fin de cuentas, el primer y el último país visitado por el autor, luego de salir, y antes de volver a México. La adolescencia aventurera y la vejez deteriorada. El principio y el fin del viaje de la vida.

## Un enviado y un expulsado

Hay una diferencia sustantiva entre nuestros autores. Reinaldo Arenas se autografió como un hombre de mundo a resultas de su condición de exiliado; es casi, o tal vez, una secuela inconsciente de su devenir dramático. Sergio Pitol, en cambio, lo hace en el traje a medida de un auténtico diplomático y de un traductor profesional. Son situaciones casi opuestas entre el fugitivo del poder político y el emisario de este. Uno es un expulsado y el otro es un enviado.

Pitol es un diplomático, un *flâneur*; Arenas un perseguido que descubre la libertad civil a los cuarenta años. Por eso, el cosmopolitismo del primero es causal, inevitable; el del segundo es una consecuencia, un hallazgo tardío. Pitol atraviesa los aeropuertos levantando una credencial diplomática (acaso, la figura más inmune a cumplir con los requisitos en cualquier aduana, una suerte de ciudadano global de primera categoría con tarjeta dorada), en tanto que Arenas es un polizón sin papeles que no supo qué era un avión hasta bien avanzada la edad adulta. De hecho,

en su primer viaje al exterior, en barco, casi se muere de sed. Pitol fue un viajero trotamundos, un mexicano de todas partes, mientras que Arenas fue un escapado sin norte. El primero fue un aristócrata, el segundo un paria; dos versiones opuestas, acaso entrecruzadas, de un mismo esquema binario: enviado y expulsado.

Arenas se veía a sí mismo, de alguna manera, reflejado en una tradición que tiene como referente exclusivo a José Martí, símbolo de la emancipación cubana del siglo XIX y hombre clave del modernismo hispanoamericano. En el caso de Pitol, su referencia más eminente fue la de Alfonso Reyes, que en su misma línea se perfiló como un traductor y un diplomático, antena del mundo, cable de transmisión de la cultura grecolatina y europea en el México del siglo XX.

Con la experiencia del exilio o de la diplomacia, y sobre todo bajo el ala de Darío, de Martí, de Reyes, los escritores aludidos se inscriben irredimiblemente en una tradición de apertura a la cultura mundial-occidental, manifestada, en primera instancia, en el ejercicio de la literatura escrita y, *a fortiori*, en sus devenires políticos cuyo imaginario, a veces transfigurado, no es otro que ese borroso ideal, con afán universalista, de la democracia liberal moderna, representativa y republicana, con bases en el pluralismo surgido de la Reforma luterana, en la Revolución inglesa de 1688, en el desiderátum republicano de los Padres Fundadores norteamericanos, en la Ilustración francesa y anglo-escocesa, en la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de la Asamblea de 1789, y en la ética deontológica de Kant basada en una moral racional autónoma y común a toda la naturaleza humana (una moral prescriptiva del deber ser), en suma, una *Weltanschauung*. Arenas y Pitol fueron dos ejemplos más de escritores hispanoamericanos modernos autorrepresentados en el *yo lírico-narrativo* de sus autobiografías, donde ambos se muestran como artistas del mundo, escritores sin arraigo local ni exaltaciones de identidad nacional. Esas construcciones parecen haber sido labradas, según sus relatos, en la experiencia cultural y política con la vida en las grandes ciudades donde vivieron (en el caso de Arenas, donde también murió). Fueron, no obstante, autores asociados a sus tierras: Cuba y México. E inscritos también a una lengua: el castellano. Uno más caribeño, el otro más tradicionalista. Y, sin embargo, en ellos predominaba ese *deseo de mundo*, pulsión de cosmos, esa posición abierta, ese modo de pensarse frente a los avatares de su época allende cualquier límite, el afán de ser parte de una familia mucho más grande. He ahí el *ethos* textual.

Arenas escribió en Cuba —al menos en su primera etapa— para publicar en España y Francia (luego en EE.UU.), mientras que Pitol escribió en la Europa del Este (Polonia, Checoslovaquia, Rusia) para finalmente publicar en México. Uno y otro provienen de lugares precarios de clases bajas, frágiles y de zonas periféricas: Veracruz y Holguín. Más tarde se volvieron hombres de grandes ciudades: Miami, Nueva York, Moscú, Londres, Praga, Varsovia, Barcelona. Y mudaron, a la par, en distintas circunstancias y por diferentes motivos, del campo a la ciudad. Por tanto, si se quiere, modernos.

Arenas fue un cubano cosmopolita, no un cosmopolita a secas. Pitol fue un mexicano cosmopolita, tampoco uno a secas. Los casos confirman que el universalismo no disuelve el particularismo. En Arenas, el cosmopolitismo parte de una apelación a la justicia internacional contra las violaciones a los derechos humanos en Cuba, y con su experiencia de escritor extranjero en Nueva York. En Pitol, es una construcción del lugar que debía ocupar el intelectual ideal, al modo en el que se erigió dicha figura durante su contemporaneidad en el caso de los escritores latinoamericanos como Vargas Llosa (peruano en Londres), Cortázar (argentino en París) u Octavio Paz (mexicano en Dehli), por poner algunos ejemplos. El cosmopolitismo de un escritor no es nunca el mundo *in toto*, es más bien un conjunto de lugares donde se observan las mismas

leyes laicas, se atienden los mismos valores y se siguen formas de vida compatibles: abiertas, tolerantes, aunadas en una suerte de *humana conditio* o sentido común, bajo el cielo del derecho positivo y principios compartidos de una conducta aceptada mayoritariamente. La relación cartográfica del escritor cosmopolita se ciñe a un mapa occidental que traza los senderos entre América y Europa y que a partir de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI suma guiños de amistad con los países orientales más occidentalizados, esto es, los que se subieron al tren del desarrollo: democracia representativa, economía de mercado, apertura a la inmigración y respeto por los derechos humanos.

El mundo de Arenas y Pitol (en su mayor margen de tiempo) es el de 1945-1989, esto es, el de la consumación de la unidad política europea con el multilateralismo como condición primordial de las relaciones entre estados. En ese marco secularizado los autores desplegaron en sus textos un *ethos* identificable, la marcha hacia una cultura amplia e integral (*deseo de mundo*), una manera, después de todo, susceptible de alojar en su seno la mayor cantidad de diferencias que una cultura puede tolerar a cubierto de una legislación compartida. En concreto, el intento de ser parte de una comunidad más próspera, de una casa más grande, de una hermandad más vasta: la de quienes defienden ciertas ideas básicas de convivencia y ponen en práctica códigos reglamentarios para el encuentro cultural y la experiencia del mestizaje. De esa comunidad, multiculturalmente rica de costumbres, obras e invenciones, formaron parte, o quisieron hacerlo, los dos narradores que han sido revisitados en este corpus, y así lo han dejado patente en sus respectivas obras autobiográficas.

## Referencias bibliográficas

- ALBERDI, Juan Bautista, 2007, *El crimen de la guerra*, La Plata, Terramar.
- ANTÓN PACHECO, José Antonio, 2004, “El universalismo judeo-helenístico en Filón de Alejandría y Pablo de Tarso”, *Convivium*, 17, 167-179. Disponible en: <https://idus.us.es/items/80e7e4fea137-48f5-9dcd-875e5fbf28ac>.
- ARCINIEGAS, Hugo Armando (2023), “Revisión bibliográfica sobre *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas y sus reescrituras (1993-2022)”, *Lingüística y literatura*, no. 84, 252-277.
- ARENAS, Reinaldo, 2015, *Antes que anochezca*, Buenos Aires, Tusquets.
- ARENTE, Hanna y Gershom SCHOLEM, 2018, *Tradición y política. Correspondencia (1939-1964)*, Madrid, Trotta.
- , 1974, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus.
- ARIAS ALBISU, Martín, 2021, “Kant y la teleología de la naturaleza: acerca de la intención de la naturaleza en Idea para una historia universal en intención cosmopolita y la garantía de la naturaleza en Hacia la paz perpetua”, *Nuevo itinerario. Revista de Filosofía*, 17.2, 127-158. Disponible en: <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/nit/article/view/5717>.
- ARIÉS, Philippe y Georges DUBY, 2001, *Historia de la vida privada, tomo 3. Del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Taurus.
- ÁVALOS TENORIO, Gerardo (2010), “Actualidad del concepto de Estado de Hegel”, *Argumentos*, vol. 23, no. 64, 9-33. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/595/59518491001.pdf>.
- BADIOU, Alan, 1999, *San Pablo. La fundación del universalismo*, Barcelona, Anthropos.
- BARBEIRA, Candelaria (2013), “Homosexualidad, literatura y disidencia: *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas”, *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 22, nro. 26, 141-158.
- BAUSO, Matías, 2021, “La revuelta de Stonewall, el Big Bang de la lucha por los derechos de la comunidad LGBTIQ+”, *Infobae*. Disponible en: <https://www.infobae.com/>

- historias/2021/06/28/la-revuelta-de-stonewall-el-big-bang-de-la-lucha-por-los-derechos-de-la-comunidad-lgbtq/.
- CASANOVA, Pascal, 2001, *La república mundial de las letras*, Barcelona, Anagrama.
- DERRIDA, Jacques, 2006, *La hospitalidad*, Buenos Aires, De la Flor.
- DÍAZ MARTÍNEZ, Luz Bibiana (2011), “Antes que anochezca, desde el modelo de análisis de estructura narrativa de Genette”, Universidad Eafit (Colombia). Disponible en: <https://repository.eafit.edu.co/server/api/core/bitstreams/d2298d7b-affa-4933-a090-df2b78e554e5/content>.
- FUKUYAMA, Francis, 1992, *El fin de la historia y el último hombre*, Buenos Aires, Planeta.
- GUILBAUT, Serge, 1990, *De cómo Nueva York robó la idea de Arte Moderno*, Barcelona, Mondadori.
- HADOT, Pierre, 2008, *Elogio de Sócrates*, Barcelona, Ediciones Paidós, Colección El arco de Ulises.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Jorge, 2020, “¿Migración o exilio cubano en Estados Unidos? Notas para un debate”, *Latinoamérica. Revistas de estudios latinoamericanos*, 71, 11-35. Disponible en: <http://latinoamerica.unam.mx/index.php/latino/article/view/57269>.
- JUDT, Tony, 2012, *Pensar el siglo XX*, Madrid, Taurus.
- LAERCIO, Diógenes, 2019, *Vida de los filósofos más ilustres*, Madrid, Luarna Ediciones.
- LEJEUNE, Philippe, 1995, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Víctor Hugo (2010), “Como si yo fuera otro”, *Andamios. Revista de Investigación Social*, vol. 7, no. 14, septiembre-diciembre, pp. 379-383.
- MONTALDO, Graciela (ed.), 2013, *Rubén Darío. Viajes de un cosmopolita extremo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- NIETZSCHE, Friedrich, 2013, *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza.
- NUSSBAUM, Martha, 2012, *Los límites del patriotismo. Identidad, pertenencia y ciudadanía mundial*, Buenos Aires, Paidós.
- PITOL, Sergio, 2011, *Una autobiografía soterrada*, Barcelona, Anagrama.
- RAWLS, John, 1995, *Liberalismo político*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_, 1971, *A Theory of Justice*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- RORTY, Richard, 1998, *Pragmatismo y política*, Barcelona, Paidós.
- SENNET, Richard, 2003, *El Respeto. Sobre la dignidad del hombre en un mundo de desigualdad*, Barcelona, Anagrama.
- SISKIND, Mariano, 2016, *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- TORRES MARTÍNEZ, Noemí (2016), *Sergio Pitol: autobiografía, vida y escritura*, Universidad Nacional Autónoma de México, Tesis de maestría. Disponible en: <https://ru.dgb.unam.mx/items/eb713c15-739d-4c47-a615-d7330b1eebc1>.
- TUCÍDIDES, 1986, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, Barcelona, Orbis.
- VILLEGRAS MARTÍNEZ, Víctor Saúl (2024), “Orgullo y libertad frente al sistema heteronormativo: una representación del sujeto disidente en *Antes que anochezca* (1992) de Reinaldo Arenas”, *Anclajes*, vol. 28, no. 2, pp. 95-107. Disponible en: [https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1851-46692024000200095](https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-46692024000200095).
- VILLORO RUIZ, Juan, 2022, “Sergio Pitol y Polonia: la magia de la traducción”, *Política, Globalidad y Ciudadanía*, vol. 8, núm. 15. Disponible en: [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2395-84482022000100010](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2395-84482022000100010).
- ZWEIG, Stefan, 2015, *El mundo de ayer*, Ciudad de México, Editores Mexicanos Unidos.



# *Cultural translation en la poesía finisecular de Cuba y Haití: el Modernismo y la Génération de la Ronde*

ELISABETH KRUSE

Universität Regensburg /

Ludwig-Maximilians-Universität München (Alemania)

elisabeth.kruse@ur.de

<https://orcid.org/0000-0003-4629-1336>

Recibido: 2 de octubre de 2025 – Aceptado: 22 de noviembre de 2025.

DOI:

**Resumen:** En el presente trabajo se ofrece una mirada comparatista de la poesía finisecular en el Caribe insular franco-hispanófono, abordando las características comunes y las propias, de acuerdo a la herencia literaria y a la dinámica transcultural surgida del trasplante de la literatura y el arte europeos a los diferentes contextos histórico-culturales que marcaron la poesía haitiana y cubana. Fruto de este proceso surgieron dos movimientos literarios finiseculares, el transnacional modernismo en el ámbito hispanoamericano, y la *Génération de la Ronde* en Haití. Se abordarán poemas de dos grandes representantes de estos movimientos, Julián del Casal (1863-1893) y Edmond Laforest (1876-1915), a la luz de la teoría de la *cultural translation* y la hibridez de Homi Bhabha.

**Palabras clave:** Edmond Laforest; Julián del Casal; *Génération de la Ronde*; *Cultural translation*; *Fin-de-siècle*.

## *Cultural Translation in Fin-de-siècle Poetry from Cuba and Haiti: Modernism and the Génération de la Ronde*

**Abstract:** This paper offers a comparative view of *fin-de-siècle* poetry in the French- and Spanish-speaking Caribbean islands, addressing common and unique characteristics according to literary heritage and transcultural dynamics arising from the transplantation of European literature and art into different historical and cultural contexts that shaped Haitian and Cuban poetry. As a result of this process, two *fin-de-siècle* literary movements emerged: modernism in the Spanish-American sphere and the *Génération de la Ronde* in Haiti. Poems by two great representatives of these movements, Julián del Casal (1863-1893) and Edmond Laforest (1876-1915), will be discussed in light of Homi Bhabha's theory of cultural translation and hibridity.

**Keywords:** Edmond Laforest; Julián del Casal; *Génération de la Ronde*; *Cultural translation*; *Fin-de-siècle*.

## Introducción

Tanto la poesía cubana como la haitiana finisecular se caracterizan por una evidente influencia y asimilación consciente de la literatura francesa, que se constata plenamente en Haití desde sus inicios como colonia francesa y, en cambio, sobre todo desde los primeros modernistas en Cuba, ya que el Romanticismo cubano tendrá como modelo —junto a la literatura francesa— la literatura española y la alemana, de modo que la francesa tendrá una influencia más moderada. En las últimas décadas del siglo XIX, sin embargo, el influjo se exacerbará dando lugar al surgimiento del modernismo literario —en nuestro trabajo nos enfocaremos en el casaliano—, mientras que en Haití se formaba la *Génération de la Ronde*, también llamada *L'École éclectique*. Ambos exhiben una manifiesta filiación francesa; sin embargo, más allá de esta emulación voluntaria, es innegable que dentro de este proceso de transculturación, que consiste en “recurrir a modelos no generados en el propio contexto cultural, es decir en la cultura local o de base, sino que provienen de culturas externas y corresponden a otra identidad o lengua” (Toro, 2006: 16), se producen diferentes configuraciones identitarias, estéticas y culturales híbridas. En el caso del modernismo —o mejor dicho de los modernismos pluricéntricos<sup>1</sup>— este proceso de transculturación resulta aún más diáfano ya que dentro de la corriente modernista existen marcadas diferencias, incluso dentro de una misma nación, como es el caso de Cuba, donde el modernismo casaliano ostenta características propias, que se diferencian del de otro de los precursores del movimiento, José Martí.

El escritor español Juan Valera (1824-1905), en carta al gran Rubén Darío, destaca que los modernistas, aunque epígonos de la literatura francesa, conforman una literatura original: “Y Ud. no imita a ninguno. Ni es Ud. romántico, ni naturalista, ni *neurótico*, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quinta esencia” (Montes, 1996: 49). Esa quinta esencia de la que habla Valera constituye el fruto de la transculturación, término acuñado en 1940 por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, en su célebre *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)* (1999: 83).

Teniendo la transculturación como punto de partida de nuestro enfoque comparatístico, se antoja pertinente abordar nuestro análisis desde la perspectiva complementaria de Homi Bhabha en su libro *The location of culture* (1994), donde presenta, entre otros, el concepto de *traducción cultural* como una actividad transformativa y transnacional que emancipa palabras y discursos de los territorios donde surgieron y opera como constructora de cultura y de identidad. Evidentemente, dentro de esta construcción cultural e identitaria, se encuentra el ámbito de la productividad literaria de cada pueblo o nación. La originalidad se logra gracias a que la traducción de la obra extranjera está siempre sujeta a la situación cultural de destino, donde el material literario se adapta al nuevo contexto, en el que a menudo cambian los referentes, y la obra sufre desde leves hasta radicales transformaciones o, incluso, una drástica sustitución de componentes. He aquí donde brilla la creatividad autoral para incluir, excluir o recombinar los contenidos culturales de la cultura de origen, transformándolos activamente. Como resultado, Bhabha menciona la hibidez como fruto del encuentro de culturas y la conjunción de diferentes prácticas discursivas; hibidez cultural que mantiene las diferencias sin una jerarquía supuesta o impuesta (Bhabha, 2002: 20).

---

<sup>1</sup> El concepto “modernismos pluricéntricos” fue acuñado en el libro del mismo título, donde se propone un análisis del modernismo desde una perspectiva posmoderna que rechaza las etiquetas del mundo literario-cultural basadas en un orden cronológico y espacial, proponiendo hablar de modernismos y no de un modernismo hispanoamericano (Béreiziat/Jessen, 2017).

Además, Bhabha introduce el concepto de *third space* para referirse al espacio de tensión entre la propia identidad y la diferencia, espacio de las negociaciones de las diferencias con el fin de superar la jerarquización cultural y, por lo tanto, el lugar de la hibridez (Babka/Posselt, 2016: 12). El *tercer espacio* nace justamente de la traducción cultural y constituye un espacio artístico-cultural nuevo, nacido de la recepción, el encuentro y la negociación de numerosos estilos y escuelas europeas, cuyas obras descontextualizadas y recontextualizadas en el continente americano produjeron espacios nuevos, distintos del original, ejerciendo un cambio tanto en la cultura fuente como en la receptora. Así, los escritores modernistas, aunque muchos con rasgos parnasianos, simbolistas, decadentistas, barrocos, etc. constituyen el resultado de la síntesis de todo ese bagaje, sumado a los elementos propios de la cultura receptora y a las “negociaciones” (Bhabha, 2002: 46) que se suscitan en ese encuentro bicultural que genera espacios híbridos.

En este sentido, en consonancia con Bhabha (2002: 58), rechazamos la concepción de la sociedad como una fusión de identidades culturales uniformes y, en cambio, oponemos a esta el proceso de la negociación entre dos *backgrounds* culturales, constituyéndose un proceso inacabado y básicamente infinito que tiene lugar no solo entre universos lingüísticos, sino también entre discursos, religiones, grupos sociales y generaciones (Rössner/Italiano, 2014: 36).

A continuación, presentaremos estos dos períodos finiseculares de ambas literaturas caribeñas, para luego poder comparar sus características, su evolución y el proceso de traducción cultural que se observa en la *Génération de la Ronde* y en el modernismo casaliano.

## **La literatura haitiana y la recepción de la literatura francesa**

El pasado colonial y las circunstancias lingüísticas<sup>2</sup> así como la temprana independencia — llevada a cabo por una sociedad negra — que logra Haití en 1804, van a marcar evidentemente el desarrollo de su literatura nacional y, a la vez, estos hechos la diferenciarán del desarrollo de la literatura cubana, donde la independencia llegará recién en 1898 y será llevada a cabo por criollos con la colaboración estadounidense.

A primera vista, la literatura haitiana de la posindependencia va a ser en general un reflejo de las escuelas y movimientos que se desarrollaron en Francia durante el siglo XIX (Baridon/Philoctete, 1978: 9), lo que incluso para algunos representa un servilismo cultural y « une obsession totale de la France » (Petit Frère, 2017: 20). Bien es verdad que, durante el romanticismo, la tendencia a la imitación de modelos franceses en la poesía será dominante ya que, a pesar de la independencia política, los protagonistas del ámbito cultural, es decir, los miembros de las élites dirigentes, seguirán siendo afrancesados. Sin embargo, a pesar de la recepción de los modelos literarios franceses aparecen con frecuencia, no en la forma pero sí en los temas, elementos propios de la historia, cultura y entorno haitianos y, en ocasiones, incluso la impronta de sus raíces africanas, la condición del negro como miembro principal de la nación haitiana, como lo hace Massillon Coicou (1867-1908) en su poema « Nostalgie »:

<sup>2</sup> El español será siempre la lengua de cultura y la popular en Cuba, mientras que en Haití la lengua del colonizador solo será hablada por las clases cultas y dirigentes, mientras que la lengua mayoritaria será el *créole haitien*.

Dans les sombres forêts de l'Afrique sauvage  
 Où, gigantesque, croit le Baobab sacré,  
 J'ai vécu libre, heureux, sans ces fers d'esclavage  
 Que le blanc a forgés pour le noir exécré [...]  
 (St.-Louis/Lubin, 1950: 160).

Asimismo, se constatan numerosos tratamientos de la gesta de la independencia haitiana y de la exaltación de la libertad nacional, con un gran patriotismo y apego afectivo a su nación, de ahí que desde 1860 hasta el surgimiento de la *Génération de la Ronde* este periodo sea llamado *L'École patriotique*. En resumen, la presencia de los modelos franceses marca a fuego este periodo, aunque estos se transforman y se traducen al nuevo contexto, volviéndose textos híbridos debido a la incorporación de nuevos referentes como la independencia y el amor patriótico haitiano, la valoración de las raíces africanas, la belleza de la vida local, etc. (Lafontant, 1981: 554). Las características de este periodo permiten constatar que la traducción cultural y ese *third space*, surgido del encuentro con los modelos franceses, va a producirse con gran brío gracias al hecho de que el escritor haitiano sentía a lo largo del siglo XIX un deseo irresistible de referirse a la vida, los hechos y las aspiraciones típicas de su propio país y pueblo (Baridon/Philoctete, 1978: 10).<sup>3</sup>

Es fundamental recordar que dentro de la recontextualización de la literatura francesa aparece un factor capital, que tiene directa relación con la construcción identitaria y la autoestima social de la nueva nación. La mayoría de estos epígonos tendrán ancestros de origen africano, los cuales, a lo largo de la historia colonial, padecerán un sentimiento de inferioridad con respecto al blanco dado el posicionamiento privilegiado de este y la condición de esclavo del negro. Es el discurso colonial el primer introductor de esta polarización que, como sostiene Bhabha, es “una forma de discurso crucial en la formación de un rango de diferencias y discriminaciones que conforman las prácticas discursivas y políticas de la jerarquización racial y cultural” (2002: 92). De modo que, tras la independencia, escribir una obra literaria en “buen francés” formaba parte del compromiso social con el país en cuanto a que colaboraba en fortalecer su imagen cultural y en contradecir los prejuicios sobre la “inferioridad” del negro (Fleischmann, 1976: 8). Ostentando la buena educación y la elevación lingüística, al menos de las clases altas —que estaban compuestas sobre todo por negros o mulatos—, se contribuía a vencer estos complejos culturales, enemigos de la tan anhelada sólida formación identitaria haitiana. Escribir, aunque fuera siguiendo los modelos franceses, no era tanto un acto de subordinación cultural, sino más bien una estrategia patriótica de autoconfirmación de la élite afrancesada, representante de Haití ante el mundo, que la despreciaba. « Goûter les écrivains français et être reconnu par eux relevait autant et plus du patriotisme que de la vanité personnelle » (Hoffmann, 1992: 236). Élite cultural y política en cuyas manos se encontraba la ardua tarea de arraigar un espíritu nacional, para impedir un eventual retroceso en el proceso de separación político-social de Francia y alcanzar el respeto y el reconocimiento internacional.

### ***La Génération de la Ronde y la continuidad del Romanticismo***

El movimiento literario que debe su nombre a la revista *La Ronde* se desarrollará entre 1898 y 1915, año de la ocupación norteamericana de Haití, acontecimiento que interrumpirá el desarrollo natural de este movimiento ya que la situación política y social exigirá de parte de la

<sup>3</sup> Podemos mencionar además muchos otros ejemplos, como las teorías de los hermanos Nau, el haitianismo de Fleury-Battier, de Oswald Durand o de Tertulien Guilbaud.

literatura una voz extremadamente comprometida con la realidad de la invasión, una verdadera “resistencia cultural” antiamericana. Pero hasta ese hito histórico, los poetas de *La Ronde* van a tomar distancia de *L'École patriotique* y buscar una apertura y un enriquecimiento de los temas que se trataban en la poesía romántica haitiana, es decir, la vida local y el patriotismo, ya que sentían que la inspiración poética se estaba apagando. Esto no significa que dejaran totalmente de lado estos temas, pero querrán elevarse hacia los insondables misterios de la vida y la muerte, es decir, hacia los grandes temas simbolistas exaltados en ese momento por Mallarmé o Maeterlinck (Delas, 1999: 15). Además, los poetas rezumarán un marcado pesimismo, encarnando el *mal du siècle*, debido a la situación político-social, a la inestabilidad del Gobierno, revueltas, masacres, falta de libertad de expresión, con crisis económica de origen interno y externo, sobre todo la batalla entre Francia, Estados Unidos y Alemania por el control económico del país (Sainte-Claire, 2025: 254). Acertadamente ha sido definida como una “poética del desencanto” debido a las circunstancias opresivas de Haití, que se vivían desde antes de la aparición de la revista y durante sus años de existencia. Este desencanto era expresado por los poetas de *La Ronde* causado por el profundo abismo entre sus altas aspiraciones como intelectuales haitianos y la terrible realidad nacional (Lynelle, 2025: 176).

En esta instancia aparecerá la obra poética de Etzer Vilaire (1872-1951), que será la inspiración para la renovación de los poetas de *La Ronde*, ya que se identificarán con los temas románticos que trata Vilaire en su poesía y encontrarán inspiración en ellos: el amor, el misterio, la melancolía, el sentimiento de la muerte, la inmortalidad del alma, Dios, etc., como se refleja en su poema « Dernier Vœu »:

Je voudrais, loin du monde, en un froid monastère,  
Echappant aux regards outrageux des humains,  
Écouler dans l'oubli mes derniers lendemains,  
Choir dans l'ombre et, vivant, habiter le mystère [...]  
(St.-Louis/Lubin, 1950: 157).

Asimismo, como Vilaire, van a acercarse a los nuevos modelos literarios finiseculares franceses con la intención de dejar de lado la literatura militante de *L'École patriotique* y, por el contrario, construir lo que Seymour Pradel, escritor de *La Ronde*, llamará « une littérature humano-haïtienne » (Pompilus, 1961: 233), abocándose a perseguir una inspiración poética más universalista, pero a la vez más intimista, abordando temas profundamente humanos que traspasan los límites de las fronteras nacionales y que tendrían eco en cualquier lugar del mundo a causa de su universalidad. No solo por causas literarias, sino también socio-políticas, *La Ronde* quiere encontrar nuevas fuentes de inspiración, desarrollando temas metafísicos, psicológicos y sociales, dado que consideran que limitarse a los temas “locales” de *L'École patriotique* sería darles la oportunidad a los críticos extranjeros de reducir a los autores haitianos a « écrivains mineurs » (Turenne Guerrier, 2018: 19). Para lograr su objetivo recurrirán sobre todo a la tan reconocida literatura francesa. Pero esta “imitación” que propone Vilaire —como luego los demás miembros de la *génération*— no debe entenderse como proceso negativo, sino como un acto de fe en la tradición literaria o, como afirma Delas, como una fructífera simbiosis “atrasada” (1999: 14) con las escuelas literarias de París. A través de esta “símbiosis literaria”, Vilaire está intentando reivindicar a Haití, luchando para que su nación sea valorada por Francia como lo eran la literatura belga o la suiza, y pasar algún día a formar parte de la historia de la literatura francesa como una élite de habla francesa e ímpetu africano. Vilaire y sus compañeros de generación son conscientes de que el uso del francés y no del *créole* como lengua literaria suscita conflictos sociales, pero para estos escritores el francés no es más que una lengua instrumental para posicionar la literatura haitiana en el mundo cultural francófono y su uso no persigue asimilarse a los blancos. Vilaire no deja de afirmar que el hecho de hablar francés es un signo de la tragedia de la sociedad colonial, lo

que sin embargo se vuelve en sus plumas el alma de su proceso libertador (Turenne Guerrier, 2018: 48).

La siguiente cita, de uno de los miembros de la *génération*, ha llevado a algunos críticos (cfr. Lafontant, 1981: 554) a formarse un ideario del grupo que se corresponde solo en parte con la realidad. La cita a la que nos referimos pertenece al poeta no identificado Ussol (pseudónimo) y fue publicada el 5 de febrero de 1905 en la revista *Haïti littéraire et sociale*: « Nous ne pouvons pas faire de la poésie nationale, pour la raison que nous n'avons pas de littérature nationale et que nous ne saurions en avoir. Notre langue est française, françaises sont nos mœurs, nos coutumes, nos idées ; qu'on le veuille ou non, française est notre âme » (Baridon/Philoctete, 1978: 11). Debemos entender esta cita —además de exagerada— no como la manifestación de una limitación a la hora de alcanzar la originalidad, dado que la herencia francesa inunda todos los aspectos de su vida, sino como la manifestación del reconocimiento de Francia como madre espiritual e intelectual. En este sentido, detrás de estas afirmaciones aparentemente antipatrióticas, se esconde un profundo amor a la nación y una necesidad imperiosa de mostrarle al mundo su propia riqueza artístico-cultural.

Por otro lado, es de destacar que, aunque sin afirmarlo abiertamente, los escritores de *La Ronde* dan espacio a la problemática social en sus obras, aunque a menudo de manera más universalista y simbólica. En el fondo, la producción literaria haitiana persiguió desde sus orígenes, aunque por diversos caminos, crear un sentimiento nacional y nacionalista en sus lectores (López Morales, 2007: 139). Cuando hablamos de lectores no nos referimos al pueblo haitiano que hablaba el *créole haïtien*, sino a la clase dirigente, que hablaba francés (ya que la inmensa mayoría de los haitianos no entendían la lengua y eran además analfabetos), y a los francófonos que llegarán a conocer las obras, las cuales tenían —por causas ligadas al ámbito editorial— en realidad poca difusión, dentro y fuera de Haití (Delas, 1999: 10).

Tanto la revista *Jeune Haïti* (1894-1896) como *La Ronde* (1898-1902) compartían las mismas aspiraciones y ostentaban las mismas influencias: Baudelaire, Verlaine, Vigny, Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, entre otros, y el pesimismo filosófico de Renan, Schopenhauer y Taine, así como el psicologismo de Paul Bourget (Morpeau, 1925: 187). En este sentido, para algunos críticos, *La Ronde* va a crear una literatura de evasión y va a significar un retroceso en cuanto a la emancipación intelectual, al patriotismo y a la representación y rehabilitación de lo negro en las letras haitianas, tesis con la que no comulgamos. Por el contrario, coincidimos con la tesis de Amy Lynelle, que postula que “the politics occasioning as well as emanating from his poetry, while differing from the ‘national poetry’ of Haiti’s past, embody distinctly Haitian calls for literary perseverance, a prescient battle for national preservation to which *La Ronde* is also dedicated” (2025: 176).

Consideramos que, más allá de este compromiso político, desde la recepción de la herencia literaria francesa se generan —de manera más o menos consciente— espacios propios donde el poeta haitiano de *La Ronde* plasma sus propios temas y batallas interiores, por ejemplo, a causa de su raza, como lo presenta Justin Lhérisson (1873-1907) en su poema « Le nègre devant Dieu », o el sufrimiento infligido por el blanco a causa de la esclavitud y la nostalgia del pasado africano en « Les marrons » y en « Nostalgie » respectivamente. Asimismo Damocles Vieux (1876-1936), en poemas como « La créole », nos presenta el paisaje y entorno humano y natural de las plantaciones haitianas. Estos poemas son formalmente de clara estética finisecular francesa; sin embargo, no se puede ignorar la impronta local, la transculturación. Bien es verdad que los poetas de *La Ronde* profesan un verdadero culto a la belleza formal y, en este aspecto,

no se alejan de su modelo europeo, pero poseen un interés capital en desarrollar una poesía más humanista, plagada de planteos metafísicos, psicológicos e incluso de gran honda religiosa: la vida, la muerte, el destino, el dolor se abordarán desde una perspectiva marcadamente humanista y, a menudo, trascendente. Oigamos al propio Vilaire:

Et, puisque l'Haïtien est un être humain, pourquoi le poète ne méditerait-il pas sur les grands problèmes métaphysiques : « Que sommes-nous ? D'où venons-nous ? Où allons-nous ? L'âme est-elle immortelle ? Dieu est-il l'inconnaissable ? Qu'est-ce que c'est que la mort, un anéantissement ou un passage, une porte fermée ou une porte ouverte ? (Vilaire, 1907: 18).

Veamos a continuación, como ejemplo, el poema simbolista de Edmond Laforest (1873-1915) « Profil ultra-terrestre », publicado en su poemario *Sonnets-Médaillons* (1909), dedicado a su amigo Etzer Vilaire, al que llama « le plus grand poète haïtien », como reconocimiento a su inmensa calidad poética y a la honda religiosidad, que compartía con él.

Dans le pourpre et l'azur, voyageant sur le vent,  
la frégate s'étend sur ses ailes, rêvant,  
en demi-cercles noirs d'accordade tracée  
sur la page du ciel ouverte à la pensée.

Oh ! s'élever dans les splendeurs de l'au-delà,  
où l'envergure est libre et la sphère sereine !  
Crayonner son profil où l'oiseau s'envola !...

J'ai rêvé de briser ma prison souterraine,  
où mon âme palpite et lentement se traîne ;  
et voulant me douter d'un sublime ressort,  
je songe au beau secret de l'aile dans l'essor.

Quand serais-je affranchi de la mortelle tombe,  
Où la forme pensante, étant lasse, s'endort  
dans l'obscurité froide où l'on se heurte et tombe ?  
(St.-Louis/Lubin, 1950: 182).

El poema aborda, a través del símbolo del barco, el anhelo de elevación espiritual y de liberación de la vida mortal para ascender a otras esferas, sin las ataduras del cuerpo y del mundo, para poder gozar de la libertad y la serenidad del más allá.

El soneto ecfrástico « François Millet » de Edmond Laforest, contenido también en su poemario *Sonnets-Médaillons*, tiene como intertexto pictórico el célebre cuadro *L'Angélus* (1859) y es de inspiración parnasiana por su perfección formal y el gusto por la transposición de la pintura a la literatura. Como Julián del Casal, Laforest se revela en este poemario como un discípulo del poeta franco-cubano José-María Heredia (1842-1905) y de Paul Verlaine (1844-1896). Laforest transmite su melancolía, pero también las fases de consuelo que encuentra en la fe. Para el poeta, la posibilidad humana de religación completa la obra de la bondad divina (Morpeau, 1925: 219).

Dans la pénombre douce et la clarté du soir,  
L'Angélus fait monter sa limpide harmonie ;  
Le lointain clocher dont l'âme au ciel est unie  
Souffle un son parfumé, comme un frêle encensoir.

Les paysans, que l'ombre invitait à s'asseoir,  
Implorant le pardon, parmi l'heure bénie,  
Sont debout, inclinés dans la paix infinie,  
Sur le sillon où traîne un léger voile noir.

La femme joint les mains, l'homme est plein du mystère ;  
Croc, brouette et panier reposent sur le sol ;  
Tout se fait, écoutant l'oraison de la Terre.

Et là-bas, la clarté qui s'éloigne d'un vol  
Crépusculaire et lent, baigne de molles ondes  
Le mystique repos des campagnes profondes  
(St.-Louis/Lubin, 1950: 184-185).

El poema presenta la íntima unión entre el Cielo y la tierra a través de la representación de una sencilla escena de trabajo rural y de una oración popular. La naturaleza se vuelve un templo al aire libre, donde se adora a Dios y donde el misticismo y el reposo impregnán toda la creación, recreando la sensación de eternidad a través de la “suspensión” del tiempo que tiene lugar durante la oración, espacio de religación. El último poema de este libro, mayormente dedicado a sabios, artistas y pensadores del siglo XIX, está dedicado a Jesucristo.

La *Génération de la Ronde*, considerada la época de oro de la literatura haitiana, alcanza su máxima expresión y originalidad a través de una poesía profundamente humanista con ropaje francés y espíritu afrocristiano.

### **Julián del Casal: recepción y traducción cultural de la poesía y el arte franceses**

El Modernismo, primer movimiento auténticamente hispanoamericano, representa en sí mismo un paradigma de *cultural translation*, especialmente en relación con su principal modelo, la literatura y el arte franceses decimonónicos en muchas de sus manifestaciones. El modernismo surge, entre otras razones, al igual que la *Génération de la Ronde*, de las ansias de una renovación poética, ya que la poesía se encontraba limitada a un reducido número de metros y combinaciones y, por lo tanto, anquilosada. Así, el modernismo rompe los cánones de este retoricismo que ahogaba la producción poética y da nueva vida también a medidas y estrofas de los clásicos españoles, tanto cultas como populares (Henríquez Ureña, 1962: 14). Ejemplo de esta *cultural translation* lo representa el poema de inspiración claramente simbolista “La canción de la morfina”, donde Casal alaba los paraísos artificiales, pero lo hace en redondillas españolas:

Amantes de la quimera,  
Yo calmaré vuestro mal:  
Soy la dicha artificial,  
Que es la dicha verdadera [...]  
(Casal, 2001: 92).

En la Cuba finisecular se desarrolla el modernismo, que se manifiesta en diferentes vertientes, principalmente la de José Martí y la del otro gran precursor del movimiento, Julián del Casal (1863-1893). El modernismo casaliano nace con un marcado afán universalista, que va a concentrarse en seguir los modelos franceses del parnasianismo y el simbolismo, con ecos del romanticismo, aunque también con métricas españolas. Presenta además un carácter aristocrático, una estética muy refinada y la búsqueda de la musicalidad y de fuertes imágenes plásticas. El poeta se autorrepresenta como el hombre desterrado, falible, donde pesa el carácter pecaminoso y frágil de la condición de la naturaleza humana caída, lo que lleva a una oscilación entre un decadentismo y una espiritualidad honda y personalista, con fuertes ansias de pureza y beatitud, así como de un

individualismo extremo. Casal lleva a cabo una “resacralización laica de la actividad artística”, insertando una suerte de “moral estética” como reacción al surgimiento de los grandes centros urbanos (Salvador, 2001: 23). Asimismo, de los modelos franceses asimilará esa búsqueda obsesiva por la perfección formal, el ritmo y el lenguaje preciosista y el sentimiento del *mal du siècle*.

Su predilección por la literatura francesa contemporánea facilitó su rápida liberación de las fuertes y ya retardatarias influencias españolas, vigentes aún entre algunos de sus coetáneos, al mismo tiempo que satisfizo su apetencia de ideas y formas renovadoras. Su participación en el círculo intelectual de su época, lo dotó de una conciencia generacional así como su vínculo con Rubén Darío, el otro gran fundador del modernismo (De Armas, 2008: 592).

Vamos a mencionar otro ejemplo de esta negociación y de la modificación que se produce en la obra fuente, la traducción lingüística realizada por Julián del Casal de textos de Baudelaire. El cubano, en su afán de evasión del mundo que lo rodea, busca refugio en poetas con cuyos sentimientos e ideales de belleza se puede identificar. Así, traduce un grupo de poemas en prosa que publicará en *La Habana Elegante* entre 1887 y 1890. Desde su extrema sensibilidad y su descontento con la Habana opresiva finisecular —enquistada en el imperialismo dominante y regida por burgueses y autoridades colonialistas, representantes del materialismo y de la baja estima por lo espiritual (Suárez León, 2017: 83)— intentará Casal hallar una salida y un cambio en la construcción cultural e identitaria de la Habana a través de la *cultural translation*. Traduciendo a Baudelaire, Casal introduce en Cuba una nueva forma de poetizar y logra incorporar modos inéditos de pensar el mundo. Este acto de *translation* no es una mera copia, sino que se convierte en un camino para expresar la decadencia colonial habanera. Además, el encuentro y la traducción de Baudelaire aportó a la poesía cubana grandes complejidades psicológicas y recursos para expresarlas, imposibles en los modelos parnasianos de entonces (Suárez León, 2017: 86).

Acerquémonos ahora a un contundente ejemplo de esta *translation* que realiza Casal: en el poema en prosa “Le Port” de Baudelaire, el puerto evoca la partida hacia lo ignoto, hacia la aventura, el exotismo, hacia las colonias y el alejamiento de la civilización:

Un port est un séjour charmant pour une âme fatiguée des luttes de la vie. L’ampleur du ciel, l’architecture mobile des nuages, les colorations changeantes de la mer, le scintillement des phares, sont un prisme merveilleusement propre à amuser les yeux sans jamais les lasser. Les formes élancées des navires, au gréement compliqué, auxquels la houle imprime des oscillations harmonieuses, servent à entretenir dans l’âme le goût du rythme et de la beauté. Et puis, surtout, il y a une sorte de plaisir mystérieux et aristocratique pour celui qui n’a plus ni curiosité ni ambition, à contempler, couché dans le belvédère ou accoudé sur le môle, tous ces mouvements de ceux qui partent et de ceux qui reviennent, de ceux qui ont encore la force de vouloir, le désir de voyager ou de s’enrichir (Baudelaire, 1926: 141-142).

Veamos ahora la casi literal traducción casaliana:

Un puerto es un asilo encantador para un alma fatigada de las luchas de la vida. La amplitud del cielo, la arquitectura móvil de las nubes, las coloraciones cambiantes de la mar; el centelleo de los faros, son un prisma maravillosamente propio para divertir los ojos sin nunca cansarlos. Las formas salientes de los navíos, de aparejo complicado, a los cuales las olas imprimen oscilaciones armoniosas, sirven para entretenar en el alma el gusto del ritmo y de la belleza. Y después, sobre todo, hay una especie de placer misterioso y aristocrático, para el que no tiene curiosidad ni ambición, en contemplar acostado en el mirador o de codos sobre el muelle, los movimientos de los que parten y de los que vuelven, de los que tienen todavía la fuerza de querer, el deseo de viajar o de enriquecerse (Casal, 1964: 94).

En primera instancia, vale destacar que con las traducciones que realiza Casal de poemas en prosa de Baudelaire, se inicia en América Latina la tradición de la prosa poética, que será fundamental para el desarrollo del modernismo (Guedea, 2022: 31). Casal, como precursor del movimiento, está a la caza de nuevas formas de expresión, para experimentar y liberarse del corsé de la poesía española. La traducción del texto de Baudelaire es mucho más que una traducción lingüística, constituye más bien una traducción y apropiación de género que detona un proceso transcultural harto fructífero para la literatura hispanoamericana.

Por otra parte, en la traducción casaliana, insertada en el nuevo contexto habanero, el texto original es objeto de una fuerte resemantización ya que el puerto cambia de referente. Traducido y leído desde la periferia, es decir, desde la Habana finisecular —tan vinculada a la esclavitud y a la colonización—, el puerto adopta una nueva significación en tanto que el puerto habanero tiene un referente opuesto al europeo: representa el camino hacia la civilización, hacia la superación del sentimiento de aislamiento y de marginalidad, que reinaba en la élite cultural criolla de la Cuba de entonces y que tanto angustiaba a Casal y lo impelía a buscar la evasión en el arte. De este modo, la traducción de una obra europea servía como expresión de los problemas de la periferia, en una región que ni siquiera existía todavía como nación, pero que fue adquiriendo a través de *cultural translation* un nuevo nivel de prestigio (Rössner/Italiano, 2014: 39), dado que esta opera como constructora de cultura y de identidad.

Los modernistas basarán su movimiento no solo en preocupaciones estéticas, sino también éticas y sobre todo en una búsqueda frenética de identidad y legitimación como culturas periféricas. Asimismo, desean expresar el desencanto del mundo y de la mentalidad y realidad hispanoamericana en particular. Casal con su poesía no cultiva la faceta político-social que surge en muchos poemas de otros modernistas como Darío, sino que elige, a manera de protesta y de implacable rechazo a su realidad circundante, el camino de la evasión por el arte a mundos imposibles de gran perfección estética.

Y Casal, por su parte, en “La vida errante de Guy de Maupassant”, en *La Habana elegante* del 13 de abril de 1890, afirma con vehemencia su absoluta conformidad con la manera de sentir y de pensar del autor francés, para quien “[...] los tiempos modernos son abominables, no solo por sus ideales utilitarios, sino por los millones y millones de lugares comunes que, acerca del amor, de la política, de la religión y de otras cosas más, vomitan diariamente en nuestros oídos sus numerosos panegiristas” (Casal, 2001: 340).

### **Écfrasis en Casal: la cultural translation de la obra de Gustave Moreau**

Para los modernistas, la íntima vinculación entre pintura y poesía es evidente, de modo que el antiguo tópico clásico del *ut pictura poesis* guía parte de su creación poética y narrativa. La siguiente cita, un extracto de una carta de Casal a Gustave Moreau del 15 de agosto de 1891, ilustra lo recién mencionado: “Hace algunos días que tuve el atrevimiento, a la par que el honor, de dirigiros [...] una carta, incluyéndoos tres sonetos escritos por mí ante copias de vuestras divinas y sugestivas figuras de Elena, Salomé y Galatea, que deben haber llegado ya a vuestras manos” (Glickmann, 1972: 112).

Para abordar entonces la transmedialidad como forma de cultural *translation*, analizaremos a continuación algunos poemas de la sección ecfrástica “Mi museo ideal”, pertenecientes al

poemario *Nieve* (1892) de Julián del Casal, dedicados a diez cuadros de Gustave Moreau, los que descubre a través de la lectura de *À rebours* de Huysmans (1884), que ejercerá una significativa influencia en la interpretación casaliana de la obra de Moreau. Nos centraremos en el segundo de la serie, *L'Apparition* (1876), que representa a Salomé, semidesnuda, fría y desafiante tras la decapitación de Juan el Bautista, cuya cabeza auroleada y sangrante viene a testificar su santidad y su martirio ante sus verdugos. Ahora veamos la traducción que realiza Julián del Casal del cuadro de Moreau:

Nube fragante y cálida tamiza  
el fulgor del palacio de granito,  
ónix, pórvido y nácar. Infinito  
deleite invade a Herodes. La rojiza  
  
espada fulgurante inmoviliza  
hierático el verdugo, y hondo grito  
arroja Salomé frente al maldito  
espectro que sus miembros paraliza.  
  
Despójase del traje de brocado  
y, quedando vestida en un momento,  
de oro y perlas, zafiros y rubíes,  
  
huye del Precursor decapitado  
que esparce en el marmóreo pavimento  
lluvia de sangre en gotas carmesíes  
(Casal, 2001, 121).

La trasposición poética a la que Casal somete el cuadro produce impactantes cambios en la lectura del mismo: el instrumento del martirio cobra un lugar central, mientras que en el cuadro de Moreau pasa casi inadvertido, concentrándose la atención en la cabeza del Bautista y en el cuerpo de Salomé. Como antítesis del mártir, se focaliza el poeta en la lujuria del anciano rey, pecado que suscita la tragedia, mientras que, en el cuadro de Moreau, el tetrarca ocupa un plano casi inadvertido. Además, Casal atribuye a la mundana y desafiante Salomé de Moreau hondos sentimientos de terror y de remordimiento que la llevan a gritar y a huir despavorida de la visión del Bautista. Esta resemantización proviene del encuentro y negociación de los que habla Bhabha fruto de la *cultural translation*, provocándose así una relectura de la obra fuente y una modificación en la cultura receptora, dando lugar a la manifestación del *ethos* propio cubano y a la construcción cultural y artística de la isla.

En primera instancia, bien es verdad que, en cuanto a lo estético, los cuadros de Moreau representan de manera muy cercana la inclinación casaliana a la estética decadentista, parnasiana y simbolista. Pero ya hemos mencionado que el modernismo, a pesar de sus apariencias, no se limita al lema *l'art pour l'art*, sino que otros aspectos como el ético juegan un rol importante. Acerca de esto, la crítica ha mencionado una “moral estética” o “esteticismo moral” como una resacralización laica de la actividad artística. Actitud que se desarrolla paralelamente a la revolución que experimentan en esa época los centros urbanos de los que surgirán las metrópolis del siglo XX (Salvador, 2001: 23). En esta sección del poemario a Casal le interesa destacar el conflicto entre el bien y el mal, la conciencia y los remordimientos, presentando en Salomé a una figura moralmente ambigua, encarnación de la lujuria, por una parte, y alma atormentada por la conciencia del pecado, por otra. La flor del loto, flor sagrada de la India y adorada en Egipto, es un símbolo bisémico, ya que representa a la vez la pureza virginal y posee connotaciones de índole sexual. En el imaginario casaliano, la mujer no es de naturaleza diabólica, como aparece representada en Moreau, sino que más bien puede actuar como instrumento del mal o

despertar malos instintos, pero —en sí mismos— ni su belleza ni su cuerpo son perversos, sino su vestimenta, sus ornamentos, sus ambiciones. En otras palabras, el mal es un elemento externo al que la mujer puede abrirle las puertas, pero no es inherente a la naturaleza femenina, como aparece en Moreau. Esto queda también manifiesto en otro poema ecfrástico del cubano, basado en otra pintura de Moreau, *Galatée*.

En el seno radioso de su gruta,  
alfombrada de anémonas marinas,  
verdes algas y ramas coralinas,  
Galatea, del sueño el bien disfruta.

Desde la orilla de dorada ruta  
donde baten las ondas cristalinas,  
salpicando de espumas diamantinas  
el pico negro de la roca bruta,

Polifemo, extasiado ante el desnudo  
cuerpo gentil de la dormida diosa,  
olvida su fiereza, el vigor pierde,

y mientras permanece, absorto y mudo,  
mirando aquella piel color de rosa,  
incendia la lujuria su ojo verde  
(Casal, 2001, 123).

En este poema, la belleza física de la ninfa desnuda no posee connotaciones sino naturales y estéticas, mientras que el mal reside en la lascivia del cíclope. Casal traduce el cuadro de Moreau, pero destacando la inocencia de la ninfa, describiéndola enfáticamente como dormida, mientras que, en el cuadro de Moreau, la ninfa está sentada y ostenta una mirada llena de vanidad y emana erotismo. En el cuadro del francés, Polifemo no presenta ningún signo de lascivia, de modo que Casal invierte la carga erótica de los personajes, evitando o al menos reduciendo un mensaje misógino al igual que en el poema “Salomé”.

## Conclusiones

El avance de la modernidad así como la situación política y social finiseculares trajeron consigo un cambio de mentalidad hacia un ideario más materialista y mundano en detrimento de valores espirituales y estéticos, lo cual generaba en estos escritores finiseculares del Caribe una general sensación de incomprendión como artistas. Ambos movimientos transmiten el desencanto y el pesimismo de su generación y el anhelo de ascensión a esferas más espirituales a través del arte o la religión. Tanto la *Génération de la Ronde* como el modernismo serán detractores de la modernidad: detrás de la apariencia esteticista se esconde en estos poetas una resistencia artístico-cultural y una estrategia personal para sobrellevar el *mal du siècle*, el desencanto y la tristeza por situarse en una realidad que en poco se corresponde con sus ideales más profundos.

En Casal se encuentra el germen del modernismo: la crítica a la sociedad moderna, el anhelo de perfección en la expresión estética, el afán de renovación en los temas y el rechazo del retoricismo anquilosado. En el caso de Cuba, además de la renovación temática, se buscan nuevas formas en la métrica, resucitando metros medievales y del Siglo de Oro que resultaban a la sazón inusuales. Ambos movimientos coinciden en abrazar las novedades de las escuelas poéticas parisinas. En cuanto al contenido, se constata en ambos grupos una nueva sensibilidad,

con la expresión de una angustia existencial muy honda, una tensión entre el cuerpo y el alma, una melancolía exacerbada y una “morbosa sensibilidad” (Henríquez Ureña, 1962: 134). Ambos movimientos reflejan unas ansias hondas de exploración espiritual, lo que a menudo los lleva a tratar temas metafísicos y morales.

Tanto *La Ronde* como el modernismo instrumentalizan la asimilación de la literatura francesa como medio para sobresalir como nación periférica, buscando afirmar la propia identidad ante el mundo. La poesía de *La Ronde* resulta más humanista, más religiosa y espiritual que el modernismo y suele encontrar refugio a su angustia existencial en la elevación a través de la fe cristiana. La poesía casaliana vislumbra el bien espiritual del cristianismo, pero no llega a experimentar un alivio terrenal, de ahí la pulsión tanática y la entronización de la belleza que atraviesa gran parte de su poesía.

Ambos movimientos literarios finiseculares representan no solo pléyades de alta relevancia estética, sino que poseen, en el marco de los estudios culturales, una enorme actualidad en tanto que sus representantes buscaron deconstruir discursos hegemónicos acerca de su identidad y su cultura. Cuba, no solo a través de las guerras de la independencia, sino también a través de figuras como José Martí y Julián del Casal, estaba mostrando al colonizador y al mundo su descontento y, a la vez, su madurez para alcanzar la independencia. Los poetas de *La Ronde*, a través de la traducción cultural de los movimientos franceses y del uso impecable de la lengua francesa, intentaban desmontar estereotipos y discursos hegemónicos negativos acerca del pueblo haitiano, afirmar la propia identidad cultural, reivindicando la negritud, la cultura nacional y el mundo intelectual haitiano.

Ha quedado manifiesto a través de las obras presentadas que la *translation* puede ser considerada como una actividad transformativa y transnacional que emancipa obras y discursos de territorios. Los cinco siglos de encuentro y negociación que tuvieron y siguen teniendo lugar entre Europa y Latinoamérica demuestran la validez, la actualidad y la proyección que merece el concepto de *translational culture*, que destaca el proceso continuo de interpretación y transformación que se produce cuando las culturas se encuentran. Bhabha lo propone como una nueva base para el estudio del encuentro cultural, revelando así el potencial de la *translation* en todas sus formas para construir culturas e identidades.

## Referencias bibliográficas

- BABKA, Anna, Gerald POSSELT, 2016, „Vorwort“, en Homi Bhabha, *Über kulturelle Identität. Tradition und Übersetzung*, Wien/Berlin, Turia+Kant, pp. 7-16.
- BARIDON, Silvio F., Raymond PHILOCTETE, 1978, *Poésie vivante d’Haïti*, Paris, Les Lettres Nouvelles-Maurice Nadeau.
- BAUDELAIRE, Charles, 1926, *Petits Poèmes en prose (Le spleen de Paris)*, Paris, Louis Conard.
- BÉREIZAT-LANG, Stephanie, Herle JESSEN (eds.), 2017, *Modernismos pluricéntricos. configuración transcultural de la modernidad literaria entre Francia, España y América Latina*, Berlin, Walter Frey.
- BHABHA, Homi, 2002, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.
- CASAL, Julián del, 2001, *Poesía completa y prosa selecta*, Madrid, Verbum.
- , 1964, *Prosas III*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura.

- DE ARMAS, Emilio, 2008, “Julián del Casal”, en *Historia de la literatura hispanoamericana II*, Luis Iñigo Madrigal coord., Madrid, Cátedra, pp. 591-595.
- DELAS, Daniel, 1999, *Littératures des Caraïbes de langue française*, Paris, Nathan Université.
- FLEISCHMANN, Ulrich, 1976, *Écrivain et société en Haïti*, Montréal, Centre d'études caraïbes.
- GLICKMAN, Robert, 1972, “Julián del Casal: letters to Gustave Moreau”, *Revista Hispánica Moderna* XXXVII, 101-135.
- GUEDEA, Rogelio, 2022, “El poema en prosa latinoamericano: una visión historiocritica”, *Hispanic Poetry Review* 12-2, 31-40.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max, 1962, *Breve historia del Modernismo*, México-Buenos Aires, FCE.
- HOFFMANN, Léon-François, 1992, *Haïti : Lettres et l'être*, Toronto, Éditions du Gref.
- LAFONTANT, Julien, 1981, « De l'imitation à l'authenticité dans la poésie haïtienne », *The French Review* 54-4, 551-557.
- LÓPEZ MORALES, Laura, 2007, “Entre el arraigo y la diáspora (Una mirada a la literatura haitiana en francés)”, *Fuentes humanísticas* 34, 135-145.
- LYNELLE, Amy, 2025, “The politics of Disenchantment. Haitian Poetry from 1870 to 1915”, en Marlene Daut, Kaiama Glover, *A history of Haitian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 175-193.
- MONTES, Hugo (ed.), 1996, “Prólogo de Juan Valera”, en Rubén Darío, *Azul... y poemas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, pp. 45-63.
- MORPEAU, Louis, 1925, *Anthologie d'un siècle de littérature haïtienne (1817-1925)*, Paris, Bossard.
- ORTIZ, Fernando, 1999, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*, Madrid, CubaEspaña.
- PETIT FRÈRE, Dieulermesson, 2017, *Haïti. Littérature et décadence. Études sur la poésie de 1804 à 2010*, Delmas, Legs édition.
- POMPILUS, Pradel, 1961, *Manuel illustré d'histoire de la littérature haïtienne*, Port-au-Prince, Deschamps.
- RÖSSNER, Michael, Federico ITALIANO (eds.), 2014, *Translation Narration, Media and the Staging of Differences*, Bielefeld, Transcript.
- SAINTE-CLAIRES, Linsey, 2025, “Haitian Writers and the Forging of a national voice through Periodicals in the Twentieth-Century”, en Marlene Daut, Kaiama Glover, *A history of Haitian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 251-266.
- SALVADOR, Álvaro, 2001, “Introducción”, en Julián del Casal, *Poesía completa y prosa selecta*, Madrid, Verbum, pp. 13-28.
- ST.-LOUIS, Carlos, Maurice Lubin, 1950, *Panorama de la poésie haïtienne*, Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps.
- SUÁREZ LEÓN, Carmen, 2017, “Julián del Casal: invención de Baudelaire”, en *La alegría de traducir*, La Habana, Ciencias Sociales, pp. 84-93.
- TORO, Alfonso de, 2006, “Figuras de la hibridez. Ortiz: transculturación – Paz: hibridismo – Fernández Retamar: Calibán”, *Alma cubana: transculturación, hibridez y mestizaje. The Cuban Spirit: Transculturation, Mestizaje, and Hybridism*, Susanna Regazzoni ed., Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 15-36.
- TURENNE GUERRIER, Wedsly, 2018, *Réhabilitation d'un poète haïtien. Etzer Vilaire*, New York, Peter Lang.
- VILAIRE, Etzer, 1907, *Poèmes de la mort*, Paris, Fischbacher, 1907.

# Variaciones del sujeto lírico: cruces entre la subjetividad autoral y la materia biográfica en *Invenciones del recuerdo* de Silvina Ocampo

CRISTIAN TON

Universidad Católica Argentina

Alumno de Maestría en Literatura Comparada

cristian.ton@gmail.com

Recibido: 5 de septiembre de 2025 – Aceptado: 17 de octubre de 2025.

DOI:

**Resumen:** El artículo analiza *Invenciones del recuerdo* de Silvina Ocampo como un libro situado en la frontera entre autobiografía y ficción poética. A partir de la noción de “zona de indiferencia” de Agamben, se sostiene que el texto no ofrece un registro fiel de lo vivido, sino una invención sostenida en la memoria. El yo lírico se duplica y se distancia de la primera persona biográfica, transformándola en figura poética. Los nombres olvidados, los espacios deformados y la “autobiografía prenatal” muestran cómo la autora convierte lo personal en mito y en potencia creativa. Así, la memoria se presenta más como procedimiento estético que como testimonio literal. En este proceso, el yo poético resulta paradójicamente más “real” que el yo biográfico, en tanto revela zonas de experiencia inaccesibles a la confesión. El libro se configura, entonces, como un espacio híbrido donde lo autobiográfico y lo ficcional se entrelazan en un movimiento de invención constante.

**Palabras clave:** sujeto lírico; autobiografía; memoria; ficción poética; Silvina Ocampo; biografía y literatura.

## Variations of the Lyrical Subject: Intersections between Authorial Subjectivity and Biographical Material in Silvina Ocampo's *Invenciones del recuerdo*

**Abstract:** This article examines Silvina Ocampo's *Invenciones del recuerdo* as a work located at the intersection of autobiography and poetic fiction. Drawing on Agamben's concept of a “zone of indifference,” it argues that the text does not transmit lived experience directly but reshapes it through memory as a creative procedure. The lyrical “I” distances itself from the biographical self, transforming it into a poetic figure. Forgotten names, distorted spaces, and the notion of a “prenatal autobiography” reveal how Ocampo turns the personal into myth and creative potential. Memory here functions less as testimony than as aesthetic invention. Within this framework, the poetic self emerges as paradoxically more “real” than the biographical one, as it illuminates aspects of experience that confession alone could not capture. The book thus constructs a hybrid space in which autobiographical traces and fictional procedures are inseparable, making memory itself a site of invention.

**Keywords:** Lyrical Subject; Autobiography; Memory; Poetic Fiction; Silvina Ocampo; Biography and Literature.

## Introducción

La obra de Silvina Ocampo ha recibido, tras la muerte de la autora, una atención crítica y editorial más amplia de la que tuvo en vida: sus textos fueron recuperados, revalorizados y reeditados en su conjunto, lo que contribuyó a consolidar un merecido reconocimiento. Ese interés renovado se justifica en la originalidad de su propuesta estética, marcada por una extrañeza formal que, desde la diversidad de registros y géneros, configura un corpus sólido y coherente. La cohesión interna que se percibe en la complejidad de su estructura literaria permite construir una imagen única de la escritora, cuya singularidad creadora reside, especialmente, en los modos de representar. En efecto, en Ocampo no resulta sencillo delimitar categorías o fronteras al momento de abordar sus textos: sus cuentos despliegan ritmos y construcciones sintácticas que generan una explosión poética del lenguaje, mientras que en su poesía, en muchas ocasiones, la narración ocupa un lugar central en la producción de sentido. De allí surgen preguntas inevitables: ¿quién es el sujeto en sus textos líricos?, ¿en qué medida su voz está definida por aquello que narra?, ¿qué experiencias decide contar?

Desde su primer libro, *Viaje olvidado*, aparece con fuerza una obsesión por las combinaciones de la memoria. En los textos de Silvina Ocampo se advierte la necesidad de explorar el recuerdo y recomponer, a partir de fragmentos, una identidad que se despliega en los territorios del sueño y del olvido. En consonancia con lo que señala Monteleone al afirmar que “una teoría del imaginario poético debe plantearse como un modelo que indaga la figura central del sujeto imaginario del poema y, a la vez, el vínculo de dicha subjetividad con la figura autoral, además de la investidura que en el plano simbólico social genera” (Monteleone, 2026: 12), se vuelve pertinente examinar los cruces entre la subjetividad lírica textual —construida en el poema— y la materia biográfica que remite al plano referencial y autoral.

En el presente trabajo se propone analizar en qué medida se articulan la vida y el lenguaje en *Invenciones del recuerdo* de Silvina Ocampo; es decir, cómo lo vivido y lo poetizado son formulados por un sujeto que oscila entre lo autobiográfico y lo ficcional. Surge entonces la pregunta central: ¿se trata de un libro de estricta confesión autobiográfica o de un texto que ficcionaliza la experiencia vital a través de los recursos de la poesía?

## Una autobiografía prenatal

*Invenciones del recuerdo* fue publicado en 2006, tras la muerte de Silvina Ocampo. La edición, preparada por Ernesto Montequin, reúne poemas escritos entre 1960 y 1987 y, según señala en la nota final, responde a un criterio que privilegia su carácter autobiográfico. Montequin llega incluso a hablar de una “autobiografía prenatal”, retomando una expresión de la autora en una entrevista de 1979. Esta calificación introduce, desde el inicio, una paradoja productiva: lo prenatal refiere a una memoria imposible, anterior a la experiencia consciente, y por lo tanto abre la obra a un territorio donde lo autobiográfico se confunde con lo fantástico.

Aunque no se trata de un texto publicado en vida, *Invenciones del recuerdo* permite reconocer una fuerte impronta autorreferencial y establecer vínculos con otros momentos de la producción de Ocampo. La autora construye una ilusión de lo vivido que emerge de la tensión entre memoria y olvido: recordar supone olvidar, fragmentar, reconstruir. Como observa Fangmann:

Una memoria que en sus representaciones ficcionales aparece rozada por la obsesión, por la locura; una memoria “sobrenatural”, pues excede los límites humanos, las normales coordenadas del tiempo y del espacio. Una memoria “prenatal”, mágica, con dominante épica unas veces, fantástica otras; una memoria onírica y también, una memoria “ladrona” (Fangmann, 2007: 49).

El dispositivo central del libro es el desdoblamiento. El sujeto lírico oscila entre la niña y la adulta, entre la primera, la segunda y la tercera persona, de modo que las voces se funden y se confunden. La adultez recupera la infancia, pero sin distanciamiento: ambas instancias de la subjetividad se solapan. En este movimiento, lo biográfico se transfigura en experiencia poética. Como señala Agamben, “la vida es aquello que se crea en la palabra y permanece en ella indistinguible e íntima” (2016: 143). No es casual que, ya desde la primera estrofa, luego de una enumeración que convoca a Gilgamesh, Palinuro, Pao Yu y Odradek, el sujeto lírico exclame: “¡Para qué sirve inventar!” (Ocampo, 2006: 11). La frase sugiere que lo cotidiano —el material biográfico— puede devenir exótico, extraño, poético.

En este sentido, Ocampo reelabora su infancia como materia estética. La rareza, lo insólito y lo excéntrico atraviesan su representación de los primeros aprendizajes y de las emociones iniciales:

Le enseñaron a hablar  
de acuerdo con el Lexicón para bebés  
que acababa de aparecer.  
Cuando le dieron el libro, preguntó:  
—¿Para qué? (Ocampo, 2006: 14).

La expresión de la niña tiende al desvarío. La corrigen, pero eso sólo acentúa la potencia creadora, lo insólito, la extrañeza:

—Nunca va a hablar como la gente esta chica  
—declaró la dueña del Lexicón para bebés (Ocampo, 2006: 15).

Lejos de corregir la desviación, esta frase refuerza la poética de Ocampo: la diferencia como marca, la anomalía como destino poético. En la nota preliminar, Montequin remarca el valor de los primeros recuerdos al decir:

Lejos de todo impulso confesional, su escritura parece haber sido guiada por el afán de descubrir y retener ese cúmulo de experiencias tempranas, acaso prematuras, que forjaron su imaginación y su sensibilidad (Montequin, 2006: 7).

## **La poesía como experiencia religiosa de lo íntimo**

Julia Muzzopappa ha señalado la relación entre la infancia, la experiencia biográfica y la dimensión religiosa en la literatura de Ocampo. En *Invenciones del recuerdo* reaparecen motivos que circulan en toda su obra: la niñez, la religiosidad, la rareza como impronta de lo vivido. En

este punto, conviene recordar que el libro no revela nada que no se encuentre ya en entrevistas, poemas o cuentos como los de *Amarillo celeste* (Muzzopappa, 2017: 143). No se trataría entonces de un texto excepcional dentro de su producción, sino de un eslabón más en la trama que articula vida y literatura en Ocampo.

Aquí se vuelve inevitable la pregunta por el pacto autobiográfico. ¿Qué significa hablar de autobiografía cuando la memoria se presenta como prenatal, cuando el yo se desdobra en voces que se entrecruzan y se contaminan, cuando la edición misma es póstuma y ha sido organizada por otro? Siguiendo a Muzzopappa, es indiscutible que la voz lírica del libro remite a la propia Ocampo, y la autora lo confirma en una entrevista con Noemí Ulla: “La poesía es mucho más íntima que algo en prosa” (Ulla, 1982: 70). Pero esa intimidad no equivale necesariamente a confesión directa.

En efecto, la naturaleza póstuma del libro complica cualquier intento de lectura transparente. El hecho de que haya sido Montequin quien armara y ordenara los poemas introduce un nivel de mediación que problematiza la idea de un discurso estrictamente confesional. La voz de Ocampo está, sin duda, pero aparece filtrada por la construcción editorial y, sobre todo, transformada por la operación poética que convierte la experiencia vital en materia de extrañeza.

## Configuraciones del espacio poético

En *Invenciones del recuerdo* se vuelve fundamental indagar en qué medida los textos construyen un recorrido biográfico o, más bien, un itinerario ficcional sostenido por la memoria. Siguiendo a Agamben, podríamos ubicar el libro en una “zona de indiferencia entre lo vivido y lo poetizado”:

La razón, que es el fundamento de la poesía y constituye aquello que los poetas llaman el dictado (*dictamen*), no es, entonces, ni un acontecimiento biográfico ni un acontecimiento lingüístico, sino, por así decir, una zona de indiferencia entre lo vivido y lo poetizado, un “vivir la palabra” como inagotable experiencia amorosa (Agamben, 2016: 145).

En este sentido, *Invenciones del recuerdo* no transmite un contenido autobiográfico de manera directa, sino que pone en juego un procedimiento de invención que se sostiene en lo biográfico para transformarlo en potencia poética. El recuerdo, antes que un registro de lo sucedido, funciona como mecanismo creativo que desplaza, enmascara y resignifica la experiencia.

Por eso podemos afirmar que, en este libro, se recuerda en la medida en que se inventa. El recuerdo no es un contenido que se comunica, sino una potencia creativa. Lo que nos lleva a plantear otro interrogante: ¿en qué medida el sujeto lírico, en su vocación de expresar sentimientos y estados del alma, representa el mundo exterior y objetivo? ¿Hay valor referencial en el sujeto lírico? ¿Podemos decir que, aun cuando el material poético se someta a la ficción y a la invención, se encuentran conexiones entre el yo lírico y las circunstancias autobiográficas? Un ejemplo temprano en el texto lo muestra con claridad:

Pero antes de partir se despidió de Palermo.  
No sabía que se despedía.  
En el momento de despedirnos  
nunca sabemos que nos despedimos (Ocampo, 2006: 34).

El sujeto lírico habla desde una experiencia personal, pero en un tono universal que anula la posibilidad de leer el verso como mera confesión autobiográfica: “la alegorización del yo como reducción del sujeto autobiográfico libera el sujeto de la circunstancia espacio-temporal y del estado de cosas” (Combe, 1999: 149).

Este mecanismo es recurrente en el libro. El yo se duplica, se desdobra, se distancia de sí mismo: la primera persona nunca es del todo protagonista, sino testigo. El “yo” recuerda, pero ese recuerdo no es estable; fluctúa entre lo vivido y lo soñado, entre lo experimentado y lo deformado por la imaginación. Así, cuando Ocampo escribe: “Tengo que describir la casa natal / para dar mayor relieve a los recuerdos” (Ocampo, 2006: 16), queda claro que el gesto no busca reconstruir fielmente un espacio biográfico, sino ponerlo en escena como figura poética.

El sujeto lírico en *Invenciones del recuerdo* se detiene a describir los espacios de la infancia: las cuatro casas comunicadas entre sí, los escritorios del padre, los perros con nombres ingleses, los canarios y la pianola. Sin embargo, en la medida en que se evocan los recuerdos, se percibe una voluntad de enmascarar los hechos. La voz lírica no sólo recuerda, sino que desplaza y distorsiona, abriendo un hiato entre el mundo vivido y el mundo soñado. Esta oscilación responde a una característica propia de la infancia: la imprecisión, que habilita la fantasía como modo de pensamiento. De allí surgen las preguntas centrales: ¿qué destino tienen los recuerdos tempranos? ¿Cómo repercuten en la vida adulta? La imperfección de la memoria se convierte, entonces, en el fundamento del relato autobiográfico que, en la escritura de Ocampo, se tiñe inevitablemente de ficción. ¿La recreación de la infancia busca iluminar lo vivido o, más bien, encubrirlo bajo el artificio poético?

En realidad no sabe si en su recuerdo  
se ha apropiado de ese tocado  
que podría pertenecer al traje de su hermana o de su prima.  
La memoria suele ser una ladrona (Ocampo, 2006: 141).

A través de la poesía, Ocampo insiste en que no conservamos recuerdos directos de la infancia, sino recuerdos vinculados a ella, mediados y reconfigurados. Este gesto no es inocente: su escritura se vale de un verso libre que se acerca a la prosa, donde la cadencia vacilante oscila entre la declamación lírica y el tono narrativo. El efecto es doble: por un lado, la hibridez formal cuestiona los límites entre memoria y relato; por otro, la voz lírica se desdobra gramaticalmente. La primera persona aparece menos como protagonista que como testigo, aunque no se limita a observar. Organiza los escenarios, arma un “teatro” poético en el que la infancia es representada desde el extrañamiento: “en su teatro, sobre el viento armado, / sombras suele vestir de bulto bello” (Góngora, 1992: 137).

Ese desdoblamiento produce un yo alienado de su entorno, incluso de su círculo más inmediato: la familia. Como observa Molloy:

Alienado gramaticalmente, el sujeto de *Invenciones...* se exhibe distanciado de su entorno, incluso del grupo más inmediato, el de su propia familia. Un yo que narra, un ella narrada y un ellos familiar en el que se distinguen una madre (freudianamente *certissima* hasta el momento del abandono) y un padre “sombrío y severo” constituyen si no un núcleo familiar –esta familia se presenta bastante desperdigada– por lo menos los actores principales del relato (Molloy, 2006).

Más que una estricta confesión autobiográfica, el libro revela un trabajo de ficcionalización poética de la memoria: Ocampo inventa su recuerdo al tiempo que lo encubre, configurando una “autobiografía imposible” que sólo la poesía puede sostener.

## Los nombres de la otredad

Silvina Ocampo avanza por el camino del desvío y la alteración de lo real, un procedimiento visible en el modo en que trabaja los nombres. El sujeto lírico nombra no desde la exactitud documental de la memoria, sino desde la revelación poética del presente:

Molesta de pronto no saber el nombre de algo,  
o saberlo sin descubrir lo que se nombra.  
No saber en este caso el de la primera niñera molesta,  
pero sé que tenía un nombre  
con ojos azules como alas de libélula;  
como la sopa, cutis de tapioca;  
olor a naftalina y a jabón de España,  
como los vestidos de invierno a veces,  
o las camisas de lino (Ocampo, 2006: 30).

Aquí, el nombre olvidado se sustituye por un haz de imágenes sensoriales que evocan la presencia perdida. La memoria no reconstruye de manera fiel, sino que inventa, dando forma poética a la ausencia. Ocampo parece sugerir que la identidad no surge de la continuidad lineal de los recuerdos, sino de la posibilidad de reinventarse a partir de fragmentos. En este punto, el yo biográfico se disocia del yo poético: el primero aporta la materia de la experiencia, el segundo la transforma en invención lírica. De este cruce emerge una subjetividad ficcionalizada, en la que la máxima de Rimbaud —*je est un autre*— cobra pleno sentido.

Tal operación se distancia de lo que Philippe Lejeune llamó “pacto autobiográfico”, que descansa en la identidad entre autor, narrador y personaje:

El concepto de yo lírico aparece entonces dirigido de lleno contra el lirismo autobiográfico, particularmente contra la posibilidad de una poesía autobiográfica en sentido estricto, de acuerdo con la definición del pacto autobiográfico propuesta por Philippe Lejeune. El criterio autobiográfico, en efecto, descansa en la identidad entre el autor, el narrador y el personaje, confundidos en el empleo de la primera persona (Combe, 1999: 139).

En *Invenciones del recuerdo* esa identidad se fractura: los recuerdos se reelaboran en función del presente, pero también se proyectan hacia una existencia previa al nacimiento, un tiempo “antes de la vida” al que sólo se accede por la vía poética. No se trata de recuperar la infancia de manera confesional, sino de crear imágenes de lo no vivido, de lo apenas entrevisto en los pliegues de la memoria: “El recuerdo está lleno de desmayos, / de pérdidas de conocimiento” (Ocampo, 2006: 37).

El procedimiento central del sujeto lírico es, entonces, la dislocación. Lugares, personas y gestos son recuperados no como testimonios, sino como símbolos. Las asociaciones líricas producen movimientos inesperados: “Hay manos sin caras, / cuerpos sin palabras, / palabras sin cuerpos” (Ocampo, 2006: 37). De este modo, la voz lírica no trae certezas, sino huellas y

enigmas: propone un recuerdo inventado que se ofrece al lector como experiencia estética antes que como confesión íntima.

En este sentido, más que un libro de estricta confesión autobiográfica, *Invenciones del recuerdo* debe leerse como una poética de la memoria, donde lo vivido se ficcionaliza, lo olvidado se convierte en materia creadora y el yo se transforma en otro a través de los recursos de la poesía.

## El origen del mito personal

La experiencia evocada en *Invenciones del recuerdo* se sitúa en un plano anterior a lo vivido, en lo que podría denominarse una “historia prenatal”. El yo lírico afirma: “todas esas imágenes están grabadas / dentro de aquel gris, prenatal corazón” (Ocampo, 2006: 14). La memoria poética, en este sentido, no se limita a la reconstrucción de hechos biográficos verificables, sino que se adentra en un territorio de génesis mítica: se funda un mito personal anterior al nacimiento, que se convierte en matriz simbólica de la subjetividad. Surge entonces la pregunta: ¿en qué medida este mito personal se distingue del carácter biográfico de la poeta? Si concebimos el mito como una forma *a priori* de la imaginación, debemos admitir la incidencia de una personalidad inconsciente que orienta la creación poética. Nos situamos, por lo tanto, en el campo de la psicocrítica, donde lo inconsciente se revela como soporte estructural de la escritura.

El texto evidencia cómo el pasado individual se configura a partir de su vínculo con las circunstancias personales, pero también con arquetipos y símbolos universales. La recurrencia de lo religioso en Ocampo es un ejemplo elocuente: referencias bíblicas reaparecen atravesadas por la transgresión, la ironía, la sensualidad o lo profano, en un registro donde lo sagrado se cruza con lo erótico.

Y esas conversaciones instructivas  
sobre la diferencia primordial de los sexos  
y de cómo inevitablemente fecunda el macho a la hembra  
y de cómo el amor inventa  
miembros dúctiles  
que reemplazan a veces al miembro que fecunda;  
y desde cuándo y cómo y dónde y para qué  
descendiendo al abismo lento,  
pánico de la curiosidad, viciosamente,  
como los criminales vertiginosos  
en busca de la ardiente perdición:  
todo eso es importante en la memoria  
porque en cada acto buscaría a Dios  
como cuando jugaba al gallo ciego  
buscando puertas para escapar (Ocampo, 2006: 172).

En el pasaje citado, el discurso sobre la diferencia sexual se yuxtapone con la búsqueda de Dios en la infancia, desestabilizando tanto los marcos dogmáticos como las certezas de la memoria. El sujeto conecta su propia historia con la base inconsciente. En palabras de Charles Mauron, refiriéndose a la influencia que tienen los recuerdos de la especie en el escritor individual, “¿no actúan, la mayoría de las veces, a través de un doble filtro, ya sea de convenciones conscientes, débilmente animadas, o de experiencias típicas revividas, y por tanto reanimadas, pero convertidas al mismo tiempo en particulares?” (Mauron, 2005: 726).

El sujeto lírico establece, así, una distancia crítica respecto de la niña que fue, pero sin abandonar el territorio de lo personal. Lo autobiográfico se resignifica como materia poética, contribuyendo a la elaboración del mito personal. Los objetos rescatados del olvido se transforman: adquieren un nuevo estatuto ontológico al ser recreados en el poema. La invención no sólo preserva lo vivido, sino que lo reinventa, liberando al sujeto de la linealidad cronológica y de la identificación estricta con lo biográfico. El sujeto lírico renace en sus versos, Silvina Ocampo hace real la vida deseada, imaginada, soñada; lo hace con la potencia del aquí y el ahora:

La cronología no existe en el tiempo del recuerdo:  
las torres trémulas del agua de una quinta,  
del tanque del molino se desbordan  
y le mojan los pies en cualquier parte.  
Hay un cielo en la sala, tiene nubes y es celeste.  
Hay viento en el jardín de invierno.  
Un niño de mármol tiene frío siempre (Ocampo, 2006: 28).

La invención, en este sentido, constituye un modo de creación radical: permite al sujeto lírico nacer nuevamente en sus versos y construir una existencia paralela, deseada, imaginada. El yo poético se abre a “otra vida” que siempre estuvo latente, reafirmando la imposibilidad de reducir el texto a una confesión autobiográfica en sentido estricto. Lo que emerge, más bien, es un espacio de ficcionalización lírica de la experiencia vital, donde la memoria y la invención se entrelazan hasta volverse indistinguibles.

### **El yo más real que el yo lírico**

Mercedes Roffé sugiere que la poesía constituye, en esencia, un viaje del yo experiencial hacia el yo poético: “Quizás la poesía no sea otra cosa que ese viaje. La posibilidad de trascender un yo inmediato, relativamente unívoco, para dar voz a otro yo, que más que poético o ficcional daría en llamar real” (Roffé, 2006: 81). En *Invenciones del recuerdo*, ese “yo real” excede al yo lírico: lo que emerge en los poemas no es la simple narración de la vida de Silvina Ocampo, sino una instancia más compleja donde la experiencia, la voz y la realidad se funden en una forma creadora. El yo de la infancia aparece como núcleo, pero no en clave de confesión autobiográfica. El recuerdo, lejos de ser una transcripción fiel de lo vivido, funciona como desplazamiento: una vía para acceder a otra realidad, la del lenguaje poético mismo, que opera como instancia iluminadora. Cuando parece que Silvina Ocampo nos habla de su pasado, en realidad está hablándonos de algo más complejo, más difuso, más irreal. Silvina Ocampo nos habla, en definitiva, del propio lenguaje poético y su capacidad creadora: nos habla del acto creador como acto iluminador. La *poiesis* que da forma a elementos diversos (de la memoria y de la invención) para dar vida a un yo más real. Pero para recuperar esos elementos, el sujeto no hace un viaje sólo hacia atrás, hacia el pasado. En *Invenciones del recuerdo* nos encontramos con un método de escritura circular. Es decir, los espacios se evocan para traerlos al presente, pero el sujeto también se desplaza hacia el pasado, o hacia un espacio que está en el presente y en el pasado. Como sugiere Carggiolis Abarza: “Cabe destacar que *Invenciones* sigue la idea de una escritura palindrómica debido al manejo de una retórica de lo ambiguo y de operaciones poéticas de inversión y oxímoron” (Carggiolis Abarza, 2013: 269). La memoria, entonces, no reconstruye de manera lineal, sino que recorta escenas fragmentarias, atravesadas por el desdoblamiento de la voz. La niña y la adulta conviven, se espejan, sin confundirse del todo. Ocampo multiplica las perspectivas: la misma escena puede ser narrada desde la percepción infantil o desde el recuerdo posterior, con matices

de extrañamiento. Los espacios se recuperan y se recortan. Quedan marcados como espacios de la infancia, el yo adulto se identifica con la niña y, en el viaje de ida y vuelta de la memoria, el yo se identifica también con otra infancia:

Chango, uno de los sirvientes de la casa,  
la miraba siempre de reojo.  
Al pasar junto a ella,  
le tocaba aviesamente la falda o el pelo.  
(...)  
Yo lo recuerdo así,  
pero ella lo recuerda como el fantasma de una pesadilla (Ocampo, 2006: 117).

El sujeto se desdobra. Recorta un momento de la memoria, pero mantiene la alteridad. Se narra la infancia, pero de manera trasegada, fragmentaria. Los recuerdos funcionan como símbolos que unen a la niña con la adulta. Y en ese reflejo siempre aparece, como motivo recurrente, la soledad. El sujeto lírico está aislado en los espacios poéticos que configura: la niña está aislada aun cuando el espacio es habitado por la familia.

En este ejercicio de reconstrucción de la memoria, el sujeto lírico no sólo expone los sentimientos de la niña, no sólo habla de las emociones; sino que, además, toma distancia de ellos, como si quienes hablaran fueran dos sujetos diferentes:

Y ahora hago un paréntesis  
para citar sus palabras actuales:  
Cuando estuve muy enamorada o cuando tuve un accidente  
o cuando fui despojada de algo muy querido  
o sobre todo cuando estuve enferma,  
conocí ese otro mundo que ahora recordaré:  
el mundo de las prescencias  
de todo aquello que lo circunda,  
ese mundo que ha penetrado en mí  
con relámpagos de sabiduría (Ocampo, 2006: 121).

El sujeto se desdobra en el presente, no sólo con respecto a la niña sino también con respecto a sí mismo. El “yo” es un “ella”. En el paréntesis vive otro sujeto que habita dentro del yo que enuncia. El canto se desarrolla a través de los fragmentos para dar cuenta de aquellos relámpagos de sabiduría. El sujeto retoma ciertos temas, los recupera, hace variaciones. Esta operación permite que el sujeto tome distancia con respecto a lo que cuenta. Los temas se encadenan en un camino de ida y vuelta. La soledad, la muerte, el pecado son mencionados una y otra vez, con variantes que aportan nuevas perspectivas, de forma tal que podemos hablar de variaciones del sujeto lírico. Por lo tanto, el yo que cuenta se identifica con el objeto, pero no sólo eso, sino que también el lector se identifica con ellos. En estos juegos de desdoblamientos y reflejos, el sujeto se ramifica a través de las diferentes lecturas.

## Las variaciones líricas del sujeto

Podemos hablar, entonces, de múltiples textos dentro del texto de Silvina Ocampo. La fragmentación de este poema extenso le da, sorprendentemente, una unidad de sentido. El sujeto lírico, al contarnos una historia con el ritmo que dan los versos, traspasa las convenciones tradicionales en cuanto a la clasificación de géneros. La longitud de este poema escapa a las

formas tradicionales de la poesía. Por otro lado, es fácil reconocer algunas obsesiones de la autora, que están presentes en otros trabajos poéticos y en su narrativa. Retomando la pregunta que origina esta reflexión (¿Cómo se dan los cruces entre la subjetividad autoral y la materia biográfica?), *Invenciones del recuerdo* es un libro que permite pensar en la construcción de un sujeto más allá del texto, un sujeto que se identifica con el mundo personal de Silvina Ocampo, un sujeto que se desdobra para poder hablar de la niña que fue, pero ficcionalizando a su vez sus memorias. De modo tal que, en definitiva, el yo lírico actual también se desdobra de sí mismo.

## Conclusión

A modo de cierre, puede sostenerse que *Invenciones del recuerdo* oscila deliberadamente entre el registro autobiográfico y la construcción poética, sin afirmarse de manera definitiva en ninguno de los dos polos. La dificultad para establecer límites genéricos responde a una operación estética característica en la obra de Silvina Ocampo: la exploración de la memoria como espacio de invención. El texto organiza fragmentos de recuerdos que, al recomponerse, delinean una unidad biográfica, aunque no en clave confesional, sino mediante un procedimiento de desdoblamiento y desplazamiento de voces. La alternancia entre primera y tercera persona, así como la anulación de coordenadas temporales, configuran una escritura que desarma la linealidad del relato vital para transformarlo en experiencia estética.

En este sentido, más que narrar su vida, Ocampo reelabora los materiales de la memoria como símbolos de la infancia y de la soledad, y los eleva a una dimensión que roza lo mítico. El yo que enuncia se presenta simultáneamente como íntimo y extraño, como próximo y ajeno, lo que impide reducirlo al testimonio confesional. De ahí que pueda afirmarse que el libro no es estrictamente autobiográfico, sino un ejercicio de ficcionalización de la experiencia vital a través de los recursos de la poesía. El recuerdo funciona como desviación, como un puente entre lo vivido y lo soñado, y la escritura, fragmentaria y dislocada, se convierte en el medio para fundar un sujeto múltiple, abierto a infinitas variaciones. En última instancia, la poesía no registra tanto la vida de Silvina Ocampo como su capacidad de reinventarla: una poética de la memoria donde lo autobiográfico se diluye en el artificio creador y donde la capacidad inventiva es también la capacidad de crear infinitas variaciones de un yo.

## Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio, 2016, *El final del poema. Estudios de poética y literatura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- CARGGIOLIS ABARZA, Cynthia, 2013, (Re)cortes de infancia: *Invenciones del recuerdo* de Silvina Ocampo, *Aisthesis*, núm. 54, diciembre, 2013, pp. 267-286. Disponible en: [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812013000200016](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812013000200016).
- COMBE, Dominique, 1999, “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, en Fernando Cabo Aseguinaloza (comp.), *Teorías sobre la Lírica*, Madrid, Arco Libros, pp. 152-153.
- FANGMANN, Cristina I., 2007, “Ese infinito recinto impenetrable. Memoria, olvido y auto-imagen en Silvina Ocampo”, *IPOTESI-Revista de estudios literarios* 11, pp. 47-60.
- GÓNGORA, Luis de, 1992, *Sonetos completos*, Madrid, Editorial Castalia.

- MAURON, Charles, 2005 (1962), “Interpretación del mito personal”, en José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal.
- MOLLOY, Silvia, 2006, “Sola, en la casa de la memoria”, en *La Nación* (3.7.2021). Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/sola-en-la-casa-de-la-memoria-nid827115>.
- MONTELEONE, Jorge, 2016, “Prólogo”, en *El fantasma de un nombre: Poesía, imaginario, vida*, Rosario, Nube Negra Ediciones, pp. 9-17.
- MONTEQUIN, Ernesto, 2006, “Nota preliminar”, en Silvina Ocampo, *Invenciones del recuerdo*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 7-10.
- MUZZOPAPPA, Julia, 2017, *Irrupciones de la infancia*, Buenos Aires, Corregidor.
- OCAMPO, Silvina, 2006, *Invenciones del recuerdo*, Buenos Aires, Sudamericana.
- ROFFÉ, Mercedes, 2006, “I is Another: o la inasible historia del ojo”, en Sylvia Molloy y Mariano Siskind (eds.), *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*, Buenos Aires, Norma, pp. 77-88.
- ULLA, Noemí, 1982, *Encuentros con Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Ed. de Belgrano.



# Un trasplante poético: cuando Olga Orozco canta en guaraní

JAVIER VIVEROS

*Guarani Ñe'ẽ Rerekuapavẽ - Academia de la Lengua Guaraní /  
Academia Paraguaya de la Lengua Española (Paraguay)*

[jviveros@gmail.com](mailto:jviveros@gmail.com)

Recibido: 2 de octubre de 2025 – Aceptado: 2 de diciembre de 2025.

DOI:

**Resumen:** Este artículo analiza las traducciones al guaraní de los dos primeros poemas de Olga Orozco realizadas por Susy Delgado en su libro *Orozco pytukue* (2020). A partir de la literatura comparada y los estudios de traducción, se examinan las estrategias traductológicas aplicadas a los poemas “Esos pequeños seres” y “Las muertes”. Los resultados muestran un uso sostenido de paráfrasis, neologismos y rodeos sintácticos que enriquecen el repertorio expresivo del guaraní. Se observa una alternancia entre domesticación y extranjerización, pero con clara predominancia de esta última, lo que refuerza la alteridad del original y expone al lector a la diferencia cultural. La investigación concluye que la labor de Delgado constituye un acto glotopolítico de resistencia frente a la situación diglósica del Paraguay, legitimando al guaraní como lengua de alta literatura y consolidando su potencial creativo en el ámbito poético.

**Palabras clave:** Olga Orozco; Susy Delgado; traducción poética; guaraní; extranjerización; domesticación.

## A Poetic Transplant: When Olga Orozco Sings in the Guaraní Language

**Abstract:** This article analyzes Susy Delgado's Guaraní translations of the first two poems by Olga Orozco, included in her book *Orozco pytukue* (2020). Drawing on comparative literature and translation studies, it examines the strategies applied to the poems “Esos pequeños seres” and “Las muertes”. The results highlight sustained use of paraphrase, neologisms, and syntactic circumlocution that enrich Guaraní's expressive repertoire. While both domestication and foreignization coexist, foreignization clearly predominates, reinforcing the otherness of the original and confronting readers with cultural difference. The study concludes that Delgado's work constitutes a glottopolitical act of resistance against Paraguay's diglossic situation, legitimizing Guaraní as a language of high literature and consolidating its creative potential in poetry.

**Keywords:** Olga Orozco; Susy Delgado; Poetic Translation; Guaraní; Foreignization; Domestication.

## Introducción

La traducción poética constituye uno de los campos más complejos y fértils dentro de los estudios literarios. En el caso paraguayo este desafío adquiere un cariz particular: la lengua guaraní, originaria del tronco tupí-guaraní, se encuentra en una situación diglósica con respecto al castellano a pesar de ser la lengua mayoritaria de la población paraguaya y de haber alcanzado el estatus de lengua cooficial en la Constitución Nacional de 1992. Esta realidad coloca a la traducción de poesía hacia el guaraní en un escenario de tensión entre minorización lingüística y resistencia cultural. En ese marco se inscribe la obra *Orozco pytukue* ('la estela del aliento de Orozco') de Susy Delgado, quien traduce al guaraní diecisésis poemas de la poeta argentina Olga Orozco. El presente artículo se propone examinar, en clave de literatura comparada y estudios de traducción, las versiones en guaraní de los dos primeros poemas de la antología, "Esos pequeños seres" ("Umi tekove mini") y "Las muertes" ("Umi mano"). El análisis se apoyará en los desarrollos teóricos de la traducción literaria, con especial atención a los conceptos de *extranjerización* y *domesticación* (Venuti, 2004) y de *traducción etnocéntrica* y *traducción hipertextual* (Berman, 2014), así como los aportes de Schleiermacher (2000) y Benjamin (2010).

Más allá de su valor literario, la propuesta de Delgado se revela como un gesto glotopolítico: al inscribir a Olga Orozco en el territorio literario del guaraní, expande las fronteras expresivas de la lengua de origen indígena y desafía las jerarquías lingüísticas que históricamente han subordinado al guaraní en Paraguay. El presente artículo sostiene la hipótesis de que estas traducciones no se limitan a ser un simple ejercicio estético, sino que representan un acto de intervención político-cultural que refuerza la legitimidad del guaraní como lengua de alta literatura. Para sustentar esta hipótesis, se articulará un recorrido dividido en tres etapas: primero, una breve contextualización histórico-lingüística de Paraguay y del lugar del guaraní en su entramado social y político; segundo, una fundamentación teórica que permita situar la traducción de poesía en el debate entre *extranjerización* y *domesticación*; finalmente, un análisis detenido de los dos poemas traducidos, que permitirá extraer conclusiones sobre las estrategias empleadas por Susy Delgado y sobre las implicancias de su labor en el contexto de dominación cultural y lingüística del castellano.

## Paraguay, un laboratorio sociolingüístico

Paraguay es reconocido como un espacio singular en el panorama lingüístico latinoamericano. Se trata de uno de los pocos países donde una lengua de origen indígena, el guaraní, ha alcanzado el estatus de lengua oficial junto al castellano. Esta particularidad lo convierte en un verdadero laboratorio sociolingüístico donde la coexistencia de lenguas refleja las huellas de la historia colonial, los procesos de mestizaje y las tensiones contemporáneas derivadas de la diversidad cultural y lingüística. El guaraní es, además, la única lengua precolombina que ha alcanzado el estatus de oficial y que es, al mismo tiempo, hablada por la mayoría de su población no indígena.

El bilingüismo paraguayo hunde sus raíces en el temprano contacto entre los pueblos guaraníes y los colonizadores españoles. La escasez numérica de estos últimos, sumada a la intensidad de las relaciones sociales y culturales, propició la persistencia y expansión del guaraní en ámbitos de comunicación cotidiana. Incluso los misioneros jesuitas y franciscanos promovieron su uso como herramienta de evangelización, lo que dio lugar a gramáticas y diccionarios tempranos —recordemos algunos trabajos de Antonio Ruiz de Montoya tales como el *Tesoro de la lengua guaraní* y *Arte de la lengua guaraní*—. Si bien el castellano fue impuesto como lengua oficial

de la administración colonial, el guaraní sobrevivió y se consolidó como lengua vehicular de la población mestiza.

La Constitución Nacional de 1992 reconoció formalmente el carácter pluricultural y bilingüe del Paraguay. El artículo 140 establece que el castellano y el guaraní son idiomas oficiales. La realidad social, sin embargo, demuestra que la relación entre ambas lenguas está marcada por jerarquías: el castellano domina en ámbitos de prestigio como la educación, la administración pública y los medios de comunicación, en tanto que el guaraní se mantiene como lengua de uso familiar y coloquial, en clara situación de diglosia.

El concepto de diglosia, desarrollado por Ferguson (1959) y ampliado por Fishman (1967), describe la coexistencia de dos variedades lingüísticas en un mismo territorio, con funciones sociales diferenciadas: una variedad “alta”, asociada al prestigio y a contextos formales, y una variedad “baja”, relegada a la oralidad y a espacios informales. En Paraguay, el castellano ha ocupado históricamente el lugar de la variedad “alta”, mientras que el guaraní ha quedado confinado a la “baja”, aun cuando es hablado por la mayoría de la población: es una lengua minorizada, a pesar de ser la lengua mayoritaria. Bartomeu Melià ha señalado con agudeza esta situación, calificándola de diglósica en sentido estricto: “Para todos los efectos, el monolingüe guaraní es considerado inferior y sufre pena por este hecho, desde la falta de oportunidades que le ofrece la escuela hasta la merma de opciones de trabajo” (Melià, 1992: 193). Esta percepción social se traduce en discriminación estructural y en la reproducción de desigualdades socioeconómicas. Aunque el Estado paraguayo ha sancionado la Ley 4251/2010 de Lenguas, el guaraní sigue en la lucha por alcanzar una plena normalización. La falta de suficientes recursos educativos, la predominancia del castellano en los niveles superiores de enseñanza y la todavía escasa presencia del guaraní en la administración estatal revelan una brecha significativa entre la norma legal y la realidad social.

La glotopolítica entendida como el estudio de las interacciones entre lenguaje y poder permite comprender las dinámicas de minorización y resistencia que atraviesan al guaraní en Paraguay. Como señalan Guespin y Marcellesi (1986), la glotopolítica abarca tanto las intervenciones explícitas del Estado como los comportamientos espontáneos de las comunidades lingüísticas. En este sentido, el guaraní ha sido objeto de políticas de marginación y, al mismo tiempo, de esfuerzos de revitalización. Elvira Narvaja de Arnoux (2000) ha subrayado que la glotopolítica no se limita al conflicto entre lenguas, sino que incluye las tensiones entre variedades y prácticas discursivas. Roberto Bein (2001), por su parte, recuerda que el derecho a la lengua propia constituye un derecho humano fundamental, particularmente para las minorías. Estas perspectivas permiten situar al guaraní dentro de un campo de disputas en el que las decisiones políticas inciden directamente en su vitalidad.

## **La traducción poética como problema**

Traducir poesía constituye, en el campo de la traductología, uno de los retos más intrincados y fecundos. Roman Jakobson afirmó en su célebre ensayo “On Linguistic Aspects of Translation”: “La poesía es, por definición, intraducible. Tan solo cabe la transposición creadora” (1959: 232). El lingüista ruso advertía que la densidad simbólica y rítmica de la poesía resiste el traslado literal, obligando al traductor a ejercer una creatividad comparable a la del poeta mismo, para hacer brotar nuevamente el poema en otra lengua, con los moldes de otra cultura.

La dificultad radica en que la poesía se caracteriza por su capacidad de empujar el lenguaje hacia sus límites, explorar las tensiones entre forma y sentido, y cargar cada palabra de resonancias culturales y emocionales. Walter Benjamin, en su ensayo *La tarea del traductor* (1923), subrayó que la traducción no puede aspirar a la equivalencia absoluta, sino a despertar en la lengua de llegada “ecos del original”. Entonces, la traducción poética no consiste en trasladar contenidos semánticos, sino en recrear un campo de significación donde resplandezca la alteridad del texto fuente, en que pueda sentirse lo que Barbara Cassin denomina el “espesor de la diferencia”. La mencionada concepción benjaminiana es clave para abordar las versiones en guaraní de Susy Delgado: su labor se centra en despertar resonancias poéticas en una lengua con estructuras que son radicalmente distintas al castellano, poniendo a prueba los límites expresivos del guaraní y, al mismo tiempo, expandiéndolos, moviendo sus hitos hacia más adelante.

Antoine Berman (2014) propuso una tipología crítica de las prácticas traductivas. Distinguió la *traducción etnocéntrica*, que borra la alteridad del texto fuente y lo aclimata a la cultura receptora, y la *traducción hipertextual*, que recrea el original mediante procedimientos como la adaptación o el pastiche. Frente a estas tendencias, Berman defendió una ética de la *traducción extranjerizante*, que preserve la otredad y exponga al lector a la experiencia de lo diferente. Como tendremos ocasión de comprobar, la traducción emprendida por Delgado muestra algunos momentos *etnocéntricos* —cuando adapta expresiones para facilitar la comprensión de los lectores en la lengua meta— y una gran mayoría de momentos *extranjerizantes* —cuando introduce neologismos o estructuras poco habituales en guaraní—. El análisis detallado de los poemas permitirá evaluar qué estrategia predomina y con qué efectos en la construcción del guaraní literario.

Por su parte, Lawrence Venuti, en *The Translator's Invisibility* (1995), distinguió dos grandes estrategias traductológicas: la *domesticación*, que adapta el texto a la cultura meta, borrando la alteridad —e instalando la invisibilidad del traductor—, y la *extranjerización*, que preserva la diferencia cultural y obliga al lector a confrontarse con lo ajeno. Venuti entiende la traducción como un acto político: toda decisión traductiva implica una toma de posición frente a las jerarquías culturales y lingüísticas. La *domesticación* “naturaliza” la obra extranjera, haciendo que parezca escrita en la lengua de llegada, borrando las marcas propias de la otra cultura. La *extranjerización*, en cambio, desafía las normas dominantes de la lengua receptora y expone al lector a la alteridad del original. Para Venuti, esta segunda vía es más ética, pues resiste el imperialismo lingüístico y cultural. En *Orozco pytukue*, Delgado se inscribe en esta tensión. Su decisión de traducir a Orozco al guaraní ya es, en sí misma, un gesto extranjerizante: introduce en la lengua de origen indígena un universo poético extranjero. Pero dentro del texto sus elecciones oscilan: a veces domestica para garantizar inteligibilidad; en la mayoría de los casos preserva la extrañeza original, creando un acercamiento directo a la lengua de partida.

Por añadidura, Berman y Venuti coinciden en subrayar la dimensión ética de la traducción: no se trata solo de un procedimiento técnico, sino de una intervención cultural. Maurice Blanchot, en *La amistad* (1971), lo expresó de modo sugerente: “El traductor es un escritor de una singular originalidad, precisamente allí donde parece no reivindicar ninguna. Es el maestro secreto de la diferencia de las lenguas, no para abolirla, sino para utilizarla” (1971: 53). Venuti retoma esta idea y la coloca como epígrafe de su obra, reivindicando al traductor como agente cultural que debe hacer visible la diferencia. En el contexto paraguayo, esta dimensión ética se intensifica: traducir poesía al guaraní no solo implica lidiar con diferencias lingüísticas, sino también desafiar un sistema de poder que ha minorizado históricamente a la lengua precolombina. La traducción, por tanto, está lejos de ser una operación neutral: constituye una forma de resistencia cultural y una apuesta por la diversidad lingüística.

El guaraní, lengua aglutinante y polisintética, ofrece posibilidades expresivas únicas. Sin embargo, en comparación con el castellano su léxico ha estado históricamente limitado debido a procesos de colonización y a su confinamiento a la oralidad. La traducción poética constituye así un terreno fértil para la creación de neologismos y para la expansión del repertorio expresivo de la lengua. En efecto, en *Orozco pytukue* Delgado recurre a paráfrasis, circunloquios y neologismos para recrear imágenes poéticas complejas. Estas estrategias permiten transmitir los contenidos de la poesía de Orozco y, al mismo tiempo, enriquecen la lengua guaraní al dotarla de nuevos recursos para nombrar experiencias estéticas y metafísicas.

Por fin, y desde la perspectiva de la literatura comparada, la traducción se concibe como un espacio de encuentro entre culturas. Como señaló Steiner (2013), cada acto de traducción es al tiempo un acto de interpretación y de hospitalidad hacia lo extranjero. En este sentido, la traducción de Orozco al guaraní conecta dos lenguas y a su vez dos tradiciones literarias: la poesía argentina del siglo XX y la tradición poética guaraní en construcción. La literatura comparada, al estudiar estos cruces, logra hacer visible el modo en que los textos circulan, permite que se note cómo se transforman y adquieran nuevos significados en contextos distintos. El análisis de *Orozco pytukue* se inscribe así en un doble campo: el de los estudios de traducción y el de la literatura comparada.

### **Análisis de *Orozco pytukue*: “Umi tekove mini” y “Umi mano”**

Olga Orozco (1920-1999) ocupa un lugar central en la poesía argentina del siglo XX. Su obra se caracteriza por un tono visionario y simbólico donde confluyen la memoria, los sueños y una imaginería de tintes surrealistas. En libros como *Desde lejos* (1946), *La noche a la deriva* (1984) o *Con esta boca, en este mundo* (1994), Orozco construye un universo poético en el que se destacan temas como la memoria, la exploración del tiempo, la muerte y la identidad.

Susy Delgado (1949), por su parte, es una de las voces más representativas de la poesía paraguaya contemporánea. Es autora de más de treinta libros en castellano y guaraní, y ha desempeñado un papel fundamental en la promoción del bilingüismo literario en Paraguay. Su labor como traductora abarca tanto la autotraducción como la traducción de otros autores. La publicación de *Orozco pytukue* en 2020 constituye un hito pues inscribe a una poeta argentina de renombre en el corpus guaraní, ampliando así las fronteras literarias de la lengua. La confluencia entre ambas trayectorias no es casual: mientras Orozco explora los límites del lenguaje poético para hurgar en lo invisible, Delgado despliega en guaraní un ejercicio de expansión expresiva que permite a la lengua de origen indígena dialogar con universos simbólicos foráneos. Esta operación traductiva no solo recrea la poética de Orozco, sino que también transforma el guaraní, dotándolo de nuevas posibilidades de resonancia estética y expandiendo sus fronteras expresivas.

Se analizan a continuación los dos primeros poemas de *Orozco pytukue*, “Umi tekove mini” (“Esos pequeños seres”) y “Umi mano” (“Las muertes”). En cada caso se examinan las decisiones traductológicas, los recursos empleados y los efectos logrados tanto en el plano semántico como en el estético.

## **“Umi tekove mini” (“Esos pequeños seres”)**

### **Esos pequeños seres**

En un país que amaba ya estará amaneciendo.  
Coronados por sus mustias guirnaldas,  
esos pequeños seres creados cuando la oscuridad,  
vuelven a poblar con sus tiernas músicas,  
a golpear con sus manos de brillantes estíos  
ese rincón natal de mi melancolía.  
Sonríen los inasibles huéspedes,  
las criaturas largamente buscadas en las secretas ramas,  
en lo más escondido de las piedras,  
en la sombra abandonada del que salió de ella eternamente joven,  
desde la lejanía me sonríen.  
Qué inútiles sus gestos, sus caricias,  
cuando algún largo tiempo nos conoce calladamente ajenos,  
cuando ya no hay temor por el huyente roce de los muertos que amamos,  
ni por el musgo que crece murmurando sobre el corazón,  
ni por las voces nocturnas de los que se despiden sollozando:  
—¡Yo te esperaré siempre allá, doliente desaparecida!

Vosotros, que habitáis la región desmoronada del miedo,  
de las ansiadas compañías terrestres:  
¿A qué volvéis ahora  
como un sueño demasiado violento que la infancia ha guardado?  
Apenas si un recuerdo os reconoce,  
cada vez más lejanos  
(Orozco, 2012: 16).

### ***Umi tekove mini***

*Tetā ahayhuva 'ekuépe iko 'ẽmane ohóvo.  
Iñakāre oraha joaite jeguaka pirupa,  
umi tekove mini heñóiva 'ekue ako pytū jave  
oiko jevy imba 'epu kyrjī reheve,  
ombota ipopekuéra ára haku veráguigua  
tenda che angata iñapysē haguépe.  
Opukavy umi mbohupa saite,  
mitānguéra ojeheka pukuva 'ekue vyrya rakā piguýre,  
itakuéra renda okañyvévape  
pe ã ohejava ku osëva 'ekue upégui mitā arapave 'ýmeve.  
Opukavy mombyry guive chéve.  
Reitete umi heteñe 'é, ijapichy,  
ára puku sapy'agua ñandekuaáramo ambue ava kirirí,  
ndaiporivéimarõ pe kyhyje te 'ongue jahayhúva pokó vevuimígui,  
terã itapoty okakuaáva ongururúvo korasô ári,  
terã umi omopyahëva imaiteipaha ayvu pytū:  
—Akói roha'arõta amoite, amyrjī hasyetéva!*

*Peñ  
peikóva che pype upe kyhyje okukuipahague rupi,  
yvypegua irúnguéra jaipotávagui:  
Ma'erã peju jevy ko 'ãga  
kerayvoty reko pochy vaícha mitã reko oñongatuva 'ekue?  
Mandu'a peteñmante pendekuaa,  
Mombrymbyryve  
(Delgado, 2020: 17).*

Oscilando entre la evocación y la resignación, de tono elegíaco y paralelamente onírico, este poema configura un territorio por el que transitan la melancolía, la nostalgia, la conciencia de la pérdida y la relación siempre inquietante entre los vivos y los muertos. Los versos encierran una reflexión sobre el tiempo y la memoria, dos de los temas centrales en la meditada poesía de la autora argentina. Aunque desgastados por el tiempo, los “pequeños seres” mencionados en el poema son fragmentos del pasado, de un ayer inasible y ya irremediablemente desaparecido, pero que, sin embargo, aún tienen peso y son apenas recuperados por la memoria —y este puñado de versos— para habitar el “rincón natal de la melancolía” de la poeta, esa proyección de su subjetividad. El desbordado lenguaje lírico, cargado siempre de imágenes sensoriales y simbólicas, y la atmósfera onírica son rasgos definitorios del estilo de Olga Orozco.

El poema inicia con un alejandrino: “En un país que amaba ya estará amaneciendo”. El verso está compuesto por dos heptasílabos con cesura. Al escandir el verso en guaraní, observamos que la traducción ha conservado la métrica: “*Tetā ahayhuva’ekuépe / iko’emane ohóvo*”. Se aplica la sinalefa en “*Te-tā a-hay-hu-va’e-kué-pe*” y en “*i-ko-’ē-mane o-hó-vo*”. No se aplica sinalefa en las sílabas que llevan *puso*, el signo representado por un apóstrofo y que señala la consonante glotal del guaraní —la que marca el hiato mayor de la oclusión glotal, resultando en una síncopa en el ritmo de la palabra—. En “ese rincón natal de mi melancolía” hallamos otro verso en el que la traducción ha seguido la misma métrica, “*tenda che angata iñapysē haguépe*”. Se trata de otro alejandrino al que la cesura divide en dos hemistiquios.

El endecasílabo “en lo más escondido de las piedras” ha sido transportado con igual cantidad de sílabas poéticas en la lengua de llegada, “*itakuéra rugua okañyvévape*”, considerando que según las reglas de la escansión, si el verso acaba en una proparoxítona, es preciso restar una sílaba. De igual manera hallamos que el endecasílabo “desde la lejanía me sonrían” fue traducido con la misma cantidad de sílabas, “*opukavy mombyry guive chéve*”. Endecasílabo por endecasílabo. Estos logros métricos son dignos de ser señalados por la dificultad que entraña su elaboración. En el resto de los versos no se hallan coincidencias en la cantidad de sílabas, pero la diferencia en longitud rara vez es muy notoria.

Una estrategia válida que suelen emplear los traductores ante la inexistencia de una determinada palabra en la lengua de llegada es la paráfrasis, la elaboración de una oración que permita redondear una idea de lo que expresa la lengua de partida. En “Coronados por sus mustias guirnaldas” traducido como “*Iñakāre oraha joaite jeguaka pirupa*” encontramos un rodeo para acercarse a las inmediaciones del sentido del texto fuente. La traducción literal del verso en guaraní es ‘Llevan en la cabeza adornos mustios’: al no contar en la lengua de llegada con el vocablo *coronar* ni con *guirnaldas*, y para no recurrir a préstamos léxicos —no hay vocablos importados de otra lengua en este poema—, la traductora optó por una frase verbal en vez de *coronados* (“*Iñakāre oraha joaite*”), y para *guirnaldas* recurrió a la cultura guaraní, donde se tienen los *jeguaka*, adornos rituales utilizados principalmente en la cabeza. Un caso de *domesticación*.

El verso “manos de brillantes estíos” —metáfora y prosopopeya, esta última figura porque da manos al estío— parece no aludir a unas manos literales, sino más bien personificar aquello que irrumpen en el espacio emocional del “rincón natal” de la melancolía del sujeto lírico, llevando hasta allí calor, luz intensa y vitalidad para golpear de manera simbólica la intimidad melancólica del hablante poético. Delgado traduce “*ombota ipopekuéra ára haku veráguigua / tenda che angata iñapysē haguépe*”, manteniendo la cálida y luminosa metáfora del original.

Al traducir “en lo más escondido de las piedras” como “*itakuéra rugua okañyvévape*”— conservando el endecasílabo en guaraní—, la traductora subraya lo cantado por el verso. Ya “*itakuéra okañyvévape*” significa ‘en lo más escondido de las piedras’, por lo que al sumar al verso el vocablo *rugua*, que significa ‘al final, al fondo’, se lo enfatiza. El poema finaliza con el verso heptasílabo “cada vez más lejanos”, que en su versión guaraní dice “*mombryrmbryryve*”; es también un heptasílabo que utiliza una característica del guaraní que consiste en repetir el vocablo para intensificarlo: la reduplicación de forma. Al decir *mombryrmbryryve* se subraya la lejanía y se consigue de paso una aliteración, lo cual redunda en el incremento de la belleza del verso al otorgarle vitalidad rítmica, lo que constituye una recompensa que puede resarcir algunas de las renuncias que conlleva todo trabajo de traducción.

El verso 14, “cuando ya no hay temor por el huyente roce de los muertos que amamos”, también es el verso 14 en la traducción en guaraní, “*ndaiporivéimarõ pe kyhyje te'ongue jahayhúva poko vevuimígui*”. Esto ocurre prácticamente en todos los casos, evidenciando una vez más el respeto hacia el texto original por parte de la traductora. Ese verso, complejo, es recreado perfectamente, ofreciendo al lector de la obra en guaraní un sorbo de extranjería poética.

Señalaremos también otro caso de empleo de la aliteración. En el original leemos “ni por el musgo que crece **murmurando** sobre el corazón”. Susy Delgado traduce “*terã itapoty okakuaáva ongururúvo korasõ ári*”. Es un hallazgo feliz ya que, además de funcionar en el nivel semántico —*ongururúvo* significa ‘mientras murmura, refunfuña o se queja entre dientes’—, se ha podido mantener la o del vocablo en español —aparece dos veces en guaraní—, se da también la aparición doble de la vibrante alveolar simple y Susy Delgado supera con creces el desafío, ya que las úes que en castellano aparecen en dos ocasiones se presentan tres veces en guaraní, acrecentando la sonoridad del verso. La traductora ha ejecutado una operación textual atenta a los distintos niveles de organización del poema, procurando una equivalencia estética y funcional que respete la configuración semántica, la arquitectura sintáctica y la dimensión rítmico-fónica del original.

## “Umi mano” (“Las muertes”)

### Las muertes

He aquí unos muertos cuyos huesos no blanqueará la lluvia,  
lápidas donde nunca ha resonado el golpe tormentoso de la piel del lagarto,  
inscripciones que nadie recorrerá encendiendo la luz de alguna lágrima;  
arenas sin pisadas en todas las memorias.  
Son los muertos sin flores.

No nos legaron cartas, ni alianzas, ni retratos.  
Ningún trofeo heroico atestigua la gloria o el opprobio.  
Sus vidas se cumplieron sin honor en la tierra,  
mas su destino fue fulmíneo como un tajo;  
porque no conocieron ni el sueño ni la paz en los infames lechos  
vendidos por la dicha,  
porque solo acataron una ley más ardiente que la ávida gota  
de salmuera.

Ésa y no cualquier otra.

Ésa y ninguna otra.

Por eso es que sus muertes son los exasperados rostros de nuestra vida  
(Orozco, 2012: 20).

***Umi mano***

*Péina ápe te'ongue ama nomoesakāmo 'äiva ikangue,  
te'õ ita márõ ndahyapuihápe pe jakare pire ñembota tarova,  
haipy avave noikundaháiva'erã omyendývo tesaymi resape;  
yvyku'i ndaipyaporéiva opaite tembiasápe.  
Yvoty'ýme omanóva.*  
*Ñandereja kuatiahaipy, kuairũ ha'anga'ýre.  
Jopói mba'evéichagua ohechauka tembipota ni ñemyrõ ojehupytyva.  
Hekove oñemboty terakuã'ýme yvy ape ári,  
katu henonderã ho'a kyse raimbéicha;  
ndoikuaáigui hikuái jeke ni py'aguapy umi tupa moñáime  
vy'áre oñeme'ëva,  
omoneïgui léi año hendyakuvéva jukyry mondyky yuhéigui.  
Péva, na'ambuéi.  
Péva, namavavéiva.  
Upévagui imanonguéra hína ñande reko rova ipochy tarováva*  
 (Delgado, 2020: 21).

Aquí vemos aparecer algunos de los temas más visitados por la poesía de la autora argentina: la muerte, la memoria y su contracara, el olvido. “Las muertes” trata sobre aquellos muertos que no han hallado cabida en la memoria colectiva; aunque olvidados y sin flores, sin el valor que otorga la sociedad solo a los protagonistas de los actos más heroicos, esos seres anónimos son reivindicados en el poema. Recordemos los versos que Borges dedicó “A un poeta menor de la antología”. Sobre este poema de Orozco afirma María Elena Legaz: “El yo lírico parece borrarse en un distanciamiento que, si bien, aunque sea mínimamente, puede asociarse con el de la autora, ya no ocupa el lugar central y solo lo recupera en el último poema” (Legaz, 2018: 70).

Leemos en el inicio del poema: “He aquí unos muertos cuyos huesos no blanqueará la lluvia”. Verso que Delgado traduce así, “*Péina ápe te'ongue ama nomoesakāmo 'äiva ikangue*”, y que a su vez podríamos retraducir literalmente como ‘Aquí están los muertos a los que la lluvia no les blanqueará los huesos’. Hay casi un trasvasar del sentido, con los cambios requeridos por la sintaxis de la lengua de llegada. Acontece lo mismo con el verso “No nos legaron cartas, ni alianzas, ni retratos”, traducido como “*Ñandereja kuatiahaipy, kuairũ ha'anga'ýre*”, que, con los cambios requeridos por la sintaxis, dice lo mismo que el verso castellano. Aunque con una pequeña renuncia: ñandereja significa ‘nos dejaron’ —esto se niega después con el sufijo *ýre* al final del verso—; con ello se pierde algo del matiz indicado por el verbo *legar* como herencia, aquello que se deja a los sucesores.

Vimos en el análisis del poema anterior que Susy Delgado a veces recurre a una paráfrasis, da un rodeo para reemplazar la palabra con la que no cuenta en la lengua de llegada; acomete un proceso descriptivo ante la nueva realidad que exige ser nombrada. También hay ocasiones en las que opta por acuñar un neologismo. En el segundo verso de este poema, la palabra *lápida*, inexistente en guaraní, ha sido traducida como *te'õ ita*, literalmente ‘piedra de los muertos’.

El tercer verso dice “inscripciones que nadie recorrerá encendiendo la luz de alguna lágrima”. Delgado traduce “*haipy avave noikundaháiva'erã omyendývo tesaymi resape*” y el guaraní entonces bebe un sorbo del genio de la lengua de partida al decir algo que no ha dicho nunca pues incorpora la potente metáfora de Orozco (luz-lágrima), la cual comporta también una sinestesia —luz (vista), lágrima (vista, gusto, tacto)—.

La traductora hace uso de un préstamo léxico en el verso “*Jopói mba’evéichagua ohechauka tembipota ni ñemyrõ ojehupytyva*”. El vocablo *ni* es la conjunción copulativa castellana que se emplea para coordinar de manera aditiva frases o palabras que denotan negación. Este préstamo léxico ha tomado carta de naturaleza en el guaraní paraguayo.

El verso “mas su destino fue fulmíneo como un tajo” fue traducido como “*katu henonderã ho’ a kyse raimbéicha*”. En este ejemplo, la frase “como un tajo”, que pudo ser traducida como *ñekytîcha* ‘como un corte’, pasó a ser —seguramente por exigencias de la métrica o el ritmo interno del verso— “*kyse raimbéicha*”, que significa ‘como el filo de un cuchillo’, lo que constituye una sinécdoque al tomar el efecto —tajo, en el original— por la causa —filo del cuchillo, en la traducción—.

Una de las características de la poesía de Orozco es su empleo de los versos extensos y complejos. El más largo de este poema dice “porque no conocieron ni el sueño ni la paz en los infames lechos vendidos por la dicha”, el cual está compuesto, en realidad, por cuatro heptasílabos. En la traducción hallamos “*ndoikuaáigui hikuái / jeke ni py’aguapy / umi tupa moñáime / vy’are oñeme’ëva*”, esto es, tres heptasílabos —ya que hay un *piso* en *py’aguapy* y no se puede aplicar la sinalefa— y un octosílabo en guaraní, y una vez más el empleo de la conjunción copulativa *ni* como préstamo léxico.

Ya hacia el final del poema encontramos los versos “Ésa y no cualquier otra. / Ésa y ninguna otra”. Susy Delgado traduce “*Péva, na’ambuéi. / Péva, namavavéiva*”, manteniendo la anáfora de Orozco.

## Conclusiones

El análisis realizado revela que la traducción de los dos poemas de Olga Orozco al guaraní entrañó una tarea sumamente compleja que ha exigido a la traductora equilibrar la fidelidad al sentido original con la adaptación a las particularidades de la lengua y la cultura guaraníes. Ha sido una traducción profundamente respetuosa del original, pero al mismo tiempo generosa y creativa. La traductora ha conseguido una delicada tensión entre fidelidad semántica y equivalencia estética, revelando una conciencia meticulosa tanto del contenido como de la forma.

Merced al análisis realizado se ha podido identificar que Susy Delgado basó en los siguientes recursos su labor traductológica, la cual no se limitó tan solo a trasladar significados: i) *Paráfrasis y rodeos*: para sortear la ausencia de equivalentes directos en guaraní recurrió a frases descriptivas o reformulaciones que capturan el sentido general; ii) *Neologismos*: acuñó nuevas palabras a partir de raíces del guaraní, como *te’õ ita* ‘lápida’; iii) *Domesticación*: en unos pocos casos utilizó este recurso para traducir referencias culturales extranjeras por elementos propios de la cultura guaraní; iv) *Extranjerización*: respetó las imágenes poéticas del castellano sin reemplazarlas por equivalentes culturales guaraníes cuando su densidad simbólica lo exigía, convirtiéndose en huésped de lo lejano; v) *Renuncias*: a veces ha renunciado a la especificidad léxica, sin que ello restara demasiada eficacia al verso; vi) *Recompensas*: algunas de estas renuncias se compensaron con ganancias expresivas, como en la sonoridad reforzada mediante aliteraciones o con el recurso de la reduplicación de forma; vii) *Mimesis métrica*: Delgado conservó en guaraní varios de los versos heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos del original; viii) *Préstamos léxicos*: introdujo palabras del castellano que ya están naturalizadas en el guaraní paraguayo, como la conjunción

copulativa *ni*; ix) *Reduplicación*: la usó para intensificar significados y dar fuerza rítmica, como en *mombrymbyryve* ‘cada vez más lejanos’.

Un aspecto a destacar es la percepción de la extranjería de los poemas, la revelación de su patente condición de texto-otro, propiciando un encuentro del lector paraguayo con el universo poético de la autora argentina. El estudio de los dos poemas evidencia también que la traducción de poesía no se limita a la translación de palabras, sino que implica la recreación de un universo simbólico y estético en otra lengua, con lo que esta se enriquece al abrirse camino hacia nuevos horizontes expresivos. Puede verse que la traductora se inclina por la *extranjerización*, con pocos casos de *domesticación*, y sale indemne del desafío inherente que implica la traducción de una obra poética de mucha intensidad lírica y de enorme densidad simbólica.

En el contexto de minorización y paulatino declive del guaraní, la poeta Susy Delgado ofrece al ámbito lector un proyecto en favor de su lengua materna, asumiendo el desafío de verter en ella una selección de textos de la autora argentina, cuya poesía se caracteriza por su complejidad simbólica y metafísica. El trabajo de traducción exige captar la esencia de esos versos y recrearlos con fidelidad creativa, todo lo cual plantea desafíos únicos debido a las diferencias estructurales y fonológicas entre el castellano y el guaraní, además de la distancia cultural. Los recursos traductológicos de Susy Delgado demuestran la maleabilidad y riqueza del guaraní como lengua literaria. La traductora también ha puesto en práctica procedimientos para la conservación de imágenes y ritmo. Su enfoque privilegió la *extranjerización*, permitiendo que el lector perciba el carácter ajeno del texto y se sumerja en el universo poético de Orozco, en línea con las ideas de Schleiermacher, Berman y Venuti. Antes que anexar la obra extranjera al territorio de su lengua materna, la traductora optó por convertirse en su huésped, hacer de la lengua de traducción un “albergue de lo lejano” (Berman, 2014: 15).

Traducir a la autora argentina implicó recrear su mundo simbólico en otra lengua, enfrentando conceptos y paisajes poéticos que no son propios de la tradición discursiva de la lengua guaraní, pero que, al ser asimilados, la enriquecen, pues con ello ve ampliadas sus fronteras lingüísticas y sus posibilidades expresivas. Efectivamente, con este trabajo, Susy Delgado consigue que la lengua guaraní diga cosas que no había dicho nunca; logra importar de la lengua de partida giros, estilo y tono; acerca al lector a la fuerza de la poesía de origen y a los neologismos que esta última le impone, y conduce todo ello hacia la lengua propia. La estrategia seleccionada por la traductora consigue que la poesía de Orozco conserve su extrañeza en guaraní, llevando al lector a salir de sí para percibir a la poeta extranjera en su diferencia, para llegar hasta la cadencia y profundidad del castellano original, en lugar de acomodar el texto a las estructuras del guaraní de uso corriente.

Con su *Orozco pytukue*, Delgado también consigue subvertir la función meramente utilitaria de la traducción porque quienes tienen la capacidad de leer el guaraní escrito manejan también el castellano y pueden leer los poemas de Olga Orozco en su lengua original. Y aunque los monolingües en guaraní son en su mayoría analfabetos en su lengua propia, podrán de igual modo disfrutar de los poemas de Orozco cuando estos les sean leídos por alguien que maneje la lengua escrita, lo que contribuye a la democratización poética y a la legitimación del guaraní, merced a la traducción. A su vez, este esfuerzo por acercar al lector hasta el autor se traduce en hallazgos que redundan en beneficio de la lengua nativa americana, que se ve sacudida por la fuerza de la traducción poética y revela sus posibilidades latentes.

La traducción de Susy Delgado no se limita a transmitir el contenido semántico del texto fuente, sino que también se esfuerza por preservar y adaptar sus modos de significación, es decir, características formales, estilísticas y contextuales que contribuyen al significado. Lo logra tratando de mantener las estructuras discursivas, ajustándose, por supuesto, a la sintaxis de la lengua de llegada; también respetando en buena medida la métrica, el ritmo, el tono entre solemne y reflexivo del original, la disposición de los versos y el uso que hace Orozco de los recursos retóricos. Delgado respeta mucho la carga cultural del texto fuente y encuentra estrategias que mantienen su impacto en la lengua de llegada. En esa búsqueda de semejanza estilística, la traductora intenta reproducir la voz de la autora argentina con un grado de fidelidad que respete su estilo: están presentes las oraciones largas y subordinadas y la densidad conceptual, características estas que pueden sonar poco naturales en la lengua meta. Al mantener, en la medida de lo posible, el horizonte interpretativo, Delgado logra que el texto traducido continúe operando de manera similar en la cultura de llegada. Las oraciones largas, recargadas de conceptos complejos que no son usuales en la lengua guaraní y la batería de nuevos vocablos amonedados por la traductora, contribuyen a generar una cierta sensación de extrañeza y llevan al lector hasta la autora argentina y su mundo.

En el contexto del prestigio cada vez menor de la lengua guaraní y la disminución del número de sus hablantes, este trabajo de traducción representa un acto de resistencia glotopolítica que contribuye a su dignificación. Con el análisis de los dos poemas se ha evidenciado cómo la traducción no solo vehiculiza el contenido poético, sino que también introduce nuevos recursos lingüísticos y estéticos en la lengua meta. El impacto de esta traducción trasciende el nivel estético pues en el contexto de dominación cultural del castellano, del poco prestigio de la lengua guaraní y del decrecimiento del número de sus hablantes, ella cobra una dimensión política al desafiar la narrativa de que el guaraní es una lengua incapaz de vehiculizar discursos complejos. Por el contrario, la obra de Delgado demuestra que el guaraní puede ser un idioma de la alta literatura, capaz de traducir y reconfigurar la expresión poética en sus propios términos.

El análisis también ha puesto de manifiesto el papel crucial que desempeña la glotopolítica en la vitalidad de una lengua. Como se ha analizado, las políticas lingüísticas pueden actuar como agentes de minorización o revitalización. En el caso paraguayo, la falta de voluntad política de parte del Estado para fortalecer el bilingüismo ha impactado negativamente en la transmisión del guaraní. A pesar de ello, los esfuerzos coordinados de la Secretaría de Políticas Lingüísticas y las iniciativas como la traducción literaria contribuyen a la revalorización del idioma y su presencia en nuevos espacios discursivos. En síntesis, *Orozco pytukue*, además de constituir una traducción de alto nivel literario, representa asimismo un aporte significativo en la esfera de la resistencia glotopolítica. Susy Delgado erige su proyecto de traducción al guaraní en una situación de asimetría estructural entre las lenguas en contacto, donde el castellano detenta una posición de privilegio simbólico e institucional, condicionando la vitalidad y la legitimidad de la lengua de origen indígena. A contracorriente de la disminución del número de hablantes del guaraní, el trabajo de Delgado demuestra la gran capacidad y el estatus alcanzado por el guaraní ancestral, lengua hoy oficial de un Estado soberano que, sin embargo, tiende a relegarla en la práctica no obstante los reconocimientos que le otorga en el plano discursivo y legal. Su trabajo demuestra que el guaraní está a la altura del diálogo con una lengua europea de prestigio y ello contribuye a la recuperación del estatus lingüístico, lo que es fundamental para lograr una verdadera normalización y que el Paraguay sea equitativamente bilingüe.

Con el breve análisis se ha conseguido dilucidar cuáles son las estrategias por las que se decanta la traductora; hemos visto su preferencia por la extranjerización, también las renuncias y recompensas a las que la enfrentó el proceso de traducción. Y, finalmente, el trabajo ha permitido

dimensionar lo que entraña la empresa traductiva de la poeta paraguaya en el marco de la minorización del guaraní y su relación de inferioridad respecto al castellano dominante. La traducción literaria, al inscribir al guaraní en el terreno de la alta cultura, subvierte las jerarquías establecidas por la diglosia y demuestra su capacidad de vehiculizar discursos estéticos complejos. En conclusión, el trabajo traductivo de Susy Delgado, que logra mantener y destacar la singularidad del texto original respetando las diferencias culturales y el estilo, puede leerse como un acto de resistencia glotopolítica que a la vez enriquece la lengua guaraní. Frente a la hegemonía del castellano, su propuesta inscribe al guaraní en un circuito de legitimación cultural internacional pues traduce a una poeta argentina reconocida y multipremiada. La operación no es neutral: convierte al guaraní en lengua de alta literatura y lo proyecta como vehículo de universalidad. Se constituye, además, en un ejercicio de afirmación lingüística que desafía las jerarquías establecidas y fortalece la diversidad cultural en Paraguay.

## Referencias bibliográficas

- BENJAMIN, Walter, 2010, *Ensayos escogidos*, selección y traducción de H. A. Murena, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- BERMAN, Antoine, 2014, *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*, Buenos Aires, Dedalus Editores.
- \_\_\_\_\_, 2015, *La era de la traducción*, Buenos Aires, Dedalus Editores.
- BLANCHOT, Maurice, 1971, *L'Amitié*, Paris, Éditions Gallimard.
- DELGADO, Susy, 2020, *Orozco pytukue*, Asunción, Editorial Arandurã.
- FERGUSON, Charles A., 1959, “Diglossia”, *Word* 15.2, pp. 325-340. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/00437956.1959.11659702>.
- FISHMAN, Joshua A., 1967, “Bilingualism With and Without Diglossia; Diglossia With and Without Bilingualism”, *Journal of Social Issues* 23.2, pp. 29-38. Disponible en: <https://doi.org/10.1111/j.1540-4560.1967.tb00573.x>.
- GUESPIN, Louis y MARCELLESI, Jean-Baptiste, 2008, “Hacia la glotopolítica”, traducción de José del Valle, *Glottopol* 32, pp. 37-51. Disponible en: [http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero\\_32/gpl32\\_03guespin\\_marcellesi\\_traducion.pdf](http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_32/gpl32_03guespin_marcellesi_traducion.pdf).
- JAKOBSON, Roman, 1959, “On linguistic aspects of translation”, en Reuben A. Brower (ed.), *On Translation*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, pp. 232-239.
- LEGAZ, María Elena, 2018, “Olga Orozco: Testigo en estado de vigilia”, *Gramma*, año XXIX, número 60, pp. 68-89.
- MELIÀ, Bartolomeu, 1992, *La lengua guaraní del Paraguay. Historia, sociedad y literatura*, Madrid, Editorial MAPFRE.
- NARVAJA DE ARNOUX, Elvira, 2000, “La glotopolítica: transformaciones de un campo disciplinario”, en *Lenguajes: teorías y prácticas*, pp. 3-27.
- OROZCO, Olga, 2012, *Poesía completa*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, 2000, *Sobre los diferentes métodos de traducir*, traducción y comentarios de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- STEINER, George, 2013, *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, México, Fondo de Cultura Económica.
- VENUTI, Lawrence, 2004, *The translator's invisibility: A history of translation*, London / New York, Routledge.



## **Artículos**



# **“Sentimos que algo no andaba bien”. Neoliberalismo, daño colateral y malestar en tres cuentos de Diego Zúñiga**

RENÉ ARAYA ALARCÓN  
*Universidad de Playa Ancha (Chile)*

*renearay@gmail.com*

<https://orcid.org/0000-0003-1042-3288>

Recibido: 21 de enero de 2025 – Aceptado: 10 de septiembre de 2025.

DOI:

**Resumen:** Este artículo propone una lectura de tres cuentos del volumen *Niños héroes* (2016) de Diego Zúñiga —“La ciudad de los niños”, “Un mundo de cosas frías” y “Cabezas negras”— desde la hipótesis de que sus protagonistas encarnan subjetividades configuradas como “víctimas colaterales” del modelo neoliberal chileno. El análisis se organiza en tres niveles: el plano individual, donde se observan vidas precarizadas; el institucional y espacial, que expone la desigualdad educativa y urbana; y el relacional-afectivo, donde los vínculos aparecen truncos o mercantilizados. Desde la perspectiva de Zygmunt Bauman, los relatos evidencian la fragilidad líquida de horizontes vitales reducidos a la sobrevivencia, mientras que, con Rita Laura Segato, se comprende cómo operan pedagogías de la残酷 que convierten la exclusión en destino. Así, Zúñiga articula una representación literaria crítica que da cuenta del malestar social y cultural que desembocaría en el estallido chileno de 2019.

**Palabras clave:** neoliberalismo; malestar; daño colateral; Diego Zúñiga.

## **“We felt that something was not right”. Neoliberalism, Collateral Damage, and Discontent in Three of Diego Zúñiga’s Short Stories**

**Abstract:** This article offers a reading of three short stories from Diego Zúñiga’s *Niños héroes* (2016)—“La ciudad de los niños,” “Un mundo de cosas frías,” and “Cabezas negras”— based on the hypothesis that their protagonists embody subjectivities shaped as “collateral victims” of the Chilean neoliberal model. The analysis is structured around three levels: the individual level, where precarious lives are portrayed; the institutional and spatial level, which exposes educational and urban inequality; and the relational-affective level, where bonds appear fractured or commodified. Drawing on Zygmunt Bauman, the stories reveal the liquid fragility of life horizons reduced to mere survival, while with Rita Laura Segato they illustrate how pedagogies of cruelty operate by turning exclusion into destiny. In this way, Zúñiga constructs a critical literary representation that reflects the social and cultural unrest that would culminate in Chile’s 2019 uprising.

**Keywords:** Neoliberalism; Discomfort; Collateral Damage; Diego Zúñiga.

## Introducción

Diego Zúñiga (Iquique, Chile, 1987) ha logrado configurar en una década y media un sólido proyecto literario. Me permite utilizar ese sustantivo —proyecto— toda vez que se advierten en su trabajo narrativo<sup>1</sup> líneas argumentales que se articulan como un sistema coherente, fundamentalmente en torno al devenir de nuestra sociedad en su transición democrática y las posibilidades del testimonio y la memoria en el escenario posterior al fin de la dictadura chilena (1973-1990). El proyecto de Zúñiga tiene una virtud adicional: esas trazas de sentido no resultan del todo explícitas, sino que se insinúan y pueden leerse entre líneas sutilmente apuntadas, estrategia para nada casual y hasta cierto punto implacable en su agudeza si pensamos que recrea una sociedad que consintió en transformarse en *la medida de lo posible*<sup>2</sup> una vez concluida la dictadura.

Al examinar el trabajo de Zúñiga como un proyecto en su conjunto, es posible distinguir en sus novelas *Camanchaca* (2009), *Racimo* (2014b), *Tierra de Campeones* (2023) y en el volumen de relatos *Niños héroes* (2016) diversos puntos en común. Me interesa detenerme, en particular, en uno de ellos: el modo en que sus textos dan cuenta de ciertos regímenes de violencia propios de Chile, instalados a partir del despliegue del modelo económico neoliberal desde finales de 1973. Esa violencia aparece insinuada en los textos de Zúñiga, dando cuenta del grado en que esta emergió (y por qué no, emerge todavía), de cierto modo, naturalizada, quebrando de forma soterrada la cotidianidad y generando efectos a veces inadvertidos en la sociedad chilena.

El modelo económico neoliberal se desarrolló en Chile como una suerte de laboratorio o experimento (Harvey, 2017: 17) a partir de la instalación de la dictadura civil-militar en 1973, pero continuó y se exacerbó una vez restaurada la democracia en 1990. Su principal característica apunta a la mercantilización de todos los aspectos de la vida, así como una inexorable privatización e individualización de la existencia (Cristi, 2021: 19). Su despliegue y consolidación en Chile supuso el debilitamiento profundo del Estado y su capacidad de responder a las necesidades de los ciudadanos, ocasionando un paulatino pero profundo deterioro del tejido social (Ruiz Encina, 2013: 17). Este modo de comprender la sociedad ha dejado huellas profundas en la sociedad chilena (Gaudichaud, 2015: 16), cuestión que bien puede advertirse en el *estallido social* de 2019<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Habría que excluir su ensayo dedicado a María Luisa Bombal (2019) y el volumen dedicado a su afición por el fútbol (2014a).

<sup>2</sup> La frase “en la medida de lo posible” fue pronunciada por Patricio Aylwin, primer presidente de la transición democrática chilena (1990-1994), para referirse a los límites que tendría la búsqueda de justicia y reformas estructurales tras el fin de la dictadura militar (1973-1990). Su sentido aludía a que los cambios políticos, económicos y sociales solo podrían realizarse dentro de los márgenes permitidos por la correlación de fuerzas de la época, marcada por el poder residual de las Fuerzas Armadas, el control institucional heredado de la Constitución de 1980 y la continuidad del modelo neoliberal. En la cultura política chilena, la expresión se convirtió en símbolo de una transición pactada, caracterizada por la moderación, la negociación con los actores del antiguo régimen y la preservación de las estructuras económicas y jurídicas de la dictadura. Su vigencia ha sido objeto de debate: para algunos, permitió consolidar la democracia evitando un retroceso autoritario; para otros, implicó una renuncia temprana a transformaciones profundas, cuyas consecuencias se han hecho evidentes en las desigualdades persistentes y en el malestar social que desembocó en el estallido social de 2019.

<sup>3</sup> El “estallido social” ocurrido el 18 de octubre, en Santiago de Chile, se manifestó a través de una serie de protestas cuyo detonante inmediato fue el alza de la tarifa del transporte público, pero que pronto se transformó en un levantamiento nacional contra la desigualdad estructural, la precarización de la vida y la privatización de derechos sociales (salud, educación, pensiones) bajo el modelo neoliberal instaurado por la dictadura militar (1973-1990) y profundizado en democracia. Las manifestaciones —que incluyeron marchas multitudinarias, cacerolazos, huelgas y ocupaciones de espacios públicos— fueron respondidas con un despliegue represivo que derivó en denuncias de violaciones a los derechos humanos. Una de sus consecuencias más significativas fue la apertura de un proceso

toda vez que sus movilizaciones se atribuyen, en buena medida, a la perseverancia del modelo y sus efectos (Mayol, 2012: 13; Peña, 2020a: 57; Peña y Silva, 2021: 17).

Resulta pertinente recordar que Zúñiga nace en 1987, es decir, mientras la dictadura cívico-militar reptaba hacia su final y, por tanto, cuando se acercaba la democracia. Además, *Camanchaca*, su primera y celebrada novela, se publica en 2009, restando poco para el cierre del cuarto gobierno de la Concertación, coalición de gobierno que, considerada por algunos como la más exitosa de la historia chilena, en la práctica consolidó la impronta economicista de la dictadura civil-militar (Hidalgo, 2012: 35). Así, el despliegue de la narrativa de Zúñiga coincide con el momento en que la crítica al modelo neoliberal comenzaba a asomarse con mayor recurrencia, especialmente en el contexto estudiantil, escenario relevante en *Niños héroes*. Los estudiantes secundarios chilenos serán de los primeros en percibir “que algo no andaba bien” (Zúñiga, 2016: 125) y en movilizarse masivamente para denunciar las inequidades profundas del sistema neoliberal y sus nocivos efectos sobre la convivencia social. En particular, la conocida “revolución pingüina” (debido a los colores del uniforme escolar) demandó la reforma estructural del sistema educativo en términos de su calidad y el cuestionamiento de su privatización (Bellei, Contreras y Valenzuela, 2010: 21).

En este marco, nuestro propósito apunta a analizar la representación de las subjetividades, los espacios y las relaciones en tres cuentos del volumen *Niños héroes* de Diego Zúñiga a fin de indagar cómo estas narrativas articulan una crítica implícita al modelo neoliberal chileno y a sus efectos sociales, culturales y afectivos. Sostengo, entonces, que, más allá de una mera alusión a la apatía generacional postdictadura, estos relatos operan más bien como registros narrativos de un *malestar social* latente que se venía gestando en la sociedad chilena luego del retorno a la democracia y que estallaría hacia fines de 2019 (Vera, 2017: 11). Dicho malestar se encarna en la figuración de subjetividades retratadas en torno a su potencia política y resistencia incipiente.

El estudio se desarrolla desde un enfoque hermenéutico que combina el análisis textual con una perspectiva sociohistórica y crítica-discursiva. Se articula un diálogo entre herramientas de la crítica literaria y marcos teóricos provenientes de la sociología y la filosofía política, incorporando conceptos como “pedagogía de la crueldad” (Segato) y “daño colateral” (Bauman) para examinar cómo las estrategias narrativas y la configuración de subjetividades hacen visibles las tensiones entre apatía, esperanza y resistencia. El corpus —“La ciudad de los niños”, “Un mundo de cosas frías” y “Cabezas negras”— ha sido seleccionado de manera deliberada para favorecer esta exploración, pues contiene escenas y modulaciones narrativas que exponen fracturas en la aparente apatía de sus protagonistas y dejan entrever signos de resistencia, rabia o rechazo hacia el orden social imperante. El análisis se organiza en tres niveles: 1) El plano individual, donde se observan vidas precarizadas; 2) El plano institucional y espacial, que expone la desigualdad educativa y urbana; y 3) El plano relacional-afectivo, donde los vínculos aparecen truncos o mercantilizados. La hipótesis de trabajo sostiene que, contrariamente a la idea generalizada según la cual los personajes de Zúñiga son eminentemente apolíticos o indiferentes, sus relatos revelan —de manera oblicua, pero inequívoca— gestos y enunciados que los sitúan desde los márgenes, dentro de un campo político más amplio. Así, esta propuesta no solo extiende el campo de lectura de la obra cuentística de Zúñiga, sino que también la articula con el resto de su producción, revelando un hilo político subterráneo que ha sido insuficientemente explorado en la crítica previa, centrada sobre todo en *Camanchaca* y *Racimo*.

---

constituyente para reemplazar la Constitución de 1980, heredada del régimen de Pinochet, considerada por amplios sectores como un pilar jurídico del orden neoliberal.

## Hijo de la dictadura. Algunos abordajes a la literatura de Zúñiga

La literatura de Diego Zúñiga se ha enmarcado en lo que suele denominarse “literatura de los hijos de la dictadura”, con la que intenta describirse a autores que vivieron su infancia durante la dictadura civil-militar y que crecieron en los años de la transición democrática de los años 90 del siglo XX (Duperron, 2019: 30; Ferrarese, 2020: 15; Johansson, 2023: 228). Se trata, por tanto, de autorías que establecen un tipo de relación particular con la memoria, considerando que el retorno a la democracia preservó un sistema de prohibiciones y de fronteras que no debían traspasarse (Guzmán, 2009: 155). En este marco, Alejandra Costamagna denomina a los ejercicios de memoria que emprenden estos proyectos narrativos como “memorias de segunda generación” (2016: 21), en la medida que se trataría de subjetividades que no vivieron de primera mano los horrores de la dictadura, sino que los reconstruyen a través del testimonio de terceros, condicionando la representación de esa experiencia histórica; se trata, en todo caso, de autores que crecieron durante la consolidación del neoliberalismo chileno. Para Grínor Rojo (2016) este es un elemento significativo, pues la dictadura y la transición no solo configuraron un modelo social y político, sino también marcaron indeleblemente las formas de escritura y los modos de representación literaria. En este marco:

[...] toda, absolutamente toda, la literatura publicada en Chile o por chilenos con posterioridad al golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 era una literatura a la que aquel acontecimiento y sus secuelas le cortaban el traje o, dicho en forma más exacta, que estas eran unas obras de arte literario todas las cuales estaban signadas a fuego por la dictadura (o por el Estado de excepción, como empezaron a decir en algún momento los revolucionarios franceses) y por la postdictadura (o sea por el post Estado de excepción) (2016: 9).

En efecto, la narrativa de Zúñiga no escapa a esta condición, particularmente a los efectos del modelo social y político desplegado en Chile a partir de 1973 y durante su desarrollo avanzado. De este modo, variados estudios se han aproximado a su obra a partir de la emergencia del neoliberalismo, especialmente en las obras *Camanchaca* y *Racimo*. Nicolás Román (2022), por ejemplo, propuso una lectura de *Racimo* que enfatiza el modo en que la lógica neoliberal desplegada en Chile ha posibilitado el consumo despiadado de los cuerpos femeninos. La novela en cuestión está basada en los brutales crímenes en serie contra mujeres en Alto Hospicio, una de las comunas con mayores índices de exclusión social en el extremo norte de Chile, los que tuvieron lugar hacia finales del siglo pasado y comienzo del presente. De acuerdo con Román, quien sigue los aportes teóricos de Judith Butler, ciertos cuerpos son precarizados y segregados, y devienen, por tanto, como vidas negadas:

Las mujeres son puestas por debajo del umbral de ciudadanía y son sometidas a una exclusión del contrato social, por ende, en estas narrativas la condición neoliberal y el uso de las vidas precarias como descartables refuerzan una nueva condición [...] en que el goce de los cuerpos femeninos está inscrito en una órbita general del consumo, la precarización y la descartabilidad (Román, 2022: 529).

En la misma dirección, José Rivera-Soto (2021) señaló que *Racimo* puede leerse a partir del eje de la desigualdad y la exclusión social por género que, en Chile, sería brutalmente apalancado por el modelo neoliberal. En su opinión, la novela permite apreciar el cruce interseccional entre género y pobreza, las inequidades territoriales o la violencia contra cuerpos no productivos. En efecto, de acuerdo con Rivera-Soto, las temáticas que se despliegan en *Racimo* pueden ser leídas como presagios literarios de la “revuelta popular” de 2019, toda vez que en ese texto se advierte una denuncia de la violencia estructural propia del neoliberalismo.

Resulta pertinente citar también a Fernando Blanco (2021) porque su perspectiva permite comprender cómo la narrativa chilena reciente no puede desligarse de los efectos sociales del neoliberalismo. Su aporte ofrece una clave contextual y crítica para interpretar la disolución del proyecto comunitario en Chile, situando la obra de Zúñiga dentro de un marco más amplio de escrituras atravesadas por la precariedad y la fragmentación social. En esta medida, Blanco interpreta que textos como *Camanchaca* o *Racimo* dan cuenta de que

[...] las articulaciones sociales que antes proporcionaba el modelo del Estado-nación se han desvanecido. El Estado no se hace cargo de nada, ni de la salud, ni del bienestar social, ni de la educación, esas responsabilidades han sido transferidas [...] a la familia y [...] al individuo, quien ahora asume la potestad absoluta detentada anteriormente en lo público por la ahora adelgazada administración gubernamental (2021: 143-144).

Blanco repara así en el impacto del deterioro del Estado durante el desarrollo del modelo neoliberal sobre las interacciones sociales. Estas abandonarían los idearios de la comunidad y la solidaridad para producir sujetos ensimismados en sus propias necesidades e intereses.

Por su parte, Daniuska González González (2021) ha abordado la narrativa de Zúñiga desde la noción de *subjetividades de la derrota*, elaborada a partir de los aportes teóricos de Idelber Avelar y Leonor Arfuch. Estas subjetividades, explica la autora, emergen del naufragio del proyecto transformador de la Unidad Popular y de la posterior imposición —y suscripción en democracia— del modelo neoliberal. Uno de los textos en los que se ha detenido González González es *Camanchaca*. En esa novela advierte cómo, a partir de la representación del protagonista, se elabora “una identidad que se complejiza *desde un dejar(se) ser*” (González González, 2021: 201). En este sentido, resultaría especialmente recurrente el modo en que el sujeto protagónico es retratado como un individuo expuesto al vaivén de los designios de otros y de una pasividad exasperante. De acuerdo con González González, esto permite comprender que el neoliberalismo comenzó a demandar individuos despolitizados, confinados a circular por sitios dominados por la exhibición y el intercambio desequilibrado de las mercancías. Precisamente, es esta misma característica la que se advierte en diversos cuentos de *Niños héroes*, donde por oposición a lo que el título del volumen indica, lo que prevalece es el fracaso, en ningún caso la excepcionalidad o el heroísmo. Se trataría, entonces, de “biografías de subjetividades incompletas, desideologizadas, dispersas y arruinadas” (González González, 2021: 202) en las que los sujetos “concentran rasgos reveladores del sujeto hundido en la sociedad neoliberal, sin sueños ni premuras utópicas” (González González, 2021: 203).

Estos elementos son también advertidos por Laura Ferrarese en su análisis de la obra de Zúñiga (2020: 42). Ferrarese se concentra específicamente en la lectura de *Camanchaca*, que califica como una novela de la posmemoria, observando que esta representa la experiencia de las vidas aburridas y difíciles de los jóvenes que crecen en el Chile postdictatorial, así como sus dificultades para relacionarse con el pasado traumático del país y sus núcleos familiares. En dichos términos se trataría de subjetividades apolíticas que mantienen una relación distante con su rol cívico y la idea de comunidad.

En este contexto crítico, la propuesta que se plantea radica en desplazar la lectura dominante de la obra de Zúñiga —habitualmente interpretada desde la óptica de un realismo del desencanto, poblado por sujetos apolíticos y relatos atravesados por la derrota, la inmovilidad y la pasividad— para proponer una relectura que reconozca, en cambio, la presencia de subjetividades potencialmente políticas. Si bien buena parte de la crítica ha inscrito su narrativa dentro de un marco neoliberal que encapsula a los personajes en la precariedad y la impotencia, el análisis

de tres cuentos de *Niños héroes* permite advertir indicios de politización, gestos que pueden parecer mínimos, pero que son significativos en la figuración de la resistencia y que proponen formas de visibilización de las fisuras en la representación del aparente desinterés cívico. Estas subjetividades, lejos de limitarse a reflejar un estado de apatía estructural, germinan en formas embrionarias de malestar social —en sus vínculos, en sus microacciones, en sus modos de habitar el espacio urbano— que, leídas en perspectiva, anticipan y dialogan con las tensiones y estallidos que han marcado el Chile de las últimas décadas. En este sentido, la novedad de esta propuesta reside en comprender que los personajes de Zúñiga no son únicamente víctimas de un orden neoliberal que los atomiza, sino también portadores de latencias políticas que, aunque incipientes, configuran un imaginario subterráneo del disenso político, social y cultural, junto con la apertura a la reflexión y la acción colectiva.

### **Pedagogías de la crueldad, daño colateral y malestar: algunas herramientas teóricas**

La noción de *pedagogías de la crueldad*, desarrollada por Rita Laura Segato (2018), ofrece una clave analítica imprescindible para comprender de qué manera la violencia se normaliza hasta volverse aceptable dentro de un determinado orden social. Segato define este tipo de pedagogías como un conjunto de actos y rituales que “enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas” (Segato, 2018: 11), despojando a los cuerpos y a las relaciones de su espesor afectivo para reducirlos a meros objetos de intercambio o dominación. No apunta a violencias excepcionales ni de estallidos puntuales, señala la autora, sino de procesos repetitivos que “promueven en la gente los bajos umbrales de empatía indispensables para la empresa predadora” (Segato, 2018: 11). En esta perspectiva, las pedagogías de la crueldad se comprenden como un dispositivo funcional a la racionalidad neoliberal, donde el mercado se erige como principio organizador de la vida social y las interacciones se configuran bajo la lógica competitiva de la ganancia y el despojo.

En Chile, este vínculo entre pedagogías de la crueldad y neoliberalismo se encuentra sobredeterminado por la experiencia de la dictadura cívico-militar (1973-1990), que interrumpió el régimen democrático e implementó un proyecto de transformación estructural de la economía, la política y la cultura. Tomás Moulian ha caracterizado este proceso como una “refundación” que reorganizó el Estado y la sociedad “desde una matriz mercantil” (2002: 45). Su desarrollo puede leerse en tres momentos interdependientes: una primera fase de “terapia de shock” (1973-1981), donde la represión política y la liberalización abrupta de la economía se ejecutaron de forma simultánea; una segunda fase (1982-1985) marcada por la crisis económica y el rescate estatal del sistema financiero, que consolidó las nuevas reglas; y una tercera fase (1985-1990) de estabilización institucional, en la que las reformas se integraron al discurso de modernización y progreso (Gárate, 2012: 215).

Las consecuencias de este proyecto fueron profundas. El debilitamiento deliberado de los sindicatos, la fragmentación de la sociedad civil y la mercantilización de derechos sociales como educación, salud y previsión transformaron el tejido social. Manuel Antonio Garretón advierte que esta reconfiguración no solo alteró la estructura socioeconómica, sino que instaló un nuevo imaginario: el ciudadano dejó de concebirse como sujeto político y pasó a definirse como consumidor, desplazando el horizonte de lo colectivo hacia metas individuales (2011: 256). La transición democrática de 1990, lejos de revertir este modelo, lo administró y profundizó, consolidando lo que se ha denominado una “democracia de los consensos” (Siavelis, 2009: 18), que renunció a transformaciones estructurales y asumió el neoliberalismo como marco inamovible.

En este contexto, las pedagogías de la残酷 no se reducen a la definición de violencia física ejercida durante la dictadura, sino que persisten como el diseño de un régimen cultural en democracia. Su función es naturalizar un orden social basado en la exclusión, la competencia y la desposesión, legitimando que ciertos daños —la segregación, la precariedad, la exclusión— se acepten como inevitables. Aquí cobra relevancia la noción de “daños colaterales” que Zygmunt Bauman, en su análisis del capitalismo contemporáneo, identifica como los efectos no deseados pero estructuralmente necesarios para el funcionamiento del sistema (2012: 162). En *Modernidad líquida*, Bauman advierte que el más profundo de estos daños es “la transformación total y absoluta de la vida humana en un bien de cambio” (2002: 31). Este desplazamiento produce lo que denomina *infraclase*, “gente sin papel asignado, que no aporta nada a la vida de los demás y, en principio, sin posibilidad de redención” (2007: 166). La existencia de sujetos prescindibles, sin valor de uso ni de cambio, no es un accidente del neoliberalismo, sino una condición para su reproducción.

Para precisar analíticamente los efectos de esta articulación entre pedagogías de la残酷 y neoliberalismo en Chile, y su representación en los textos de Zúñiga, es posible clasificar los daños colaterales en tres dimensiones interrelacionadas: en los sujetos, en los espacios y en las relaciones. Esta clasificación no busca fragmentar la observación de realidades que se retroalimentan, sino ofrecer coordenadas de interpretación para describir con mayor claridad los mecanismos de reproducción de la violencia estructural que los textos de Zúñiga retratan.

Para empezar, tenemos los daños colaterales en el plano individual, toda vez que el neoliberalismo privatiza los problemas sociales y traslada sus consecuencias al ámbito íntimo. En *Vidas desperdiciadas*, Bauman sostiene que esta privatización conduce a la internalización del fracaso: “los problemas públicos se convierten en insuficiencia personal, en sentimientos de culpa, en miedos e incertidumbres” (2005: 26). En el Chile postdictadura, este desplazamiento ha configurado subjetividades marcadas por la precariedad material y un malestar difuso. La narrativa de Diego Zúñiga en *Niños héroes* da cuenta de este fenómeno: sus personajes, jóvenes nacidos en los años de la transición, encarnan lo que González González ha denominado una “subjetividad derrotista” (González González, 2021: 199), incapaz de proyectar horizontes colectivos y habituada a vivir bajo el imperativo de la competencia. El narrador de “Cabezas negras” lo sintetiza así: “éramos un curso individualista, competitivo, insoportable” (Zúñiga, 2016: 123). La subjetividad se concibe como un producto que debe validarse en el mercado; quienes no logran adaptarse a sus reglas son relegados a la condición de desecho, en la lógica de las “vidas desperdiciadas” de Bauman (2005: 36).

Estos daños colaterales se advierten también en el espacio relacional, toda vez que el neoliberalismo reorganiza tanto los territorios físicos como los simbólicos. Báez Alarcón subraya que, en este modelo, las categorías de pertenencia se definen “por medio de la capacidad monetaria que se posee” (2021: 15), lo que segmenta la ciudad, las instituciones y las oportunidades de acceso a bienes básicos. La municipalización y el financiamiento compartido de la educación, instaurados en dictadura, produjeron un sistema escolar estratificado, donde la escuela funciona más como mecanismo de clasificación social que como espacio de integración. En la literatura, esta lógica se plasma en colegios donde la violencia simbólica reproduce jerarquías socioeconómicas. Este rediseño espacial incluye la segregación urbana, la proliferación de periferias degradadas y la centralidad de los centros comerciales como nuevos nodos de socialización, transformando el paisaje y las prácticas de encuentro. La narrativa de Diego Zúñiga en *Niños héroes* permite observar cómo estas transformaciones estructurales se encarnan en experiencias juveniles. La municipalización y el financiamiento compartido, instaurados en dictadura, consolidaron un sistema escolar estratificado donde la escuela actúa más como mecanismo de clasificación que

como espacio de integración. Esa violencia simbólica se filtra en los relatos, mostrando colegios atravesados por jerarquías económicas y sociales. Paralelamente, la segregación urbana dibuja un mapa de periferias degradadas y barrios exclusivos, donde los protagonistas solo circulan como visitantes temporales.

Finalmente, podemos distinguir el daño colateral afectivo o emocional, pues el neoliberalismo erosiona los vínculos sociales y afectivos. Segato advierte que “la crueldad habitual es directamente proporcional a formas de gozo narcisístico y consumista, y al aislamiento de los ciudadanos” (2018: 11). En Chile, esta dinámica se manifiesta en la debilitación de la vida comunitaria y en la fragmentación de redes de confianza. Garretón y Tironi han vinculado esta individualización extrema con la imposición del modelo, señalando que fomenta relaciones instrumentales donde el otro se concibe como medio y no como fin. En *Niños héroes*, las amistades y relaciones amorosas están atravesadas por la inestabilidad material y emocional, lo que las vuelve precarias y fácilmente desecharables, siguiendo la lógica del consumo rápido que Bauman asocia a la modernidad líquida.

Estas tres dimensiones —subjetiva, espacial y relacional— no operan de manera aislada, sino en un circuito interrelacionado y complejo que perpetúa el paisaje de crueldad descrito por Segato. La precarización de los sujetos alimenta la segmentación de los espacios, y esta, a su vez, refuerza la fragilidad de las relaciones. Bauman subraya que esta reproducción circular de la inseguridad es funcional al sistema, toda vez que la inseguridad es la condición que mantiene a las personas permanentemente disponibles para la adaptación (2005: 54). En Chile, esta disponibilidad se traduce en una aceptación resignada de la desigualdad y en la dificultad para imaginar alternativas colectivas.

La literatura, en este marco, actúa como un dispositivo que visibiliza desde una perspectiva crítica los daños colaterales del neoliberalismo y su inscripción en la vida cotidiana. En obras como *Niños héroes*, la representación de sujetos derrotados, espacios segmentados y vínculos erosionados no constituye una mera ilustración sociológica, sino una dramatización de las pedagogías de la crueldad en su dimensión íntima. La mirada narrativa revela cómo la violencia estructural se internaliza y se reproduce no como imposición externa, sino como gramática incorporada en los gestos, los deseos y las expectativas.

Examinar estos daños colaterales a partir del diálogo entre Segato y Bauman permite comprender que no son anomalías ni excesos corregibles del neoliberalismo, sino expresiones constitutivas de su funcionamiento. La producción de infraclases, la segmentación de espacios y la fragilización de las relaciones son, simultáneamente, consecuencias y condiciones de posibilidad del orden vigente. La literatura, al problematizar estas lógicas, abre un espacio para pensar no solo en sus efectos, sino también en las pedagogías inversas que podrían subvertirlas.

### ***“A lo mejor seríamos otros”: subjetividades precarizadas y oportunidades negadas***

“Si hubiésemos estudiado ahí, a lo mejor seríamos otros” (Zúñiga, 2016: 49), afirma Valeria en el cuento “Un mundo de cosas frías”, sintetizando en una sola frase el peso subjetivo de la exclusión estructural que atraviesa a los jóvenes protagonistas de *Niños héroes*. La sentencia no es un lamento individual, sino el índice de un malestar colectivo que atraviesa a una generación, marcada por las condiciones materiales de acceso a la educación y, con ellas, por la prefiguración de trayectorias vitales estrechamente determinadas por la lógica neoliberal chilena. En este plano

individual, los personajes se configuran como sujetos precarizados, atrapados en un horizonte vital reducido a las expectativas posibles dentro del modelo, y cuya subjetividad es moldeada tanto por la falta de recursos como por la internalización de la propia imposibilidad de aspirar a más.

El relato muestra a dos jóvenes desplazándose por Santiago de Chile como espectros, instalándose por horas en departamentos piloto que jamás serán suyos. Ese gesto —entrar, habitar por instantes, luego retirarse— encarna la fugacidad de un acceso siempre negado. Sus vidas quedan suspendidas en un tiempo de espera sin futuro, donde la única “propiedad” que poseen es la capacidad de soñar con un lugar en la ciudad. La precariedad no es únicamente económica; es existencial, pues se traduce en una subjetividad marcada por la negación de oportunidades y por la certeza de estar fuera de los espacios legítimos de pertenencia. “Yo sabía que no iba a entrar a la universidad. No tenía cómo pagarla, no tenía buenas notas, imposible obtener una beca. Quizá podía entrar a un instituto, pero mi abuelo no tenía forma de pagarlo tampoco” (Zúñiga, 2016: 31). La crudeza de la constatación expone el carácter anticipado de la derrota: los sujetos saben de antemano que su trayectoria no tiene cabida en la promesa meritocrática, y que sus intentos de ascenso se verán bloqueados por las barreras económicas y culturales (Peña, 2020b, 17).

Este fenómeno debe leerse en el marco histórico de la transformación neoliberal del sistema educativo. Como advierte Mayol, el mercado escolar chileno fue diseñado para garantizar la persistencia de la desigualdad: “Un mercado bien articulado es el que garantiza que la desigualdad existe” (2019: 26). En este escenario, la escuela no es solo un espacio de transmisión de saberes, sino un dispositivo de clasificación social que distribuye identidades funcionales y expectativas vitales de acuerdo con el capital económico de las familias. La subjetividad de los jóvenes, por tanto, no surge de manera autónoma, sino que se encuentra condicionada por una estructura que define de antemano lo que pueden y no pueden llegar a ser.

En este nivel individual, los relatos de Zúñiga muestran cómo las vidas de los protagonistas se moldean bajo un sistema darwiniano que expulsa a quienes no resultan aptos para adaptarse a sus reglas. La figura del emprendedor, exaltada por el neoliberalismo como ideal de autonomía (Moruno, 2015: 27), aparece invertida: lejos de encarnar agencia, los jóvenes están condenados a la autoexploración en trabajos de baja calificación —empaqueadores, reponedores, meseros— donde no existe expectativa de superación. Se trata de subjetividades moldeadas para aceptar su condición de “daños colaterales” del sistema, como Zúñiga evidencia con crudeza. Aquí es posible vincular la reflexión con Beck y Beck-Gernsheim (2012: 29), quienes señalan que la modernidad tardía impone una individualización forzosa: los sujetos deben resolver sus vidas en solitario, aun cuando sus márgenes de acción estén estrechamente delimitados por condiciones estructurales.

En “Un mundo de cosas frías”, Valeria y el narrador están enfrentados a la dimensión fantasmática de la promesa de consumo. En los relatos, el acceso a bienes materiales —departamentos, muebles, cortinas, electrodomésticos— se convierte en objeto de fantasía y, al mismo tiempo, en evidencia del lugar de exclusión. “Nos gustaba imaginar una vida completa en esas habitaciones generosas que nunca queríamos abandonar. Hablábamos una y otra vez, de cómo decoraríamos nuestro departamento” (Zúñiga, 2016: 40). El deseo se mantiene vivo como energía libidinal, en el sentido en que Lyotard (1992: 111) lo describe, sosteniendo una expectativa que nunca se concreta. Baudrillard (2009: 179) lo plantea en términos de rituales de acceso al consumo: los jóvenes se saben excluidos de los circuitos del crédito y la propiedad, pero no renuncian a soñar con integrarse a ellos. El efecto subjetivo es un limbo existencial, un

purgatorio de expectativas nunca cumplidas, donde la esperanza se transforma en una trampa cruel que mantiene a los individuos adheridos al sistema que los excluye.

La interiorización de esta crueldad sistémica se observa también en los otros relatos de *Niños héroes*. En “La ciudad de los niños”, los protagonistas simulan roles adultos en Kidzania, aceptando sin crítica los moldes prefabricados de la sociedad de consumo. Incluso cuando se rebelan, lo hacen desde el guion preestablecido del sistema, desempeñando funciones de vigilantes o cajeros que reproducen la lógica del capital. El narrador reconoce con resignación:

[...] me di cuenta de que no quería ser nada cuando grande; sin embargo, al percatarme de que todos mis compañeros ya estaban ubicados en sus puestos, vi que había un oficio que nadie eligió, por lo que me inscribí ahí, en Prosegur (Zúñiga, 2016: 17).

La paradoja es evidente: incluso el rechazo se traduce en aceptación de un lugar funcional en la maquinaria del consumo. En este sentido, la subjetividad se ve atrapada en un juego de espejos que ofrece opciones múltiples, pero todas ellas contenidas dentro de los límites del modelo.

En “Cabezas negras”, la rabia y la violencia emergen como respuestas individuales a la percepción de injusticia. Carrasco, con la cara cubierta, lanza su discurso televisado contra la educación chilena como “un derecho exclusivo para la élite” (Zúñiga, 2016: 126). Sin embargo, la acción de secuestrar a estudiantes de un colegio privado termina transformándose en espectáculo mediático, más que en una verdadera forma de resistencia. Aquí se observa la pedagogía de la crueldad que describe Segato (2018: 38): los sujetos, en lugar de articular empatía y comunidad, reproducen la violencia que el sistema les ha inculcado. La subjetividad se convierte en escenario de disputa entre la indignación y la interiorización de las lógicas crueles del neoliberalismo.

De este modo, los relatos de Zúñiga configuran un retrato descarnado de subjetividades precarizadas en el plano individual. Sus personajes —Valeria, el narrador anónimo, Carrasco y Vergara— evidencian cómo el neoliberalismo chileno modela existencias reducidas, suspendidas entre el anhelo de inclusión y la certeza de exclusión. No se trata de casos singulares, sino de síntomas de un régimen que fabrica sujetos fragmentados, incapaces de proyectar horizontes más allá de los límites impuestos. En esta clave, *Niños héroes* se erige como archivo literario de las oportunidades negadas, un registro de vidas formadas bajo la crueldad de un sistema que convierte la desigualdad en destino. Al mismo tiempo, la configuración de estos personajes no solo alude a una apatía generacional postdictadura, sino que hacen visible un malestar social latente que, incubado en los cuerpos y vínculos cotidianos, anticipa la fractura política y cultural que estallaría en 2019.

De este modo, la narrativa de Zúñiga traduce en imágenes literarias los efectos de la racionalidad neoliberal en la subjetividad, mostrando cómo incluso en la precariedad y en la aparente derrota se gestan formas incipientes de resistencia y potencia política. En el caso de “Un mundo de cosas frías” se muestra una resistencia que se teje desde la precariedad compartida. Valeria y el narrador recorren departamentos piloto a los que nunca podrán acceder, y en ese tránsito se topan con otra familia en la misma situación. Aunque no se produce un encuentro real —el protagonista observa en silencio desde la distancia—, la escena contiene en negativo la posibilidad de comunidad. La experiencia de exclusión, común a ambos grupos, sugiere un terreno fértil para la solidaridad que aún no logra cristalizar. La resistencia, en este caso, no es acción directa, sino la exposición de un malestar compartido que tarde o temprano podría devenir politización.

### ***“Ubicados en sus puestos”: instituciones, comunidad y pedagogías de la残酷***

Si en el plano individual los relatos de *Niños héroes* muestran vidas precarizadas y en el plano relacional vínculos truncos, en el nivel de la convivencia lo que emerge es la operación de instituciones —escuelas, ciudades, espacios de consumo— que funcionan como escenarios donde se dramatizan las desigualdades y donde se reproducen las pedagogías de la残酷. El eje de lo institucional y comunitario permite observar cómo las subjetividades se enfrentan a estructuras que, lejos de ofrecerles integración, refuerzan la segregación, la clasificación social y la exclusión sistemática.

Probablemente, el relato que aborda esta temática de modo más explícito es “Cabezas negras”. Este cuento narra cómo un grupo de estudiantes de un establecimiento particular subvencionado, hastiados por lo que juzgan como la profunda injusticia del sistema escolar chileno, decide secuestrar a un grupo de cinco jóvenes estudiantes de un colegio católico, privado y pagado de Santiago de Chile como estrategia para negociar sus demandas de mejor acceso a educación. El relato es explícito respecto del estado de ánimo que espera retratar, toda vez que aborda los albores del movimiento estudiantil de 2006, movilizaciones denominadas como revolución pingüina<sup>4</sup>. Ese movimiento planteó una crítica ácida a lo que sus líderes calificaron como modelo educativo neoliberal y, visto en retrospectiva, es considerado un hito en la ruta que derivó en las protestas y movilizaciones sociales de 2019.

El movimiento estudiantil resuena en “Cabezas negras”, donde la institución escolar aparece como un espacio atravesado por las jerarquías de clase, incluso cuando intenta disfrazarse de lugar inclusivo. Los protagonistas relatan que “se supone que en su origen el colegio estaba destinado a los hijos de las empleadas domésticas del sector, pero luego empezaron a llegar alumnos que expulsaban del Verbo Divino o de algún colegio del sector oriente” (Zúñiga, 2016: 124). La paradoja de esta escuela radica en que se ubica en un barrio acomodado, rodeada de embajadas y casas de diplomáticos, pero su población es diversa, proveniente de sectores populares y de familias vulnerables. Esta coexistencia, excepcional dentro de un sistema que rara vez promueve la mezcla social, evidencia cómo la escuela es simultáneamente un espacio de encuentro y de segregación, un dispositivo que refleja las tensiones del modelo neoliberal chileno.

<sup>4</sup> La llamada “revolución pingüina” de 2006 constituyó una de las mayores movilizaciones estudiantiles secundarias en la historia reciente de Chile. Su nombre proviene del uniforme blanco y negro característico de los liceos públicos y alude a un movimiento que, durante meses, articuló tomas, marchas y paralizaciones a nivel nacional. El detonante inmediato fue el rechazo a la Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza (LOCE), heredada de la dictadura militar (1981), que consolidaba la municipalización y privatización del sistema escolar, transfiriendo la educación pública a la administración local y fomentando la competencia entre establecimientos. Bajo esta normativa, y en el marco de políticas neoliberales instauradas durante el régimen de Pinochet, el acceso y la calidad de la educación se vieron crecientemente condicionados por la capacidad de pago de las familias, profundizando la segregación y desigualdad educativa. Las demandas de 2006 incluyeron la derogación de la LOCE, la gratuidad del pase escolar, la eliminación del cobro de la PSU y la mejora de la infraestructura educativa. Si bien el movimiento consiguió algunas reformas parciales —como la entrega de un pase escolar gratuito anual y la creación del Consejo Asesor Presidencial para la Educación—, no logró transformar las bases estructurales del sistema, dejando intacto el modelo de mercado en educación. Este desenlace generó un malestar persistente entre amplios sectores estudiantiles y sociales, que se reactivó con fuerza en 2011, cuando el movimiento universitario y secundario volvió a instalar en la agenda nacional la exigencia de educación gratuita y de calidad. Diversos analistas han señalado que el ciclo iniciado en 2006 abrió una grieta política y cultural en el consenso neoliberal, contribuyendo a la acumulación de descontento que desembocó en el estallido social de octubre de 2019. En ese momento, las demandas educativas se articularon con un cuestionamiento mucho más amplio al modelo político, económico y social del país, evidenciando que la “revolución pingüina” no fue un episodio aislado, sino un hito inaugural de un ciclo de movilización que erosionó progresivamente la legitimidad del orden heredado de la dictadura.

Los jóvenes secuestradores no actúan solo como individuos aislados, sino como portavoces de un malestar colectivo. Cuando Carrasco declara frente a las cámaras que la educación sigue siendo un derecho exclusivo de la élite, lo hace invocando “la venganza de un pueblo entero, un pueblo cansado de las diferencias sociales” (Zúñiga, 2016: 126). La protesta, aunque ficcionalizada en clave de violencia, revela cómo la comunidad estudiantil emerge como sujeto político. Sin embargo, la paradoja es que su voz queda mediada por la lógica del espectáculo mediático: la demanda social se convierte en espectáculo televisivo, reduciendo a mercancía lo que en realidad es un reclamo de justicia. Aquí se hace patente lo que Segato denomina pedagogías de la残酷: la sociedad observa la violencia como espectáculo y no como síntoma de un orden injusto (2018: 34).

Otro espacio institucional clave es Kidzania, en “La ciudad de los niños”. Este centro de entretenimiento familiar se presenta como una “sociedad en miniatura”, diseñada para que los niños experimenten el mundo adulto. Sin embargo, lo que se despliega no es la exploración lúdica de profesiones y oficios, sino la interiorización temprana de roles funcionales al mercado. Como señalan Rojas y Rojas, Kidzania funciona como un “campo experimental para que adultos en miniatura florezcan en ‘hombres y mujeres del mañana’, transmitiendo de paso los valores de cierta sociedad ideal: economía, autonomía, consumo” (2012: 10). Los niños son distribuidos en trabajos predeterminados —bombero, cajero, periodista, médico—, de modo que la convivencia comunitaria queda subsumida bajo una lógica de roles rígidos y jerárquicos. El narrador mismo, que al principio se siente desplazado, termina integrándose como vigilante de Prosegur, es decir, como parte de una cadena de seguridad destinada a proteger el capital. El efecto es devastador: la infancia se reduce a una caricatura de la adultería neoliberal, anulando el juego como espacio de invención y clausurando la posibilidad de subjetividades abiertas. Todos quedan así “ubicados en sus puestos” (Zúñiga, 2016: 17), resguardando el orden social.

En “Un mundo de cosas frías”, la convivencia comunitaria aparece ligada a la ciudad misma. Santiago de Chile se convierte en un mapa de exclusión donde los jóvenes precarizados recorren departamentos piloto y barrios en construcción, soñando con vidas a las que nunca accederán. La ciudad, en lugar de ser un espacio de encuentro, se muestra como un territorio segmentado por la desigualdad. Los protagonistas recuerdan que “si subíamos más —Las Condes, Vitacura, La Dehesa—, lográbamos encontrar departamentos de cuatro o cinco dormitorios” (Zúñiga, 2016: 38), mientras que en sus propias comunas apenas podían acceder a departamentos pequeños, con escasas comodidades. La convivencia urbana, lejos de ser integradora, se configura como una cartografía de la segmentación donde cada barrio es un enclave de clase. La ciudad neoliberal opera, así, como una institución difusa que educa en la desigualdad y naturaliza la segregación espacial. La convivencia, ya sea en la escuela, en Kidzania o en la ciudad, reproduce esta lógica. Las instituciones no aparecen como garantes de igualdad, sino como mecanismos que organizan y legitiman la diferencia social. La escuela clasifica a los sujetos según su capital económico y cultural, la ciudad distribuye a las familias en función de su capacidad de pago, y los espacios de ocio infantil entran a los niños en roles funcionales a la economía de mercado. En todos los casos, lo comunitario queda subsumido a lo mercantil.

Los relatos de Zúñiga muestran, además, cómo esta lógica afecta la percepción de pertenencia. Los personajes se saben fuera de lugar en las instituciones que habitan: Vergara, en “La ciudad de los niños”, presiente su expulsión por deudas; Valeria y el narrador, en “Un mundo de cosas frías”, recorren barrios donde nunca podrán vivir; los estudiantes de “Cabezas negras” advierten que su colegio es una anomalía dentro de un sistema segregador. En todos los casos, la convivencia institucional se experimenta como desajuste, como inadecuación. Esta percepción erosiona el

sentido de comunidad y alimenta la idea de que los sujetos son “daños colaterales” de un sistema que asume la exclusión como un costo aceptable.

De este modo, los relatos dejan ver cómo las instituciones convierten las demandas colectivas en mercancías de consumo. La protesta estudiantil se vuelve espectáculo televisivo; las aspiraciones de vivienda se reducen a fantasías en departamentos piloto; el juego infantil se transforma en simulación productiva. En lugar de generar comunidad, las instituciones producen espectadores y consumidores. Así, el plano de convivencia en *Niños héroes* revela cómo las instituciones —escuelas, ciudades, espacios de ocio— funcionan como escenarios donde se reproducen y legitiman las desigualdades neoliberales. La comunidad se muestra fragmentada, atravesada por jerarquías, y las pedagogías de la crueldad moldean sujetos preparados para competir y adaptarse, pero incapaces de construir vínculos colectivos sólidos. Sin embargo, los cuentos de Zúñiga no se limitan a retratar la apatía juvenil, sino que registran narrativamente un malestar social incubado en lo institucional y lo comunitario, un malestar que anticipa la fractura política y cultural de 2019. La literatura de Zúñiga se convierte, así, en un testimonio crítico de cómo lo institucional y comunitario, lejos de ser espacios de integración, operan como dispositivos de exclusión y disciplinamiento, al tiempo que revelan las fisuras desde donde emergen subjetividades en resistencia. En este sentido, “La ciudad de los niños” ofrece un ejemplo paradigmático: allí, la resistencia se manifiesta de manera sutil, pero no por ello menos significativa. Kidzania, ese espacio diseñado para entrenar a los niños en roles funcionales al mercado, es apropiado por los protagonistas de un modo imprevisto. Su mera irrupción en el recinto subvierte la lógica de la simulación productiva: el juego, concebido como adiestramiento neoliberal, se transforma en escenario de interrupción. Vergara, consciente de su inminente expulsión por deudas, encarna la exclusión estructural, pero también la insubordinación simbólica cuando grita “¡Abajo el capitalismo, compañeros! ¡Abajo el neoliberalismo!” (Zúñiga, 2016: 22). La caricatura de la protesta revela que, incluso en espacios destinados al disciplinamiento, la subjetividad conserva la capacidad de resistir, aunque sea a través de gestos mínimos o paródicos. La voz contestataria de Vergara, aunque breve, irrumpió en el orden de Kidzania para señalar la artificialidad del modelo.

### ***“Los podía ver desde ahí”: afectos y vínculos truncos***

En los relatos de *Niños héroes*, lo relacional emerge como uno de los campos más fértiles para observar las marcas del neoliberalismo en las subjetividades juveniles. Las vidas narradas no se reducen a una precariedad individual ni a condiciones estructurales abstractas: se despliegan en vínculos, tensiones y afectos que revelan tanto las posibilidades como los límites de la convivencia. Lo que está en juego no es solo la capacidad de sobrevivir en un entorno adverso, sino también la dificultad de construir relaciones significativas y solidarias en medio de un sistema que fomenta la competencia, la fragmentación y la instrumentalización del otro.

Un ejemplo contundente aparece en “Un mundo de cosas frías” cuando los protagonistas, Valeria y el narrador, encuentran en un departamento piloto a otra familia que, como ellos, se refugia clandestinamente en espacios destinados al consumo. La escena podría dar lugar a un momento de encuentro, a la posibilidad de compartir experiencias, expectativas y frustraciones comunes. Sin embargo, lo que ocurre es lo contrario: el protagonista permanece en silencio, limitándose a observar a la distancia. No se produce acercamiento ni diálogo: “Los podía ver desde ahí: ellos acostados en el sofá, contándoles una historia que nunca logré oír bien, pero que los niños escuchaban con mucha atención” (Zúñiga, 2016: 41). La precariedad compartida no se

traduce en comunidad, sino en mutua invisibilidad. Este gesto revela cómo la lógica neoliberal penetra en lo afectivo al instalar el aislamiento como forma de subjetivación.

El relato “Cabezas negras” intensifica aún más esta dimensión relacional. Los jóvenes protagonistas, hastiados del sistema escolar y de la segregación social, secuestran a un grupo de estudiantes de un colegio privado. La acción es presentada como una estrategia de resistencia, pero también como un espectáculo mediático. Cuando Carrasco declara ante las cámaras que la educación chilena sigue siendo “un derecho exclusivo para la élite” (Zúñiga, 2016: 126), lo hace en un acto de visibilización, pero también en un escenario donde su palabra queda atrapada en el circuito del espectáculo televisivo. La relación con el otro —los estudiantes secuestreados, la audiencia televisiva, la sociedad en su conjunto— aparece mediada por la lógica de la violencia y el consumo de imágenes. Retomando a Segato (2018), se trata de un ejemplo claro de las pedagogías de la残酷: los vínculos no se orientan hacia el reconocimiento mutuo ni hacia la empatía, sino hacia la exhibición de la violencia como mercancía social.

Lo afectivo, entonces, no queda intacto frente a las lógicas del modelo. Por el contrario, se ve colonizado por ellas. Los relatos muestran cómo el neoliberalismo no solo produce consumidores y excluidos, sino también subjetividades incapaces de sostener vínculos sólidos y comunitarios. Las emociones quedan atrapadas entre el deseo de inclusión y la experiencia de exclusión, generando un campo afectivo ambivalente: esperanza mezclada con frustración, solidaridad latente cooptada por el aislamiento, rabia convertida en espectáculo.

En este sentido, la literatura de Zúñiga actúa como un registro crítico de la manera en que lo relacional se vuelve campo de disputa. El gesto de Valeria y el narrador de no acercarse a la otra familia en el departamento piloto puede leerse como una metáfora del quiebre de lazos sociales en el Chile neoliberal. El hecho de compartir la misma precariedad no basta para generar comunidad, pues el mandato de la competencia individual los mantiene separados. A su vez, la representación de la infancia en Kidzania exhibe cómo desde temprano se enseña a los sujetos a relacionarse en función de roles utilitarios, anulando la dimensión lúdica y creadora que permitiría la emergencia de nuevas formas de vínculo. Finalmente, el secuestro en “Cabezas negras” muestra cómo la indignación colectiva puede ser absorbida por la lógica del espectáculo, transformando una demanda legítima en un episodio consumido fugazmente por los medios de comunicación.

El plano relacional también nos permite advertir un componente afectivo fundamental: la vergüenza. En varios relatos, los personajes experimentan la humillación de sentirse fuera de lugar. Vergara, en “La ciudad de los niños”, es consciente de que su familia no puede seguir pagando la colegiatura: “Sabía que lo iban a expulsar a fin de año. Sus papás debían varios meses en el colegio” (Zúñiga, 2016: 12). Esta experiencia no solo afecta su trayectoria educativa, sino también sus vínculos con sus pares. La vergüenza opera como un afecto que fragmenta la relación con los otros, instalando una distancia que erosiona la posibilidad de comunidad. En este punto puede establecerse un vínculo con las reflexiones de Ahmed (2012: 68) sobre la “economía afectiva”: las emociones no son privadas, sino que circulan socialmente, configurando relaciones de proximidad y distancia. La vergüenza, en este caso, funciona como una tecnología afectiva que desarticula lazos y refuerza jerarquías.

Asimismo, en “Un mundo de cosas frías”, los protagonistas comparten un itinerario por la ciudad, pero lo hacen en una especie de deriva espectral, donde la compañía no logra convertirse en comunidad. El afecto que los une es frágil, casi fantasmático. Sueñan juntos con departamentos que nunca tendrán, pero esa fantasía compartida no cristaliza en un proyecto común. La precariedad,

lejos de generar solidaridad, produce vínculos frágiles que se disuelven en el aire de la ciudad. En este sentido, los relatos exhiben una paradoja: la experiencia de exclusión es común, pero los sujetos permanecen separados, incapaces de traducirla en comunidad.

Así, en el plano relacional *Niños héroes* revela cómo el neoliberalismo penetra en la dimensión afectiva, moldeando los vínculos interpersonales bajo la lógica de la competencia, la vergüenza y la violencia espectacularizada. Las relaciones entre los personajes —ya sea entre pares precarizados, entre niños que juegan a ser adultos en Kidzania, o entre secuestradores y rehenes en “Cabezas negras”— evidencian la dificultad de articular comunidades sólidas en un contexto que fomenta la fragmentación. La literatura de Zúñiga se convierte, así, en un archivo sensible de cómo lo relacional y lo afectivo son atravesados por las pedagogías de la残酷, dejando sujetos aislados, vínculos truncos y comunidades imposibles.

Ahora bien, este cruce de precariedad y vínculos fragmentados hace evidente que la literatura de Zúñiga no solo retrata subjetividades dañadas, sino que abre la pregunta por las condiciones de su politización. El silencio de Valeria y el narrador frente a la otra familia en el departamento piloto, o la vergüenza de Vergara al anticipar su expulsión por deudas, muestran cómo la experiencia compartida de exclusión no logra convertirse en solidaridad. Sin embargo, justamente en esa imposibilidad late la urgencia de articular lo afectivo como un campo político. La vergüenza y la frustración, lejos de ser afectos privados, constituyen lo que Ahmed denomina “economías afectivas” (2012: 76): energías sociales que circulan y pueden, bajo ciertas condiciones, transformarse en indignación colectiva.

“Cabezas negras” da un paso más, pues convierte la rabia en gesto público, aunque absorbido por el espectáculo televisivo. Allí radica la paradoja: los vínculos se experimentan como violencia o como aislamiento, pero su acumulación configura el sustrato de un malestar que, al politizarse, anuncia la posibilidad de comunidad. Así, lo relacional no queda clausurado en la derrota: Zúñiga muestra cómo del fracaso de los lazos inmediatos emerge, en negativo, la necesidad de construir formas colectivas de resistencia y reconocimiento mutuo.

Ese mismo gesto permite comprender cómo “Cabezas negras” inscribe la resistencia en una doble clave: por un lado, visibiliza la injusticia de un sistema educativo que reproduce jerarquías de clase bajo la apariencia de inclusión; por otro, exhibe la apropiación política de la rabia como un acto de denuncia. La escena del secuestro de estudiantes de un colegio privado no puede leerse únicamente como una ficción violenta, sino también como la metáfora de un malestar colectivo que exige ser oído. Carrasco, al declarar frente a las cámaras que la educación chilena sigue siendo “un derecho exclusivo de la élite”, convierte su voz en la de un “pueblo cansado de las diferencias sociales” (Zúñiga, 2016: 126). Incluso cuando esa demanda es absorbida por la lógica del espectáculo mediático, la resistencia se mantiene como huella: la denuncia se inscribe en la memoria social y anticipa los gritos de las marchas estudiantiles y del estallido de 2019.

En todos estos relatos, la resistencia no aparece como proclama ni como manifiesto explícito, sino como fisura. Es la rabia convertida en protesta pública, el grito paródico en medio del simulacro, el silencio que insinúa una comunidad posible. La literatura de Zúñiga actúa, así, como un archivo de esos gestos intersticiales: registros de subjetividades disciplinadas por el neoliberalismo, pero también portadoras de interrupciones que anuncian un porvenir distinto. La paradoja de *Niños héroes* es que la derrota nunca es total: incluso en la fragmentación, los relatos dejan entrever la potencia política que surge desde los márgenes.

## Conclusiones

Este artículo examinó tres cuentos de *Niños héroes* —“La ciudad de los niños”, “Un mundo de cosas frías” y “Cabezas negras”— con el propósito de mostrar cómo sus protagonistas encarnan subjetividades configuradas como “daños colaterales” del modelo neoliberal chileno y cómo esa configuración se manifiesta en los planos individual, institucional-espacial y relacional-afectivo. La propuesta de lectura sostuvo, además, que estos relatos no se agotan en un realismo del desencanto ni en la supuesta apatía posdictadura, sino que registran, de forma oblicua, indicios de politización y fisuras de resistencia. Sobre esta base, se destacan las tensiones que recorren el corpus y su potencia anticipatoria.

En el plano individual, los cuentos representaron vidas jóvenes suspendidas en horizontes de baja expectativa, marcadas por la internalización de la derrota meritocrática y por un futuro estrecho. En “Un mundo de cosas frías”, el tránsito por departamentos piloto figuró la promesa de consumo permanentemente diferida: “Nos gustaba imaginar una vida completa en esas habitaciones generosas” (Zúñiga, 2016: 40), pero esa imaginación confirma la exclusión como forma de vida. Los personajes saben, con antelación, que no hay cabida para ellos en la retórica del mérito; su subjetividad se forja en la precariedad como normalidad y se reconoce fuera de lugar. No se trata de casos singulares, sino de síntomas de un régimen que fabrica sujetos fragmentados, incapaces de proyectar horizontes más allá de los límites impuestos. Así, *Niños héroes* se erige como un archivo literario de oportunidades negadas y de existencias reducidas a la sobrevivencia.

En el plano institucional y espacial, la escuela, la ciudad y los espacios de ocio se mostraron como escenarios que dramatizan y legitiman la desigualdad. “Cabezas negras” reveló la escuela como un espacio atravesado por jerarquías de clase, incluso cuando pretende presentarse como inclusiva. La coexistencia de estudiantes expulsados de colegios de élite con jóvenes de sectores populares, en un establecimiento enclavado en un barrio acomodado, exhibe la tensión de un sistema que mezcla sin integrar. “La ciudad de los niños” expuso Kidzania como una miniatura del orden productivo, donde la infancia queda ubicada “en sus puestos” y el juego cede ante la simulación de roles funcionales al mercado; el narrador, finalmente, se incorpora a Prosegur, sellando la lógica de vigilancia y resguardo del capital. En “Un mundo de cosas frías”, Santiago de Chile aparece como cartografía segmentada: los protagonistas solo acceden, como visitantes, a barrios donde “lográbamos encontrar departamentos de cuatro o cinco dormitorios” (Zúñiga, 2016: 38), mientras su propio mundo se reduce a espacios mínimos. La escuela clasifica, la ciudad distribuye y el ocio entrena; en todos los casos, lo comunitario queda subsumido a lo mercantil.

En el plano relacional-afectivo, los vínculos se mostraron frágiles, atravesados por vergüenza, aislamiento y competencia. La coincidencia de precariedades no deviene comunidad: en el departamento piloto, la cercanía con otra familia no produce encuentro sino mutua invisibilidad; el protagonista “los podía ver desde ahí” (Zúñiga, 2016: 41), pero el gesto de mirar no se transforma en diálogo. La indignación, por su parte, puede devenir espectáculo, como en “Cabezas negras”, donde la demanda estudiantil queda mediada por el circuito televisivo. La literatura de Zúñiga registra estas economías emocionales sin solemnidad doctrinaria: lo que está en juego no es solo la capacidad de sobrevivir, sino la dificultad de sostener lazos significativos en medio de un orden que convierte al otro en medio y no en fin.

Conjuntamente, estos tres planos confirman la hipótesis de trabajo: más allá de la etiqueta de apatía, *Niños héroes* registra narrativamente un malestar social en incubación. “Cabezas

negras” convierte la rabia en gesto público y nombra la exclusión educativa, aunque absorbida por el espectáculo; “La ciudad de los niños” interrumpe, de modo paródico, la pedagogía de la obediencia con el grito “¡Abajo el capitalismo, compañeros! ¡Abajo el neoliberalismo!” (Zúñiga, 2016: 22); “Un mundo de cosas frías” sugiere, en negativo, la necesidad de comunidad que aún no logra articularse. No hay proclamas ni manifiestos: hay fisuras. Los relatos muestran que la sujeción no es total y que, incluso en la derrota, emergen restos de voz que anuncian posibilidad de reconocimiento mutuo.

Leídos en perspectiva, estos resultados dialogan con el clima previo al estallido de 2019. Las subjetividades que emergen conviven con la desazón, pero también sostienen —aunque de manera endeble, casi ilusoria— la esperanza de que el sistema cumpla sus promesas. Cuando esa expectativa se estira hasta su límite, sobreviene el malestar y, tras este, la rabia. De ahí que gestos como el corte de la cabellera en “Cabezas negras” funcionen como metáfora de la grieta por la que se filtra una indignación largamente acumulada. La narrativa de Zúñiga captura ese tránsito: del aguante silencioso a la visibilización del agravio, de la espera esperanzada a la rabia abierta.

En síntesis, *Niños héroes* no solo registra una época; muestra la tensión entre el molde y la grieta. El modelo produce sujetos precarizados, instala instituciones que legitiman la diferencia y erosiona los lazos; pero, en las fisuras de ese mismo orden, aparecen interrupciones que señalan un porvenir distinto. La obra revela cómo, incluso en las subjetividades más fragmentadas, se incuban gestos mínimos de insubordinación que anuncian fisuras en el neoliberalismo chileno. En esa tensión se cifra su potencia: con economía de gestos y escenas elocuentes, Zúñiga compone un sismógrafo de la subjetividad contemporánea, un archivo literario que anticipa, desde la ficción, las fracturas sociales que terminarían por estallar en las calles de Chile en 2019.

## Referencias bibliográficas

- AHMED, Sara, 2012, *La política cultural de las emociones*, Ciudad de México, Libros de la UNAM.
- BÁEZ ALARCÓN, Andrea, 2021, “Infraclase: el daño colateral de la modernidad líquida. Según el pensamiento de Zygmunt Bauman”, *Revista de Filosofía. Facultad de Estudios Teológicos y Filosofía UCSC*, vol. 20, no. 1, pp. 13-25. Disponible en: <https://revistas.ucsc.cl/index.php/revistafilosofia/article/view/1377>.
- BAUDRILLARD, Jean, 2009, *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*, traducción de Elvira Bixio, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.
- , 2022, *El sistema de los objetos*, traducción de Francisco González Aramburu, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- BAUMAN, Zygmunt, 2002, *Modernidad líquida*, traducción de Pablo Hermida Lazcano, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- , 2005, *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*, traducido por Pablo Hermida Lazcano, Barcelona, Paidós.
- , 2007, *Vida de consumo*, traducción de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- , 2012, *Daños colaterales. Desigualdades sociales en la era global*, traducción de Lilia Mosconi, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BECK, Ulrich y Elisabeth BECK-GERSHEIM, 2012, *La individualización: el individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*, traducción de Bernardo Moreno, Barcelona, Paidós.

- BELLEI, Cristian; Daniel CONTRERAS y Juan Pablo VALENZUELA (eds.), 2010, *Ecos de la revolución pingüina. Avances, debates y silencios en la reforma educacional*, Santiago de Chile, Pehuén.
- BLANCO, Fernando, 2021, “La desmemoria del pacto neoliberal. La narrativa chilena del tercer milenio”, en Ana Gallego Cuiñas (ed.), *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, Monografías Letral no. 9, pp. 135-152. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8101475>.
- COSTAMAGNA, Alejandra, 2016, *La voz de los hijos en las novelas chilenas de postdictadura*, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Tesis de doctorado en Literatura.
- CRISTI, Renato, 2021, *El triunfo del mercado. El auge del neoliberalismo en Chile*, Santiago de Chile, LOM.
- DUPERRON, Celia, 2019, “Chile, siglo XXI: cuando la generación de los hijos cuenta la dictadura”, *América sin nombre*, no. 24, pp. 29-39. Disponible en: <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/99700>.
- FERRARESE, Laura, 2020, *La literatura de los hijos en Chile entre memoria y testimonio*, Università Ca' Foscari Venezia, Tesis de Magister de Lengua y Literatura europea, americana y postcolonial. Disponible en: <https://unitesi.unive.it/retrieve/89e9320f-4dca-4c15-a966-db210bd49442/858964-1250344.pdf>.
- GAUDICHAUD, Franck, 2015, *Las figuras del neoliberalismo maduro chileno. Trabajo, “Democracia protegida” y conflicto de clases*, Buenos Aires, CLACSO. Disponible en: <https://www.studocu.com/cl/document/universidad-central-de-chile/gestion-del-cuidado/gaudichaud-fisuras-neoliberalismo/20564286>.
- GÁRATE, Manuel, 2012, *La revolución capitalista de Chile (1973-2003)*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad Alberto Hurtado.
- GARRETÓN, Manuel Antonio, 2011, *La sociedad en que vivi(re)mos*, Santiago de Chile, LOM.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Daniuska, 2021, “Las ilusiones perdidas. Subjetividades de la derrota en las narrativas de Diego Zúñiga y Canek Sánchez Guevara”, *Letral*, no. 25, pp. 193-215. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/15700>.
- GUZMÁN, Patricio, 2009, “Los tiempos de la violencia en Chile: La memoria obstinada”, *Alpha*, no. 28, pp. 53-168.
- HARVEY, David, 2017, *Breve historia del neoliberalismo*, traducción de Ana María Mateos, Madrid, Akal.
- HIDALGO, Paulo, 2012, *El ciclo político de la concertación (1990-2010)*, Santiago de Chile, Uqbar.
- HOULLEBECQ, Michel, 2014, *El mundo como supermercado*, traducción de Encarna Castejón, Barcelona, Anagrama.
- JOHANSSON, María Teresa, 2017, “Novelas chilenas de la dictadura y la postdictadura: trayectorias de lectura propuestas por Grínor Rojo”, *Anales de Literatura Chilena*, no. 96, pp. 369-376. Disponible en: <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/47636/57482>.
- LYOTARD, Jean-François, 1992, *Economía libidinal*, traducción de Tununa Mercado, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- MAYOL, Alberto, 2019, *Big Bang. Estallido 2019. Modelo derrumbado. Sociedad rota. Política inútil*, Santiago de Chile, Catalonia.
- , 2012, *El derrumbe del modelo. Crisis de la economía de mercado en el Chile contemporáneo*, Santiago de Chile, LOM.
- MOULIAN, Tomás, 2002, *Chile actual. Anatomía de un mito*, Santiago de Chile, LOM.
- MORUNO, Jorge, 2015, *La fábrica del emprendedor. Trabajo y política en la empresa mundo*, Madrid, Akal.
- PEÑA, Carlos, 2020a, *Pensar el malestar. Crisis de octubre y la cuestión constitucional*, Santiago de Chile, Taurus.

- \_\_\_\_\_, 2020b, *La mentira noble. Sobre el lugar del mérito en la vida humana*, Santiago de Chile, Taurus.
- PEÑA, Carlos y Patricio SILVA (eds.), 2021, *La revuelta de octubre en Chile. Orígenes y consecuencias*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.
- RIVERA-SOTO, José, 2021, “Sí lo vimos (leímos) venir. Presagios literarios de la revuelta popular. Violencia estructural del neoliberalismo como motivo dominante en Zúñiga, Uribe y Araya”, *Universum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, vol. 36, no. 2, pp. 459-478. Disponible en: <https://universum.ualca.cl/index.php/universum/article/view/176>.
- ROJAS, Sebastián y Patricio ROJAS, 2012, “KidZania: ¿la ciudad de los niños?”, *Rufián*, año 2, número 9, mayo, pp. 9-11.
- ROJO, Grínor, 2016, *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena*, Santiago de Chile, LOM.
- ROMÁN, Nicolás, 2022, “Literatura prostibularia y neoliberalismo: *Racimo* de Diego Zúñiga y *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara”, *Literatura y lingüística*, no. 46, pp. 519-543. Disponible en: [https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112022000200519&script=sci\\_abstract](https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112022000200519&script=sci_abstract).
- RUIZ ENCINA, Carlos, 2013, *Conflictos sociales en el “neoliberalismo avanzado”. Análisis de clase de la revuelta estudiantil en Chile*, Buenos Aires, CLACSO. Disponible en: <https://libreria.clacso.org/publicacion.php?p=818&c=2>.
- SCARANO, Laura, 1997, “Travesías de la subjetividad: Ficciones del sujeto / Posiciones del sujeto”, *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, no. 9, pp. 13-29.
- SIAVELIS, Peter, 2009, “Enclaves de la transición y democracia chilena”, *Revista de Ciencia Política*, vol. 29, no. 1, pp. 3-21.
- SEGATO, Rita, 2018, *Contra-pedagogías de la残酷*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- VERA, Antonieta, 2017, “Presentación”, en Antonieta Vera (ed.), *Malestar social y desigualdades en Chile*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad Alberto Hurtado, pp. 9-16.
- ZÚÑIGA, Diego, 2009, *Camanchaca*, Santiago de Chile, La Calabaza del Diablo.
- \_\_\_\_\_, 2014a, *Soy de Católica*, Santiago de Chile, Lolita Editores.
- \_\_\_\_\_, 2014b, *Racimo*, Santiago de Chile, Literatura Random House.
- \_\_\_\_\_, 2016, *Niños héroes*, Santiago de Chile, Random House Mondadori, 2016.
- \_\_\_\_\_, 2019, *Maria Luisa Bombal: el teatro de los muertos*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2019.
- \_\_\_\_\_, 2023, *Tierra de Campeones*, Santiago de Chile, Random House.



# **Huellas y gestos fantasma: la pérdida encarnada en *Como si existiese el perdón*, de Mariana Travacio**

KARLA GABRIELA BALCÁZAR RUIZ

*Universidad Iberoamericana, Ciudad de México (Méjico)*

*balcazarkg@gmail.com*

*https://orcid.org/0009-0008-3330-1594*

Recibido: 3 de octubre de 2025 – Aceptado: 24 de octubre de 2025.

DOI:

**Resumen:** Este artículo propone demostrar que en *Como si existiese el perdón*, de Mariana Travacio, los distintos tipos de pérdida se encarnan en los personajes mediante dos mecanismos: la huella y el gesto fantasma. A partir de la plasticidad de la carne, se inscriben evidencias en el cuerpo que conjuran pérdidas sin nombrarlas. El análisis se centra en la descripción de imágenes alrededor de los cuerpos que portan estas marcas, entrelazando las nociones de cuerpo, percepción,conjuro, huella y gesto fantasma desarrolladas por Jacques Derrida, Maurice Merleau-Ponty, Georges Didi-Huberman y Meri Torras. Se argumenta, primero, que en la novela se presentan tres tipos de pérdida: relacional, material y somática. Segundo, que las cicatrices o huellas no solo evidencian la ruptura de la integridad corporal, sino que también señalan al vacío dejado por las pérdidas. Tercero, que existe un gesto corporal particular —el gesto fantasma—, capaz de delinear con el cuerpo el contorno de lo ausente y de conjurar la pérdida. Este estudio es pertinente tanto por el vacío crítico en torno a la narrativa de Travacio como por la manera en que permite pensar la textualidad y plasticidad de los cuerpos, así como la dimensión afectiva en su representación literaria.

**Palabras clave:** encarnación de la pérdida; huella; gesto fantasma; textualidad del cuerpo; afectividad.

## **Traces and Phantom Gestures: Loss Embodied in *Como si existiese el perdón*, by Mariana Travacio**

**Abstract:** This article examines how *Como si existiese el perdón*, by Mariana Travacio, embodies different forms of loss through two mechanisms: the trace and the phantom gesture. Loss is inscribed on the body through the plasticity of flesh, producing marks that conjure absence without explicitly naming it. The analysis focuses on the images surrounding bodies that carry these marks, drawing on concepts of body, perception, conjuration, trace, and phantom gesture developed by Jacques Derrida, Maurice Merleau-Ponty, Georges Didi-Huberman, and Meri Torras. The study argues, first, that the novel presents three forms of loss: relational, material, and somatic. Second, that scars and traces not only imply the rupture of corporeal wholeness but also signal the void left by such losses. Third, that a particular bodily expression —the phantom gesture— emerges as a way of outlining, through the body, the contour of what is absent, thereby conjuring loss. This analysis is relevant both because there exists a notable gap in the critical literature on Travacio's fiction and because it highlights how literature can be read through the textuality and plasticity of bodies, as well as the affective dimensions of their representation.

**Keywords:** Embodiment of Loss; Trace; Phantom Gestures; Textuality of the Body; Affectivity.

La pérdida, en cualquiera de sus tipos, es una constante de la experiencia humana. En su sentido más elemental, implica la privación de algo que en algún momento fue poseído, no solo en el sentido de perder algo que se tenía bajo el poder de una: también es posible perder algo que formaba parte de nuestro mundo. En el momento que alguien se refiere a algo o a alguien como suyo —mi familiar, mi casa, mis manos—, no necesariamente establece una relación de poder, sino que esta puede ser, por otro lado, de correspondencia y de singularidad: es único porque es mío. Ambas partes se pertenecen entre sí y pertenecen al mundo del otro.

Podría decirse que la pérdida es la fractura de dicha pertenencia recíproca y que requiere, una vez asentada, una reconfiguración del mundo de quien permanece, ya que lo perdido, por su singularidad, es irremplazable. Quien pierde, quien sobrevive a la pérdida, idealmente aprende a vivir con el hueco de aquello que ya no forma más parte de nuestro mundo. La pérdida, por lo tanto —y paradójicamente— puede hacerse presente e incluso perceptible. Esto es fácil de identificar en la literatura: basta con nombrar lo perdido para delinear su contorno o para apuntar hacia su lugar. Sin embargo, hay otras formas de hacer conjurar lo perdido, maneras menos directas y más plásticas de configurar las ausencias, y una de ellas es la representación del cuerpo, de sus marcas, de sus movimientos. El cuerpo como texto (Torras, 2012: 113) donde se inscriben las experiencias, y el cuerpo representado como discurso visual en la narrativa, proporcionan un territorio que nos permite leer las pérdidas encarnadas de un sujeto.

Esto sucede en *Como si existiese el perdón* (2016), novela de Mariana Travacio donde el narrador representa las formas en las que las ausencias se hacen presentes con solo describir los cuerpos. El propósito de este artículo es, por lo tanto, evidenciar que, en dicha novela, la pérdida es encarnada mediante signos<sup>1</sup> que hacen visible y perceptible la ausencia. Estos pueden ser, por un lado, una huella inscrita como consecuencia de la pérdida o, por el otro, un gesto fantasma que delimita el hueco de lo que se ha perdido.

\*\*\*

*Como si existiese el perdón*<sup>2</sup> es la primera novela de Mariana Travacio (1967), escritora y psicóloga forense argentina. Integrada por sesenta y dos capítulos breves, el relato narra a muy grandes rasgos el viaje en búsqueda de venganza y redención de Manoel, narrador y protagonista de la obra.

La novela inicia con la llegada de José Loprete, un forastero que busca a su cabra. Una pelea de borrachos culmina con su muerte, hecho que involucra a Manoel, su amigo y mentor el Tano, y Juancho. Poco después, los hermanos de Loprete llegan al pueblo y Manoel y el Tano deciden huir, mientras Juancho se queda con su familia. En el destierro, el Tano revela que los Loprete fueron responsables de la desaparición de los padres de Manoel, lo que despierta en este un deseo de venganza. Con la ayuda de Miranda y otros hombres, los protagonistas emprenden

<sup>1</sup> Por signo deberá entenderse cualquier elemento que señale hacia otra cosa; una evidencia de algo más.

<sup>2</sup> Es pertinente señalar que, aunque *Como si existiese el perdón* y *Quebrada* son novelas narrativamente independientes entre sí, ambas están estrechamente conectadas. Por un lado, comparten geografías y espacios específicos, así como algunos personajes, solo que en temporalidades distintas. Por el otro, hay ecos en lo temático: en las dos novelas hay huidas, búsquedas, confrontaciones con el pasado y, de nuevo, pérdidas que movilizan los engranajes narrativos. La configuración de los cuerpos también opera de manera similar: en la representación de su plasticidad y sus movimientos hay indeterminaciones que comunican mucho sobre los personajes, sus historias y las ausencias con las que cargan. No obstante, por cuestiones de espacio y de formato, el presente artículo se centrará en la primera novela.

un viaje marcado por nuevas pérdidas: descubren el asesinato de Juancho y la destrucción del rancho del Tano. Una confrontación final con los Loprete deja a Manoel victorioso, pero a costa de numerosos compañeros, incluido el Tano. El desenlace muestra a Manoel asentado en la casa de Luisa, hermana del Tano, donde encuentra algo parecido a la redención, uno de los temas centrales junto con la amistad, la venganza y, desde luego, la pérdida, porque todos los personajes han perdido algo o a alguien. Lo particular de esto es que, en la novela, la pérdida no solo es experimentada psíquicamente, sino que también deja evidencias materiales y perceptibles.

A pesar de sus múltiples ediciones y de su circulación regional e internacional, *Como si existiese el perdón* y el resto de las obras de Travacio han sido poco exploradas en el ámbito académico. Sin embargo, hay algunas menciones y referencias. Algunas de estas se encuentran en los trabajos académicos y críticos de Antonio Jiménez Morato (2020), Manuela Borzone (2021), Marvel Aguilera y Pablo Pagés (2021), Rommel Paúl Manosalvas (2022), María Fernanda Pampín (2023), Raquel Crespo-Vila (2023), Pablo Cerezo (2023), Ana Sofía Principi y Silvina Sánchez (2024), Paula Barba del Pozo (2024) y Cristian Vázquez (2024). En conjunto, estos estudios y reseñas coinciden en situar la narrativa de Travacio dentro del panorama de la literatura argentina contemporánea, vinculándola tanto con otras escritoras mujeres como con tradiciones genéricas como el *western* criollo o la gauchesca. También destacan algunos ejes temáticos reiterados —la pérdida, el vacío, el desarraigo, la violencia y la amistad—, así como la centralidad del espacio como elemento que intensifica los conflictos. En cuanto al estilo, subrayan su cercanía con la narrativa de Juan Rulfo, la potencia de sus imágenes y una cadencia con efectos particulares.

A partir de este mapeo de lo escrito sobre la obra de Travacio, es posible notar que las novelas, específicamente *Como si existiese el perdón*, han recibido atención mediática y que son consideradas como piezas relevantes en el panorama de la literatura contemporánea argentina y latinoamericana. A su vez, se han realizado lecturas críticas agudas y pertinentes, pero que tienden a replicar discursos editoriales o, por el tipo de texto, se quedan en la superficie de la novela. Aunque la mayoría de las reseñas, artículos y trabajos de investigación consultados destacan la pérdida como eje narrativo central, ninguno ha analizado de manera profunda los mecanismos propios de su representación o, siendo más específicos, sobre cómo el cuerpo se convierte en evidencia de ella. Se habla también del vacío y del silencio para hablar del espacio y de las ausencias personales, pero no se mencionan los vacíos inscritos en el cuerpo. Concretamente, no se ha analizado el cuerpo en la obra de Travacio más allá del desgaste por la intemperie, por las condiciones geográficas; no se ha problematizado el cuerpo como territorio y entramado de significaciones que tensiona y, por lo tanto, aporta intensidad a la narrativa.

Esto último es lo que el presente artículo buscará evidenciar, principalmente. Es decir, en *Como si existiese el perdón* los cuerpos, en su calidad de carne y debido a su plasticidad, tienen la capacidad de encarnar experiencias como la pérdida mediante dos mecanismos. El primero es la huella, que puede tomar forma de cicatriz; el segundo es el gesto fantasma. Ambas formas de encarnar dan como resultado una inscripción o evidencia anacrónica de aquello que se ha perdido y que, de este modo, conjuran, así como también informan sobre las tensiones afectivas de los personajes sin explicitarlo: solo basta con configurar una imagen de un cuerpo para conjurar lo ausente.

\*\*\*

Para sostener esta propuesta, la investigación se sitúa dentro de un marco teórico que articula —e invita a dialogar entre sí— ciertas conceptualizaciones. En primer lugar está el cuerpo y su

percepción. Siguiendo a Maurice Merleau-Ponty, el cuerpo funciona como un aparato sensorial que transmite sensaciones perceptibles: es decir, como un vehículo entre el mundo y el ser que percibe (1993: 30, 100). Lo perceptible se define por su diferenciación respecto a un fondo, al adquirir contorno y significación en relación con otras sensaciones (1993: 35-37). De ahí que, cuando desaparece lo perceptible, quede un hueco. Esto explica que, en ocasiones, la sensación percibida no corresponda al estímulo objetivo, sino que exista una dilación entre percepción y efecto (1993: 29).

El cuerpo, entonces, no es una envoltura. Tampoco es solamente un umbral en el que las sensaciones, cuya característica es tener la capacidad de afectar, son reconocidas o dotadas de significación. El cuerpo también funciona como territorio donde nuevas significaciones son encarnadas y, por lo tanto, legibles e interpretables por los demás. Meri Torras Francès, en su artículo “El cuerpo ausente. Representaciones corporales en la frontera de una presencia ausente”, propone pensar a los cuerpos como textos: “el cuerpo muestra *signos* y apunta *señales*, se convierte en un *texto* que se lee en busca de un significado” (2012: 108; énfasis de la autora). Pero más allá de esto, continúa Torras, el cuerpo y sus partes también pueden ser leídos como pruebas y evidencias que apuntan hacia una verdad por desarticular (2012: 111). En discursos como el médico o el policiaco, ejemplifica la autora, el cuerpo deviene texto con el fin de encontrar un único significado posible: la enfermedad o el crimen (2012: 112). No obstante, en la literatura, y específicamente en *Como si existiese el perdón*, los cuerpos, sus cicatrices y sus gestos, desde su perceptibilidad, señalan hacia otro tipo de significados más esquivos, menos directos o deducibles, como hacia una pérdida afectiva. Es más, son estas marcas o evidencias las que rompen con la integridad corporal, son huellas que hacen que el cuerpo se vuelva visible: “el cuerpo sano es invisible por callado” (Torras, 2012: 112). Por lo tanto, se propone una lectura de los cuerpos de los personajes de la novela, para así poder leer sus pérdidas y sus afectos.

Por último, al hablar de cuerpo no se perderá de vista su materialidad ni su plasticidad. Esto quiere decir que el cuerpo, además de ser umbral y texto, no deja de ser carne, la cual puede modificar su forma —o cuya forma puede ser modificada— de manera temporal o permanente, tal como le sucede en la novela a varios personajes. Es esta plasticidad de la carne lo que posibilita la inscripción de la huella y la configuración del gesto fantasma. Además, esta plasticidad de los cuerpos implica un contorno y un volumen que proyectan una sombra. Este aspecto será retomado.

Ahora bien, ya se ha hecho mención de la huella, pero es importante delimitar su significado para fines de esta investigación. En *De la gramatología*, Derrida ocupa varios párrafos para definirla, pero a manera de resumen podría decirse que la huella es, en primer lugar, una escritura en tanto que es una inscripción e institución durable de un signo (1984: 58) en una superficie. La huella se presenta como una unidad de heterogeneidad (Derrida, 1984: 25) en un espacio exterior de otra cosa (1984: 91)—en términos de Merleau-Ponty, es perceptible por diferenciarse del campo sensible— que establece una relación con el pasado y, por tanto, funciona como un archifénomeno de la memoria (1984: 91). Por lo tanto, la huella representa la no-presencia de lo otro, “inscripta en el sentido del presente”: una ausencia presente simultáneamente (1984: 92). Otra característica importante de la huella, señalada por Mario Alberto Morales Domínguez en su artículo “Una lectura derridiana de *La invención de la histeria*: hacia una estética de la huella”, es que esta no es huella sino “hasta que nos remite a algo más [...], hasta que alguien la observa como huella” (2021: 199). Para retomar los términos de Meri Torras, la huella es una evidencia de una verdad, de un acontecimiento (2012: 111) que llama la atención al ser parte de un cuerpo. En *Como si existiese el perdón*, muchos personajes viven con cicatrices—que también pueden ser quemaduras o amputaciones— que señalan no solo hacia la pérdida de la integridad corporal previamente mencionada, sino que conjuran ausencias y que remontan a otro tiempo,

hacia un punto temporal específico: al de la pérdida misma. En el caso de la huella, la carne es permanentemente transformada y queda una marca perceptible y legible: es un signo directo.

Se mencionaba anteriormente que la segunda forma en la que la pérdida es encarnada en la novela es el gesto fantasma. El gesto, de manera muy general, nos hace pensar en una posición o movimiento de alguna parte específica del cuerpo, como del rostro, de los brazos o de las manos. Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador del arte francés, ha trabajado el gesto en diferentes textos. En *Gestos de aire y de piedra. Sobre la materia de las imágenes*, Didi-Huberman define el gesto, específicamente aquel representado en el arte, como una reacción corporal a una situación crucial de deseo o de pavor, de duelo o desesperación (2017: 43), como una especie de memoria inconsciente de un pasado anacrónico (2017: 45), como la configuración de una ausencia que no es más que un espacio habitado por aire (2017: 49). Es el gesto, en tanto a imagen, lo que la dota de figurabilidad a lo ausente.

Esta misma idea es retomada y profundizada por el mismo autor en “El gesto fantasma”. En él, Didi-Huberman se refiere a un gesto particular, a uno que encarna la sombra de lo ausente (2008: 285) y que nombra al texto: el gesto fantasma. Este es un gesto que dibuja o delinea con las manos o con los brazos el hueco dejado por aquello que ya no está (2008: 288), mientras proyecta la sombra de su pasado material. El gesto fantasma “encarna una resurrección o una supervivencia” anacrónica: se convierte en un ámbito de reminiscencia (2008: 289). En “Gestos, fórmulas y bloques de intensidad”, Didi-Huberman también propone pensar a los gestos como “hechos de afecto” (2021: 294), como acontecimientos cargados de intensidad que surgen de un pasado sedimentado pero que mantienen la capacidad de afectar no solo al que lo configura con su cuerpo, sino también a quien lo ve —o, en nuestro caso, a quien lo lee—.

Sobre esto, Merleau-Ponty, quien también dedicó espacio en su *Fenomenología de la percepción* al gesto, reitera que el gesto corporal no puede ser interpretado como otra cosa que no sea el gesto en sí mismo (1993: 200): es su propio signo. Es decir, el gesto solo cobra sentido con la reciprocidad entre dos cuerpos: aquel que hace el gesto y aquel que lo mira o lo lee. No se trata, según el fenomenólogo, de un proceso intelectual o simbólico, sino de una invitación a habitar la intencionalidad propia del gesto, así como a asimilar, actualizar y completar el gesto con el cuerpo propio, mediante un ajuste mutuo (Merleau-Ponty, 1993: 202; 210). En *Como si existiese el perdón*, el narrador narra varios ejemplos de gestos fantasma: personajes conjuran con su cuerpo, sobre todo con sus manos y brazos, aquello que han perdido. Pero también el gesto fantasma opera cuando el cuerpo busca aferrarse al contacto de una otredad que, por diferentes motivos, no puede permanecer en unión.

Por último, antes de pasar al análisis, hay otra noción que requiere delimitación. Anteriormente fue sugerido que tanto la huella como el gesto conjuran ausencias. Hay una justificación para el uso de este término. Derrida, en *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, dedica varias páginas a hablar sobre el conjuro, su etimología y sus múltiples significados. Señala algunas acepciones principales: a) *conspiración*, un juramento, un compromiso (Derrida, 2012: 54); b) *evocación*, el hacer venir “por la voz” lo que no está ahí (2012: 54); c) *conjuro*, el exorcismo mágico, la búsqueda por expulsar aquello conjurado (2012: 61). Estos tres sentidos, a mi parecer, están presentes en las huellas y en los gestos: estos muchas veces implican un secreto o un pacto con el pasado, evocan lo perdido o el momento de la pérdida, y a veces buscan negar la experiencia de la pérdida, pero, al expulsarla, la hacen perceptible.

La elección del concepto, empero, no sugiere una lectura estrictamente desde la espectrología derridiana, si bien esta estaría más que fundamentada. El mismo epígrafe de la novela es un fragmento de *Espectros de Marx* que aporta una clave de lectura: “Un fantasma no muere jamás, siempre está por aparecer y por (re)aparecer”. El presente análisis no se enfocará en aquello que fue perdido, en su ontología o en su no-materialidad; lo relevante en este estudio será evidenciar que el cuerpo lo conjura y, en este proceso, hace perceptible sus contornos, independientemente de si lo ausente aparece, (re)aparece o si no aparece en absoluto. Es un conjuro de la carne y no de la voz, aunque en la narrativa la imagen de esa carne se convierta en discurso o, como escribiría Didi-Huberman, en sopro.

En este sentido, los conceptos aquí expuestos no operan de forma aislada, sino que se entrelazan para conformar una fenomenología de la pérdida encarnada. Merleau-Ponty proporciona la base perceptiva desde la cual el cuerpo, como umbral sensible, se convierte en el lugar donde la pérdida es experimentada, inscrita y resignificada. Derrida, por su parte, permite pensar la huella como una inscripción anacrónica de lo ausente, una marca que, al diferenciarse del fondo sensible, remite a un pasado no del todo superado. Esta idea se amplifica en el gesto fantasma de Didi-Huberman, quien concibe el movimiento corporal como un contorno del vacío, una figuración de lo que ya no está, pero que persiste como sombra. Finalmente, Meri Torras cierra el círculo al proponer que el cuerpo, en tanto texto legible, muestra signos que apuntan hacia una verdad afectiva no siempre articulable con palabras. Así, huella y gesto no solo revelan la plasticidad del cuerpo frente a la pérdida, sino que operan como mecanismos perceptibles que hacen visible lo que ya no está, encarnando la ausencia en lo sensible.

\*\*\*

Antes de examinar las maneras en las que la pérdida es encarnada, se propondrán tres tipos de la pérdida que experimentan los personajes de la novela, ya que, si bien están interconectados, no todos tienen el mismo efecto en la psique y en el cuerpo. En primer lugar, están las que serán nombradas pérdidas relacionales, que son aquellas que implican la pérdida de una persona cercana o querida, alguien como un familiar o un amigo. En segundo lugar, aparecen las denominadas pérdidas materiales, que se refieren a objetos o a propiedades. En tercer y último lugar, es posible identificar las pérdidas somáticas: aquellas que involucran la pérdida o el deterioro significativo de una parte del cuerpo, aunque también, como se verá más adelante, puede ser de la mente y de sus capacidades cognitivas.

Algo que comparten los tres tipos de pérdida es que el objeto o sujeto perdido es irreemplazable, aunque de diferente manera. En las relacionales es evidente el porqué: por un lado, algunas de las personas perdidas, ya sea por muerte o por abandono, desempeñaban un papel constitutivo e indeleble en la vida del que pierde, como sucede con la orfandad; por el otro, si aceptamos la premisa de que cada sujeto es único e irrepetible, independientemente de la naturaleza del vínculo, la pérdida de este implica que ni su lugar material ni el ontológico serán ocupados por otra subjetividad. En las pérdidas somáticas sucede algo similar: el ser humano es biológicamente incapaz de regenerar en su totalidad miembros u órganos perdidos. El cuerpo solamente tiene la capacidad de restaurar parcialmente los tejidos mediante el proceso de cicatrización, en el caso de heridas superficiales. Si, por el contrario, hay una alteración estructural o una mutilación, no hay manera de recuperar un miembro perdido o de restablecer las funciones del órgano dañado. En cuanto a las pérdidas materiales, una podría pensar que todo objeto, como una casa o una cama, son sustituibles, pero en el momento en el que el objeto es perdido de forma violenta, sin tener decisión o control alguno sobre la situación, lo que sucede frecuentemente en la novela,

el nuevo objeto carga con el peso afectivo del anterior al que busca sustituir. En resumen, todas las pérdidas son afectivas.

Todos los personajes de *Como si existiese el perdón* experimentan al menos una pérdida, aunque no siempre del mismo tipo. Mientras todos experimentan pérdidas relacionales, solo algunos enfrentan también pérdidas materiales y somáticas. Tres casos resultan especialmente representativos: Mario, el herrero del pueblo del Tano, quien pierde a su esposa, a sus hijos y su hogar en un incendio, además de quedar marcado por una quemadura en el brazo derecho; el Tano, que atraviesa la muerte de su esposa, la destrucción de su rancho y la mutilación de una oreja; y Miranda, que pierde a su padre, a su esposa embarazada y, con el tiempo y por dichas experiencias, la salud de su cuerpo y de sus facultades cognitivas. Estos ejemplos muestran cómo la pérdida no se agota en lo relacional, sino que se inscribe también en lo material y en lo corporal.

Aunado a esto, la novela revela un efecto de encadenamiento: la pérdida de un personaje puede provocar la pérdida de otro. Así ocurre con Ramona, quien tras la muerte violenta de Juancho, su esposo, pierde su autonomía y la capacidad de cuidar a su hijo, con lo que el bebé pierde simultáneamente a su madre como cuidadora. De manera similar, los hombres que acompañan a Miranda se enfrentan a la muerte de sus compañeros y reaccionan con profundo dolor, mostrando que las pérdidas afectan en redes, siempre vinculadas unas con otras.

\*\*\*

Ahora, ya establecidos los tipos de pérdidas y cómo estos atraviesan y configuran a los distintos personajes, es momento de indagar sobre las dos principales inscripciones que la pérdida tiene en el cuerpo o, planteado en otro sentido, sobre cómo el cuerpo conjura lo perdido: mediante la huella y el gesto fantasma. Una distinción pertinente entre ambas marcas es que la huella es permanente, ya que no puede ser borrada del cuerpo, mientras que el gesto es transitorio y, aunque en su representación lingüística solo puede ser configurado estáticamente, en calidad de imagen o de fotografía, hay secuencialidades que sugieren tanto el movimiento generador del gesto, así como aquel que lo desmonta. En todo caso, ambas marcas evidencian, como se señala anteriormente, la plasticidad del cuerpo. Si este no fuera así de maleable, no podría modificar su composición para dar lugar a la huella, ni podría modificar su posición para proyectar un gesto fantasma. A continuación, se analizará cómo se representan ambas encarnaciones de la pérdida en la novela.

Una huella, como se estableció anteriormente, es una inscripción o escritura en una superficie que remite a un tiempo anacrónico. En *Como si existiese el perdón*, las huellas toman forma de cicatrices. Una cicatriz sobre la carne, siendo esta materia maleable —con límites en su maleabilidad, desde luego: el cuerpo no es cuerpo sin puntos de quiebre—, remite entonces hacia una herida. Esta, a su vez, remite hacia aquello o aquel que la originó: es la evidencia misma de la pérdida de un estado de integridad corporal, si por esta entendemos la cualidad de un cuerpo libre de huellas o de cicatrices. En *Como si existiese el perdón*, estas cicatrices se manifiestan también como quemaduras o muñones que evocan otras pérdidas de diferente índole, como las relacionales o materiales.

El Tano, quien ya vivía atravesado por la pérdida de su esposa, pierde su oreja a manos de los Loprete poco antes de huir y renunciar a su rancho, el que por años fungió no solo como su hogar sino también como un punto de encuentro para los hombres del pueblo, a quienes los unían lazos de amistad. Tiempo después, lejos de dicho lugar donde habían “dejado todas [sus] cosas”

(Travacio, 2020: 33), al reconstruir, primero, lo sucedido a José Loprete en la cantina, es decir, el momento de su asesinato, y segundo, cómo José está tangencialmente relacionado con la muerte de los padres de Manoel, el Tano “se tocó el muñón de oreja que le quedaba” (Travacio, 2020: 34) antes de contarle todo al narrador. El tocarse el muñón parece ser la acción catalizadora de la memoria: no solo recuerda el momento de la mutilación, sino que evoca todas las pérdidas relacionadas con el episodio de la muerte de José Loprete: aquella que hizo que este llegara al pueblo, aquella que representan los padres de Manoel, la pérdida misma de José Loprete. La falta de una parte corporal, de la oreja, no puede ser pensada solamente en términos de pérdida somática porque siempre arrastra consigo otras pérdidas, al igual que todas las encarnaciones de la pérdida presentes en la novela.

Otro caso de una cicatriz que funciona como evidencia encarnada de la pérdida son las quemaduras de Mario, herrero y vecino de Luisa, la hermana del Tano. Al igual que Manoel, Mario no es originario de ese pueblo, sino que llegó ahí tras perderlo todo en un incendio, pero también después de ganar una visible cicatriz en su brazo derecho. Manoel describe la percepción tanto del Tano como de él mismo sobre el cuerpo de Mario: “Al principio nos costaba dejar de mirarle el cuerpo: tenía una mitad irregular, del color del vino, como si alguien hubiese venido a zurcirle un pedazo de cuero al resto de la piel que le quedaba. Después nos acostumbramos y ya dejamos de mirarlo tanto” (Travacio, 2020: 47). Aquí el narrador nos da la siguiente información: 1) que la cicatriz por quemadura es fácilmente perceptible en tanto que se diferencia del resto de la piel por el color y la textura; 2) bajo el símil “como si”,<sup>3</sup> detalla que la cicatriz parece algo externo superpuesto al cuerpo, algo que alguien cosió en él para completar o para ocupar el espacio de algo ausente: en este caso, un pedazo de piel sana; 3) que esta diferencia, esta huella de una lesión tan cargada de pérdida, llama la atención sobre sí misma: es difícil apartar la mirada de aquello que sobresale y se distingue de lo intacto; 4) unido a lo anterior, y sumado el contexto de su origen, que la cicatriz es la materialización de una frontera entre un antes y un después de la pérdida.

El desgaste corporal es otro tipo de huella descubierta en el cuerpo. En la novela, un cuerpo desgastado, aún sin cicatrices visibles, parece estar marcado no solo por el paso del tiempo, sino también por la pérdida.<sup>4</sup> Por más que sea intuitivo apuntar que el desgaste corporal es un proceso biológico y “natural” del envejecimiento, si pensamos al cuerpo, desde Merleau-Ponty, como una frontera entre el mundo —con sus estímulos— y el sujeto —con su percepción—, es posible imaginar al cuerpo como un territorio en el que la experiencia impacta en su constitución. La pérdida en *Como si existiese el perdón* actúa como un catalizador y potenciador del desgaste corporal. Además, como consecuencia del impacto emocional, los personajes pierden o ven disminuida su capacidad de autocuidarse.

El caso de Miranda es el más adecuado para ilustrar esta situación. Este personaje vive, principalmente, con la ausencia de su padre y la de su esposa embarazada, fallecidos muchos años antes de los hechos representados en la novela. Estas pérdidas, según el mismo Miranda, lo visitan constantemente, lo que sugiere una percepción incesante de sus pérdidas:

---

<sup>3</sup> Este es un recurso retórico descriptivo ampliamente utilizado por la voz del narrador en la novela. Las cosas raramente *son* algo, sino que *son como si fueran* o *como si hubiesen sido* de cierta otra manera. Las cosas *parecen ser* otra cosa que no *son* en realidad. Tan solo este recurso da para una nueva línea de investigación sobre *Como si existiese el perdón* (nótese que el mismo título lo contiene); por ahora se resaltarán únicamente cómo opera en la medida que desplaza el sentido de las manifestaciones corporales de la pérdida.

<sup>4</sup> El espacio y ciertas condiciones geográficas hostiles también son actores importantes en el deterioro corporal de los personajes en las novelas de Mariana Travacio, pero en este trabajo solamente se señalarán los casos en los que el desgaste es producto de la ausencia y sus consecuencias físicas y emocionales, como sucede en el caso de Miranda.

Miranda ya no tuvo descanso. Ahora es una pena verlo: camina lento y da la impresión de estar siempre agotado. Dice que anda luchando con el fantasma de su mujer, que se le mete en la cama, todas las noches, a dejarle una descendencia de sangre, y que se despierta todo transpirado, y a los gritos, y que cuando abre los ojos, ve el rostro de su padre, que flota sobre su cama, sin cuerpo, el puro rostro flotando, sin cuello, bañado en la sangre de su descendencia, con una mueca de asco en los labios. Dice que esa imagen se le queda clavada en la retina por el resto del día (Travacio, 2020: 50).

Este desgaste en Miranda es perceptible no solo por su temperamento evidentemente abatido, sino que también hay evidencias físicas en su cuerpo. Al Tano, por ejemplo, le costó reconocerlo: “no solo porque estaba más viejo, sino porque lo encontró achicado, como si sus batallas le hubieran consumido el cuerpo y lo hubieran dejado así, con el mero esqueleto envuelto en esa piel marchita” (Travacio, 2020: 55). El Tano fue capaz de identificarlo únicamente por medio de la mirada del otro. Este fragmento explicita que no solo la huella del tiempo ha modificado su cuerpo, sino que este parece *como si* hubiera sufrido una modificación en su plasticidad: la carne aparenta haber sido consumida y solamente queda la estructura —el esqueleto— y el contorno —una piel marchita que envuelve—. Este desgaste, igualmente, parece haber permeado hasta erosionar su capacidad de expresarse mediante palabras: “Por momentos, el viejo se va por completo, sobre todo cuando habla de su mujer. Las palabras se le apuran, se le tropiezan en la boca y no se le entiende nada” (Travacio, 2020: 55). En la novela, entonces, la experiencia de la pérdida afecta al cuerpo y a la mente: los desgasta, los trastorna y se inscribe a sí misma en ambos, alterando la composición y las habilidades de ambos. Y ambas huellas son perceptibles, no solo por la diferenciación de la huella con respecto al resto del cuerpo intacto, sino también por los movimientos del cuerpo que evidencian las repercusiones mentales y emocionales de la pérdida.

Ahora bien, como se indicó anteriormente, hay una segunda manera en la que la pérdida se encarna en el cuerpo de los personajes de la novela y esta es mediante el gesto; es decir, por medio de una posición o movimiento ejecutado por alguna parte del cuerpo que es evidencia de otra cosa. Pues bien, algo muy sugerente y emotivo de los gestos que están ligados a pérdidas, sobre todo a las pérdidas relacionales, es que operan como gestos fantasma; es decir, que proyectan y delinean el contorno de lo que no está más en contacto con uno. Si se emplearan términos de Derrida, es como si el cuerpo se moviera y posicionara con el fin de conjurar lo perdido.

El gesto fantasma, si bien está presente en varios puntos de la novela, queda significativamente representado en dos momentos. Primero, cuando el Tano y Manoel regresan a su pueblo y, al saludar a viejos amigos, sucede lo siguiente:

[Pepa] lo miró al Tano, sin atreverse a tocarlo. Acaso le diera miedo que el Tano se le deshilachara como se deshilachan los sueños cuando llega la mañana. El Tano seguía duro, mirándola. Ella se acercó, le agarró las dos manos y se las apretó con fuerza. Después las soltó y las manos le quedaron al Tano un poco huérfanas, un rato en el aire, hasta que volvieron a su lugar (Travacio, 2020: 69).

En este fragmento podemos observar lo siguiente: que Tano se aferra al contacto de Pepa; que el gesto es narrado como algo que, por “un rato”, permanece estático; que el cuerpo encarna y evoca las manos de Pepa, *como si* aún estuvieran ahí. Todo esto nos indica cierto anacronismo: una discrepancia entre el tiempo del cuerpo y el tiempo real. Tano sigue percibiendo o desea mantener la percepción de ese otro ser que es Pepa. Delinea su contorno con las propias manos vacías.

Un poco más adelante, Manoel nos narra el estado físico y mental de Ramona después del intento de su violación y del asesinato de su esposo, todo esto perpetrado por los Loprete. En pocas palabras, queda “floja, como si fuera de trapo” (Travacio, 2020: 77): si bien puede sostenerse de pie, necesita ayuda para alimentarse, para beber, para vestirse. Interactúa con su bebé, pero es incapaz de atenderlo, de cuidarlo, de responder a sus necesidades básicas. Es así como nos encontramos con otro momento de un conjuro de la percepción mediante las extremidades:

Ramona salió andando, decidida, hasta la cuna de José; lo agarró y se sentó en la mecedora del viejo Antonio. Y ahí quedó, estática, la mirada clavada en la pared, con José que lloraba en sus brazos sin que ella lo notara. Pepa le quitó a José, para calmarlo, y ella siguió inmóvil, con solo el hueco entre sus brazos (Travacio, 2020: 78).

De nuevo, en este fragmento aparece lo estático, la suspensión del tiempo, el hueco delimitado con los brazos para algo que ya no está ahí. Solo que, en este caso, Ramona no es capaz ya de percibir al otro —a su bebé—, que además hace ruido y se mueve: que se representa más que perceptible. Podría inducirse que el trauma ha tenido efectos en su percepción —o no percepción— de lo ausente.

Estos dos casos presentados, estas dos imágenes que configuran un gesto fantasma, presentan poco o nulo juicio por parte del narrador: parece que solo describe lo que ve. Y, sin embargo, comunican tanto sobre el estado afectivo de los personajes. ¿Cómo sucede esto? ¿Cómo podemos interpretar la descripción de un gesto? Y, sobre todo, ¿por qué nos afecta a los lectores? Este texto no pretende ni puede contestar estas preguntas. Intentar hacerlo solo podría llevar a sobreinterpretaciones que, si bien podrían resultar interesantes, cerrarían bruscamente las posibilidades estéticas y afectivas del texto. Se propone, en su lugar, y a partir de las ideas ya expuestas de Merleau-Ponty, pensar al gesto como el signo de sí mismo, aunque su configuración señale hacia una o más pérdidas. Es pues, una invitación a leer y a observar el gesto, a sentirlo; a hacerlo dialogar con nuestros cuerpos que, con el simple acto físico de la lectura, ya está encarnando los afectos. En otras palabras y en suma, el gesto podría ser interpretado a partir cómo afecta a nuestros propios cuerpos, con su habilidad de percibir y con su plasticidad.

\*\*\*

Tal como se ha buscado exponer hasta este punto, *Como si existiese el perdón* es una novela que configura múltiples imágenes de la encarnación de la pérdida. Los cuerpos son afectados por los tres tipos de pérdidas afectivas —relacionales, materiales y somáticas— que atraviesan y que los atraviesan. Como una hoja de papel o como una pieza de plástico, tienen la capacidad de ser materialmente afectados y de cambiar su materialidad, de forma temporal o permanente, para evidenciar la experiencia de la pérdida. Estas evidencias son aquello que permite que una otredad perciba y lea un cuerpo, y en la novela son presentadas como huellas —cicatrices, mutilaciones, quemaduras— y como gestos corporales que conjuran: como gestos fantasma, según el análisis y el marco teórico propuestos.

En la obra, el narrador y otras voces indirectas informan muy poco sobre el estado de ánimo de los personajes o, específicamente, sobre cómo estos experimentan sus pérdidas emocionalmente. Pero todo el tiempo se están configurando cuerpos. Cuerpos incompletos, alterados. Cuerpos que permanecen estáticos; cuerpos perturbados. Cuerpos cansados y desgastados. Cuerpos con su propio tiempo, que no responden a las sensaciones reales, sino que perciben lo que no está ya en contacto. Cuerpos que pueden leerse como un mapa e interpretarse como cualquier texto.

Por todo ello, en *Como si existiese el perdón* hay una especie de doble lectura de los cuerpos. Una, la que realiza quien percibe, interpreta y describe un cuerpo; otra, aquella realizada por el lector, quien de cierta manera reconstruye y actualiza dichos cuerpos a partir del cuerpo propio. En la primera lectura, la del narrador, el sujeto lee el cuerpo en cuestión e identifica anomalías, tales como huellas, y estas señalan hacia varios lugares al mismo tiempo. Evidencian, primero, que ya no se trata de un cuerpo “completo” o “intacto” —pero, ¿qué cuerpo está realmente completo?; ¿puede un cuerpo existir en plena integridad?—; segundo, señalan hacia el momento, el lugar o el responsable de la inscripción. Y, tal como sucede con las palabras, esta operación de señalamiento no acaba nunca, con un encadenamiento de significados y acontecimientos intrazable. Pero en *Como si existiese el perdón* sí hay un origen, y siempre es una pérdida de algo o de alguien.

Con el gesto fantasma, que delinea y hace perceptible lo que fue perdido, hay un funcionamiento similar, aunque su significado es más esquivo: solo podemos interpretarlo como el gesto en sí mismo y a partir del diálogo que aquella imagen descrita establezca con nuestros cuerpos. Al leer la descripción de los gestos fantasma de la novela, uno no puede sino recrearlos, aun si solo ocurre como operación mental. Pero nos apropiamos del gesto por un momento y junto con él de toda la intensidad afectiva que contiene. El personaje encarna toda aquella intensidad de la experiencia, y nosotros, mediante el ejercicio de la lectura y mediante esa apropiación de la percepción, encarnamos de manera indirecta la experiencia de las pérdidas.

Todo esto nos habla de que la lectura es una operación corporal, afectiva, que atraviesa sus límites materiales para hacerse perceptible en cuerpos ajenos. Si la escritura es la encarnación del pensamiento, de una sensación, de una idea, ¿qué es la lectura sino la reencarnación de dicha operación?

Antes de terminar, conviene señalar algunas posibles líneas de investigación. Una primera extensión sería analizar *Quebrada*, novela que comparte con *Como si existiese el perdón* múltiples elementos narrativos y estructurales, para indagar si también allí la pérdida se encarna en los cuerpos y con qué matices. Otra línea sería profundizar en la configuración de los espacios y en la forma en que afectan a los personajes, así como analizar los procesos de migración y desterritorialización que atraviesan, con sus implicaciones personales, sociales y políticas. Resulta igualmente pertinente una lectura con perspectiva de género, dado que los personajes femeninos suelen ocupar roles de cuidado y expresar sus afectos y pérdidas de manera distinta a los masculinos. Finalmente, vale problematizar las categorías críticas más frecuentes —western criollo, andino, kafkiano o gauchesco—, pues si bien estas etiquetas señalan ciertos rasgos, la obra de Travacio parece escapar de tales clasificaciones y, como los cuerpos que representa, pide ser pensada desde la plasticidad.

## Referencias bibliográficas

AGUILERA, Marvel y Pablo PAGÉS, 2021, “Mariana Travacio: ‘Saber que serás derrotado y salir a pelear de todos modos: eso es la literatura’”, *Revista Ruda*. Disponible en: <https://revistaruda.com/2021/11/24/mariana-travacio-saber-que-seras-derrotado-y-salir-a-pelear-de-todos-modos-eso-es-la-literatura/>.

- BARBA DEL POZO, Paula, 2024, “Reseña de Mariana Travacio: *Quebrada*. Barcelona: Las afueras, 2022”, *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve* 17. Disponible en: <https://doi.org/10.24029/lejana.2024.17.8039>.
- BORZONE, Manuela, 2021, “*Como si existiese el perdón* de Mariana Travacio”, *LALT: Latin American Literature Today* 17. Disponible en: <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/reseñas/como-si-existiese-el-perdon-mariana-travacio-2/>.
- CEREZO, Pablo, 2023, “Mariana Travacio: ‘Escribir es aprender a sostener la incertidumbre’”, *Nexos*. Disponible en: <https://cultura.nexos.com.mx/mariana-travacio-escribir-es-aprender-a-sostener-la-incertidumbre/>.
- CRESPO-VILA, Raquel, 2023, “De la vuelta a los paisajes en la narrativa argentina actual”. Universidad de Salamanca. Disponible en: <https://iberoame.usal.es/wp-content/uploads/2023/09/Raquel-Crespo-Vila-1.pdf>.
- DERRIDA, Jacques, 1984, *De la gramatología*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores.
- \_\_\_\_\_, 2012, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Editorial Trotta, 5<sup>a</sup> edición.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2008, “El gesto fantasma”, Claude Dubois y Pilar Vázquez, trads., *Acto. Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo* 4, pp. 280-291. Disponible en: [https://reacto.webs.ull.es/pdfs/n4/didi\\_huberman.pdf](https://reacto.webs.ull.es/pdfs/n4/didi_huberman.pdf).
- \_\_\_\_\_, 2021, “Gestos, fórmulas y bloques de intensidad”, *Revista de Filosofía Universidad Iberoamericana* 53-151, pp. 280-309.
- \_\_\_\_\_, 2017, *Gestos de aire y de piedra. Sobre la materia de las imágenes*, Melina Balcázar Moreno, trad., Ciudad de México, Canta Mares.
- JIMÉNEZ MORATO, Antonio, 2020, “El silencio y la llanura, sobre «Como si existiese el perdón» de Mariana Travacio”, *Revista Penúltima*. Disponible en: <http://revistapenultima.com/el-silencio-y-la-llanura-sobre-como-si-existiese-el-perdon-de-mariana-travacio-por-antonio-jimenez-morato/>.
- MANOSALVAS DUQUE, Rommel Paúl, 2022, *Y me niegas la lluvia. Novela*. Tesis para obtener Máster en investigación en Literatura, con mención en Escritura Creativa, Universidad Andina Simón Bolívar. Disponible en: <https://repositorio.uasd.edu.ec/bitstream/10644/9186/1/T4019-ML-Manosalvas-Y%20me%20niegas.pdf>.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1993, *Fenomenología de la percepción*, Jem Cabanes, trad., Barcelona, Planeta-De Agostini.
- MORALES DOMÍNGUEZ, Mario Alberto, 2021, “Una lectura derridiana de *La invención de la histeria*: hacia una estética de la huella”, *Revista de Filosofía Universidad Iberoamericana* 53-151, pp. 188-226.
- PAMPÍN, María Fernanda, 2023, “El rol de las mujeres en el mundo del libro en Argentina”, *Romper tipos: mujeres editoras*, Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 37-44.
- PRINCIPI, Ana Sofía, 2024, “Literatura argentina de las últimas décadas. Problemas teóricos y tendencias III” (Proyecto de investigación PI+D H1050), Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/proyectos/py.1210/py.1210.pdf>.
- TORRAS FRANCÈS, Meri, 2012, “El cuerpo ausente: Representaciones corporales en la frontera de una presencia ausente”, *Estudios: Revista del Centro de estudios avanzados* 27, pp. 107-118. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5209679>.
- TRAVACIO, Mariana, 2020, *Como si existiese el perdón*, Barcelona, Las afueras.
- VÁZQUEZ, Cristian, 2024, “Mariana Travacio: lo divertido de la escritura es no saber a dónde vas”, *Letras libres*. Disponible en: <https://letraslibres.com/literatura/cristian-vazquez-mariana-travacio-escritura/>.

# **La evocación situada en Latinoamérica como fundamento identitario en *Los pasos perdidos***

ANA FAGGIANI

Universidad Católica Argentina

[anafaggiani@uca.edu.ar](mailto:anafaggiani@uca.edu.ar)

<https://orcid.org/0009-0001-8704-211X>

Recibido: 3 de octubre de 2025 – Aceptado: 27 de noviembre de 2025.

DOI:

**Resumen:** En *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier el recuerdo no irrumpre de manera aislada, sino como experiencia vinculada a la espacialidad latinoamericana. Este trabajo propone una lectura centrada en la forma en que la memoria del protagonista, a través de rememoraciones tanto deliberadas como involuntarias, se activa en contacto con el espacio y en cómo este proceso permite reconstruir el vínculo entre pasado, deseo e identidad. El estudio aborda el contexto de producción de cada uno de los recuerdos y reconoce el rol decisivo del territorio latinoamericano como su disparador. Desde esta perspectiva, se propone una lectura que sitúa la memoria como eje articulador del relato y clave para comprender el proceso identitario del personaje.

**Palabras claves:** memoria; espacialidad; identidad; Latinoamérica; recuerdos; sensorial.

## **The Evocation Situated in Latin America as the Identitarian Basis in *Los pasos perdidos***

**Abstract:** In *Los pasos perdidos* (1953) by Alejo Carpentier, memory does not emerge in isolation, but rather as an experience connected to the territory. This article proposes a reading centered around the way in which the protagonist's memory, through remembrances both deliberate and involuntary, is engaged by contact with space, and how this process allows rebuilding the link between past, desire, and identity. This study approaches the context in which every remembrance occurs and recognizes the decisive role of Latin America's territory as their trigger. From this perspective, it proposes a reading of this work, one which places memory as a central axis of the narrative, and key to understanding the process of identity for the character.

**Keywords:** Memory; Spatiality; Identity; Latin America; Remembrances; Sensorial.

## **En el umbral del regreso y de la memoria**

Entre los diversos conceptos crítico-literarios explorados por Alejo Carpentier destaca sin duda el de lo *real maravilloso*, sobre el cual se explaya en el prólogo de *El reino de este mundo* (1949). Esta noción, que se caracteriza por su omnipresencia en el ámbito latinoamericano, se reconoce gracias a una “[...] situación peculiar y subjetiva del artista, cuyo espíritu, en un grado

de exaltación que lo sitúa en un ‘estado límite’, está en capacidad de percibir lo maravilloso en una realidad en la que el ojo común y corriente no capta nada más allá de lo intrascendente” (Márquez Rodríguez, 1984: 48). Carpentier plantea que el artista, al distanciarse de la realidad y volver a ella, tiene la capacidad de captar este elemento insólito al interior de la realidad misma. Padura Fuentes, quien presenta un análisis tanto sincrónico como diacrónico de la evolución de este concepto en el autor, señala a propósito de la obra aquí analizada:

Considerada por muchos la más personal y lograda novela de Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, publicada en 1953, vino entonces a reafirmar artísticamente la ardua aplicación metodológica de la noción carpenteriana de América como síntesis única de procesos sociales, históricos y naturales, en virtud de la cual “lo fantástico se hacía realidad” y lo maravilloso imaginado fruto de la más cotidiana convivencia (2002: 289-290).

Siguiendo el postulado del crítico, esta obra clave dentro de la novelística del autor funcionaría como contraparte ficcionalizada de su teorización sobre lo real maravilloso.

A su vez, *Los pasos perdidos* nace de un proceso de producción íntimamente vinculado a la biografía del propio autor. Carpentier, al igual que el narrador —que presenta otras características comunes con aquel como trabajar en el ámbito publicitario y componer—, realiza un viaje al Alto Orinoco, región que lo impacta de manera significativa. Sus impresiones, planteadas en el texto previo *Visión de América* (1947), coinciden en muchos aspectos con lo que teoriza en la introducción de *El reino de este mundo* y lo que más tarde ficcionaliza en la novela abordada. González Echevarría se detiene sobre este aspecto:

[...] la perspectiva de Carpentier al escribir su diario es semejante a la de su narrador-protagonista: hay una sensación de descubrimiento y asombro, de maravilla ante la majestuosidad del paisaje. Pero lo que es más importante, hay un anhelo contradictorio de, simultáneamente, por una parte describir el paisaje mediante metáforas y similes que domestican las recién descubiertas realidades a través de alusiones a la tradición occidental, mientras que por otra hay un ansia de preservar su originalidad y su carácter único (2004: 227-228).

Partiendo entonces de esta contextualización de la obra, el presente trabajo propondrá una lectura centrada en la rememoración del protagonista de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier para reconocer cómo estos recuerdos, voluntarios e involuntarios, se activan en contacto con el espacio latinoamericano y cómo este proceso permite reconstruir el vínculo entre pasado, deseo e identidad. Desde esta perspectiva, se propone una lectura que sitúa la memoria como eje articulador del relato y clave para comprender el proceso identitario del personaje.

Se utilizará como marco central del análisis la taxonomía planteada por Candau en su libro *Memoria e Identidad* (2008), específicamente el concepto de *memoria de alto nivel*, la cual implica un recuerdo consciente de experiencias personales o conocimientos enciclopédicos. La novela será abordada de manera práctica a través de los dos subtipos en los que se estructura esta memoria: una convocatoria *deliberada* de un recuerdo y una evocación *involuntaria* de una remembranza a partir de los sentidos, provocada por una sensación del presente que se asocia con una experiencia pasada similar.

A su vez, tomando como punto de partida a Ricoeur, quien reconoce que “[...] uno no se acuerda sólo de sí, que ve, que siente, que aprende, sino también de las situaciones mundanas en las que se vio, se sintió, se aprendió” (2004: 57), y a Arfuch, quien destaca la “[...] relación deslumbradora entre memoria e imagen, su potencialidad de iluminar zonas dormidas, agazapadas, negadas, reprimidas” (2012: 402), este estudio pondrá especial atención en cada una de las remembranzas

que el narrador vivencia en la novela, describiendo las características de su contexto de producción, a fin de comprender los efectos que ejercen sobre el proceso identitario del personaje.

Como ya se ha destacado en otros trabajos sobre *Los pasos perdidos*,

[...] el desplazamiento físico del personaje principal de la obra forma un paralelo inseparable con su evolución interior. Durante su viaje a través de la selva, sufre el protagonista, una verdadera transformación que se refleja en etapas cruciales de la novela, vinculándola así íntimamente a la historia y cultura de América Latina (N'Drin, 2025: 4).

Lo interesante aquí será reconocer en esta trayectoria física y evolutiva el peso de los recuerdos, especialmente del primer período de vida del protagonista, como fundamento clave de esta maduración identitaria que transitará a lo largo de la obra.

### **Un territorio que convoca la rememoración**

La mayoría de las remembranzas del protagonista nacerán de un contacto directo con la espacialidad latinoamericana: desde el retorno a la patria los recuerdos comenzarán a aflorar. Al volver a entrar en contacto con la tierra madre, recibirá estímulos visuales, olfativos, auditivos, sonoros y táctiles que le harán asociar ese momento presente con su propia existencia tiempo atrás en esa misma espacialidad en la cual absorbió incentivos semejantes. De esta manera, el recuerdo funciona como respuesta directa a este encuentro con la territorialidad.

El primer caso de rememoración de la obra<sup>1</sup> se halla dentro del apartado inicial del capítulo uno, en donde el narrador se encuentra entregado al ocio por primera vez en mucho tiempo. Siguiendo el devenir de sus pensamientos recuerda el libro de vidas de santos que le leía su madre y, al localizarlo, tropieza de súbito con la lengua castellana por tanto tiempo olvidada debido a su larga estadía en Nueva York: “Un doloroso amargor se hinchó en mi garganta al evocar a través del idioma de mi infancia, demasiadas cosas juntas” (Carpentier, 2010: 19).

Aquí no se aclara cuáles son esas rememoraciones, pero ya en este primer apartado se observa cómo el protagonista, al permitirse salir de una rutina agobiante, es capaz de recibir nuevos estímulos que lo retrotraen a su niñez, período no tenido presente en su actualidad. En este caso la evocación pertenece a una memoria producida de forma involuntaria y es provocada por más de un sentido: por un lado, la vista, ya que el encuentro del personaje con el idioma se produce a través de la palabra escrita; por otro lado, el oído, dado que el lenguaje es sonoro y aun al leer se produce en su mente una imagen acústica.

Este primer recuerdo de la novela abre un conjunto de connotaciones significativas para el análisis que se desarrollará en este trabajo. La infancia del personaje ocurrió en Venezuela, por lo que la rememoración de este período podría prefigurar el viaje que luego emprenderá hacia

<sup>1</sup> El relato de *Los pasos perdidos* se articula en torno a la narración en pasado que el protagonista hace de su travesía. Por esto mismo muchas veces se referirá de forma anecdótica a determinadas circunstancias pretéritas para introducir personajes y actividades. Dichas situaciones no serán tenidas en cuenta por no corresponder al concepto de memoria que se adopta en este análisis, sino que son propias de la narración en sí, precisamente como breves prólogos de características específicas en las que luego se detendrá.

allí. Asimismo, el recorrido que el narrador realiza en ese viaje no solo será espacial sino también temporal porque, más allá del viaje a través de las diversas épocas que conviven en el presente en Latinoamérica, el narrador viajará al pasado de su propia vida a través de la rememoración de su niñez, período crucial para la reformulación del proceso identitario que se destacará en este análisis.

Por otro lado, es interesante tener presente, para continuar con el detalle de los actos rememorativos del protagonista, que es más común recordar acontecimientos agradables que desagradables: “[...] la memoria para hechos negativos decrece con el paso del tiempo y se minimiza el efecto de la emoción” (Dezcállar Sáez, 2012: 148). Pero en el caso de la memoria involuntaria la remembranza es inesperada y asociada directamente a un hecho concreto. Por ello, este recuerdo puede ser tanto positivo como negativo, o incluso podría aflorar en él algún hecho reprimido.

Una reminiscencia negativa se presenta en la siguiente ocasión en que el narrador trae a su mente eventos pasados y, en efecto, se debe a la memoria involuntaria. En el segundo apartado del capítulo dos ingresa a un concierto sinfónico sin saber cuáles composiciones se interpretarán. Y al iniciar la función se encuentra ante la desagradable sorpresa de que la pieza que comienza a sonar es la misma que había estado evitando por largo tiempo, ya que lo hacía retrotraerse a momentos negativos de su niñez. “Si no toleraba ciertas músicas unidas al recuerdo de enfermedades de infancia, menos podía soportar el *Freunde, Schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium!* que había esquivado, desde *entonces*, como quien aparta los ojos, durante años, de ciertos objetos evocadores de una muerte” (Carpentier, 2010: 24). Al igual que en el caso anterior, no se especifica cuáles son esas evocaciones que le resultan tan adversas, pero más adelante sí lo hará, cuando ya en medio de su viaje al Orinoco vuelva a escuchar el mismo concierto, esta vez desde la emisión de una radio:

Al cabo de tanto tiempo sin querer saber de su existencia, la oda musical me era devuelta con el caudal de recuerdos que en vano trataba de apartar del *crescendo* que ahora se iniciaba, vacilante aún y como inseguro del camino. Cada vez que la sonoridad metálica de un corno apoyaba un acorde, creía ver a mi padre, con su barbita puntiaguda, adelantando el perfil para leer la música abierta ante sus ojos... (Carpentier, 2010: 112).

Y en este caso, por el contrario, es tan potente la rememoración espontánea de la imagen paterna que continúa luego asociándola deliberadamente a la relación que mantenía con él, su afición por la música y la presencia materna en los primeros años. Luego de la remembranza, el personaje se centra nuevamente en la sinfonía con total atención, hasta que de súbito vuelve a hacerse presente la memoria involuntaria:

Y ya me dejaba llevar, envolver, por el endiablado arabesco que pintaban los segundos violines, ajeno a todo lo que no fuera la música cuando el “doblado” de trompas, de tan peculiar sonoridad, impuesto por Wagner a la partitura beethoveniana por enmendar un error de escritura, volvió a sentarme al lado de mi padre en los días en que no estuviera ya junto a nosotros, con su costurero de terciopelo azul, la que tanto me había cantado la historia del Señor Don Gato, el romance de Mambrú y el llanto de Alfonso XII por la muerte de Mercedes: *Cuatro duques la llevaban, por las calles de Aldaví* (Carpentier, 2010: 115).

Este recuerdo, a pesar de haber nacido del mismo estímulo musical, corresponde a otra reminiscencia ya que evoca un momento diferente, aunque ambas situaciones pertenecen a la infancia. Nuevamente la fuerza de la rememoración involuntaria lleva al protagonista a retrotraerse, ya de forma deliberada, a toda una serie de momentos asociados a la primera imagen. Estos

corresponden a la vida del narrador con su padre ya viudo, la mudanza a América del Norte, la escasa fortuna del negocio familiar, la desilusión del viaje a Europa y el retorno a Estados Unidos, en donde decidirá afincarse definitivamente.

El seguimiento de las evocaciones vinculadas a la *Novena Sinfonía* de Beethoven ha implicado alterar el orden cronológico de las manifestaciones de la memoria en *Los pasos perdidos*. Se retoma ahora el hilo narrativo posterior a la primera referencia musical, con el episodio en que el narrador se encuentra sorpresivamente con el curador del Museo Organográfico, quien lo invita a su casa para escuchar una grabación de instrumentos aborígenes imitadores de aves. El audio lo hace retrotraer a sus años de juventud, en los que se había dedicado al estudio del origen de la música: “El pájaro que no es pájaro, con su canto que no es canto, sino mágico remedio, halla una intolerable resonancia en mi pecho, recordándome los trabajos realizados por mí hace tanto tiempo...” (Carpentier, 2010: 28). Así, vuelve a tener presente este pasado que había dejado de serle relevante y, por tanto, había olvidado.

Más adelante en la narración, luego de haber firmado el contrato por el cual acepta viajar al Orinoco en busca de los instrumentos requeridos, visita las galerías del museo. Esto le provoca la asociación directa con su antigua estancia en Europa en la cual, para evadirse de los desastres bélicos, se había dedicado a conocer colecciones artísticas.

De súbito, la universalidad de ciertas imágenes, una Ninfa impresionista, una familia de Manet, la misteriosa mirada de Madame Rivière, me llevó a los días ya lejanos en que había tratado de aliviar una congoja de viajero decepcionado, de peregrino frustrado por la profanación de Santos Lugares, el mundo —casi sin ventanas— de los museos (Carpentier, 2010: 47-48).

A partir de aquí recuerda esa etapa de su vida y, especialmente, de las obras de arte que admiró en dicho momento. La remembranza se produce de manera directa por asociación de espacialidades afines, ya que ambos museos —el del presente de la acción y el de su pasado en el Viejo Mundo— comparten una estética común que los convierte en similares a los ojos del narrador.

La siguiente rememoración en la novela se localiza al comienzo del capítulo dos, cuando el personaje arriba a Latinoamérica, a donde se dirigió en busca de los instrumentos musicales aborígenes. A partir de este momento las remembranzas nacerán de un contacto directo con la espacialidad latinoamericana. Como explica Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido*:

Las “cosas” recordadas están intrínsecamente asociadas a lugares. Y no es por descuido por lo que decimos de lo que aconteció que tuvo lugar. En efecto, en este nivel primordial se constituye el fenómeno de los “lugares de memoria”, antes de convertirse en una referencia para el conocimiento histórico. Estos lugares de memoria funcionan principalmente a la manera de los *reminders*, de los indicios de rememoración, que ofrecen sucesivamente un apoyo a la memoria que falla, una lucha en la lucha contra el olvido, incluso una suplencia muda de la memoria muerta. Los lugares “permanecen” como inscripciones, monumentos, potencialmente documentos, mientras que los recuerdos transmitidos únicamente por vía oral vuelan como lo hacen las palabras (2004: 62-63).

Al volver a habitar su patria, a la que no había retornado desde el viaje con su padre a Norteamérica, el protagonista dialogará con el territorio a través de diferentes estímulos que le harán asociar ese presente con una situación del pasado ocurrida en ese mismo sitio en donde sus sentidos recibieron sensaciones semejantes. De esta manera, el recuerdo funcionará como una respuesta directa a este reencuentro con la espacialidad.

Y una fuerza me penetra lentamente por los oídos, por los poros: el idioma. He aquí, pues, el idioma que hablé en mi infancia; el idioma en que aprendí a leer y a solfear; el idioma enmohecido en mi mente por el poco uso, dejado de lado como herramienta inútil, en país donde de poco pudiera servirme. *Esto, Fabio, ¡ay dolor!, que ves agora.* Esto, Fabio... Me vuelve a la mente, tras de largo olvido, ese verso dado como ejemplo de interjección en una pequeña gramática que debe estar guardada en alguna parte con un retrato de mi madre y un mechón de pelo rubio que me cortaron cuando tenía seis años (Carpentier, 2010: 55).

Lo primero que halla es la lengua materna tanto de forma oral como escrita. A partir de la escucha del español evoca involuntariamente este verso de cuando lo estudiaba, tan asociado a la niñez. Dezcállar Sáez expresa que “[...] el recuerdo de un suceso vivido en primera persona hace referencia a la memoria autobiográfica, [...] ésta implica procesos emocionales y la conciencia del transcurso de la propia vida” (2012: 142). Por ello, al tomar control nuevamente de esta lengua, reconoce que el castellano lo configura como individuo a la vez que se define por la temporalidad transcurrida desde el abandono de este lenguaje hasta su recuperación, por lo que será crucial para el proceso de reconfiguración identitaria que vivencia a lo largo de la novela.

La posterior remembranza se ubica muy próxima a esta última, cuando el narrador se marcha de un negocio de antigüedades. Y, nuevamente, es fruto de la memoria involuntaria.

Al salir de aquel comercio, bajo la enseña misteriosa de *Rastro de Zoroastro*, mi mano rozó una albahaca plantada en un tiesto. Me detuve, removido a lo hondo, al hallar el perfume que encontraba en la piel de una niña —María del Carmen, hija de aquel jardinero...— cuando jugábamos a los casados en el traspatio de una casa que sombreaba un ancho tamarindo, mientras mi madre probaba en el piano alguna habanera de reciente edición (Carpentier, 2010: 57).

En este caso, y por primera vez en la obra, la reminiscencia es producida por el sentido del olfato, y parecería evocar una imagen más concreta y específica que en las anteriores referencias.<sup>2</sup> Larsson y Willander (2009) analizan a través de evidencia empírica que las remembranzas provocadas por el olor son de un carácter más emocional que las traídas a la mente por otras señales sensoriales.<sup>3</sup> En *Los pasos perdidos* lo mismo ocurre con los recuerdos causados por el sonido, ambas situaciones retrotraen al músico a memorias con una gran carga emotiva.

Asimismo, la mayoría de los recuerdos de la novela son provocados de manera involuntaria. La espacialidad latinoamericana, correspondiente tanto al presente rememorativo como al pasado referenciado, convoca la relación de ambas temporalidades de forma directa, por lo que el protagonista continuamente retornará sin proponérselo a través de los sentidos a imágenes de su niñez en un contexto equivalente al de su actualidad.

En el siguiente apartado del capítulo dos se encuentra la próxima remembranza de la obra. Esta vez se debe a una percepción involuntaria múltiple ya que el recuerdo nace de la apreciación de la calidez y el perfume del pan:

---

<sup>2</sup> A pesar de que se han analizado previamente la segunda y tercera evocación producidas por la *Novena Sinfonía* de Beethoven, ambas situaciones ocurren en la narración luego de la remembranza que se está trabajando en esta ocasión.

<sup>3</sup> Si bien se toman como referencia diversos artículos que abordan el efecto de la olfacción en la memoria, es importante señalar que el presente trabajo constituye un análisis literario de carácter exegético. En este sentido, lo que sucede en la ficción no se entiende necesariamente como mimesis de la realidad, sino que se examina únicamente para caracterizar su funcionamiento en el texto.

De súbito, un calor de hogazas tibias, de masa recién horneada, brotó de los respiraderos de un sótano, en cuya penumbra se afanaban, cantando, varios hombres, blancos de pelo a zuecos. Me detuve con deleitosa sorpresa. Hacía mucho tiempo que tenía olvidada esa presencia de la harina en las mañanas... (Carpentier, 2010: 64).

En este pasaje el protagonista experimenta alegría al reencontrarse con un aroma que había dejado de percibir sin ser plenamente consciente de ello. Sobre este aspecto en particular se detiene Navalles:

Poseemos un patrimonio olfativo propio y común, que hemos ido acumulando a lo largo de nuestra vida, en la mayoría de casos sin tener conciencia de ello, sin esfuerzo, percibido de manera sutil y guardado sistemáticamente en nuestro cerebro. Al volver a percibir el aroma, aunque sea muchos años después, se activa sin latencia la identificación con el producto y, a veces, el recuerdo asociado con ese momento de consumo, normalmente en la infancia (2011: 25).

Así, el narrador se adentra en Latinoamérica retomando consciente e inconscientemente y “con deleitosa sorpresa” su primer período de vida, transcurrido en este mismo espacio. Esta suma de pequeños asombros lo acompañará durante todo este proceso de rememoración y le permitirá continuar de manera paulatina en un camino de autoconocimiento mediado por los sentidos.

La siguiente rememoración que se plantea es recopilada de manera deliberada por el protagonista, quien hace un gran esfuerzo por recordar a la perfección una serie de versos en castellano que había aprendido en su niñez y que en Venezuela retornan a su mente una y otra vez, aunque de manera imprecisa.

En un pasaje posterior de la obra, el músico asociará el paisaje y su contexto con imágenes pertenecientes al ámbito artístico. Al comenzar su viaje en autobús hacia la profundidad de la selva, luego de su estadía en Los Altos, observará un pueblo por la ventanilla al tiempo que oirá rebuznar un asno. Ambos estímulos, el visual y el auditivo, provocarán que recuerde una ilustración de El Toboso que se encontraba en una lección de un libro de lectura de su infancia. Y esto hará que vuelvan a su memoria las primeras oraciones de *Don Quijote de la Mancha*, que había tenido que aprender en dicha ocasión, mas no podrá retomar la totalidad del párrafo que alguna vez supo estudiar. La segunda situación de esta índole se produce inmediatamente después, en el momento en que Rosario le dirige por primera vez la palabra. Al narrador le llamará la atención la mezcla de etnias de las que parece descender la muchacha y la asociará con un fresco antiguo: la *Parisiense de Creta*, remembranza deliberada de esta obra vista anteriormente.

Más adelante en el relato se advierte otra reminiscencia evocada mediante el olfato. Esta vez, en el apartado nueve del capítulo tres, recuerda nuevamente a María del Carmen. En este caso la escena se narra de manera inversa: primero se explicita lo rememorado y posteriormente el motivo que lo desencadenó: “Ese olor cuyo recuerdo regresa del pasado, a veces, con tal realidad que me deja todo estremecido. Ese olor que vuelvo a encontrar esta noche; junto al armario de las yerbas silvestres...” (Carpentier, 2010: 122-123). Aquí la evocación no se produce mediante la olfacción de la albahaca, como en el recuerdo anterior de la niña, sino a partir del “[...] olor a fibra, a mimbre, a esparto” (Carpentier, 2010: 122), todos aromas asociados a María del Carmen. Y, al contrario de lo ocurrido la primera vez que la recuerda, en donde solo se retoma una imagen, aquí se desarrolla narrativamente una actividad de juego completa en la que el personaje la estrecha fuertemente entre sus brazos dentro de una canasta.

Esta situación, en la que la memoria involuntaria se activa mediante estímulos sensoriales, equivale a la experiencia descrita por Proust dentro de *En busca del tiempo perdido*. En el primer libro de la saga, el narrador ingiere una magdalena embebida en té, lo que activa su memoria de forma automática asociando su presente con escenas similares de su infancia. Esto se debe a que en este pasado también adquirió el contacto con el sabor, la textura y el aroma de la magdalena mojada en la infusión y, al volver a realizar esta actividad, retoma todo el contexto en el cual lo había hecho por vez primera. Jacobs toma como punto de partida de su trabajo esta escena icónica y destaca: “The passage illustrates key characteristics of olfactory memory: how an odor first activates an emotion which then triggers the effortful reconstruction of a spatio-temporal memory” (Jacobs, 2023: 4) Y este último punto es crucial para el análisis que se está desarrollando: un estímulo sensorial activa en el protagonista de la novela una emoción que desencadena la reconstrucción de un recuerdo espacio-temporal completo, lo que luego tiene una implicancia directa en su reconstrucción identitaria.

Asimismo, parecería ser que esta evocación de María del Carmen le es especialmente significativa ya que ocurre una tercera vez, en el apartado diecisiete, donde mediante la olfacción se retrotrae a la hija del jardinero de su casa natal: “Una repentina emoción deja mi resuello en suspense: así —casi así— olía la cesta de los viajes mágicos, aquella en que yo estrechaba a María del Carmen, cuando éramos niños, junto a los canteros donde su padre sembraba la albahaca y la yerbabuena” (Carpentier, 2010: 196). La reiteración de la misma remembranza una y otra vez ante un estímulo equivalente se puede explicar a partir de las palabras de Navalles: “[...] la primera impresión es decisiva, porque tiene dos características fundamentales: la persistencia y la tendencia a la generalización” (2011: 25). Es por ello que el narrador retoma ese primer encuentro olfativo al inspirar un aroma similar en otro contexto y mucho tiempo después.

Como es posible observar, el encuentro con la espacialidad provoca que las reminiscencias sean más claras, detalladas e inmediatas para el sujeto que recuerda. En el hallazgo de los olores que envolvían las escenas de juego con María del Carmen, el narrador elimina la noción de tiempo para revivir esta serie de acciones en carne propia. Dice Bachelard al referirse al surgimiento de la memoria desde un lugar en específico:

Aquí el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la memoria. La memoria —¡cosa extraña!— no registra la duración concreta, la duración en el sentido bergsoniano. No se pueden revivir las duraciones abolidas. Sólo es posible pensarlas, pensarlas sobre la línea de un tiempo abstracto privado de todo espesor. Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias. El inconsciente reside. Los recuerdos son inmóviles, tanto más sólidos cuanto más especializados (2000: 31).

Así, desde la territorialidad, el protagonista retoma vivencias de su pasado que tenía olvidadas y solo desde el encuentro concreto con determinados lugares logra reencontrar su propia historia desde sus raíces, por tanto tiempo abandonadas.

Asimismo, es interesante reconocer que, aunque el aroma pueda ser considerado socialmente como desagradable, si está asociado a un buen recuerdo la propia fragancia se tiñe de esa positividad. Sobre este particular Synnott detalla:

El olor físico y la realidad metafísica son simbólicamente recíprocos. Las buenas experiencias corresponden a buenos olores: hasta el estiércol de vaca huele bien porque evoca buenos recuerdos; contrariamente, las malas experiencias corresponden a malos olores. Por tanto, los olores con frecuencia se evalúan con base en el valor positivo o negativo del contexto recordado. Los significados de los olores son entonces extrínsecos e individual o socialmente construidos (2003: 438).

El narrador de *Los pasos perdidos* es consciente de esto y por eso lo detecta en cuanto le ocurre, entre la primera y la segunda evocación de María del Carmen:

Por las negras sudorosas que majan ajíes cantando, los toros en celo y el acre perfume de la alfalfa, reina, donde me hallo, un olor que me tiene como ebrio. Nada hay en ese olor que pueda calificarse de agradable. Y, sin embargo, me tonifica, como si su verdad respondiera a una oculta necesidad de mi organismo. Me ocurre algo parecido a lo del campesino que regresa a la granja paterna, después de pasar algunos años en la ciudad, y se echa a llorar de emoción al husmear la brisa que huele a estiércol. Algo de esto había —reparo en ello ahora— en el traspasio de mi infancia: también allí una negra sudorosa majaba ajíes cantando, y había reses que pastaban más lejos (Carpentier, 2010: 145-146).

De esta forma, un hedor que socialmente suele ser rechazado por resultar desagradable adquiere en el protagonista una connotación positiva, al estar asociado a la nostalgia y a sensaciones placenteras de la niñez.

A partir de la última remembranza que ocurre cronológicamente en el relato, la cual corresponde a la tercera referencia a María del Carmen, sucede un hecho significativo en la novela: luego de toda esta serie de rememoraciones detalladas anteriormente se produce un salto de quince apartados en donde no hay rastros de utilización de la memoria. Esto se debe a que, al separarse del grupo su amante —con quien había iniciado el viaje—, el músico logra desprenderse del último lazo que lo unía al mundo occidental moderno, introduciéndose de lleno en el contexto de Santa Mónica de los Venados, en el centro de la selva. La relación del protagonista con este espacio es ambigua, “[...] vacila entre una selva idealizada y otra amenazante, sin reparar en que las dos son fruto de su condición de recién llegado y visitante de paso” (Ordóñez Díaz, 2021: 198). Allí, la civilización funciona como lo hacía en los primeros años en que se instalaron los españoles en América: la vida de los hombres es simple, concreta e intuitiva y se elimina de ella todo rasgo que se considere superfluo. En esta espacialidad aprenderá a vivir en un completo presente, sin importarle el futuro ni el pasado, por lo que se elimina la posibilidad de recordar, lo que implicaría la presencia de otra temporalidad diferente a la inmediata.

De todas maneras, le resultará difícil adaptarse a las actividades de supervivencia o de construcción a las que se dedica el resto de la población. Por un lado, como músico, no encontrará una actividad práctica en la cual desarrollarse, sino que volverá a inspirarse y a componer, a pesar de que pronto encontrará una gran imposibilidad dentro de este contexto: la falta de papel y tinta suficientes para expresarse. Por el otro, comenzará a desear divorciarse de su esposa, lo que solo podría realizar en Estados Unidos, para poder vivir sin remordimientos junto a Rosario. Ambas circunstancias harán que no se pueda amalgamar completamente a la espacialidad de Santa Mónica.

Volverá a recordar súbitamente su pasado cuando un avión llegue al poblado en su búsqueda, marcando así un nuevo contacto con la civilización. Y esto le provocará dos remembranzas involuntarias consecutivas. La primera de ellas será convocada mediante el gusto, sentido que aún no había evocado en la novela ningún tipo de recuerdo, al compartirle el piloto una bebida desde una cantimplora de aluminio:

Ahora, en la universal humedad que nos envuelve, este alcohol me produce, de súbito, una embriaguez lúcida, que llena mis entrañas de apetencias olvidadas. No sólo quisiera beber más, y miro por ello con celosa impaciencia al Adelantado y a su hijo que también tragan de mi aguardiente, sino que mil ansias de sabores se disputan mi paladar. Son llamadas apremiantes del té y del vino, del apio y del marisco, del vinagre y del hielo (Carpentier, 2010: 300).

El sabor tiene la fuerza de trasladarlo del completo presente en el cual estaba viviendo hacia las carencias que padece, superfluas para esa civilización adaptada a lo mínimo e indispensable. Por ello al beber alcohol se despierta en él un deseo latente de los alimentos propios del contexto citadino que había dejado de consumir en Santa Mónica de los Venados, así como del lujo asociados a ellos. E inmediatamente después es el oído el sentido que produce la siguiente asociación:

El idioma de los hombres del aire, que fue mi idioma durante tantos años, desplaza en mi mente, esta mañana, el idioma matriz —el de mi madre, el de Rosario—. Apenas si puedo pensar en español, como había vuelto a hacerlo, ante la sonoridad de vocablos que ponen la confusión en mí ánimo (Carpentier, 2010: 301).

En esta oportunidad se invierte lo ocurrido en la primera de todas las evocaciones involuntarias de *Los pasos perdidos*: ahora ya no es el individuo angloparlante que, al escuchar el castellano, recuerda su infancia, sino que es el hombre primitivo hispanohablante que, al oír el inglés, conecta con todo el universo de la modernidad.

El siguiente recuerdo narrado en la novela también se produce a partir de un sentido que no había causado reminiscencias anteriormente, la vista:

De la confusión y el aturdimiento que me envuelven veo surgir, como venidos de muy lejos, muchos rostros que ya había olvidado: rostros de tantos y tantos que conviven estrechamente con nosotros durante años, por la práctica común de un oficio o la concurrencia obligada a un área de trabajo, y que, sin embargo, a poco de dejar de verse, desaparecen con sus nombres y el sonido de las palabras que decían (Carpentier, 2010: 312-313).

En este caso, no se detalla lo evocado, ya que los rostros olvidados emergen en su memoria solo como familiares, sin aportar ningún otro matiz relevante. Por el contrario, a diferencia de los recuerdos de su infancia a los que se ha hecho referencia en este trabajo, el protagonista conecta los rostros con la vida rutinaria carente de sensibilidad de la cual decidió huir al iniciar su viaje. De hecho, no reconoce semblantes de personas vinculadas a espacios recreativos o comunitarios, sino únicamente aquellos asociados al contexto laboral, ámbito que para él carecía de disfrute.

El siguiente recuerdo corresponde a la última remembranza de la novela y se halla muy próximo a su final. La escena se desencadena cuando el narrador oye que Rosario, a quien luego de siete meses de ausencia busca reencontrar en Santa Mónica de los Venados, convive con otro hombre y espera un hijo de él. La noticia lo impacta negativamente y lo hace retrotraerse de manera deliberada al tiempo en que vivió junto a ella: “Recuerdo ahora la rara mirada que me dirigía, cuando me veía escribir febrilmente, durante días enteros, allí donde escribir no respondía a necesidad alguna” (Carpentier, 2010: 353). La angustia que experimenta lo lleva a tomar conciencia de que nunca logró adaptarse plenamente a la vida en la selva. A partir de esta revelación, la novela concluye presentando al protagonista en un estado de insatisfacción tanto con sus propios deseos como con la manera de realizarlos.

Luego del análisis pormenorizado de las rememoraciones tanto deliberadas como involuntarias que se producen a lo largo de *Los pasos perdidos*, es posible delimitar dos grandes secciones. La primera de ellas comprende desde el primer apartado hasta el dieciocho, en donde se encuentran la mayor cantidad de remembranzas de la novela. Estas evocaciones refieren en su totalidad a la infancia y juventud del protagonista e implican el contacto con un período de su vida al que no

había retornao desde hacía tiempo, debido al ajetreo de su cotidianeidad en Norteamérica. Por eso mismo, estos recuerdos están cargados de gran emocionalidad e implican un replanteamiento identitario que lo lleva a tomar conciencia, en contraposición con su pasado, de quién es en la actualidad y cuáles son sus proyecciones. En efecto, en esta parte inicial, las reminiscencias son producidas casi exclusivamente por estímulos olfativos y auditivos, ambos asociados a recuerdos de un carácter más emocional.

Entre esta primera sección y la segunda, encontramos quince apartados en donde el narrador dejará de recordar su pasado —cercano o lejano— y solamente se enfocará en vivenciar su inmediatez, aprendiendo a sobrevivir en el seno de la selva y dedicándose a la composición musical de la que considera su obra magna. Este interludio sin recuerdos se explica precisamente por la experiencia de un presente absoluto, en el que rememorar implicaría abrirse a una temporalidad distinta de la que vive.

La segunda sección está constituida por los capítulos treinta y tres hasta el final de la novela. Aquí el narrador se retrotrae a situaciones más cercanas al presente de la enunciación, como su vida citadina en Estados Unidos o, luego de su alejamiento de Santa Mónica, a experiencias vividas en el centro de la selva. En este apartado ya no tendrá lugar la infancia y los sentidos que evocan remembranzas son el gusto, la vista y el oído, siendo innovadores en el texto los dos primeros.

### **Conclusiones: una identidad reformulada desde el recuerdo**

La mayor parte de los recuerdos que vivencia el protagonista en la primera sección nacen de un contacto directo con la espacialidad latinoamericana: desde el regreso físico a su tierra madre las remembranzas comienzan a aflorar con gran fuerza y asiduidad. Al volver a entrar en contacto con Venezuela, recibe diversos estímulos sensoriales que le permiten comparar de forma involuntaria las situaciones vivenciadas en el presente con su propio pasado ocurrido en ese mismo sitio. De esta manera, el recuerdo funciona como respuesta directa a este encuentro con la territorialidad.

A su vez, se han destacado unas pocas remembranzas al inicio de la novela que se producen desde Estados Unidos. Estos recuerdos tienen lugar antes del viaje, e incluso antes de plantearse la posibilidad de un regreso (que nunca consideró desde su partida). Gracias a ellos el protagonista toma contacto, por primera vez en mucho tiempo, con su infancia y juventud en tierras latinoamericanas. En consecuencia, estas remembranzas previas al retorno físico a la espacialidad funcionan como una anticipación de dicha experiencia.

Es posible reconocer el rol decisivo del territorio latinoamericano en el proceso identitario que atraviesa el protagonista a lo largo de la novela. Previo al inicio de la narración, su vínculo con el pasado y con sus propios deseos es prácticamente inexistente. Solo al volver a habitar el espacio donde transcurrió su niñez y adolescencia consigue reactivar esos recuerdos y hacerlos presentes. En la mayoría de los casos no ocurre de manera deliberada, sino que es el propio espacio el que despierta sus sentidos adormecidos y, con ellos, las sensaciones y experiencias de sus primeros años de vida. De este modo, el narrador se adentra en remembranzas profundamente ligadas al

territorio latinoamericano, retomando con asombro y deleite sus pasos perdidos por Venezuela, lo que lo conduce a un camino de autoconocimiento mediado por los sentidos.

En cambio, en la segunda sección de rememoraciones se produce un quiebre en su reformulación identitaria. Al volver a contactarse con la ciudad —primero desde el recuerdo y luego físicamente— el narrador toma conciencia de que, a diferencia de lo que llegó a creer en el medio de la selva, la modernidad también es una parte crucial de sí mismo. Y aunque luego pretende regresar a Santa Mónica de los Venados, la imposibilidad de retorno le provocará una crisis identitaria y un estado de constante insatisfacción. Podría incluso aventurarse que, si siguiéramos al protagonista tras el final de la novela, después de esta crisis sería incapaz de reconstruir los cimientos de su identidad, quedándole únicamente la nostalgia de aquel pasado reciente en Santa Mónica, donde creyó haber alcanzado la plenitud.

El foco de la reformulación identitaria del protagonista se encuentra entonces principalmente en la primera de las dos secciones delimitadas. El ejercicio de rememoración de su niñez y adolescencia le permite tomar conciencia de sí mismo y replantearse sus aspiraciones presentes. A partir del reconocimiento de sus deseos pasados, logra desprenderse de las necesidades impuestas por la sociedad en la que transcurre su vida adulta y reformular su deseo actual, lo que finalmente lo conduce a decidir asentarse en Santa Mónica de los Venados y a apropiarse plenamente de su identidad. La memoria y la identidad corresponden a las dos caras del mismo proceso que vivencia el narrador desde el territorio. Su identidad se constituye al recordar sus experiencias vividas y el camino que tuvo que recorrer para conformarse como tal. Y, en paralelo, la memoria se asienta en la propia identidad, ya que rememora desde un punto de partida particular, tomando en cuenta la relevancia personal de cada evocación.

A pesar del fracaso identitario con que concluye la novela, este trabajo destaca el papel crucial de la memoria —ya sea mediante evocaciones deliberadas o involuntarias— en el proceso de reconstrucción identitaria del protagonista, cuyo punto culminante se sitúa en Santa Mónica de los Venados, en donde decidirá quedarse y asumir su presente. Este aspecto adquiere relevancia al evidenciarse que dichos recuerdos emergen del contacto directo con la fisicalidad del territorio latinoamericano, desde donde se articula el vínculo entre pasado, deseo e identidad a través de una experiencia sensorial que guía su camino de autoconocimiento.

## Referencias bibliográficas

- ARFUCH, Leonor, 2012, “Memoria e imagen”, *Educação & Realidade*, vol. 37, n.º 2, pp. 399-408.
- BACHELARD, Gaston, 2000, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CANDAU, Joël, 2008, *Memoria e identidad*, Buenos Aires, Del Sol.
- CARPENTIER, Alejo, 2019, *Visión de América*, Madrid, Editorial Verbum.
- \_\_\_\_\_, 2012, *El reino de este mundo*, Madrid, Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_, 2010, *Los pasos perdidos*, Buenos Aires, Losada.
- DEZCALLAR SÁEZ, Teresa, 2012, *Relación entre procesos mentales y sentido háptico: emociones y recuerdos mediante el análisis empírico de texturas* [tesis doctoral], Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/96819>.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, 2004, *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, Madrid, Gredos.

- JACOBS, Lucia F., 2023, “The Proust hypothesis: the embodiment of olfactory cognition”, *Animal Cognition*, vol. 26, pp. 59-72. Disponible en: <https://doi.org/10.1007/s10071-022-01734-1>.
- LARSSON, Maria y Johan WILLANDER, 2009, “Autobiographical odor memory”, *Annals of the New York Academy of Sciences*, pp. 318-323.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis, 1984, *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México, Siglo XXI editores S.A.
- NAVALLES, Paula, 2011, “Los olores como marca comercial”, *Revista Rinología*, n.º 11, pp. 23-28.
- N'DRIN, Ozoukou Léa, 2025, “El viaje al laberinto interior: un camino de autodescubrimiento en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier”, *Akofena*, vol. 4, n.º 15. Disponible en: <https://doi.org/10.48734/akofena.n015.vol.4.23.2025>.
- ORDÓÑEZ DÍAZ, Leonardo, 2021, “La selva como ámbito barroco: *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier”, en *Ríos que cantan, árboles que lloran: imágenes de la selva en la narrativa hispanoamericana*, Colombia, Universidad de los Andes.
- PADURA FUENTES, Leonardo, 2002, *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- RICOEUR, Paul, 2004, *La memoria, la historia, el olvido*, México, Fondo de Cultura Económica.
- SYNNOTT, Anthony, 2003, “Sociología del olor”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 2 (abril-junio), pp. 431-464.



# As origens e as características dos poemas de formas mistas no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende

GERALDO AUGUSTO FERNANDES  
*Universidade Federal do Ceará (Brasil)*  
geraldoaugust@uol.com.br

Recibido: 10 de enero de 2025 – Aceptado: 17 de marzo de 2025.  
DOI:

**Resumo:** Uma das inovadoras formas poéticas desenvolvidas pelos poetas cortesãos portugueses e castelhanos dos séculos XV e XVI foram os “poemas de formas mistas”. A característica desta nova forma é apresentar num só poema, contendo um só tema, vários outros poemas que completam ou debatem ou ainda desenvolvem a ideia plantada no primeiro poema. Nessa forma vanguardeira, por exemplo, o primeiro poema podem ser trovas; em seguida a elas, o poeta pode adicionar uma cantiga e ainda um vilancete —todos tendo por tema o mesmo que foi lançado no primeiro poema—. São muitos os exemplos tanto no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, quanto no *Cancionero general* de Hernando del Castillo. Neste breve estudo, pretendo apresentar as origens clássica, provençal e trovadoresca-portuguesa desses poemas mistos, além de referenciar alguns exemplos nestes dois cancioneiros.

**Palavras-chave:** Poemas de formas mistas; *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende; Descordo; Mistura de formas e gêneros.

## The Origins and Characteristics of the Poems of Mixed Forms in Garcia de Resende's *Cancioneiro Geral*

**Abstract:** One of the innovative poetic forms developed by Portuguese and Castilian courtly poets of the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries were the “poems of mixed forms”. The characteristic of this new form is to present in a single poem, containing a single theme, several other poems that complete or debate or even develop the idea planted in the first poem. In this avant-garde form, for example, the first poem may be “trovas”; after them, the poet can add a “cantiga” and even a “vilancete”—all having the same theme as that presented in the first poem—. There are many of these poems both in Garcia de Resende's *Cancioneiro Geral* and in the *Cancionero General* by Hernando del Castillo. In this brief study, I intend to present the classical, Provençal and Troubadour-Portuguese origins of these poems of mixed forms, in addition to referencing some examples in these two songbooks.

**Keywords:** Poems of Mixed Forms; Garcia de Resende's *Cancioneiro Geral*; Descordo; Mixture of Forms and Genders.

Toda a poesia obedece às regras da moda na sua época: estilos preferidos, processos obrigatórios, recursos convencionalmente efectivos, temas vedados e temas favorecidos. [...] mas todos estão nos Cancioneiros em virtude de sua obra original...

W. J. Entwistle, *A originalidade dos trovadores portugueses.*

Os poemas de formas mistas que se encontram no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516), e também no *Cancionero general* de Hernando del Castillo, de 1511, são uma das inovações que aparecem na poética dos séculos XV e XVI. Como o próprio nome diz, esses poemas constituem-se não apenas de uma forma, mas de duas ou três outras que se acrescentam ao poema. Pode-se dizer que o primeiro dos poemas é aquele que, como se fosse um mote, apresenta o tema a ser desenvolvido nesta composição e naquelas que se lhe seguem. Recorde-se o primeiro poema introdutor dos 880 outros compilados por Garcia de Resende, “O cuidar e Sospirar”. O longo poema do processo jurídico amoroso é composto por 116 trovas, 22 cantigas, cinco quadras, uma quintilha, uma sextilha e um vilancete, todos intercalados e todos contendo um só tema: a disputa amorosa.

Para referir a origem clássica desse tipo de composição, tome-se um ensaio de Enylton José de Sá Rego. O autor comenta que Quintiliano, nas *Institutio oratoria*, X, I, 95, sugeriu que a sátira menipeia fosse identificada como “prosimétrica”, ou seja, uma mistura de verso e prosa (Sá Rego, 1989: 29). O termo “menipeia” teria tido origem em Menipo de Gadara (séc. IV-III a.C.), pensador sírio que parodiara, num dos seus textos (*Necromancia*), a descida aos infernos cantada por Homero, sátira desrespeitando as tradições literárias de então. Varrão (séc. II a.C.) imitou as sátiras de Menipo em que se misturam, nas palavras de Cícero, “temas especificamente filosóficos com assuntos de retórica e dialética, salpicados de hilaridade, para que os leitores menos informados pudessem ser atraídos à sua leitura por seu caráter jocoso” (Sá Rego, 1989: 32). Referindo-se a Varrão, Quintiliano afirma que a sátira anterior à de Lucílio, Horácio e Pérsio —em versos hexâmetros— caracterizava-se por ser “um gênero [...] que consistia não só numa diferença de metros, mas numa miscelânea de diversos elementos, cultivado por Terêncio Varrão, o mais erudito entre os romanos” (Sá Rego, 1989: 33). Sá Rego ainda relata que, pelo critério formal, a sátira menipeia grega não se limitava a nenhuma restrição, nem mesmo formal, já que escrita em diferentes metros, “mas era ainda uma ‘miscelânea de diversos elementos’. Portanto, em virtude de seu caráter *híbrido*, a sátira menipeia não podia ser formalmente considerada pelos romanos como um ‘gênero’ literário” (Sá Rego, 1989: 32-34). Além desses autores, Sá Rego refere-se ainda a Sêneca (séc. I d.C.) e a Luciano de Samósata (séc. II d.C.). O primeiro escreveu uma sátira menipeia relativamente mais completa —a *Apokolokyntosis* ou *Ludus de Morte Claudi*, em que o hibridismo literário é aparente: transposições de textos de poetas clássicos para composições do próprio Sêneca, parodiando o convencionalismo do hexâmetro épico e o estilo dos poetas contemporâneos— enfim, um texto prosimétrico e satírico. A sátira começa, diga-se de passagem, no próprio título: jogo com os termos gregos *apotheosis* (deificação) e *kolokynte* (“abóbora”), com o intuito de ridicularizar o já morto imperador Cláudio, personagem central da sátira de Sêneca por ocasião da deificação do imperador pelo Senado Romano (Sá Rego, 1989: 37-41). A obra de Luciano, prestigiado pela produção de sátiras menipeias maiores e mais completas,

[...] comprehende as mais variadas formas literárias, compondo-se de cerca de oitenta títulos [...] a simples variedade dessa obra já explica a dificuldade encontrada através dos tempos em classificá-

las em termos de gêneros literários. Apesar desta dificuldade, as principais características da obra de Luciano podem ser resumidas em cinco pontos: 1) criação —ou continuação— de um gênero literário inovador, através da união de dois gêneros até então distintos: o diálogo filosófico e a comédia; 2) utilização sistemática da paródia aos textos literários clássicos e contemporâneos, como meio de renovação artística; 3) extrema liberdade de imaginação, não se limitando às exigências da história ou da verossimilhança [...] (Sá Rego, 1989: 42-45).<sup>1</sup>

Ainda quanto à sátira menipeia, Dustin Griffin escreve que “a Menippean satire —with its mixture of prose and verse, its digressions, its mingling of forms, its openness to anything new— preserves the original spirit of satire as farrago” (Griffin, [s.d.]: 40).<sup>2</sup> Élide Valarine Oliver reforça esta definição dizendo que, “em vista das temáticas e dos estilos empregados nesse tipo de sátira, haverá um uso sistemático de gêneros intercalares: mistura de prosa e verso, diálogos, cartas, discursos, simpósios, inclusive outros meios, tais como desenhos, grafismos, etc.” (Oliver, [s.d.]: 26). Pelos relatos acima, percebe-se que o costume de misturar formas e gêneros literários vem da Antiguidade e será ainda cultivado não só na Idade Média —observem-se os “poemas de formas mistas” dos poetas palacianos portugueses e espanhóis—, mas também na Renascença, avançando os séculos XIX e XX.

A presença dessa forma composicional na Idade Média está no “descordo” da poesia galego-portuguesa, a qual, por sua vez, bebeu em fonte provençal, que denominava *descort* a miscelânea estrutural. Como relata Martín de Riquer, o descordo já era conhecido pelos trovadores provençais e

[...] se caracteriza, como su nombre indica, por ser una composición en la que cada una de las estrofas tienen una fórmula métrica distinta, y por lo tanto también una melodía individual, lo que va en contra del rígido principio de isometría a que obedecen los demás géneros. Ello supone una gran variedad y riqueza de metros, rimas y melodías (Riquer, 2001: I, 49).<sup>3</sup>

Giuseppe Tavani, ao comentar as funções das “artes poéticas”, dá exemplo do único descordo provençal, composto por Raimbaut de Vaqueiras, cuja definição na *Leys d’Amors* inspira-se no poema plurilíngue do próprio Vaqueiras:

O descordo é uma composição muito variada, e pode ter tantas cobras quantos versos tem [cada uma das cobras]: a saber, de cinco a dez, e estas cobras devem ser singulares, dissonantes e diferentes pela rima, pela melodia e pelas línguas. E devem ter todas a mesma ou uma diversa forma métrica, e [a composição] deve tratar de amor ou de louvores ou ser feita de maneira a expressar rancor — porque a minha senhor já não me ama como solia — ou de tudo isto junto (Tavani, 1999: 9).<sup>4</sup>

No seu descordo, Vaqueiras verseja em cinco línguas, uma em cada estrofe, ou seja, em *cobras* “singulares, desacordadas e variáveis em rima, em língua e muito provavelmente [...] em melodia: uma combinação da qual o texto rambaldiano oferece o único exemplo na poesia dos trovadores” (Tavani, 1999: 10). O que se observa aqui é justamente o cerne da estruturação de um poema híbrido, que os poetas castelhanos e portugueses vão emular ao extremo e torná-lo característico do ato de compor poesias no Quattrocentos e no Quinhentos ibéricos.

<sup>1</sup> Elenquei os pontos relativos à menipeia em relação aos poemas de formas mistas.

<sup>2</sup> O estudioso dedica-se a analisar a sátira pelo escopo da Retórica, pontuando o paradoxo e a ironia, principalmente nas sátiras clássicas e renascentistas. (O termo “farrago”, em inglês, significa “mixórdia, miscelânea”, características da sátira menipeia e, diga-se de passagem, dos poemas de formas mistas).

<sup>3</sup> Um dos exemplos citados por Riquer é o poema de Marcabru (...1130-1149...), *Estornel, cueill ta volada* (Riquer, 2001: I, 211-212).

<sup>4</sup> Pela definição das *Leys*, pode-se perceber que a evolução do descordo para os poemas de formas mistas foi em proporção expressiva, conforme os exemplos tirados ao *CGGR*.

Já o Anônimo da *Doctrina de compondre dictats* relaciona o “descordo” não só à dissimetria, mas também ao tema amoroso, aliando ao aspecto formal o aspecto temático:

Se quiseres fazer ‘descordo’, deves falar de amor, como quem está desamparado e, não podendo ter o amor da sua dama, vive atormentado. No cantar, onde a melodia deveria subir, que baixe; pois deve fazer o contrário de todos os outros cantares. E deve ter três cobras, uma ou duas tornadas e refrão. E podes colocar uma ou duas palavras (versos) a mais numa cobra que em outra, para que fiquem mais discordantes (*Apud Mongelli & Vieira, 2003: 139*).

Quanto ao descordo galego-português, o mais conhecido é o do trovador Nuneannes Cerzeo, compilado no *Cancioneiro da Ajuda* (389). O poema de Cerzeo é composto por quatro sextilhas decassilábicas e cinco estrofes heterométricas, ritmadas por várias sílabas poéticas; visualmente, desenha-se o alargamento e afunilamento dos versos, em que se ressaltam as assimetrias estróficas, rítmicas e rítmicas.<sup>5</sup> Sobre o descordo galego-português, escreve ainda Giuseppe Tavani:

[...] nella poesia lirica galego-portoghese la forma del discordo strofico è tutt’altro che frequente: non è infatti da considerare discordo il testo in cui, per una o più coincidenze di rime, varia lo schema delle strofe. Non più di tre sono dunque i testi che possono essere classificati a ragione sotto questa rubrica (Tavani, 1967: 282).

Esses três textos são os poemas de Nuneannes Cerzeo, supracitado, o de Martim Moxa (no. 94, 15, do *Repertorio Metrico*, de Tavani, “Per quant’eu vejo”) e também o de Lopo Lias (no. 87, 16, do mesmo *Repertorio*, “Quen oj’ouvesse”). Além desses, Tavani elenca um poema de Johan Servando (no. 77, 10, “Don Domingo Caorinha”) e outro de Afonso Lopez de Bayan (no. 6, 9, “Sedia-xi don Belpelho en húa sa mayson”): o primeiro, porque “la discordanza risiede soltanto nella misura sillabica dei versi”, e o segundo, uma espécie de paródia da *chanson de geste*, porque “formata da una serie di tre lasse monorime di lunghezza variabile” (Tavani, 1967: 282-284). Entre os 1.685 textos analisados por Tavani, o número de discordos parece irrisório (0,003%) perante os 96 poemas de formas mistas encontrados no *CGGR*<sup>6</sup> (0,109%). Giuseppe Tavani, ainda no *Repertorio*, faz referência a um tipo de métrica diversa, empregada pelos trovadores e jograis galego-portugueses: “si tratta di poesie evidentemente tarde, che rappresentano una fase recenziore di stratificazione della tradizione manoscritta, e che appartengono, per forme e contenuti, alla poesia di palazzo tardotrecentesca e quattrocentesca” (Tavani, 1967: 10, grifo meu). Interessante observar que, já nos fins de Trezentos e durante o Quattrocentos, as composições poéticas começam a sofrer alterações, o que vai se concretizar plenamente à época da recolha de poemas elaborada por Garcia de Resende. O que chama a atenção na assertiva de Tavani é que a mudança ocorre não apenas na métrica, mas também na forma e no conteúdo. E isso não é constatado apenas nas cantigas, vilancetes, baladas e trovas, mas, e principalmente, nos poemas de formas mistas do *CGGR*.

Ainda com relação ao descordo, Massaud Moisés informa que há “variedade ou divergência dos metros e das melodias, por meio do qual pretendia o trovador expressar a angústia que o sufocava, resultante de incontrolável paixão”, seguindo então o padrão occitânico. Já o descordo satírico, segundo Moisés, foge do modelo provençal. O estudioso cita os poemas amorosos de Alfonso X (*CBN*, 470) e de D. Diogo Diaz (*CV*, 963) e o supracitado poema satírico de Cerzeo (*CA*, 389), além do de Martim Moxa (*CV*, 481), como registros de discordos (Moisés, 2004: 117), com pequena diferenciação do que faz Tavani.

<sup>5</sup> Tive oportunidade de analisar esse poema em minha dissertação de Mestrado (cf. Fernandes, 2006: 61-62).

<sup>6</sup> A partir daqui usarei a sigla *CGGR* quando me refiro ao *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

Mas a origem dessa forma de poemas mistos estaria não apenas nas várias manifestações literárias, conforme se pode atestar no estudo de Erich Auerbach sobre a mistura de estilos em François Rabelais —que, diga-se de passagem, compôs seus “fatos e ditos heróicos” em conformidade com os preceitos da sátira menipeia—. Auerbach liga a questão do hibridismo rabelaisiano ao “próprio ato da pregação cristã” dos fins do medievo:

Esta espécie de mistura de estilos não foi inventada por Rabelais; contudo, ele a pôs a serviço do seu temperamento e dos seus fins, mas a sua origem, paradoxalmente, está nos sermões de fins da Idade Média, nos quais a tradição cristã da mistura de estilos tinha se exacerbado até o extremo: estes sermões são, simultaneamente, populares, na mais crua das acepções, criaturalmente realistas, e sábios e edificantes no sentido bíblico-figural-interpretativo. A partir do espírito dos sermões de fins da Idade Média e, sobretudo, a partir da atmosfera que envolvia as ordens mendicantes, populares no bom e no mau sentido do termo, esta mistura de estilos foi retomada pelos humanistas, especialmente para os seus escritos polêmico-satíricos contra a Igreja... (Auerbach, 2004: 236-237).

Relativamente aos textos poéticos quattrocentistas e quinhentistas, Pierre Le Gentil, numa referência aos poemas reunidos nos cancioneiros de Baena e de Estúñiga, faz a seguinte reflexão sobre poemas curtos, particularmente as “strophes isolées”, ou seja, as esparsas: nelas,

[...] les poètes tiennent à montrer encore leur ingéniosité et leur maîtrise ; ils recherchent des *strophes de construction compliquée et des combinaison de rimes nouvelles* ; de là, à côté des formes courantes et préférées pour leur simplicité, nombre de schémas rares ou même unique (Le Gentil, 1949: 10, grifo meu).

Já no *CGGR*, o que se observa é que as estrofes de “construção complicada” e de “rimas novas” serão estendidas em número maior e, nelas, registram-se variáveis inovadoras —em rima, ritmo, métrica e tema, o que se evidencia principalmente nos poemas de formas mistas. Le Gentil, referindo-se ao processo de “O cuidar e sospirar”, observa que o tema não é de todo desconhecido, mas o que é de maior interesse é a mistura de formas e gêneros dialogados —“une autre innovation notable consiste à *intercaler* des compositions à forme fixe au milieu des plaidoiries” (Le Gentil, 1949: 491-493, grifo meu)—. E essa mistura, como se pode constatar nos poemas de formas mistas, é uma constante não só dos gêneros dialogados, mas também daqueles em que, por exemplo, um só poeta se expressa. Ainda para Le Gentil, referindo-se ao descordo, “ces curieux poèmes conduisent à envisager un genre particulier, qui connaît à partir du XVe siècle, le plus vif succès en Espagne ; nous voulons parler des *ensaladas* ou *ensaladillas*” (Le Gentil, 1952: 190). Massaud Moisés não concorda, ao afirmar que o descordo “é às vezes confundido com a ensalada e o lai” (Moisés, 2004: 117), fazendo referência a Le Gentil. Ainda para este, “la chanson ne convient plus, pour deux raisons : parce qu'elle est trop courte et parce qu'elle est chantée. Pour répondre à ces besoins nouveaux, naît et se développe une *poésie strophique libre*” (Le Gentil, 1952: 462). Mais adiante afirma, sobre essa poesia estrófica livre: “la seule loi essentielle est la répétition d'une même formule strophique prise comme base” (Le Gentil, 1952: 464).

O editor do *Cancionero General* de Hernando del Castillo, Joaquín González Cuenca, refere-se a casos em que dois ou mais textos estão “vinculados”, o que revela a mistura. Ao explicar a distribuição e numeração dos poemas que reeditou, Cuenca comenta que “ocurre a veces que un poema largo incluye uno o más poemas menores, generalmente canciones o cuarteta, que tienen autonomía propia” (*Cancionero General*, 2004: I, 115). Em seguida, explica a metodologia usada para identificação desses poemas. São referências oportunas, pois revelam que essas formas mistas se caracterizam pela vinculação entre si e que os textos unidos, que ele denomina “menores”, têm autonomia própria. No *CGGR*, há textos que não são menores —em extensão, como alude Cuenca—, chegando mesmo a serem maiores que o principal. O exemplo cabal é o processo

de “O cuidar e sospirar”, que começa por uma quadra contendo a temática, e as *perguntas* nela inseridas pelos contendores (Jorge da Silveira e Nuno Pereira) instigam a *disputatio*.<sup>7</sup>

A produção poética medieval deve ser relacionada à tradição, e para isso é necessário ver quando ela se mantém estável e quando deixa de ser monolítica. Recorro a Paul Zumthor; diz o estudioso que a poesia medieval pode ser considerada extremamente estável: “L'un des traits, en effet, les plus frappants de la poésie médiévale est l'extrême stabilité, au cours du temps et dans les diverses parties du corpus, de techniques conditionnées, plus qu'à d'autres époques, par l'existence collective” (1972: 75). Se toda literatura é uma instituição, na Idade Média ela o é particularmente; além disso, certo número de constantes dominou a literatura da Europa ocidental do fim da Antiguidade à contemporaneidade. Acredita o estudioso que o período medieval se caracteriza por maior concentração das tendências estabilizadoras, que seriam a textura estilística, a organização da harmonia, traduzida pela fidelidade a certos modos de expressão e pensamento (Zumthor, 1972: 75). Contudo,

la vitalité, l'avidité inventive et la mobilité intellectuelle de l'esprit médiéval associent, en fait, à l'exploitation systématique des legs du passé, une grande perméabilité aux influences exotiques les plus diverses ainsi qu'une notable capacité de redécouverte et de réutilisation d'un vieux fonds culturel, autochtone et paysan, demeuré sous-jacent à la civilisation romaine (Zumthor, 1972: 75).

É dessa forma que se pode entender a criação literária medieval, principalmente quanto ao exótico, à redescoberta e reutilização do “vieux fonds culturel”, nos quais os poetas dos fins do medievo peninsular tanto se esmeraram, ainda mais quando se pensa nos criativos “poemas de formas mistas”. Valendo-me novamente de Zumthor, esses “hommes du moyen âge, surtout à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, aimèrent à jouer des contrastes que permet la projection de l'une sur l'autre” (1972: 95). São os contrastes e o jogo, parece-me, o motor da criatividade relativa aos poemas mistos.

Registre-se, ainda, como dito supra, que o primeiro texto desses poemas mistos é aquele que detém o tema a ser *glosado* nos poemas seguintes a ele. O termo “glosa” vem a propósito: a estrutura característica dessas composições é, justamente, comentar um mote em sequência; assim, teríamos que o primeiro texto corresponderia ao mote e os seguintes, à glosa. Quanto a esse fenômeno retórico, a estudiosa Isabella Tomassetti comenta que,

entre todos los géneros poéticos del s. XV, la glosa se distingue por su peculiar estructura formal y por el origen autóctono. Así como otros géneros de forma fija presentan patrones métricos y compositivos conocidos y practicados en la Edad Media tanto en el ámbito ibérico como en otras áreas románicas, la glosa se configura en cambio como un producto típicamente hispánico y se inscribe en un ambiente poético-literario muy marcado por la tendencia a la *amplificatio* y a la exégesis (Tomassetti, 2016: 628).

E acrescenta: “La singular naturaleza intertextual de la glosa, en la que conviven texto glosado y texto glosador, alimenta además la vertiente intelectualista y el virtuosismo compositivo y retórico” (Tomassetti, 2016: 628).

<sup>7</sup> Assim inicia o poema: Pregunta Jorge da Silveira / e reposta de Nuno Pereira, / tudo neste rifam.

– Vós, senhor Nuno Pereira,

por quem is assi cuidando?

– Por quem vós is sospirando,

senhor Jorge da Silveira (*CGGR*, 1, I, p. 13).

Tecnicamente, é um mote que direcionará o processo e a verve poética dos contendores.

Visto aquilo que seriam as origens desta forma composicional inovadora, apresento a seguir como se apresentam essas composições mistas no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

Pode-se subdividir os 96 poemas de formas mistas em outros quatro subgrupos, alguns com a mesma mescla de várias formas compostionais, outros contendo apenas um poema, mas com composição também variada. A cantiga mesclada com outras formas (as trovas, principalmente) é o subgrupo que apresenta maior número de poemas (54). Em seguida, vem o subgrupo dos vilancetes misturados a outras formas poéticas (20 ocorrências) e o subgrupo das trovas aliadas a outras formas (14 poemas). O último subgrupo compõe-se de oito poemas de formas mistas (esparsas com trovas, baladas com trovas, letras e cimeiras, *romance* com trovas e didascálias ritmadas, com motes e trovas). Por serem completamente distintos, foi necessário classificá-los num subgrupo à parte. Os dois poemas com esparsas e trovas e as baladas com trovas, por exemplo, poderiam pertencer ao subgrupo “Trovas”; contudo, parece-me que a ideia central está nas esparsas e baladas, e as trovas são complementos, daí não se justificar a inclusão no subgrupo das “trovas”. É possível delimitar o que há de coincidência e dessemelhança entre todos esses poemas, cuja forma se destaca na Compilação.

Quanto ao gênero, o que se observa nesse grupo é que, além da excepcionalidade das formas, pode-se, quase que absolutamente, classificar todos os poemas, excetuando-se o de no. 814, trovas com cantigas e vilancete, e os de nos. 92 e 316, cantigas com *fim* em quintilha, apesar de se assemelharem a uma epístola. Assim se apresentam os poemas de formas mistas, com relação ao gênero: 56 *ajudas*, 12 *glosas*, 6 *respostas*, 4 *ajuda/pergunta/resposta*, 4 *pergunta/resposta*, 3 *epístolas*; as outras, uma de cada, são: *pergunta*, *breve*, *ajuda/resposta*, *glosa/resposta*, *pergunta/resposta/glosa*, *visões*, *divisas* e *romance/glosa*. Quanto às denominações, há casos em que a ordem de apresentação das formas não segue um padrão; naqueles casos em que há duas ou mais formas diferentes, considerei “cabeça” de título uma das cinco denominações básicas adotadas para o levantamento do *Cancioneiro* (baladas, cantigas, esparsas, trovas, vilancetes). Como exemplo, o poema do Conde do Vimioso, no. 300, apresenta primeiramente um texto em prosa e, em seguida, uma cantiga. Em vez de classificá-lo como “Texto em prosa com cantiga”, fiz o inverso: “Cantiga com texto em prosa”. Além do mais, considero “cabeça” desses poemas aquele texto em que o tema está proposto; os poemas seguintes fazem parte de uma nova espécie de *disputatio*, em que se mesclam várias formas para cantar um só tema.

Os poemas de formas mistas não foram invenção dos poetas palacianos portugueses —eles buscaram inspiração também nos similares castelhanos do *CGHC*.<sup>8</sup> Há no *Cancionero* de Del Castillo 67 poemas mistos, o que representa 0,07% dos 930 poemas<sup>9</sup> reunidos pelo compilador de Valência. A pequena diferença entre o de Del Castillo e o de Resende parece considerável se for levado em conta que o *Cancionero* daquele tem 50 poemas a mais, considerando-se apenas a edição, de 1511. Enquanto o subgrupo das cantigas é maior no *CGGR*, no *CGHC* são as trovas misturadas a outras formas (32); seguem-se as cantigas (28), as baladas (3), as esparsas (3) e apenas um poema com “letras” seguidas de trovas. Como se pode perceber, há uma inversão de preferências: mais “cantigas” no *Cancioneiro* português, mais “trovas” no castelhano. Provavelmente isso deve ter cunho cultural e regional; mas o que se nota é a propensão de ambas

<sup>8</sup> Uso a sigla *CGHC* para me referir ao *Cancionero general* de Hernando del Castillo.

<sup>9</sup> Para os dados comparativos, utilizei apenas a edição de 1511 do *CGCH*. Isso parece-me razoável, pois, uma vez que Resende se inspirou no *cancionero* de Castillo, é mais provável que o tenha feito tomando somente essa edição; a de 1514, ainda anterior ao *Cancioneiro* português, estaria muito próxima da edição do *CGGR*, parecendo impossível que ele tivesse se baseado nas duas edições, mesmo porque o escrivão eborense levou muito tempo para “cumprir” sua recolha. Outro fato relevante: na edição de 1514 aparecem sonetos, forma poética não compilada por Resende.

as compilações a apresentarem um número expressivo de trovas e de cantigas: aquelas permitiam ao poeta inovações; estas, a prevalência de uma forma cara ao homem medieval.

Na comparação entre as duas compilações, deve-se ressaltar como eram montados os poemas. Tanto no *Cancioneiro* português, quanto no castelhano, a maioria dos poemas é constituída de duas formas distintas (por exemplo, cantiga com trova ou esta com vilancete); no entanto, o *CGGR* ousou em relação ao de Castillo: em 18 poemas há mais de duas formas distintas ou às vezes duas, mas uma delas aparecendo mais de uma vez no mesmo poema. No *CGHC*, há apenas sete, assim constituídos: uma esparsa seguida de cantiga e trova; quatro com trovas mais cantiga e trovas; uma trova seguida de vilancete e outras trovas; uma trova seguida de cantiga e letras; dois poemas com cantiga mais trovas e esparsa, e dois originais: o de no. 447, composto por três trovas, quatro vilancetes e uma quadra, distribuídos alternadamente; já o poema 854 apresenta cinco conjuntos de trovas e cinco de vilancetes, um alternando com outro.<sup>10</sup> Quanto à montagem dos poemas de formas mistas no *Cancioneiro* resendiano, os números e as alternâncias são expressivos; como exemplos, além do mais famoso e diversificado, o processo de “O cuidar e sospirar”, há os poemas 814, com trovas, quatro cantigas e quatro vilancetes; o 597, com três vilancetes, trovas e uma cantiga; ou ainda o 587, com cinco cantigas mais trovas. Não há dúvida de que esses poemas aguçaram a engenhosidade dos palacianos portugueses, não só pela numerosa diversidade como pelo engenho.

O *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende reflete a transformação que a poética quinhentista desenvolveu, principalmente com as inovações da esparsa, do vilancete, da cantiga, da balada e das trovas, algumas dessas inovações são uma releitura da tradição trovadoresca galego-portuguesa e provençal. O cume desta inovação centra-se nos poemas de formas mistas que congregam duas ou três formas ao poema principal, como visto na descrição das características desse novo recurso poemático. Nele os poetas palacianos passearam por temas tradicionais mas também novéis, aliando forma e conteúdo de maneira esteticamente poética. Essa transformação desenvolvida pelos poetas do Quinhentos português (mas também castelhano, uma vez que foram os introdutores desses poemas mistos) retrata o prenúncio da revisão literária (mas não só isso, é claro) do nascente Renascimento.

---

<sup>10</sup> Registre-se que Cuenca considera poemas “vinculados” também os que são mistos em gênero, como o caso das *preguntas e respuestas*, das trovas de “devoción y moralidad” ou ainda quando há duas cantigas, dois vilancetes ou duas baladas num só poema. Para o editor, para exemplificar, a *pregunta* é um poema, e a *respuesta*, outro. Ou ainda no caso de uma só forma estrófica, tome-se o caso do longo poema devocional no. 25, “Los sietes salmos penitenciales, trobados por Pero Guillén de Segovia”. Cuenca dividiu-o em nove partes “vinculadas”, considerando o Prólogo, os sete salmos e a “Suplicación a los sabios”, a parte final. São todas trovas em oitava, de extensão variável, levando cada estrofe quatro pés quebrados e metrificados em redondilho maior (*Cancionero General*, 2004: I, 315-348).

## Apêndice

À guisa de exemplificação, segue uma cantiga com mote de cinco versos e uma glosa em 9<sup>a</sup>, seguida de uma trova de 11 versos, e de um vilancete com mote de três versos e glosa em 7<sup>a</sup>, seguido de duas trovas em 7<sup>a</sup>s. O poema é o de número 625 da compilação resendiana, e tem por título “De Luis Silveira ao conde do Vimioso, porque trazia no barrete ū coraçam d’ouro”. Trata-se de subgênero *Ajuda* e *Resposta*, com cabo, e o conteúdo é uma sátira de costumes, mais especificamente uma crítica aos trajes de um cortesão. Além da mescla se apresentar por três formas diversas, o poema apresenta pés quebrados trissílabos e tetrassílabos.

O vosso coraçam d’ouro  
provar-vos-ei por rezam  
qu’ee maior que o d’ū touro,  
mais bravo qu’oo d’ū liam,  
mais leal qu’o mesmo mouro.

Ele foi mal justiçado  
nam send’as obras tam más,  
foi pola bolsa tirado,  
qu’ee mor dor que por detras.  
Trazeis o coraçam d’ouro,  
trazeis d’ouro o coraçam,  
qu’ee maior que o d’ū touro,  
mais bravo qu’o d’ū liam,  
mais leal qu’o mesmo mouro.

*Joam Rodriguez de Saa*

Nam haa i quem se conheça,  
pois vos vós nam conhecéis,  
e que vos assi pareça,  
sabeis quanto me deveis.  
De vo-lo ver na cabeça  
me caio o meu oos pees.  
Dond’ee o vosso tesouro  
dahi é o coraçam,  
o vosso coraçam d’ouro  
mais santo que o d’ū mouro.  
mais mouro qu’o d’ū cristam.

*Reposta do Conde do Vimioso*

Quem diz qu’o meu coraçam  
é de metal,  
anda lonje de seu mal.

Se metal quereis que seja,  
lavra-se com gram fadiga,  
funde-se de dor sobeja,  
sam seus males sua liga.  
Queira Deos qu’alguem persiga  
este mal,  
que o tem d’outro metal.

*Sua*

Por nam ser falseficado  
dam-lhe mil toques mortais,  
nam me fica dele mais  
que o nome e o cuidado.

Se digo que sam roubado  
deste mal,  
nam me ouvem nem me val.

*Sua e cabo*

Do que meu coração sente  
nam no culpe senam eu,  
pois seu mal todo é meu  
e meu bem todo ausente.  
Quem disto vive contente  
e nam quer al,  
porque dizem dele mal?

## Referências bibliográficas

- AUERBACH, Erich, 2004, *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, 5. ed., São Paulo, Perspectiva.
- CASTILLO, Hernando del, 2004, *Cancionero General* 2004, ed. Joaquín González Cuenca, Madrid, Castalia, Tomos I-V.
- FERNANDES, Geraldo Augusto, 2005, “A poesia de Fernão da Silveira, no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende: mote para a convivência social, en *Anais I Ciclo Internacional e V Ciclo de Estudos Antigos e Medievais*, Assis (São Paulo), UNESP, [s.p.]. CD-ROM. Faculdade de Ciências e Letras, Núcleo de Estudos Antigos e Medievais do Departamento de História.
- GRIFFIN, Dustin, [s.d.], “The Rhetoric of Satire: Inquiry and Provocation”, *Satire. A critical reintroduction*, Kentucky, The University Press of Kentucky, pp. 35-70.
- LE GENTIL, Pierre, 1949-1952, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge: les thèmes, les genres et les formes*, 2 vols., Rennes, Plichon.
- MOLINIER, Guilhem, 2003, “Las flors del gay saber estier dichas Las leys d'amors”, en Lênia Márcia Mongelli de Medeiros & Yara Frateschi Vieira, *A estética medieval*, Cotia, Ed. Íbis.
- MOISÉS, Massaud, 2004, *Dicionário de termos literários*, São Paulo, Cultrix.
- OLIVER, Élide Valarini, [s.d.], “Introdução”, en *Rabelais e Joice. Três Leituras Menipeias*, São Paulo, Ateliê, pp. 19-28.
- RESENDE, Garcia de, 1990-1993, *Cancioneiro Geral*, fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias, Maia, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Volumes I a IV.
- RIQUER, Martín de, 2001, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ed. Ariel, S. A., Tomos I, II e III, Colección Letras e Ideas.
- SÁ REGO, Enylton José de, 1989, *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, Coleção Imagens do Tempo.
- TAVANI, Giuseppe, 1967, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- TOMASSETTI, Isabella, 2016, “La glosa”, en Fernando Gómez Redondo (coord.), *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 605-631.
- ZUMTHOR, Paul, 1972, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, Collection Poétique.

# **Mal gusto, estigma y experiencia estética en *La casa* de Manuel Mujica Lainez**

JUAN MAVEROFF

*Universidad Católica Argentina*

*Alumno de Maestría en Literatura Comparada*

*juan.maveroff@gmail.com*

Recibido: 28 de julio de 2025 – Aceptado: 24 de septiembre de 2025.

DOI:

**Resumen:** El presente artículo explora la intersección entre mal gusto, estigma social y experiencia estética en la novela *La casa* (1954) de Manuel Mujica Lainez. Se propondrá una lectura de estos tres motivos como pilares de la configuración del mundo de la novela, que denotan un trasfondo hostil y poco propicio al diálogo, tanto entre los habitantes como entre estos y la propia casa, y finalmente desemboca en la extinción de la familia y demolición de la casa. La estructura en *racconto* de la narración, de modalidad rumiante y que se propone interpretar lo mismo que relata, ofrece al lector un universo trágico en el que el auge de la familia (coincidente con la Generación del 80) sucumbe ante su propia incapacidad de descentrarse y dialogar consigo misma.

**Palabras clave:** mal gusto; estética; estigma; familia.

## **Bad Taste, Stigma and Aesthetic Experience in Manuel Mujica Lainez's *La casa***

**Abstract:** The following article explores the intersection between bad taste, social stigma, and aesthetic experience in Manuel Mujica Lainez's 1954 novel *La casa*. An interpretation from the point of view of these three themes will be given as pillars of the fictional world's configuration, which indicates a hostile background, closed to the possibility of dialogue, both among the members of the family and between the members' relationship to the house. This finally results in the family's extinction and the demolition of the house. The ruminating *racconto* structure of narration, which aims to reflect upon that which narrates, offers to the reader a tragic world in which the heyday of the family (convergent with the argentine Generation of 80') falls prey to its own incapacity of decentering and discuss with itself.

**Keywords:** Bad Taste; Aesthetics; Stigma; Family.

## Introducción

La rememoración obsesiva que lleva a cabo la narradora homónima de *La casa* (1954) de Manuel Mujica Lainez parte de una destrucción: reconstruye para sí misma su historia mientras están demoliéndola. Estos dos movimientos paralelos de construcción y destrucción encuentran una gran variedad de puntos de cruce, en los que la destrucción está implícita en la construcción y viceversa. Sobre la base de rastrear estos puntos, he optado por explorar tres motivos interrelacionados: el mal gusto, el estigma social y la experiencia estética codificada como una profanación.

### Mal gusto

Entre las muchas observaciones de naturaleza estética que provee al lector el personaje homónimo de la casa, puede destacarse una que pone el acento en la prodigalidad ligada a los medios estéticos:

Cuando me construyeron a fines del pasado siglo, los hombres, por lo que vi y deduje, se movían dentro de un bosque de estatuas. Las había por doquier. Trepaban por las fachadas, se afirmaban en los balcones, sostenían las cornisas, se acomodaban en nichos, avanzaban por las escaleras, descansaban en mesas, en pedestales, se establecían con una lámpara en la mano en las terrazas que miraban los jardines. Siempre había alguna estatua en el vecindario. Y los hombres andaban a través del tallado bosque de lanzas, de flechas, de gorros fríos, de hoces, de laureles, de escudos, de senos, de caderas generosas, de águilas con alas abiertas, de niños tiroleses, de ancianas hilanderas, de Colombinas, de alegorías industriales... Para nosotras, las casas, esas estatuas infinitas fueron tantas otras bocas, tantas otras voces por medio de las cuales nos expresamos y comunicamos (Mujica Lainez, 1992, 52-53).

Junto con la enumeración de motivos y alegorías, es importante notar que la casa misma insiste en las estatuas no como medio de lectura, sino que ellas mismas tienen un poder de expresión propio. Esto es sin dudas coherente en un universo narrativo en que las pinturas, tapices y esculturas cobran vida y discuten en repetidas ocasiones a lo largo de los acontecimientos que pueblan la novela. Este carácter proactivo de las estatuas se alinea con la definición de mal gusto de Umberto Eco en el apartado “Estructura del mal gusto” de *Apocalípticos e integrados*:

Y he aquí que, con esta última sugerencia, nos hemos aproximado a una nueva definición de mal gusto, que parece la más acreditada y que no tiene en cuenta la referencia a una medida [...]: y es la definición del mal gusto, en arte, como *prefabricación e imposición del efecto* (Eco, 2017: 96) (el subrayado es del original).

Estos dos sustantivos deverbales, “prefabricación” e “imposición”, sugieren la presencia de estrategias, audacias y cálculos por parte tanto del autor de la obra como, en el caso de esta novela, de la obra misma en torno a su propio horizonte de interpretación. Clement Greenberg (1979: 22), en su clásico ensayo “Vanguardia y Kitsch”, hace una distinción que concuerda con la de Eco: “si la vanguardia imita los procesos del arte, el kitsch imita sus efectos”. Esto constituye, por extraño que suene, una condición de posibilidad para que la experiencia artística pueda suceder. El mismo Eco (2017: 100) retoma a Hermann Broch (*apud* Kulka, 2011: 9) cuando dice que sin algún grado de *kitsch*, no habría ningún tipo de arte. Es decir, la condición de *kitsch* o de mal gusto comporta la porosidad necesaria para un contacto entre el texto artístico y su espectador. Incluso el arte de vanguardia, reformula Greenberg (1979: 16) “contiene en sí misma algo de ese mismo alejandrínismo que quiere superar”. En un camino compatible pero

con algunas disidencias, Walter Benjamin enlaza explícitamente el *kitsch* con la vanguardia surrealista, al afirmar que los poetas de dicho movimiento no habían descubierto de los sueños sino su costado más banal: “Es el lado deseñido por el hábito y adornado baratamente de frases hechas. El lado que la cosa ofrece al sueño es el *kitsch*” (*apud* Ibarlucía, 1998: 112). Esta tensión inherente al campo cultural se ajusta a la pose de escritor de Mujica Lainez, que como explica Zangrandi poseyó en su imagen pública elementos de una tendencia antidemocrática y conservadora “decadente” como afinidades con las vanguardias de la posguerra argentina, como el Instituto Di Tella (Zangrandi, 2016: 50-51).

Es en el marco hostil y paradójico de esta interacción entre cosas que se halla la piedra angular del mundo de *La casa*, cuya división fundamental está entre el mundo de esta y los seres de carne y hueso que pasan por ella. Hay un trasfondo de amenaza que reviste todas las interacciones sociales y tiene su espejo en los gustos estéticos de los habitantes, en especial cuando sucumben al afán coleccionista, fuertemente asociado a la locura en la novela. Clara y Paco, ambos grandes amontonadores, construyen sus colecciones en paralelo, Clara de objetos exóticos y místicos, Paco de pisapapeles. Al respecto explica Zangrandi:

La profusión puede pensarse asimismo como un gesto de conservación frente a las alteraciones extramuros. Susan Stewart señala que las miniaturas y el afán coleccionista tienen un efecto de clausura para el observador, de manera tal que le otorga posesión y control sobre ellas. Si las colecciones de estatuillas devotas, muñecas, caretas y fruslerías japonesas que copan la habitación pueden considerarse como dobles ideales del mundo, su exceso parece ser una respuesta exagerada frente a las transformaciones externas percibidas como amenazantes (2014: 104).

Este cariz amenazador es lo que justifica desde el permanente desencuentro que articula las relaciones, desde los miembros de la familia hasta la fundamental e irredimible separación entre el mundo de los hombres y el mundo de la casa, y que decanta finalmente en su abandono, venta y demolición. Cada uno de los personajes intenta, por un lado, fabricar una imagen propia a prueba de las miradas escrutadoras de los demás, y al mismo tiempo intenta imponerle su propia visión a los otros a modo de conquista y dominio. El ejemplo más extremo de la novela, no por su peso dentro de la economía narrativa sino por sus vínculos extratextuales, es el de los últimos moradores, “usurpadores” del espacio antes reservado a las élites sociales, que reflejan la muy candente opinión de los intelectuales con respecto al peronismo en el contexto de publicación de la novela.<sup>1</sup> Pero de ninguna manera están exentos de esto los propios miembros de la familia. Clara, por ejemplo, limpia de “indignidades” las imágenes respectivas de su hijo menor Tristán y de su difunto marido Francisco:

La que Clara ofrecía a su auditorio era, pues, una versión expurgada, embellecida y solemnizada con toques oportunos. Lo mismo que el retrato falso de Tristán había llegado a reemplazar definitivamente su recuerdo, esa versión, enriquecida desde el fallecimiento del senador, había suplido al modelo genuino, mucho más pobre, cuyos rasgos auténticos se habían esfumado al incorporarle sucesivamente, como propios, elementos que no le pertenecían... (Mujica Lainez, 1992: 66).

El personaje de Francis, que está unido a Tristán por habitar el mismo cuarto, por sus muertes tempranas y carácter de “promesa perdida” en la historia de la casa, es caracterizado como un

---

<sup>1</sup> “...la cita transparenta el abismo existente entre los escritores de la alta cultura y la realidad cotidiana de la Argentina. Por eso, la explicación de la incomprendión entre el gobierno y la clase intelectual no solo se puede basar en un desacuerdo con respecto a materias de política exterior, sino en otros factores. Y uno de ellos fue la incapacidad de la primera por aceptar el ingreso de ciertos sectores, la “masa”, en el centro de la vida pública” (Navascués, 2017: 67-68).

hombre de gustos estéticos refinados, pero todo a través de la negativa. Este personaje tuvo una crianza de niño “débil y raro” (Mujica Lainez, 1992: 84), atravesada por una constante marginación explícita e implícita tanto por parte de sus niñeras, compañeros de escuela y también sus propios padres. El lugar marginal que habitó durante toda su vida lo llevó, según la propia casa, a elaborar “una máscara sobria y bella detrás de la cual, oculto, estaba él, disfrazándose para que no lo reconocieran sus parientes” (Mujica Lainez, 1992: 86). Su muerte, en su calidad de marginado, representa no solamente la pérdida de un hombre de buen gusto, sino la posibilidad de escapar de la mecánica estética traducida a parámetros éticos que gobernó su linaje. La casa, acertadamente, liga la muerte de Francis a su propia condenación (Mujica Lainez, 1992: 98).

Francis no me tomaba muy en serio. Se reía de casi todo lo que contenía yo. Pero sé que no me hubiera despojado de ninguno de mis atributos porque a su modo me amaba, y entendía que yo tenía que seguir siendo como era, que no debía cambiar (Mujica Lainez, 1992: 83).

Nótese la fundamental diferencia en la actitud de Francis: la de un conservador, no un renovador, alguien que hubiese apuntado a mantener en vez de cambiar. No es casual que se incluya el verbo “entendía”. El acto de comprender está atado a la redención del linaje. Al mismo tiempo, el gusto por las referencias históricas y una relación de interacción con ellas es un elemento innegociable de la estética *kitsch* según Broch (*apud* Kulka, 2011: 33).

No es infrecuente este motivo en la obra de Mujica Lainez en general y de la “saga porteña” en particular, a la cual pertenece *La casa*:<sup>2</sup> la experiencia estética verdadera como algo irrepresentable, irrealizable en su naturaleza. En el cuento “La adoración de los Reyes Magos” contenido en *Misteriosa Buenos Aires* (1950), un sordomudo experimenta frente al tapiz de una Adoración el ser transportado a una dimensión estética que nunca podrá comunicar a otro. En *De milagros y de melancolías* (1968), un Don Nufrio de Bracamonte agonizante queda fascinado ante la efígie falsa del Hombre Dorado (su hijo, Don Baltasar, pintado de cuerpo entero para la ocasión) al punto de agarrarle fuertemente el pene con su último aliento. El fracaso de la experiencia se convierte en una condición de posibilidad para que lo acontecido sea narrable. El episodio de la presencia, que se encuentra en el capítulo V (Mujica Lainez, 1992: 105-111), constituye la excepción que confirma la regla, y su importancia amerita que la casa emplee su último aliento en mencionarla junto con Tristán antes de ser destruida completamente (Mujica Lainez, 1992: 247). El episodio de la presencia nunca queda resuelto, pero el relato de la casa muestra todos los rasgos de una experiencia estética: es casi la única instancia en toda la novela en la que se muestra “un placer libre y desinteresado” (Kant, 2005: 52). En la presencia puede verse una reconfiguración de un motivo muy frecuente en la obra de Mujica Lainez, que es el del monstruo como manifestación de “la vida que desborda la vida, la vida sin forma ni control, la vitalidad de aquello que amenaza con contagiar y corromper a lo que rodea” (Zangrandi, 2014: 97). La indecisión en el aspecto de la presencia, su ambigüedad sexual, el cambio evanescente del color de su ropaje, conjuran en la casa y sus habitantes la abolición de todo parámetro espacial, al cual pronto siguen los parámetros temporales:

Tampoco sé cuánto tiempo estuve sobre mí, quizás una hora o un minuto apenas. Perdí la noción del tiempo. El tiempo estaba detenido y como mecido en un columpio enorme: lo que entonces sucedía podía pertenecer al pasado o al futuro. Se salía del tiempo (Mujica Lainez, 1992: 110).

Desde la estética kantiana se le ha dado a la belleza la posibilidad de ser algo ajeno al concepto y al interés, fundamento ideológico de la separación entre arte y vida en la sociedad burguesa

<sup>2</sup> Las otras obras contenidas son *Los ídolos*, *Los viajeros* e *Invitados en El Paraíso*.

(Huyssen, 2002: 26), cuyo intento de reunificación fueron precisamente las vanguardias históricas. Esto es muy adecuado en relación con *La casa*, precisamente por la presencia del uso opuesto de los objetos artísticos: el mal gusto es sinónimo de una instrumentalización del objeto, de un cálculo ilocutivo, de la voluntad de manipular lo que debería ser un “libre juego de las facultades” (Kant, 2005: 60). Los objetos artísticos de la casa, los tapices, las pinturas y esculturas, no tardan en intentar llenar el vacío de conceptos que representa la presencia con sus propias opiniones, todas insuficientes y marcadas por su lugar de origen: los italianos defienden fervientemente su denominación de “ángel”, mientras que los franceses volterianos dudan socarronamente hasta de la existencia del concepto (Mujica Lainez, 1992: 110-111). Este no es un detalle menor, puesto que la noción de ángel concierne a la comunicación: desde la etimología de su nombre (la voz griega ἄγγελος, que significa ‘mensajero’) hasta su rol en las Sagradas Escrituras como el de Gabriel, que anunció a María el advenimiento de Cristo (Lc 1: 26-38). El posible mensaje del ángel constituiría un nuevo eslabón en la cadena de prefabricación e imposición de los efectos. Es ese carácter de irresuelto lo que provee a la presencia de su importancia. Ese envoltorio que, según Byung-Chul Han (2015: 47), nunca debe ser desvelado para que la belleza persista, es mantenido en la presencia a pesar de todo, y concuerda con la afirmación kantiana acerca de la ausencia conceptual de la belleza.<sup>3</sup>

El episodio de la presencia es el único “acontecimiento” dentro del mundo de *La casa*. A su contraluz, los otros episodios denotan la pobreza del estereotipo y el carácter de una “experiencia vicaria” (Greenberg, 1979: 18): pueden ser atrapadas en las redes del concepto con relativa facilidad. La imposición constante que obras y seres humanos hacen de sus propios intereses resulta en una “pobreza de experiencia”, como describe acertadamente el ensayo de Walter Benjamin:

Pobreza de experiencia: esto no hay que entenderlo en el sentido de que la gente deseé una experiencia nueva. No, bien al contrario: quieren librarse de las experiencias, desean un entorno en el que puedan manifestar sin más, pura y claramente, su pobreza (exterior e interior), es decir, que surja algo decente. No son siempre ignorantes o inexpertos y a menudo se puede decir lo contrario: ellos han «devorado» todo eso, «la cultura» y, con ella, el «ser humano», y están ahítos y cansados (Benjamin, 2007: 221).

En el primer capítulo de la novela, la casa se encarga de mencionar con pormenores que cada visitante que entraba en ella “comparaba [su] techo con el de algún palacio de Roma, de Parma, de Venecia” (Mujica Láinez, 1992: 9). La permanente comparación de su esplendor con parámetros europeos, en una postura que apunta a la imitación y no a la superación, dejan entrever que la casa intenta desde el principio configurarse dentro de los parámetros de una experiencia estética ya conocida y de probado efecto. La cerrazón intrínseca en compararse con otras casas es una condición de posibilidad para la posterior decadencia y demolición de la casa.

## Estigma

El mal gusto que impera en *La casa* es causado por la omnipresencia de un concepto igual de importante en la mecánica social de los personajes: el estigma social. El esfuerzo continuo por estar en control de la percepción de los otros tiene como correlato la existencia de zonas que los

---

<sup>3</sup> “Para encontrar bueno algo, necesito saber siempre qué clase de cosa es el objeto, es decir, tener un concepto de él. En cambio, no la necesito para encontrar belleza en algo. Las flores, los dibujos libres, los trazados entrelazados sin propósito, con el nombre de rameado, nada significan, no dependen de ningún concepto determinado y, sin embargo, gustan” (Kant, 2005: 49-50).

personajes deben cuidarse de mantener lejos de la percepción de los demás. Si el objeto *kitsch* tiene el carácter de un *Ersatz* (Eco, 2017: 99), es decir, una sustitución del “objeto verdadero” o experiencia vicaria según Greenberg, esto supone una ausencia que debe ser colmada. El concepto de estigma, tal como lo definió Erving Goffman en su libro *Estigma: la identidad deteriorada*, consiste en un abismo irremediable entre la capacidad del individuo de adaptarse al contexto social, un conjunto dinámico de expectativas sociales (acuñada como “identidad virtual”) y aquello que el individuo no puede evitar ser, el conjunto de sus permanencias más allá de su ductilidad (acuñado como “identidad real”). Todo el elenco de *La casa*, sin excepción, despliega un frondoso catálogo de estigmas con sus correspondientes estrategias para disimularlos. Se trata sin duda de estigmas “desacreditables”, que según Goffman son aquellos que poseen la posibilidad de ser ocultados:

... la segunda posibilidad importante en la vida de una persona estigmatizada aparece cuando su diferencia no se revela de modo inmediato, y no se tiene de ella un conocimiento previo (o, por lo menos, él no sabe que los demás la conocen), es decir, cuando no se trata en realidad de una persona desacreditada, sino desacreditable (Goffman, 2001: 56).

El estigma existe como tal en comparación con un modelo con el cual el comparado sale siempre perdiendo. Retomo la comparación del capítulo primero: la casa introduce al lector desde el principio en esta mecánica:

En Europa... en Francia... Antes, en la época en que la vida era bella, los visitantes entraban en mí hablando de Francia:

Parece que estuviéramos en París —repetían.

O si no hablaban de Italia. De repente, en el comedor, durante una de esas comidas que reunían a veinticuatro personas alrededor de la mesa, alguien, generalmente un extranjero, miraba hacia arriba, hacia el techo pintado, y lo descubría (Mujica Lainez, 1992: 8-9).

La comparación se bifurca en dos procedimientos derivados: la repetición y la sucesión. Tanto la casa como sus habitantes se involucran, de manera deliberada o no, en una obsesión repetitiva que infunde a la historia de la casa un sesgo trágico. La lógica rumiante del *racconto* contiene en sí misma una obsesión por interpretar los episodios que rescata la memoria de la casa, que la hace muy proclive a establecer nexos entre ellos, especialmente a Francis y Tristán (Mujica Lainez, 1992: 13, 35, 64, 86). Las acciones de Paco, quizás influidas por la locura, recurren una y otra vez a accesos de violencia: el asesinato de Tristán se repite en el intento de golpear a Hans (Mujica Lainez, 1992: 97) y hace un tajo en una reproducción de un Marte de Botticelli en el cuarto Francis mientras este duerme (Mujica Lainez, 1992: 225). La muerte de Leandro Vagnoli es asociada con la caída de Tristán (Mujica Lainez, 1992: 221).

Del mismo modo, la sucesión del tiempo en el mundo de *La casa* es enmarcado como un proceso ineludible de decadencia que llega a su culmen en el último “¿Qué?” que la casa, ya completamente destruida, arroja al vacío como última palabra. El nombre de Don Francisco es “profanado” por sus sucesores: Paco (sobrenombre de Francisco) y Francis (un Francis(co) incompleto). La figura de Francisco es, junto con la de Tristán, la que más se empeña Clara en mantener a salvo del estigma. El dudoso origen de la riqueza del senador (Mujica Lainez, 1992: 63), lo espurio de su linaje en su padre rosista (Mujica Lainez, 1992: 64) y su proclividad hacia la seducción de miembros del servicio doméstico (Mujica Lainez, 1992: 29) son mencionados por la casa en contra de Clara, para distinguir su versión edulcorada de su familia de la “verdadera historia”. Los estigmas que acucian a estos dos sucesores pertenecen a cada una de las dos ramas de las familias de Clara y Francisco: Paco adolece de locura, de la que en la familia de Clara “se conocían varios casos” (Mujica Lainez, 1992: 18). Francis murió de “la enfermedad del corazón

que había sido implacable con su familia paterna” (Mujica Lainez, 1992: 78) y de la cual había muerto también el senador (Mujica Lainez, 1992: 66). Las enfermedades pertenecen a la razón por el lado materno y al corazón por el paterno, las dos dimensiones espirituales del hombre. El estigma indudable que Paco y Francis comparten es la homosexualidad, más aparente en el caso de este y más oculta en el de aquél. El episodio de la agresión a Hans es presenciado por Francis y el corte al Marte de Botticelli es hecho con Francis presente mientras duerme. La sexualidad de Paco está teñida de violencia, cosa que aplica también al asesinato de su hermano un tinte incestuoso adicional (la escena de incesto entre hermanos tampoco es una novedad en la obra de Mujica Lainez), que los padres no tardaron en hacer parecer un accidente. Al final de la novela, la casa, entreviendo su propio final, hace un pequeño recuento de estigmas de varios de los habitantes de la casa, refugiados por las paredes que sin embargo pueden ver y oír lo que están haciendo:

La casa oye lo que se dice en el mayor secreto detrás de las puertas y se entera de lo que se hace a escondidas, con las puertas cerradas. Todo lo sabe: desde lo más mínimo hasta lo más terrible, en el instante mismo de su nacimiento y elaboración. Yo lo he visto a Don Francisco, al gran hombre, antes de entrar en la sala, revolver sus encyclopedias en pos del tema inesperado —los picaflores, o los gusanos de seda, o los laúdes, o Teócrito, o Inocencio III, o la Guerra de Treinta Años, o las ceremonias del té en Oriente—, hacia el cual conduciría la charla para deslumbrar eruditamente a sus convidados [...]. La he visto a Clara criticar acerbamente a su cuñada Mercedes y recibirla minutos, segundos después con un beso en la mejilla y teatrales exclamaciones de entusiasmo. Lo he visto robar a Monsieur Renard en las cuentas de los proveedores, mezquinamente, miseramente, y luego confundir a sus pinches con sus discursos y liturgias de chef insuperable. La he visto a la gobernanta inglesa de Francis morderse los labios en el teléfono porque su amiga, la otra gobernanta, la de los primos, le había colgado el tubo, y la he oído sollozar en su cama de noche, y la he visto besar el retrato de esa mujer flaca y pecosa. La he visto a María Luisa en las distintas fases de la operación secreta, la que ignoró la familia, y que aseguró y restableció quirúrgicamente sus pechos de dulce modelado [...]. A Gustavo lo he visto dar vuelta rápidamente a una hoja en la que escribía en momentos en que María Luisa entró: era una carta dirigida a una mujer, a Aimée de Monvel; se puso a garabatear disparatadas operaciones matemáticas en el reverso, para disimular, y como luego, cuando ya no hubo «moros en la costa», siguió redactando la amorosa esquela olvidado de la intromisión, las cifras inconexas provocaron sin duda prolongadas aclaraciones entre él y Aimée. Lo he visto a Francis... a Francis... tantas veces... Los he visto morir a Tristán y a Leandro Vagnoli y sé cómo murieron... He visto... he visto... he visto... ¿qué no he visto?... (Mujica Lainez, 1992: 224-225).

## La experiencia estética como profanación

El mundo de *La casa* es, en más de un sentido, un mundo al revés. Comenzando por el hecho de que es un objeto, la casa, quien está narrando e impartiendo juicios estéticos y morales acerca de sus habitantes. Así como los objetos de la casa imparten juicios estéticos a lo largo de toda la narración, los habitantes de la casa viven creándose una imagen de sí mismos que mostrar a los demás, y cuyo reverso la casa conoce. El primer sujeto convertido en objeto por la casa es sin dudas Tristán, inmortalizado por la memoria en el traje de arlequín que llevaba la noche de su muerte, y así vestido también en el mundo de los espíritus. Es sin dudas el personaje más cosificado de la novela, al punto de serle explícitamente negada la voz durante el episodio de la presencia (Mujica Lainez, 1992: 108). Pero este juicio se extiende en una medida más abstracta a todos los habitantes:

Mis dueños, con excepción de Benjamín, tuvieron la elegancia por rasgo común. Tanto es así que inventaron la póstuma elegancia de su antepasado como algo ineludible. El senador, su hijo, aplicó una fórmula de elegancia arcaico-criolla centrada en su barba de Asurbanipal y de José Hernández, de personaje de bajo relieve asirio, imprevistamente enlevitado y almidonado, que alzaba el mate de plata argentina en el resplandor del encendido brasero; Clara, aun disparatada, aun

monstruosa, conservó un «tono» inseparable de su barroquismo, cuyas actitudes estaban imbuidas de una elegancia racial, verdadera; Paco, a pesar de la vacilante torpeza con que se movía a veces, supo afrontar sin equivocarse los riesgos de la excentricidad fastuosa en el vestir; María Luisa y Gustavo han sido, indiscutiblemente, uno de los matrimonios más chic de su tiempo; Francis tuvo la elegancia en el alma, metida adentro, y proyectó su gusto sobre todo lo que lo rodeaba, sobre los objetos más mínimos, sobre la carpeta de cuero que había en su escritorio, sobre el paisaje de Desiderio Monsú, sobre cada una de sus encuadernaciones; y en cuanto a Tristán, con haber muerto tan joven, creo que la elegancia fue su aire, su atmósfera (Mujica Lainez, 1992: 101-102).

En la novela, la experiencia estética se da en la forma de un cruce, una hibridación o intento de yuxtaposición de mundos que casi siempre queda trunca y de un cariz monstruoso. Es un acontecimiento muy similar a una profanación. En el capítulo III, en el que la casa disfruta la caída de la lluvia sobre su estructura porque demora su destrucción, incurre en comparaciones que remiten a la oposición artificial/natural. Tal es el caso de la estatua de la Hija del Faraón. El agua de mármol que antes permanecía disciplinada y en su sitio, ahora desborda en su calidad de real, y presenta un carácter que sería monstruoso pero gracias a la experiencia estética se convierte en descubrimiento y renovación:

En el primer descanso de la gradería, que era en medio del hall como una especie de *loggia* colocada en la altura, el agua se ha estancado en el sitio en el cual se alzaba la estatua de la hija del Faraón. ¡Qué coincidencia que ahora haya agua ahí, verdadera agua, un charco de agua verdadera, precisamente ahí donde durante tanto tiempo estuvo el agua de mármol, esculpida, ondulada y rizada como una peluca, y estuvieron los juncos de mármol entre los cuales asomaban unas ranitas minuciosas para espesar al cesto y al niño Moisés que tendía sus brazos a la princesa de Egipto! (Mujica Lainez, 1992: 52).

El capítulo III de la novela tiene como centro la ambivalencia de este proceso de conversión y traspaso del mundo del mármol al mundo de la carne. El vocabulario que la casa despliega al describir los efectos de la lluvia sugieren una “encarnación” de su estructura: cuando recibe la lluvia dice estar “calada hasta los huesos”, sus “pobres huesos de hierro y de ladrillo” (Mujica Lainez, 1992: 52). Este vocabulario tiene antecedentes en la labor destructiva de los obreros. La casa empieza definiéndose a sí misma como “vieja” y comparando su escalera con “una boca joven que sonríe” (Mujica Lainez, 1992: 7); al principio del capítulo IX dice estar “más allá del dolor” (Mujica Lainez, 1992: 199). La presencia de este y de su alivio suscita en el relato una somatización de los objetos, una traducción o traspaso del mundo del objeto al mundo del sujeto. El último acto de las obras de arte de la casa antes de ser vendidas o destruidas por completo es el de encantarse las unas a las otras, fusionándose en tanto espectador y obra de arte en un vértigo de permutación que indica una clausura total al mundo de los hombres (Mujica Lainez, 1992: 237-239).

La obtención de la verdad reviste siempre un tono de “degradación” en la novela. La mecánica profanatoria mantiene su doble acepción de “contaminación” y “restitución al uso de los hombres” (Agamben, 2005: 97) sin dejar de favorecer a la primera por sobre la segunda. Hay un velo de dolor que se despliega sobre casi todos los episodios en los que un personaje intenta cruzar su propio mundo para llegar a la dimensión de la casa. El caso de Paco, cuya locura siembra sospechas sobre su capacidad para percibir lo mundano o trasmundano, hace dudar a la casa acerca de “si un enajenado, por eso mismo de ser un anormal y de haberse extraviado, es capaz de encontrar otros caminos en su noche ilusa” (Mujica Lainez, 1992: 139). Es quizás esta capacidad para ver más allá lo que hace que Paco sea el único de los miembros de la familia que sigue vivo mientras la casa está siendo destruida (Mujica Lainez, 1992: 13). Paco es también el personaje más violento de la novela. Su actitud oscila entre la terca pasividad y los arrebatos de violencia inducidos por causas oscuras que solo él percibe.

Paco seguía delante del paño espléndido y de repente cerró los puños y lo golpeó. Eran los suyos unos golpes recios, exasperados, muy distintos de los que los rematadores habían aplicado sobre el mismo tapiz con una llave o con un pequeño martillo, para destacar el ritmo de las ofertas cuidando de no deteriorar la colgadura. Paco golpeaba como quien llama a una puerta en medio de su aflicción, como esos chicos de los cuentos que, errantes en una selva maligna, encuentran un palacio y escuchan voces en su interior y se cuelgan de su aldaba salvadora; pero allí no podía entrar, no podía entrar en ese mundo vedado; acaso pudo presentirlo y entreverlo turbiamente, pero entrar era imposible (Mujica Lainez, 1992: 140).

Desde el otro lado del espectro, el paso del mundo de la obra al mundo de los hombres decanta en episodios de violencia. La muerte de Leandro Vagnoli tiene un carácter que abre el texto a una dimensión fantástica: queda la duda acerca de si la estatua de la Hija del Faraón extendió o no su brazo de modo tal que la cabeza de Leandro se golpeará contra él (Mujica Lainez, 1992: 221-222). Esto representa una inversión de la mecánica habitual que se pone en marcha ante sucesos violentos, puesto que normalmente son las obras las que notan que uno está por llegar, e intentan sin éxito advertir a su víctima, como en el caso de la muerte de Tristán. Los momentos de posible cruce entre los dos mundos de *La casa* traen a colación los dos extremos de la percepción de lo sagrado, generalmente en tandem, de acuerdo con la mecánica de la profanación que advierte Agamben (2005: 102):

Los filólogos no cesan de sorprenderse del doble, contradictorio significado que el verbo *profanare* parece tener en latín: por una parte, hacer profano; por otro –en una acepción utilizada en muy pocos casos–, sacrificar. Se trata de una ambigüedad que parece pertenecer al vocabulario de lo sagrado como tal: el adjetivo *sacer*, en un contrasentido que ya Freud había notado, significaría así tanto “augusto, consagrado a los dioses” como “maldito, excluido de la comunidad”. La ambigüedad, que está aquí en cuestión, no se debe solamente a un equívoco sino que es, por así decir, constitutiva de la operación profanatoria (o de aquella, inversa, de la consagración).

Desde el extremo del mundo de los hombres la gran inversión del mundo se da en el ascenso de Zulema y Rosa desde su posición como empleadas domésticas a dueñas de la casa, cuyo trasfondo narrativo se acopla a una noción de “usurpación” y “subversión de las jerarquías sociales” (Cosse, 2006: 57) muy asociada al primer peronismo en una variedad de registros.<sup>4</sup> La suciedad de la casa, su falta de mantenimiento junto con la contaminación de los distintos órdenes de clase se encuentra en diálogo con la matriz política del primer peronismo tanto en sus directrices ideológicas como en la historia de sus personajes estelares. La ética del primer peronismo, “basada en nociones ideológicas que trascendieron el campo específicamente político para tener correlato en terrenos como los valores, la realidad y la verdad” (Cosse, 2006: 56), va en contra de la tradicional división entre moral y política del orden liberal. La biografía de Evita, hija no reconocida y venida de un pueblo de provincias para triunfar en el mundo del espectáculo (asociado a la prostitución y la criminalidad), hace que su llegada al poder y su matrimonio grandemente cuestionado con Juan Domingo Perón también hayan sido interpretados como una usurpación de la figura de Primera Dama (Cosse, 2006: 59). Esta comunidad de usurpadores (Zulema, Rosa, Leandro, Nicanor) llega a su céñit con un banquete como una caricatura grotesca de las fiestas anteriores que se dieron en la casa, de la cual surge el robo de un collar y la consecuente muerte de Leandro. Es en el seno de esta abyección cuando la casa obtiene un desinteresado gesto de apreciación en la persona de Dolly, cuando de forma completamente desinteresada hizo sonar un aria de *Orfeo y Eurídice* de Christoph Gluck en un fonógrafo (Mujica Lainez, 1992: 205). La dialéctica de lo augusto y lo maldito configura un vaivén estético en la forma de una espiral descendente.

<sup>4</sup> “El conservador Reynaldo Pastor rememora escandalizado la usurpación blasfema de los títulos sagrados por parte de la multitud oficialista durante una romería al santuario de Luján: “En Luján, mientras se realizaba la tradicional procesión de la Virgen Epónica, la muchedumbre peronista blasfemaba cantando: ‘Perón, Rey, Señor’” (Navascués, 2017: 104).

## Conclusiones

*La casa* presenta un proceso ambivalente que hace ineludible su fin catastrófico: el marco de toda interacción está configurado de modo tal que la vulnerabilidad, requisito *sine qua non* para entablar un diálogo y una comprensión verdaderos, es de antemano imposible. La ingente cantidad de estigmas sociales que los habitantes de la casa llevan consigo se convierte en armas de destrucción y manipulación para los otros, cosa que incluye también a las obras. En el capítulo VI la casa hace un recuento de la historia del tapiz de Beauvais, la obra más prestigiosa dentro de ella, sembrada de continuos remates y pasos de mano en mano (Mujica Lainez, 1992: 133-134). El reflejo del derrotero argentino que se cifra dentro de ella no está representado en su infraestructura a la manera marxista (los únicos personajes “plebeyos” que aparecen solo son vistos en tanto habitantes de la casa), sino que *La casa* configura dentro de su seno la semilla de la discordia que se extiende entre todos los grupos que deben entrar en contacto los unos con los otros. Para esto Mujica Lainez ha echado mano de la experiencia estética, convertida y profanada en una salida trunca en la que no hay un contacto verdadero con el otro sino con una fantasmagoría que se confunde con la otredad.

## Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio, 2005, “Elogio de la profanación”, en *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 96-119.
- BENJAMIN, Walter, 2007, “Experiencia y pobreza”, en *Obras, Libro II, vol. 1*, Madrid, Abada, pp. 216-222.
- Biblia de América*, 2002, traducción íntegra de los textos originales con introducciones, notas y vocabulario bíblico, Madrid, PPC.
- BROCH, Hermann, 2011, “La maldad del kitsch”, en Tomas Kulka (comp.), *El kitsch*, Madrid, Casimiro, pp. 31-38.
- COSSE, Isabella, 2006, *Estigmas de nacimiento: peronismo y orden familiar, 1946-1955*, Buenos Aires, Universidad San Andrés.
- ECO, Umberto, 2017, “Estructura del mal gusto”, en *Apocalípticos e integrados*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 95-163.
- GOFFMAN, Erving, 2001, *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu.
- HAN, Byung-Chul, 2015, *La salvación de lo bello*, Barcelona, Herder.
- HUYSEN, Andreas, 2002, *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, A. Hidalgo.
- IBARLUCÍA, Ricardo, 1998, *Onirokitsch: Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial.
- KANT, Immanuel, 2005, *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Losada.
- MUJICA LAINEZ, Manuel, 1992, *La casa*, Buenos Aires, Sudamericana.
- NAVASCUÉS, Javier de, 2017, *Alpargatas contra libros: el escritor y las masas en la literatura del primer peronismo (1945-1955)*, Madrid, Iberoamericana.
- ZANGRANDI, Marcos, 2014, “Monstruos de Mujica Lainez: clase, cuerpo y medida”, *Literatura y Lingüística*, 29, pp. 95-108. Disponible en: [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-58112014000100006](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112014000100006).
- , 2016, *Familias póstumas: literatura argentina, fuego, peronismo*, Buenos Aires, Godot.

## **Chasqui. Espacio de traducción**





# Presentación

MAGDALENA CÁMPORA (COORDINADORA GENERAL)

*Universidad Católica Argentina /*

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*

*magdalenacampora@uca.edu.ar*

La sección “Chasqui. Espacio de traducción” de la revista *Letras* es un proyecto colaborativo de las cátedras de Literatura Francesa (Cámpora – de Cabo – Montecchio) y de Literatura Comparada (Cámpora – Caputo) de la Universidad Católica Argentina. Se trata de un trabajo colectivo de selección, traducción e investigación de textos y bibliografía crítica sobre literaturas en lengua francesa y sobre literatura comparada. Se construye desde la Argentina y busca poner los textos en traducción al alcance de todos los lectores. Como los mensajeros del Imperio Inca, “Chasqui. Espacio de traducción” circula, difunde y comparte los saberes.

En esta primera entrega, Mariana de Cabo propone, junto a la breve presentación que sigue, una serie de textos en torno a un clásico de la Ilustración: *Cándido o el Optimismo*, de Voltaire (1759).



# En torno a *Cándido o el optimismo*, de Voltaire

MARIANA DE CABO (COORDINADORA)

Universidad Católica Argentina

marianadecabo@uca.edu.ar

## Presentación

Algunas palabras sobre los textos traducidos. “Sur le Style Philosophique de *Candide*” de Jean Starobinski fue publicado en 1976 en la revista *Comparative Literature*. Luego, en 1989, una nueva versión del artículo se recopila en *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l’artifice à l’âge des Lumières*. En este dossier, María Soledad Herrera (Universidad del Salvador) y Mariana de Cabo (Universidad Católica Argentina) traducen la primera versión de 1976. Sobre las variaciones en el tiempo del texto, en la versión de 1976 Starobinski desliza algunas pistas cuando advierte que su escrito es de orden literario y que en el futuro podría librarse a un “[...] trabajo de carácter más científico”; quizá en la publicación de 1989 se concrete ese proyecto.

“Voltaire et l’histoire par la fiction” fue publicado por Gianni Iotti en 2002 en la *Rivista di Letterature moderne e comparate*. En 2009, Nicholas Cronk tradujo el artículo al inglés y lo incluyó en *The Cambridge Companion to Voltaire*. Al realizar la traducción, Guillermina Caruso, Rafael Santos Agostinho Jorge y Guadalupe Corradi, estudiantes avanzados de la carrera de Licenciatura en Letras de la Universidad Católica Argentina, siguieron la versión de Cronk al inglés.

Los artículos de Voltaire para la *Encyclopédie* sobre los términos “Felicité” y “Heureux, Heureuse, Heureusement” fueron traducidos por Mariana de Cabo a partir de la Édition Numérique Collaborative et *Critique de l’Encyclopédie de Diderot, de D’Alembert et de Jaucourt (1751-1772)*. Esta obra, que se encuentra en línea, se elabora a partir de una edición de la *Encyclopédie* que forma parte del catálogo de la Bibliothèque Mazarine.

Los artículos “Felicité” de 1756 y “Heureux, Heureuse, Heureusement” de 1765 permiten recuperar algunos debates en torno a la felicidad en el siglo XVIII. Estas entradas de la *Encyclopédie* dialogan con el “Poema sobre el desastre de Lisboa” de 1756, los cuentos de *Zadig* (1747) y *Cándido* (1759), y el *Diccionario Filosófico* de 1764. Desde una perspectiva moderna, Voltaire critica las supersticiones y propone una felicidad en la tierra. En este sentido, según Starobinski, Voltaire cuestiona la tradición de los antiguos y sus ilusiones para proponer el conocimiento a partir de la experiencia. El empirismo de Locke se pone a prueba en las aventuras de los personajes de los cuentos filosóficos. Se construye, en palabras de Iotti, una suerte de *Bildungsroman*, pero los héroes en lugar de hacer conquistas realizan descubrimientos y en lugar de conocerse a sí mismos comprenden el caos del universo. Al final, para Starobinski, el antídoto contra el mal que se propone en *Cándido* constituye una sabiduría práctica: “es necesario cultivar nuestro jardín”.

La solución que Cándido expone en la escena final del relato se contrapone a la idea de felicidad de Leibniz. La narrativa en el siglo XVIII suele ubicarse entre la literatura y la filosofía y, por consiguiente, la ideología del Iluminismo se corresponde con su representación ficcional.

Esta estrategia adopta Voltaire cuando escribe cuentos filosóficos para demostrar una noción empírica del sujeto. Ahora bien, en los relatos, Voltaire lleva las formas del género narrativo hasta el límite. Starobinski reconoce cómo las aventuras de Cándido conducen formas tradicionales como el cuento, la máxima y la fábula hasta el extremo de lo inverosímil y concluyen con la auto-destrucción de la narración. Las experiencias de Cándido sobre la estupidez, la intolerancia y el abuso de poder se acumulan sin respetar las convenciones del género.

Según Iotti, Voltaire quiere ubicar en un primer plano el caos del mundo y mostrar cómo los personajes se confrontan constantemente con diferentes verdades. Pues para Voltaire la ficción constituye una vía para el conocimiento, una forma de atraer a un público más amplio a las verdades simples y fijarlas en su memoria. Voltaire piensa narrativamente, analiza Iotti, y, de esta manera, construye a partir de la ironía una relación de complicidad con su lector. El autor en cada cuento adopta un pseudónimo, una máscara, que alumbra su figura y subraya el artificio narrativo. Este recurso se une a comentarios que interrumpen la acción y profundizan la complicidad entre el autor y el lector.

**STAROBINSKI, Jean, 1976, “Sur le Style Philosophique de *Candide*”, *Comparative Literature*, vol. 28, nº 3, pp. 193-200.** Traducción: María Soledad Herrera (Universidad del Salvador) y Mariana de Cabo (Universidad Católica Argentina).

## Sobre el estilo filosófico de *Cándido*

### Elementos compuestos

¿Un relato? Seguramente. Pero sobre todo un simulacro de relato, es decir su parodia, su reflejo simplificado. Lo novelesco en *Cándido* es la caricatura de lo novelesco, su versión exagerada que desafía todas las convenciones genéricas, ya sean las de la novela de aventura (de origen helenístico), de la picaresca, o aquellas del cuento que son aún más receptivas a lo inverosímil. Cuando cada uno de estos géneros es respetado, estabiliza un nivel del discurso ficcional en cuyo interior los elementos se corresponden de manera congruente. De esta manera, en la irreabilidad literaria, se constituye un efecto de homogeneidad que busca sustituir figurativamente la homogeneidad de nuestra experiencia del mundo real y se alcanza una “confianza” estética.<sup>1</sup> Los eventos en la obra y sobre todo la manera en la que se suceden no desafían solamente toda verosimilitud, sino que también por su carácter diverso muestran que no apelan a la confianza del lector y que lo dejan libre: muertes aparentes, reencuentros inesperados, secuencias ultrarrápidas, países fabulosos, riquezas sin límites. Todo nos advierte que no debemos dar nuestra seria atención a estos eventos. En una parábola que enseña a desconfiar de las enseñanzas, todo remite a modelos literarios archiconocidos que son burlados y deformados por turnos.

¿Entonces se trata de un juego? Pero un juego donde a través de la parodia ninguna de las situaciones evocadas se encuentra fuera de la realidad del momento presente: en Alemania se hace la guerra, se masacra, se viola; en Portugal se quema a los heréticos; los salvajes de América comen a sus prisioneros; en París se estafa en el juego o a través de engaños a los viajeros naïf. Cándido, en muchos aspectos, no es más que el nombre prestado, la identidad mínima que es necesario conferir a un personaje cuya función esencial es la de chocarse con el mundo y de esta manera revelarlo tal cual es.

La fórmula de *Cándido* es entonces lo compuesto y el “pot-pourri”, esto no se refiere solamente a la sucesión caleidoscópica de los episodios: pienso sobre todo en la combinación entre la ficción autodestructiva y la inesquivable verdad, en el compuesto inestable formado por la arbitrariedad narrativa y la intrusión de la violencia del medio. La libertad del contenido va a la par con la obsesión del mal omnipresente que, hacia donde el individuo se torna, aplasta toda libertad. Por su inverosímil rapidez, el viaje de Cándido se convierte en un examen casi general de los países del mundo; la economía del tiempo narrativo asegura el desplazamiento de un lugar al otro, y así hace posible un cúmulo de experiencias que se relacionan con la estupidez, la intolerancia y el abuso de poder. La irreabilidad del relato hace al espacio terrestre factible de ser recorrido en todos los sentidos, y permite sumar realidades horripilantes que no pueden ser puestas en duda o atribuidas a la fantasía del autor.

<sup>1</sup> Si fuera necesario inscribir a Cándido en una línea literaria, habría que elegir la que parte de Luciano y pasa por Rabelais.

Por el uso sistemático de la burla, y gracias al carácter invencible de un héroe que escapa por poco a todos los peligros, Voltaire puede multiplicar la evocación de las violencias más atroces, en beneficio de una estrategia de denuncia reiterada. La escritura de Voltaire procede por cortes, elipsis, es decir, por todas las formas de *sustracción*, mientras la expresión de la emoción indignada había inflado la frase, alargado la queja y ocupado el tiempo para permitir que se exhale la “verdad” del sentimiento. De esta manera, se reduce el tiempo afectivo, un efecto de aceleración emotiva. Por su manera deliberada de *desentonar*, Voltaire escapa a los peligros del sentimentalismo y a los “raptos” de elocuencia. La maldad del mundo aparece de manera más clara, más obstinada, en un clima de sequedad que no da lugar ni a la ternura ni a la consolación. En *Cándido*, nada de lo atroz es inventado: Voltaire nos da un documento un poco simplificado y estilizado, pero que constituye una antología de las atrocidades que los boletines de la época llevaban al conocimiento de todo europeo atento. Quizás encontraremos en *Cándido*, bajo la forma de la ficción, el ejemplo de una actitud que hoy se volvió común en Occidente a partir del auge de los medios de comunicación: la percepción de todas las heridas de la humanidad a través de una suerte de sensibilidad dolorosa que extiende su red nerviosa a la superficie entera del globo.

Voltaire tiembla con los sufrimientos de la tierra: él conoce o cree conocer todos los lugares donde ocurren injusticias, abusos; los cuenta, los confronta y los opone. Como es demasiado inteligente para denunciar solamente los males de una sola parte, ve cometer los crímenes por los príncipes rivales, las iglesias antagonistas, los pueblos “civilizados” y por los “salvajes”.

## Dos características del rococó

Si la línea sinuosa, con lo que tiene de capricho inesperado, es una de las figuras típicas del gusto rococó, los viajes de Cándido, los de la vieja y Cunegunda son su transcripción más clara en el globo terráqueo: el azar, el deseo, las persecuciones provocan desvíos infinitos, a tal punto que nada parece desvío, y que ninguna dirección se mantiene como elegida. Otro rasgo del rococó es el apetito de lo nuevo, de lo “piquant” (lo que pica) que se encuentra presente de manera superlativa.

El juego, la parodia, la sátira, la denuncia de la violencia en el mundo que le es contemporáneo y la investigación filosófica no solamente forman una obra compuesta, sino también un texto *sin precedente*, un texto que sólo puede tener relaciones polémicas con los textos que le preceden en el tiempo. Por su diversidad, por lo imprevisto y escabroso de sus aventuras, por lo imprevisto del itinerario, por la sucesión de sorpresas, por la brevedad eficaz de cada episodio, *Cándido* asocia todas las recetas de lo “piquant” y produce este excitante por excelencia que es la novedad. La visita a la biblioteca de Pocourante (capítulo 25) pasa revista a todos los modelos del pasado, a toda la institución literaria: el amateur prueba y habla con desdén. La literatura parece haber arribado a su fin. *Cándido* es el libro suplementario donde se hace el inventario del pasado, y que viene luego del inventario: el libro *fuerza de la literatura*, fuera de la filosofía, que se burla de ambas disciplinas, y que por supuesto no puede hacer otra cosa que proponer a su vez otra literatura y otra filosofía. “C'est un très grand plaisir —dit Cacambo— de voir et de faire des choses nouvelles”.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Nota de las traductoras: “Es un gran placer ver y hacer cosas nuevas, dice Cacambo” (*Candide ou l'Optimisme*, edición crítica de André Morize, París, Hachette, 1913, cap. 14, p. 79).

## Un arquetipo: la víctima que se constituye en el hazmerreír

Sin embargo, no es difícil llevar a *Cándido* a un tipo inmemorial, aquel de la narración bufa o de la pantomima que despliega los recursos de más alto virtuosismo para mostrar lo contrario: la mala suerte y la torpeza.

Después de tantos comentarios, no es necesario insistir en la alegría de esta escritura sin pesadez y sin sombras, en la agilidad de su maniobra que mide soberanamente las repeticiones, los contrastes, las elipsis, el corte sintáctico que desplaza según su voluntad para producir efectos de equilibrio o de ruptura de equilibrio. Esta dominación que se disimula tan poco y que ostenta tan directamente sus recursos no es en sí misma fuente de comicidad, sino que se vuelve cómica al tomar por objeto la no dominación, es decir, la historia de un joven sin malicia que no puede controlar nada de lo que le pasa y que corre de infortunio en infortunio. Sus aventuras como las de tantos otros comienzan con puntapiés en el trasero, nosotros nos reímos mientras él llora, suspira y se desespera.

La escritura del relato, soberanamente *activa*, calcula y gobierna todos sus efectos; y uno de sus principales efectos es representar a su opuesto, es decir, condenar a Cándido a la *pasividad*<sup>3</sup> y al asombro hasta el final de sus aventuras. Cándido, que al principio no habla y sólo actúa bajo la dependencia de otros, ve que sus palabras y sus actos conllevan consecuencias desproporcionadas: constantemente es llevado fuera de lo que había esperado o previsto. La rara malicia que despliega el narrador nos hace asistir a las desventuras de un ser fácil de engañar que no tiene control de su destino, excepto en el instante final, cuando parece comenzar el tiempo de la estabilidad activa. Lo mismo le pasa en el escenario o en el circo a quien sufre fracasos consecutivos, pero regulados como pases de ballet y que siempre terminan con un restablecimiento deslumbrante. El espectador experimenta un vértigo muy placentero al ver tal superioridad técnica empleada para imitar un destino de víctima.<sup>4</sup>

Mejor dicho: un destino donde el deseo no alcanza su objeto, lo pierde, lo reencuentra degradado, para siempre distinto a la imagen viva que se había guardado. Aunque después de visitar Eldorado Cándido escape a las vejaciones, queda condenado a una frustración esencial: extraña a Cunegunda y sólo piensa en reencontrarla. Pero cuando lo logra es para descubrirla tan fea que retrocede “tres pasos tomado por el horror” que experimenta. De esta manera, Gilles o Pierrot son engañados: todo conspira para robarles lo que creen que están a punto de poseer y se quedan con las manos vacías y el corazón pesado. Del primer paraíso westfaliano sólo subsiste para Cándido el recuerdo de una caricia furtiva detrás de un biombo (caricia que prueba por iniciativa de Cunegunda, subrayemos); ese fruto “apetitoso”, que se ofrecía sin resistencia, continuará prohibido; habrá pasado por todas las manos y las más brutales: violada, apuñalada, vendida, mantenida, humillada, profanada de todas las maneras. Antes de ser comprada por Cándido, Cunegunda recibirá en su carne todos los estigmas del “mal físico” y del “mal moral”, la huella de un mundo malsano y del tiempo destructor. Así, el ser femenino, que para Voltaire es la *causa* de todas las peregrinaciones de Cándido —expulsión, errancia y búsqueda—, no es más que un espejismo de frescura y juventud, cualidades que están sujetas a la degradación. Cunegunda será deseable mientras esté ausente y porque está ausente. Pero cuando Cándido la reencuentra fea y de mal carácter, es alguien con quien la vida se volvería intolerable y ya no

<sup>3</sup> Sobre la pasividad, ver los comentarios pertinentes de Christopher, en la p. 10 de la introducción a su edición crítica de *Candide* (Ginebra, 1968).

<sup>4</sup> Describimos algunos aspectos literarios y pictóricos de este “tema” en nuestro *Portrait de l’artiste en saltimbanque* (Ginebra, 1970).

es más la fuente del jardín a cultivar, la huida productiva en el trabajo. Cándido es engañado por el amor: entre los ideales destinados a la destrucción en el relato, el mito de la pasión figura en buen lugar. Cándido, sujeto de la experiencia, es movido por una ilusión que acaba en el instante preciso cuando el ser amado cesa de ser una imagen y un nombre para aparecer como una persona “real”. La bufonería consiste en hacer aquí de la posesión tanto tiempo diferida una doble decepción.

## El golpe doble de la ironía

Un escritor clarividente, omnisciente y libre, un héroe naif, torpe y largo tiempo cautivo de la ilusión y víctima de la ley de los violentos. El autor y el héroe se relacionan a través de la ironía. (Desde el principio, está marcada por el recurso frecuente que la retórica clásica denomina, en una definición estricta, ironía: la antífrasis destructiva, el empleo de palabras con el sentido opuesto al que se quiere dar: “un *bello auto de fe*”).

¿Pero cuál es la función de la ironía? No se trata de asegurar al autor (o al lector) una victoria demasiado fácil sobre la ignorancia de un héroe muy esquemático. En lo que respecta al escritor, tampoco se trata de exaltar la libertad de una conciencia que se eleva por encima de toda realidad finita. Voltaire no aspira a esta libertad descomprometida de la ironía “romántica”, a través de la cual el espíritu trata de garantizar su reino separado. En *Cándido*, la ironía funciona como un arma ofensiva, está orientada hacia afuera, conduce el combate de la razón contra todo lo que usurpa la autoridad que el pensamiento racional solamente debería poseer.

Una autoridad usurpada parece ser el discurso teológico y su sucedáneo el discurso metafísico cuando se demuestra la diferencia entre el curso del mundo y el mundo de la teodicea optimista. Así como una crítica de la realidad contemporánea, *Cándido* constituye una crítica de las afirmaciones abstractas que una teoría satisfecha desarrolla sobre la totalidad del mundo. Desmentida tras desmentida, los acontecimientos del viaje, en su singularidad y en el detalle de su sucesión, dañan la lección de Pangloss. No es ni siquiera necesario darles la palabra a las filosofías adversas como la de Jacques el Anabautista o del maniqueo Martín. Los hechos se encargan de la educación de Cándido, y el resultado se reconoce por la diferencia entre el primer capítulo, donde Cándido escucha respetuosamente la perorata de su maestro, y el último, donde le interrumpe el discurso. La ironía del relato volteriano se vuelve cómplice de la represalia del mundo contra la euforia del sistema. La “punta” y el “filo” de la dicción irónica secundan alegremente la crueldad de lo real y le confieren una ferocidad hiperbólica: la refutación es conducida con una energía que se confunde con la violencia malsana que Voltaire al mismo tiempo denuncia. Mutilaciones, castraciones, amputaciones vienen a contradecir en la carne misma de los individuos, todas las afirmaciones que profesan la perfección del Todo. Pangloss pierde un ojo y una oreja, la vieja un glúteo, etc... El daño que producen la enfermedad, la guerra, la inquisición son narrados con un entusiasmo que expresa el placer de destruir la ilusión optimista. El cuerpo de los personajes está librado al corte de la imperfección y de la brutalidad desrazonable. En su estilo (estilo de sustracción, dijimos), *Cándido* imita la disminución física que el mal infinge a todos los seres, por consiguiente, imita la réplica del mundo a lo que el optimismo cree poder decir. Contra una metafísica que postula la presencia eterna (insuficientemente percibida por nosotros) de un sentido global del universo, Voltaire erige una razón que ve por todos lados la falta de claridad requerida, y que en ese defecto, en ese déficit escandaloso de sentido, encuentra lo emocionante de su actividad militante.

Pero una vez que se alió con la ferocidad del mundo para refutar el sistema preconcebido, la ironía se vuelve contra la violencia y la injusticia. A pesar de toda la alegría que pone en demostrar cómo la viruela, la tempestad, los héroes búlgaros, los piratas negros y los inquisidores ganaron fácilmente la causa contra los artículos de fe del leibnizianismo, Voltaire se escandaliza por el sufrimiento infligido. Y a pesar del acento de sadismo que se devela en la manera en la que evoca el triunfo de la残酷和de la intolerancia, no cree como Sade que el mal en todas sus formas sea la expresión de la ley natural o, mejor dicho, Voltaire no cree que la ley natural deba ser celebrada como bienhechora. El determinismo que producen el cálculo, la viruela o los terremotos de la tierra no supone una preocupación para el hombre. A estos males inevitables que podemos soportar sin gemir, se suman los males superfluos que los individuos se hacen unos a otros: ¿cómo evocarlos sin revelarse? Voltaire no da su consentimiento a las miserias que, al mismo movimiento, hace casi alegremente llover sobre sus personajes.

Sobreoferta de ironía, doble vivacidad activa. Habiendo dado libre curso a las imágenes del mal para contradecir el dogma optimista, Voltaire contradice el mal porque le horroriza la injusticia y el fanatismo. El estilo de Voltaire —calificado generalmente como “espiritual”, “incisivo”, “sarcástico”— debe su carácter específico al doble objetivo agresivo del que está cargado. La mayor parte de los eventos narrados en *Cándido* son bivalentes: demuestran alegremente la futilidad del sistema de Pangloss, pero al satisfacer el polémico entusiasmo toman enseguida un aspecto insostenible. Estos eventos que denuncian la ilusión optimista son a la vez denunciados por su atrocidad. Pertenecen a la categoría de hechos en los cuales Voltaire no puede pensar sin “estremecerse de horror” (expresión frecuente en su correspondencia o en sus escritos de historia). El *chirrido* que Flaubert reconoció tan bien en Voltaire es el efecto compuesto producido por la simultaneidad del entusiasmo polémico y el estremecimiento ante el horror; ya que cada una de las “realidades” que ejercen sobre el discurso de Pangloss una acción destructiva es por su parte atacada por una crítica sin indulgencia. El evento atroz que niega el dogma precedente es a su vez objeto de una crítica moral, estética y afectiva.

## El epifonema

Para desplegar tales efectos, es necesario que el acto de la escritura haya recibido el privilegio del último recurso: la “burla” volteriana implica el *a posteriori*, toda la experiencia que alcanza su término, la distancia que da el conocimiento de los resultados. Todo está jugado, la ironía se ejerce sobre un mundo retrospectivo. En el pasado remoto, el primer discurso de Pangloss ya es ridículo. En su manera de ser “contado”, ya es estigmatizado por una burla (una sabiduría) superior. Esta burla es el producto de las negaciones infligidas a la metafísica por la realidad, así como a la realidad por la exigencia de la razón práctica. ¿Quién no habrá notado en *Cándido* el rol que juegan, al final de tantos episodios, los comentarios reflexivos del héroe o de sus compañeros? Estos comentarios, separados de la historia misma, son considerados en la terminología retórica como *epifonemas*. Después de una serie de hechos o de sentimientos *particulares*, los epifonemas cumplen la función de imponer una sentencia *general*, de expresar un saber seguro de sí mismo. No dudemos en recurrir aquí a este término de apariencia pedante: el epifonema es la exclamación final que se extrae de una lección y se condensa en una frase o en una “moralidad”. Sabemos que cada vez que esta figura de estilo interviene en la obra cumple la función de una facultad de juicio y un poder racional capaz de tomar distancia y de establecerse en el plano de lo general. La exclamación final de Cándido, “pero hay que cultivar nuestro jardín”, a pesar de hacer referencia a una situación particular (la explotación agrícola en el Bósforo), otorga a todo el relato una conclusión epifonémica, una conclusión “sabia”, un descubrimiento de alcance universal, donde se

confirma lo que se había dicho del héroe en las primeras líneas (tenía un juicio bastante “recto”), después de que sus desventuras y tribulaciones hayan igualmente ratificado la afirmación conjunta (“con el espíritu más simple”). La ironía puede ejercerse entonces en dirección retrógrada a partir del conocimiento conquistado y la educación concluida en el punto de llegada: la errancia y las ilusiones del aventurero naif son narradas a partir de la estabilidad y de la seguridad garantizadas finalmente por la conversión al trabajo productivo. Sabemos *a posteriori* (pero, al tomar la pluma, Voltaire ya lo sabe) que a pesar de todas las pérdidas, decepciones, mutilaciones, etc. el recurso del trabajo queda asegurado. Por cierto, la observación que hacemos sobre el funcionamiento del epifonema y de la ironía retrospectiva en el texto de *Cándido* puede ser íntegramente retomada para definir la función de *Cándido* en la existencia de Voltaire. Después de la muerte de Madame de Chatelet (cuya doctrina filosófica se inclinaba hacia el sentido del optimismo wolffiano o panglossiano), después del episodio prusiano, después de ser arrestado en Frankfurt, después de la búsqueda de un asilo y la compra de las tierras en Ginebra y Lausanne, *Cándido* tiene el valor de un divertimento recapitulativo: con el mismo impulso, fabula, traviste, caricaturiza, expresa una resolución. De esta manera, Voltaire se libera del pasado a través de la magia de una bufonería que lo convierte en ficción.<sup>5</sup> Pero lo que no es ficción son los deberes y las satisfacciones del propietario agrícola: tal es la sabiduría que llegó tarde, la máxima general que, piedra de toque definitiva, viene a discriminar lo verdadero de lo falso, lo ilusorio de lo sólido. *Cándido* es el epílogo, el epifonema, la profesión de fe figurada de la sabiduría práctica que se descubre al final. La transposición de los deberes personales en ficción tragicómica es parte de la sabiduría en sí misma y deja el campo libre para la actividad práctica.

Este estudio no concierne a la teoría de la crítica. Se trata de un estudio de estilo, en el cual deliberadamente evité todas las formas técnicas que se usan hoy en día. En este sentido, se trata de una profesión de fe implícita en la posibilidad de conservar el carácter *literario* de la crítica (cuando el deseo nos toma). Esto no impide que la misma pluma o parecida se libre en otros momentos a un trabajo de carácter más *científico*.

---

<sup>5</sup> Sobre el movimiento fabulador, sería útil consultar MURRAY, Geoffrey, 1970, *Voltaire's Candide: the Protean Gardener, 1755-1762, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Vol. LXIX, Ginebra, Institut et Musée Voltaire.

IOTTI, Gianni, 2002, “Voltaire et l’histoire par la fiction”, *Rivista di Letterature moderne e comparate*, vol. LV, nº 2, pp. 149-162. Traducción: Guillermina Caruso, Rafael Santos Agostinho Jorge y Guadalupe Corradi (estudiantes avanzados de Licenciatura en Letras, Universidad Católica Argentina).

## Voltaire como contador de historias

Algunos años atrás, un crítico denunció, acertadamente, como “casi escandaloso” el hecho de que Voltaire haya sido estudiado más como un pensador que como un escritor (Moureaux, 1979: 350). Desde entonces surgieron muchos estudios sobre la escritura de Voltaire; sin embargo, la restrictiva noción de literatura heredera del siglo diecinueve se mantiene en boga. Si sus *contes*<sup>1</sup> o tragedias “naturalmente” son analizados de forma literaria, lo mismo no puede ser dicho de sus otros trabajos, que se continúan estudiando desde una perspectiva esencialmente ideológica, sin casi prestar atención a las cualidades formales de su escritura. El desafío no es tanto estudiar las figuras de lenguaje de acuerdo con alguna noción antigua de “estilo”, sino ampliar la noción de literatura e incluir a la retórica y a la historia, para acercarnos al entendimiento de lo que era considerado literatura en el siglo dieciocho.

### Comedia de máscaras

Se ha dicho que Voltaire “piensa narrativamente” (Pearson, 1994: 5). Incluso en el caso de su prosa filosófica o histórica, sus argumentos se resuelven rápidamente en narrativas cortas o admirables anécdotas, a través de las cuales el proceso de razonamiento toma un giro narrativo (y emocional). Con Voltaire, los argumentos son primordialmente *personae* (personajes) o máscaras, y este trazo esencial de su escritura debe ser estudiado en todos los géneros literarios que practicó. De hecho, al estudiar a Voltaire como un “contador de historias” (*conteur*), no debemos limitarnos a los textos tradicionalmente considerados *contes*. Tenemos que mirar más allá, necesitamos analizar la vasta cantidad de textos situados en la frontera de la ficción y la propaganda política: los panfletos, los diálogos cortos, las fábulas, las alegorías, los fragmentos filosóficos —la “porquería” (“rogatons”), como Voltaire los denominaba— que se multiplicaron mucho desde los años 1760, debido a la intensificación de la guerra contra *l’Infâme* (el fanatismo).

El juego de máscaras que forma parte de la estructura de la narrativa existe también en el propio acto de narrar. Aparte de *Micromégas*, Voltaire no publicó ninguno de sus *contes* con su propio nombre: del primero, *Zadig*, atribuido al poeta arábigo Sadi; al último, *Histoire de Jenni*, atribuido a “M. Sherloc, traduit par M. de la Caille”; e incluso *Candide* (“traduit de l’allemand de M. le docteur Ralph”); y *L’Ingénû* (“*histoire véritable tirée des manuscrits du P. Quesnel*”). Este juego no está limitado a sus *contes*: pensemos, por ejemplo, en la colección heterogénea de textos atribuidas a Guillaume Vadé (*Contes de Guillaume Vadé*); o en el *Dîner du comte de Boulainvilliers*, atribuido a Saint-Hyacinthe; o en la *Canonisation de Saint Cacufin, mise en*

<sup>1</sup> Nota de los traductores: Definición de *conte* del diccionario francés Larousse: “récit, en général assez court, de faits imaginaires”, es decir, “un relato, por lo general corto, y de hechos imaginarios”.

*lumière par le sieur Aveline, bourgeois de Troyes.* Casi todos estos seudónimos son nombres reales, escogidos tanto para generar polémica como por precaución. Pero la creación de tales espejos mágicos (seudónimos) por este “comandante del espectáculo” es también una tentativa para dar énfasis a su propia presencia en el corazón de dicho espectáculo (Pomeau, 1961: 3). Mientras que la tradición clásica requería a un narrador para que el escritor permaneciera discreto, Voltaire pone sus máscaras justamente para proyectarse mejor en el palco. Además, el narrador emplea mecanismos de distanciamiento irónico (usado antes en el mismo siglo por el escritor francés Antoine Hamilton, en obras como *Le Bélier* o *Les Quatre Facardins*), por ejemplo, comentarios que interrumpen la acción, ya de tono humorístico, ya paralelos al tema, etc. Aunque no utilice las técnicas metaficcionales de Laurence Sterne o de Denis Diderot, Voltaire logra —de esta manera— romper la ilusión del espectáculo que crea y obtener la complicidad del lector. Pues, como nos es dicho en el prefacio del *Dictionnaire philosophique*, «les livres les plus utiles sont ceux dont les lecteurs font eux-mêmes la moitié» (Voltaire, 1968: vol. 35, 284).<sup>2</sup>

Al crear sus *contes* y seudo-ficciones a mitad del camino entre fantasía y sátira, Voltaire siempre insiste en la idea de que la ficción debe tener un argumento central:<sup>3</sup> «Une fiction qui annonce des vérités intéressantes et neuves n'est-elle pas une belle chose?... Et si elles (les fictions) sont incohérentes, entassées sans choix, comme il y en a tant, sont-elles autre chose que des rêves?» (Voltaire, 1877-1885: vol. 19, 121).<sup>4</sup> Voltaire todavía cree en la noción de ficción como un vehículo que nos lleva a verdades intelectuales. Condorcet (1994: 93), al seguir los pasos de su maestro, de manera similar, refuerza las “verdades simples” expresadas por el *conte*:

Le genre humain serait condamné à d'éternelles erreurs si, pour l'en affranchir, il fallait étudier ou méditer les preuves de la vérité. Heureusement la justesse naturelle de l'esprit y peut suppléer pour les vérités simples qui sont aussi les plus nécessaires. Il suffit alors de trouver un moyen de fixer l'attention des hommes inappliqués, et surtout de graver ces vérités dans leur mémoire. Telle est la grande utilité des romans philosophiques, et le mérite de ceux de Voltaire, où il a surpassé également et ses imitateurs et ses modèles.<sup>5</sup>

En el siglo XX, Paul Valéry (1957: vol. 1, p. 527) insiste en la noción del *conte* volteriano como el azúcar de un caramelo ideológico:

Depuis longtemps déjà on savait que la littérature peut s'employer à d'autres fins que le pur plaisir de la lecture . . . sous le couvert de ces prétextes et de ces espèces séduisantes, et par le détournement des agréments, et de l'amusement, la critique des mœurs, des lois, des puissants et des puissances s'y glisse, et insinue des venins d'autant plus pernicieux qu'ils sont plus délicieux à absorber.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Nota de los traductores: “Los libros más útiles son aquellos en los cuales los lectores mismos hacen la mitad del trabajo”.

<sup>3</sup> Nota de los traductores: “Point”, en inglés, según el diccionario online de Cambridge, puede ser traducido como punto, opinión, argumento, idea...

<sup>4</sup> Nota de los traductores: “¿Una ficción que anuncia verdades interesantes y nuevas no es algo bello?... Y si ellas (las ficciones) son incoherentes y se juntan al azar, algo que es muy común, ¿son otra cosa que sueños?”

<sup>5</sup> Nota de los traductores: “La especie humana estaría condenada al eterno error si, con la intención de liberarse a sí misma, fuera obligada a estudiar o meditar las pruebas de la verdad. Felizmente, la natural precisión de la inteligencia es todo lo que es requerido para las verdades simples, que son también las más necesarias. Lo que nos resta, por lo tanto, es encontrar una manera de atraer la atención de los hombres que no se dedican tanto al estudio, y fijar estas verdades en su memoria. Esta es la gran ventaja de la ficción filosófica, y en esto Voltaire supera tanto a sus imitadores como a sus modelos”.

<sup>6</sup> Nota de los traductores: “Hace ya mucho tiempo que se sabe que la literatura puede ser empleada con otros fines además del puro placer de la lectura... bajo la carcasa de estos pretextos y formas seductoras, es decir, el placer y el divertimento, se halla la crítica de la moral, de las leyes y de los poderosos y de los poderes, y se insinúan venenos tanto más peligrosos cuanto deliciosos”.

La deuda de Voltaire con la tradición antigua de la ironía filosófica es evidente. Sin embargo, todavía es posible cuestionar el saber, heredado de Horacio (1576: versos 333-346), sobre la necesidad de combinar “instrucción” y “deleite”. En vez de identificar los dos factores gemelos del deleite cómico y de las moralejas, debemos examinar más atentamente en estos textos la relación que hay entre la “bufonería” y la “seriedad de una profesión de la fe” (Macary, 1998: 34-35). Seguramente, con su objetivo ideológico en mente, Voltaire, en sus *contes y facéties* (bufonerías), recurrió a técnicas típicamente ficcionales y dramáticas; de esta manera, incluyó conceptos en forma de anécdotas, creó personajes y pintó escenas verdaderamente teatrales. Aun así, cuando miramos atentamente la estructura de estos ensayos cortos en forma de ficción filosófica, vemos en qué medida es difícil separar la ficción de la estricta economía del argumento. Según un crítico, en el *conte* de Voltaire,

la fiction n'est plus un prétexte, elle est la pensée même, rassemblant le pour et le contre auquel [Voltaire] est également attaché, représentant la vie telle qu'il la ressent, d'une diversité irréductible, triste, ridicule, exaltante, décousue... Chez Voltaire le principe d'organisation du conte n'est intellectuel qu'en apparence... en fait, il se situe à un niveau où l'intelligence ne s'articule plus en idées, mais est attitude de l'être, réponse d'un organisme vivant aux questions que pose l'existence du monde et des autres hommes (Coulet, 1967: vol. 1, 396).<sup>7</sup>

En el caso de Voltaire, la máscara ficcional permanece firmemente atada al concepto, por eso sería imposible reducir su ficción al mero argumento, sin sacrificar una parte esencial del significado.<sup>8</sup> De la misma forma, en la interpretación de una metáfora, el significado no puede ser reducido a una mera “traducción” de los dos elementos en relación de comparación.

## La búsqueda de la verdad

Al principio, a Voltaire atraía profundamente la forma del *conte*. Hasta alrededor de los años 1760, sus relatos trataban sobre problemas filosóficos tales como los límites del conocimiento humano (*Micromégas*), destino (*Zadig*), el problema del mal (*Candide*). Después, con un ocasional énfasis en lo exótico y lo sobrenatural, trae a la luz problemas sociales e históricos: la relación entre la naturaleza y la civilización, y la cuestión de la tolerancia en el reinado de Luis XIV (*L'ingénue*), la estructura política y cultural europea (*La Princesse de Babylone*), los debates económicos y científicos en la Francia de Luis XV (*L'Homme aux quarante écus*), cuestiones de crítica bíblica e historia antigua (*Le Taureau blanc*), el problema del ateísmo (*Histoire de Jenni*). Pero en el corazón del *conte* volteriano yace siempre la confrontación entre los personajes y las verdades del mundo, el problema de ejercer la virtud que, en la tradición humanista, debe coincidir con la adquisición de conocimiento. Estamos hablando de conocimiento reducido a su pura esencia. El mundo en el que estos héroes se mueven es un mundo corrupto por el fanatismo, la ignorancia y el egoísmo, un mundo en el que, en la pequeña fábula titulada *Éloge historique de la raison*, “la Raison” (la razón) y su hija “la Vérité” (la verdad) intentan en vano mejorar la humanidad, y son obligadas a esconderse:

---

<sup>7</sup> Nota de los traductores: “la ficción no es un pretexto, es el pensamiento mismo, junta los dos lados del argumento (el pro y el contra) a los que Voltaire está igualmente unido, representa la vida como él la siente, de una diversidad irreductible, triste, ridícula, exaltante, incoherente... En Voltaire, el principio organizacional del cuento es aparentemente intelectual... de hecho, se sitúa en un nivel donde la inteligencia no se articula más por ideas, sino como una actitud del ser, la respuesta de un organismo vivo a las cuestiones generadas por la existencia del mundo y de la especie humana”.

<sup>8</sup> Ver Black, M., 1954, “Metaphor”, *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 55, pp. 25-47; Black, M., 1979, “More about Metaphor”, *Metaphor and Thought*, ed. A. Ortony, Cambridge, Cambridge University Press, pp.19-43.

Elles [la Raison et la Vérité] parurent, elles parlèrent ; mais elles trouvèrent tant de méchants intéressés à les contredire, tant d'imbéciles aux gages de ces méchants, tant d'indifférents uniquement occupés d'eux-mêmes et du moment présent, qui ne s'embarrassaient pas d'elles ni de leurs ennemis, qu'elles regagnèrent sagelement leur asile (Voltaire, 1979: 569).<sup>9</sup>

Cuando la narración asume la forma de un viaje, como suele suceder, el protagonista volteriano, si no es ya un *philosophe* antes de su partida (como Micromégas o Zadig), adquiere un estado de duda o sabiduría al final de sus aventuras, después de sufrir en alma y cuerpo —una variación racionalista del motivo barroco y picaresco del desengaño (“disillusion”). Así, tras haber tontamente adoptado « le projet insensé d'être parfaitement sage »<sup>10</sup> (Voltaire, 1979: 125), y después de haber pasado por una serie de terribles obstáculos, incluyendo la perdida de un ojo, Memnón, nombre de un héroe del *conte*, termina sospechando « que notre petit globe terraqué ne soit précisément les petites-maisons de l'univers »<sup>11</sup> (Voltaire, 1979: 129). Al genio que lo exhorta a considerar, desde las alturas, « l'arrangement de l'univers entier »<sup>12</sup>, le responde en un tono afligido: « Ah ! je ne croirai cela... que quand je ne serai plus borgne » (Voltaire, 1979: 130).<sup>13</sup> Encontramos una forma similar de desencantamiento en la conclusión de la *Histoire des voyage de Scaramentado*, cuando el protagonista, después de haber vivido una vida de prejuicios, tontería y violencia, se encuentra a sí mismo preso en una vida tan poco interesante cuanto degradante:

J'allai labourer le champ d'une vieille négresse pour conserver mes oreilles et mon nez. On me racheta au bout d'un an. J'avais vu tout ce qu'il y a de beau, de bon et d'admirable sur la terre : je résolus de ne plus voir que mes pénates. Je me mariai chez moi ; je fus cocu, et je vis que c'était l'état le plus doux de la vie (Voltaire, 1979: 142).<sup>14</sup>

Es fácil ver en este final una anticipación de la ética desilusionada de *Candide*: « Cela est bien dit, répondit Candide, mais il faut cultiver notre jardin » (Voltaire, 1979: 233).<sup>15</sup> Es verdad que otras historias volterianas terminan en una nota más optimista, por ejemplo, *L'Ingénue*, la *Histoire de Jenni* o *L'Homme aux quarante écus*, en la cual un hombre que al principio no tiene nada sufre una metamorfosis y se convierte en el rico y cultivado Monsieur André:

Comme le bon sens de M. André s'est fortifié depuis qu'il a une bibliothèque ! Il vit avec les livres comme avec les hommes ; il choisit ; et il n'est jamais la dupe des noms. Quel plaisir de s'instruire et d'agrandir son âme pour un écu, sans sortir de chez soi ! Il se félicite d'être né dans un temps où la raison humaine commence à se perfectionner... La misère avait affaibli les ressorts de l'âme de M. André, le bien-être leur a rendu leur élasticité. Il y a mille André dans le monde auxquels il n'a manqué qu'un tour de roue de la fortune pour en faire des hommes d'un vrai mérite. Il est aujourd'hui au fait de toutes les affaires de l'Europe, et surtout des progrès de l'esprit humain (Voltaire, 1979: 469).<sup>16</sup>

<sup>9</sup> Nota de los traductores: “Ellas [La Razón y la Verdad] aparecieron y hablaron; pero encontraron tanta gente mala que las contradecía, tantos tontos que servían ciegamente a los malos, tantos indiferentes ocupados solamente con ellos mismos y con el momento presente, que no se interesaban en ellos ni en sus enemigos, que decidieron volver sigilosamente a su asilo para esconderse”.

<sup>10</sup> Nota de los traductores: “el ridículo proyecto de ser perfectamente sabio”.

<sup>11</sup> Nota de los traductores: “que nuestro pequeño globo terráqueo es precisamente el manicomio del universo”.

<sup>12</sup> Nota de los traductores: “el orden de todo el universo”.

<sup>13</sup> Nota de los traductores: “Ah, sólo creeré en esto... cuando ya no sea más ciego de un ojo”.

<sup>14</sup> Nota de los traductores: “Yo iba a arar el campo de una vieja mujer negra para conservar mis orejas y mi nariz. Fui comprado después de un año. Yo había visto todo lo que hay de lindo, de bueno y de admirable sobre la tierra: decidí quedarme en casa. Me casé en mi casa; fui traicionado, y vi que era el estado más dulce de la vida”.

<sup>15</sup> Nota de los traductores: “Esto está bien dicho, respondió Candide, pero es necesario cultivar nuestro jardín”.

<sup>16</sup> Nota de los traductores: “¡Cómo el M. André se volvió un hombre mucho más cuerdo desde que adquirió una biblioteca! Él vive con los libros como con los hombres; elige; y nunca es engañado por los nombres. ¡Qué placer es instruirse y perfeccionar su propia alma por un écu (una moneda), sin salir de casa! Él se regocija de haber nacido en un tiempo en que la razón humana comienza a perfeccionarse... La miseria había debilitado los resortes del

Pero incluso en narraciones donde el protagonista mejora su situación y progresiona en su comprensión, Voltaire sigue ubicando en el primer plano el caos del mundo, la confusión de lo irracional, la debilidad del hombre; excepto cuando exige una inesperada venganza a través de la risa.

Esta aproximación fomenta una pléthora de caricaturas y figuras grotescas en la que la fuerza cómica del escritor está en su punto máximo, así como su gusto por crear ficciones. En vez del puro conocimiento de las cosas como Adán habría conocido (para citar a Malebranche), el siglo XVIII prefiere el modelo de conocimiento por aproximación (Gay, 1995: 141). En el contexto del empirismo de Locke, el relato filosófico del siglo XVIII usa la narrativa como una progresiva búsqueda de la verdad. El universo ideal alcanzado por la evitación del vicio (el universo que Fénelon pinta en su novela *Télémaque*) es reemplazado, en autores como Jonathan Swift, Voltaire, o Samuel Johnson, por un universo de lento progreso y de un conocimiento adquirido con dificultad (Keener, 1983: 28-31). Por supuesto, existe una unión cercana entre las formas ficticias que emergen en el siglo XVIII y la noción empírica del sujeto que se desarrolla en base a la experiencia: la forma narrativa está “en movimiento” (como las ideas de Locke), y así lo refleja el proceso de evolución, en el corazón y en la mente, que el héroe experimenta en el curso de sus aventuras. Se reconoce una clara relación entre la ideología del Iluminismo y su representación ficcional:

A rrailler les systèmes —l'optimisme de Leibniz, le fatalisme imputé à Spinoza— on luttera pour une meilleure harmonie entre les hommes. On exposera au lecteur l'expérience formatrice des personnages. L'argument sera remplacé par l'exemple. Le conte philosophique est un petit Bildungsroman (Belaval, 1967: 310).<sup>17</sup>

La noción de transformación en el sentido del *Bildungsroman* (alemán o inglés) implica una identidad que no estaba previamente presente y que emerge sólo después de una verdadera iniciación ética y social. En la ficción volteriana, es cuestión de hacer visible y consciente lo que está presente en un estado virtual antes del comienzo de la narrativa, es decir una razón inconsciente de sí misma. Los héroes volterianos hacen descubrimientos en vez de conquistas, experimentan más que pelean. Por eso, para Voltaire, el tiempo tiende a ser identificado con un espacio, lo narrativo con una demostración, la aventura con un repertorio de preguntas ideológicas (Belaval, 1967: 130). Para ser preciso, en las narraciones volterianas, existe una constante tensión entre modelos narrativos y filosóficos: Hércules en *L'Ingénue* o M. André en *L'Homme aux quarante écus* evolucionan en el curso de la narrativa más que Micromégas, Zadig o Candide, pero esta evolución es parte de un patrón recurrente. Esto nos lleva a un problema fundamental que concierne al *conte philosophique* como género. En un universo narrativo, todo está determinado por el crecimiento del personaje en el conocimiento de sí mismo. Sin embargo, en la narrativa volteriana, la progresión entre experiencia y (auto)conocimiento es reducida a una repetición mecánica del reconocimiento del desorden del mundo. De esta manera, el héroe aprende a aplicar el sentido común o al menos a cuestionar su ingenuidad inicial.

---

alma de M. André, el bien vivir les devolvió su elasticidad. Hay miles de Andrés en el mundo, a los cuales sólo les faltó una vuelta en la rueda de la fortuna para hacerlos hombres de un verdadero mérito. Hoy él está interesado en los negocios de Europa, y principalmente en el progreso del espíritu humano”.

<sup>17</sup> Nota de los traductores: “Al burlar los sistemas —el optimismo de Leibniz, el fatalismo atribuido a Spinoza— se luchará por una mejor armonía entre los hombres. Se expondrá al lector la experiencia formadora de los personajes. El argumento será reemplazado por el ejemplo. El cuento filosófico es un corto *Bildungsroman*”.

## Razón y Sinrazón

Esta síntesis entre experiencia y conocimiento es altamente problemática. Una fuente principal de lo cómico en Voltaire radica en el cambio de las experiencias extraordinarias de los personajes en experiencias ordinarias, así se reduce —siempre con ironía— lo excepcional a lo banal, lo inaceptable a lo normal. Voltaire se deleita en la repetición de conexiones inapropiadas entre términos dispares y, por consiguiente, demuestra, como narrador, una indiferencia absoluta por las absurdidades resultantes:

Rien n'est plus heureux, disait-il, qu'un philosophe qui lit dans ce grand livre que Dieu a mis sous nos yeux. Les vérités qu'il découvre sont à lui : il nourrit et il élève son âme, il vit tranquille ; il ne craint rien des hommes, et sa tendre épouse ne vient point lui couper le nez (Voltaire, 1979: 62 [*Zadig*] ).<sup>18</sup>

On chanta dévotement de très belles prières, après quoi on brûla à petit feu tous les coupables ; de quoi toute la famille royale parut extrêmement édifiée (Voltaire, 1979: 137 [*Histoire des voyages de Scarmendado*] ).<sup>19</sup>

Ma belle demoiselle, répondit Candide, quand on est amoureux, jaloux, et fouetté par l'Inquisition, on ne se connaît plus... (Voltaire, 1979: 164 [*Candide*] ).<sup>20</sup>

Il fut doux, bienfaisant, modeste ; et fut rôti à Valladolid, l'an de grâce 1631. Priez pour l'âme de frère Zapata (Voltaire, 1961: 948 [*Les questions de Zapata*] ).<sup>21</sup>

Vous sentez qu'une fille qui craint de voir avaler son amant par un gros poisson, et d'avoir elle-même le cou coupé par son propre père, a besoin d'être amusée ; mais tâchez de m'amuser selon mon goût (Voltaire, 1979: 554 [*Le Taureau blanc*] ).<sup>22</sup>

Se podrían multiplicar estos pasajes en los cuales las maldades del hombre y los bizarros, pero familiares horrores, son presentados como parte de un orden natural: verdades morales desequilibradas creadas para hacernos sonreír. Pero en realidad esos episodios tienen un propósito serio: expresan en su incongruencia la dislocación de un mundo donde la Providencia está ausente, donde los humanos son crédulos, traicionados por sus prójimos, quemados a muerte por fanáticos, y amenazados por quienes están en el poder. Dice el escéptico Martin en *Candide* : « J'ai tant vu de choses extraordinaires qu'il n'y a plus rien d'extraordinaire » (Voltaire, 1979: 200).<sup>23</sup> En un universo en el cual la distinción entre lo extraordinario y lo ordinario es borrada, en donde cualquier cosa puede pasar de la forma más normal, el conocimiento en su sentido clásico ya no es posible. La prestigiosa forma clásica de la máxima que encapsula una moral general verdadera se desintegra en las manos de Voltaire para convertirse en una caricatura grotesca que se opone por completo a la realidad. Y no hace falta decir que Voltaire no tiene tiempo para esa elaborada

<sup>18</sup> Nota de los traductores: “Nada presenta una imagen más feliz, solía decir, que un filósofo que lee en ese gran libro que Dios puso ante nuestros ojos. Las verdades que descubre son sólo para él: él nutre y eleva su alma, él vive en paz; no tiene miedo de su prójimo, y su amada esposa no aparece y le corta la nariz”.

<sup>19</sup> Nota de los traductores: “Cantaron devotamente hermosos rezos, y luego quemaron a todos los hombres culpables en una lenta llama; y toda la familia real parecía extremadamente edificada”.

<sup>20</sup> Nota de los traductores: “Mi querida joven mujer, dijo Candide, cuando uno está enamorado, es celoso y lo azota la Inquisición, uno se olvida de uno mismo...”

<sup>21</sup> Nota de los traductores: “Era gentil, caritativo, modesto; y fue asado en Valladolid, en el año de la gracia de 1631. Recen por el alma del hermano Zapata”.

<sup>22</sup> Nota de los traductores: “Puedes ver que una chica que tiene miedo de ver a su amor ser tragado por un gran pez y que su padre le corte (a ella) la garganta necesita ser entretenida; pero trata de entretenerte de una manera que a mí me guste”.

<sup>23</sup> Nota de los traductores: “He visto tantas cosas extraordinarias que ya no hay nada extraordinario”.

forma del absurdo que provoca horror en el lector: la actitud consciente y casual del narrador es una pista para la postura del autor mismo.

Como Voltaire considera la razón como algo natural, sus personajes son, desde el principio, buenos razonadores, aunque sean ingenuos y su desarrollo sea, como ya dijimos, menos un aprendizaje en el mundo que una confrontación tragicómica con el desorden del mundo. Los protagonistas de las ficciones cortas de Voltaire siguen cambiando sus puntos de vista a medida que la narración progresá, y, por encima de todo, la escena está llena de símbolos de tradiciones despreciadas y descartadas. Voltaire, el autoproclamado “grand démolisseur”<sup>24</sup> (“Voltaire, 1968-1977: carta nº I6372), sostiene que la construcción del futuro es predicada a través de la destrucción del pasado; o, para ponerlo de otra manera, la afirmación de la verdad se convierte en la incesante refutación del error. « *La vérité se pose en s’opposant* : dire la vérité, c’est d’abord –et toujours– pour Voltaire, critiquer l’erreur, feuilleter les chapitres bouffons du roman de l’esprit » (Goldzink, 1971: 20).<sup>25</sup> Como Bayle, pero usa una narrativa grotesca en vez de comentarios filosóficos, Voltaire examina constantemente lo falso para encontrar lo verdadero. Ya sea para ridiculizar la tradición, tiene que representarla, prestarle vida y discurso. La caricaturización del adversario y la representación del error son dos factores esenciales de la ficción volteriana. Sin esta insistencia agresiva, no habría fabulación literaria: Voltaire es un narrador en la medida que constantemente trae el pasado de nuevo a la vida —para poder destruirlo—. La literatura siempre ha tenido la tendencia de recrear las cosas que la razón y la convención han dejado atrás, para burlarse o para lamentar su pérdida o (dada la ambivalencia de cualquier negación irónica) para burlarse y lamentarse al mismo tiempo.

En un panfleto como *Conformez-vous aux temps*, en el cual celebra la irresistible marcha de los tiempos modernos, Voltaire comienza con una anécdota breve acerca de una representación de los tiempos pasados. El hombre en cuestión es M. de Montampui, rector de la Sorbona, quien, dado que tiene miedo a ser visto yendo al teatro, se viste de mujer y termina en prisión (Voltaire, 1961: 709). Para nuestro deleite, la verdad es afirmada mediante la sistemática exposición de la anti-verdad. Además, la historia desperta simpatía por el patético viejo que carecía del buen sentido necesario para disfrutar de su pasión por el teatro. Es aquí donde Voltaire se revela como gran comediante, en la tradición de Molière y de las *Lettres provinciales* de Pascal (escritas para satirizar a los jesuitas). Está más en deuda con Pascal como polemista de lo que podríamos darnos cuenta con sólo leer la vigésimoquinta de las *Lettres philosophiques*. Podemos, por ejemplo, asombrarnos con la moral relajada de Sanchez citada en la novena *Provinciale*: « On peut jurer... qu’on n’a pas fait une chose, quoiqu’on l’ait faite effectivement, en entendant en soi-même qu’on ne l’a pas faite un certain jour, ou avant qu’on fût né, ou en sousentendant quelque autre circonstance pareille » (Pascal, 1954: 760).<sup>26</sup> De todas maneras, no es fácil no impresionarse con el narcisismo imperturbable mostrado por los jesuitas de Pascal. Esta es la paradoja de cualquier discurso paródico: termina confiriendo al objeto de la parodia un poder ambiguo y un poder oculto.

Voltaire no se limita a ficcionalizar ideas, sino que también se desvía de su camino para enfatizar lo contrario de lo que cree y quiere que nosotros creamos. Al encontrar razón donde no existe, al darles voz a fanáticos, imbéciles, obtusos e inteligentes clérigos, termina dándole al adversario

<sup>24</sup> Nota de los traductores: “gran demoledor”.

<sup>25</sup> Nota de los traductores: “La verdad se encuentra en la oposición: hablar de verdad es primero y siempre, para Voltaire, criticar el error, pasar a través de los capítulos cómicos de la novela de la mente humana”.

<sup>26</sup> Nota de los traductores: “Uno puede jurar... que no ha hecho algo, aunque en realidad lo haya hecho, si en la mente sabe que no lo hizo un cierto día, o antes de que naciera, o en otra circunstancia similar”.

una cierta importancia en la mente del lector, y aquí es donde se presenta como un gran escritor. Como lectores de estos escritos breves, no sólo tomamos un mensaje ideológico. Al contrario, nuestra atención se enfoca en los detalles, los tics, las absurdidades de estos personajes ridículos. Incluso nos puede fascinar su estupidez. En otras palabras, los chistes acompañan la ironía, y el militante uso de des-familiarización es en parte mitigado por el mero virtuosismo lingüístico. Si nos quedamos con la teoría del uso del chiste de Freud, somos inducidos, a pesar nuestro, a entender las motivaciones de estos personajes grotescos, a admirar la astucia y energía con la cual persiguen sus metas, y ocasionalmente, a sentir pena por ellos. Debemos reconocer que los escritos volterianos explotan los límites de la pura demostración (Suleiman, 1983: 206). ¿Cómo podría uno definir a Pangloss como una simple caricatura de optimismo leibniziano? ¿Cómo podría uno reducir las aventuras del Ingénu en Bretaña a una mera serie de enfrentamientos entre el sentido común y el prejuicio cristiano? ¿Y en el diálogo entre Freing y Birton en la *Histoire de Jenni*, cómo podríamos sólo enfocarnos en la defensa del deísmo e ignorar el acto de seducción?

No tiene sentido hablar de estas narraciones como más “filosóficas” o “ficcionales”. (Un vínculo cercano entre narración e ideas se encuentra en toda la ficción francesa del siglo XVIII, en novelas como *Marivaux La Vie de Marianne*, *Les Égarements du coeur et de l'esprit* de Crébillon, o la *Justine* de Sade, como también en novelas filosóficas como *Lettres persanes* de Montesquieu, *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau o *Jacques le fataliste* de Diderot). Más allá de los contenidos ideológicos de los escritos de Voltaire, como lectores tendemos a identificarnos con personajes y situaciones, aunque el autor vaya en contra de la moda de la ficción francesa contemporánea de rechazar la descripción realista del comportamiento social y de la psicología (como encontramos en las novelas de Prévost, Marivaux y Rousseau). Su altamente estilizado universo ficcional —creado a través de la parodia, lo grotesco, lo absurdo, lo maravilloso, lo sentimental— apunta a construir una imagen paradójica de la civilización y la vida humana que constantemente nos reta a dar sentido a la ficción. Por supuesto que es difícil “creer” en el mundo ficcional de Voltaire del modo en el que uno cree en los mundos ficcionales de Stendhal o Flaubert. Hasta un punto, sus filósofos divagantes, sus estúpidos y malos clérigos, sus legendarios héroes “no son más que signos. Como en álgebra, los signos pueden ser positivos o negativos” (Scherer, 1979: 117-142). De todas maneras, estaría mal indagar en este punto y reducir a los personajes volterianos puramente a sus funciones demostrativas y satíricas, al estatus de “marionetas”, y así ignorar su sustancia ficcional (Bonneville, 1976: 13-18). La ficción no puede ser confinada a los límites de la mimesis.

## La dramatización de ideas

Desde esta perspectiva, el problema no consiste en reclamar una cualidad ficcional (¿cuál?) a la prosa volteriana, sino en reconocer sus preferencias fundamentales por la narración y la realización concreta de ideas éticas e intelectuales. Este proceso de ficcionalización depende de la representación lúdica de ideas mucho más que de la imitación de acciones y emociones para fines paródicos y polémicos. En la *Relation du jésuite Berthier*, la influencia malvada del (jesuita) *Journal de Trévoux* es transmutada en vapores tóxicos, curados con la aplicación de «une page de l'*Encyclopédie* dans du vin blanc, pour remettre en mouvement les humeurs de la bile épaissie» (Voltaire, 1961: 334).<sup>27</sup> O en el breve panfleto *De l'horrible danger de la lecture* (*Sobre el espantoso peligro de leer*), está la amenaza que el mufti Joussouf-Chéribi dirige en

<sup>27</sup> Nota de los traductores: “una página de la *Encyclopédie* en vino blanco, para purgar los humores de la pesada bilis”.

contra de « toute idée qui se présenterait par écrit ou de bouche aux portes de la ville... »<sup>28</sup> y la orden de que « ladite idée pieds et poings liés... pour lui être infligé par nous tel châtiment qu'il nous plaira » (Voltaire, 1961: 714).<sup>29</sup> Este pasaje es deliciosamente ambivalente. En principio, la imagen con la cual la locura del fanático es expresada transmite una denuncia racional al fanatismo. Pero, al mismo tiempo, inclina a los lectores hacia el placer secreto de una momentánea regresión a una lógica infantil (irracional) que, en otras circunstancias, tanto el autor como sus lectores burlarían.

Algunos géneros literarios fueron identificados en este periodo con la ignorancia de los años primitivos; el irónico “préstamo” de los *philosophes* (filósofos) de esos modelos como una historia fantástica u oriental y otras formas paródicas de narración contribuyeron, paradójicamente, a la supervivencia de esas formas literarias. Más que los otros *philosophes* (en particular Fontenelle), Voltaire (1968: 99-104) tiende a ver en las fábulas de los Antiguos una ingenua forma de verdad, y disfruta el discurso “alegórico”. Roger Pearson escribe: “los *contes philosophiques* de Voltaire son alegorías modernas que, al nunca buscar engañarnos, promueven la causa de la razón y la clarividencia” (Pearson, 1993: 14). La alegoría permanece en todo caso sospechosa en el siglo XVIII. Los *philosophes* la entienden como una peligrosa distorsión del significado claro, un modo de discurso que remite a un pensamiento religioso (Dumarsais, 1988: 150). Como historiador, Voltaire también desconfía de la alegorización, muy atada a la interpretación bíblica (Voltaire, 1963: 173-174). Pero como escritor, apoya el uso estratégico de la alegoría. Como Huron en *L'Ingénue* remarca: « Ah ! S'il nous faut des fables, que ces fables soient du moins l'emblème de la vérité ! J'aime les fables des philosophes, je ris de celles des enfants, et je hais celles des imposteurs » (Voltaire, 1979: 318).<sup>30</sup> La princesa Amaside en *Le Taureau blanc* tiene el mismo punto de vista:

Je veux qu'un conte soit fondé sur la vraisemblance, et qu'il ne ressemble pas toujours à un rêve. Je désire qu'il n'ait rien de trivial ni d'extravagant. Je voudrais surtout que, sous le voile de la fable, il laissât entrevoir aux yeux exercés quelque vérité fine qui échappe au vulgaire. Je suis lasse du soleil et de la lune dont une vieille dispose à son gré, et des montagnes qui dansent et des fleuves qui remontent à leur source, et des morts qui ressuscitent ; mais surtout, quand ces fadaises sont écrites d'un style ampoulé et inintelligible, cela me dégoûte horriblement (Voltaire, 1979: 553-554).<sup>31</sup>

Voltaire usa “el velo de la fábula” solamente con la condición de que contenga “algunas verdades sutiles”. Su incursión en el mundo irracional de la alegoría no constituye un ejercicio de sátira, sino una demostración lúdica.

Finalmente, esta demostración lúdica de materiales narrativos trabaja tanto por acumulación como por concentración. La prosa de Voltaire está construida a partir de la desequilibrada multiplicación de sujetos y estilos: mitología pagana y bíblica, exotismo oriental y aventura

<sup>28</sup> Nota de los traductores: “cualquier idea que pueda presentarse a sí misma por escrito u oralmente en las puertas de la ciudad...”

<sup>29</sup> Nota de los traductores: “dicha idea, atada de pies y manos” debe ser llevada ante él “para que podamos infligirle el castigo que queramos”.

<sup>30</sup> Nota de los traductores: “Ah! ¡Si necesitamos fábulas, que al menos sean el emblema de la verdad! Yo amo las fábulas de los *philosophes*, me río de la de los niños y odio la de los impostores”.

<sup>31</sup> Nota de los traductores: “Quiero que un cuento se base en la verosimilitud, y que no siempre se parezca a un sueño. Prefiero que no sea ni trivial ni descabellado. Particularmente me gustan los que, debajo del velo de la trama, revelan al ojo experimentado una sutil verdad que se escaparía a los ojos comunes. Estoy cansada de soles y lunas que son usados por ancianas como les place, de montañas que bailan y de ríos que fluyen de nuevo a su origen y de gente muerta que vuelve a la vida. Pero, lo peor de todo es cuando esta suerte de tonterías es escrita de manera incomprensible, me resulta verdaderamente agotador”.

ficcional, realismo burgués y reconstrucciones históricas, conocimiento científico y polémicas literarias, modernas y antiguas, sátira y celebración, lo ordinario y lo extraordinario —en la escritura de Voltaire todo está patas para arriba—. Esta extravagante confusión polémica necesita ser vista en el contexto del mundo ordenado de los teólogos e historiadores (Lanson, 1996: 207). La narrativa volteriana también funciona a través de la concisión, la vertiginosa eliminación de conjunciones causales y otras palabras que sugieren una inflexión subjetiva del hablante (Schwarzbach, 1971: 176). Voltaire parodia constantemente los modelos filosóficos anteriores, deforma mitos y cuentos antiguos, cuenta nuevas historias usando irónicamente la expresión del pasado —esta reutilización de lenguas anteriores es quizás uno de sus rasgos estilísticos más típicos—. Voltaire, un admirador de las formas literarias tradicionales, se las apropiaba inapropiadamente, socavándolas con excesiva concisión. Este “dispositivo reflector”, como lo llamó Erich Auerbach (1953: 404), es una constante de la prosa volteriana: “consiste en iluminar al máximo una pequeña parte de un complejo extenso, mientras todo lo demás que puede explicar, derivar y posiblemente contrapesar la cosa enfatizada queda en un segundo plano; entonces aparentemente la verdad está establecida, ya que lo que se dice no puede ser negado; y sin embargo todo es tergiversado”.

## Conclusión

En otras palabras, Voltaire es un gran parásito. Su lenguaje se alimenta del lenguaje de su enemigo, así como también lo devora. Encontramos en la narrativa volteriana una interconexión entre razón e insensatez, ironía y encantamiento, que ha perseguido a la literatura europea por mucho tiempo. Hacia fines del siglo XIX, Anatole France, descendiente de Voltaire, escribió: « On a beau être raisonnable et n'aimer que le vrai, il y a des heures où la réalité commune ne nous contente plus et où l'on voudrait sortir de la nature. Nous savons bien que c'est impossible, mais nous ne le souhaitons pas moins » (France, 1889: 117).<sup>32</sup> En el siglo XVIII, las cosas se presentaban de distinta manera. Aunque lo niega, Fontenelle se refiere a la misma inclinación cuando sugiere que « l'esprit humain et le faux sympathisent extrêmement » (Fontenelle, 1752: 26).<sup>33</sup> En las tramas de Voltaire irónicamente construidas, lo irracional está propuesto para ser negado. El racionalismo iluminado no rechaza simplemente el pasado; se deleita al contar nuevamente los cuentos y por eso entra en contacto con el pasado. Para citar a Jean Goldsack (1982: 39-40):

Le cœur du conte voltairien, c'est précisément la prise en charge et la mise en forme de cette contradiction entre le conte raconté aux quadrisaïeules de nos grand'mères et le conte d'après Locke, c'est la coexistence ironique et grinçante de la fable et de la raison, des superstitions et des lumières. Soyons clair : les romans voltairiens semblent refléter, dans leur structure la plus intime la contradiction centrale du XVIIIème siècle, travaillée par l'affrontement du passé et de l'avenir. La fable n'y est nullement le voile de la vérité, mais l'un des deux termes de la contradiction qui fait vivre le roman voltairien.<sup>34</sup>

Traducido por Nicholas Cronk

<sup>32</sup> Nota de los traductores: “En vano tratamos de ser razonables y amar solamente la verdad, hay momentos donde la realidad ordinaria ya no nos satisface y esperamos escapar de lo normal. Sabemos perfectamente que es imposible, pero no lo deseamos menos por eso”.

<sup>33</sup> Nota de los traductores: “la mente humana y lo falso están en simpatía”.

<sup>34</sup> Nota de los traductores: “Precisamente, en el corazón de los escritos volterianos, están la elaboración y la apropiación de esta contradicción entre las historias contadas por nuestras bisabuelas y la historia según Locke, la coexistencia irónica entre fábula y razón, superstición e iluminación. Seamos claros: las novelas de Voltaire reflejan en su estructura más íntima la contradicción fundamental del siglo XVIII, generada por la oposición de futuro y pasado. La fábula no es de ninguna manera el velo de la verdad, sino una mitad de esa contradicción que energiza la ficción volteriana”.

## Referencias bibliográficas

- AUERBACH, Erich, 1953, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trad. W. R. Trask, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- BELAVAL, Yvon, 1967, “Le conte philosophique”, en *The Age of Enlightenment: Studies Presented to Theodore Besterman*, Edimburgo, Oliver and Boyd.
- BONNEVILLE, Douglas A., 1976, *Voltaire and the Form of the Novel*, en *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Oxford, The Voltaire Foundation, vol. 158.
- CONDORCET, Nicholas, 1994, *Vie de Voltaire*, París, Quai Voltaire.
- COULET, Henri, 1967, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, París, Colin, vol.1.
- DAGEN, Jean, 1977, *L'Histoire de l'esprit humain dans la pensée française de Fontenelle à Condorcet*, París, Klincksieck.
- DUMARSAIS, 1988, *Des Tropes ou des différents sens et autres écrits*, París, Flammarion.
- FONTENELLE, 1752, *Nouveaux Dialogues des morts*, en *Œuvres*, París, Brunet, 1752, vol.1.
- FRANCE, Anatole, 1889, *La Vie littéraire, 1ère série*, París, Calmann Lévy.
- GAY, Peter, 1995, *The Enlightenment: An Interpretation. The Rise of Modern Paganism*, Nueva York, Norton.
- GOLDZINK, Roman, 1971, *Roman et idéologie dans ‘Candide’*, París, Centre d'études et de recherches marxistes.
- HORACIO, 1576, *In Q. Horatii Flacci ... librum de Arte Poetica ... commentarius*, ed. Manutius, Aldus, Venecia, apud Aldum.
- KEENER, Frederick M., 1983, *The Chain of Becoming: The Philosophical Tale, the Novel, and a Neglected Realism of the Enlightenment*, Swift, Montesquieu, Voltaire, Johnson, and Austen, Nueva York, Columbia University Press.
- LANSON, Gustave, 1996, *L'Art de la prose*, París, Éditions de la Table ronde.
- MACARY, Jean, 1998, “Introducción”, en VOLTAIRE, *Facéties*, ed. J. Macary, París, L'Harmattan.
- MOUREAUX, José-Michel, 1979, “Voltaire : l'écrivain”, *Revue d'histoire littéraire de la France*, nº 79, pp. 331-350.
- PASCAL, 1954, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, París, Gallimard.
- PEARSON, Roger, 1993, *The Fables of Reason: A Study of Voltaire's ‘contes philosophiques’*, Oxford, Clarendon Press.
- POMEAU, René, 1961, “Voltaire conteur: masques et visages”, *L'Information littéraire*, nº 13.
- SCHERER, Jacques, 1979, “L'univers en raccourci”: quelques ambitions du roman voltairien”, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Oxford, The Voltaire Foundation, vol. 179, 117–142.
- SCHWARZBACH, Bertram Eugène, 1971, *Voltaire's Old Testament Criticism*, Ginebra, Droz.
- SULEIMAN, Susan, 1983, *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*, Nueva York, Columbia University Press.
- VALÉRY, Paul, 1957, *Variété*, en *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, París, Gallimard, vol. 1.
- VOLTAIRE, 1877-1885, “Fiction”, *Questions sur l'Encyclopédie*, Moland, vol. 19.
- \_\_\_\_\_, 1961, *Mélanges*, Pléiade, ed. J. Van den Heuvel, París, Gallimard.
- \_\_\_\_\_, 1963, *Essai sur les mœurs*, ed. R. Pomeau, París, Garnier, vol. 1.
- \_\_\_\_\_, 1968, *Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Fondation.
- \_\_\_\_\_, 1968-1977, ‘Fables’, *Dictionnaire philosophique*, en *Œuvres complètes de Voltaire*, Reino Unido, Theodore Besterman, vol. 36.
- \_\_\_\_\_, 1979, *Romans et contes*, Pléiade, ed. F. Deloffre y J. Van den Heuvel, París, Gallimard.
- \_\_\_\_\_, 1990, *Candide and Other Stories*, trad. R. Pearson, Oxford, Oxford University Press.

VOLTAIRE, 1756, «Félicité», en *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 6, pp. 465b–466a. Selección de notas de Alain Sager (2020). Disponible en: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v6-670-0/>. Traducción: Mariana de Cabo.

**Félicité (Felicidad)**, s. f. (*Gramática & Moral*) es el estado permanente, al menos durante algún tiempo, de un alma satisfecha, y este estado es muy raro. *Le bonheur* (la felicidad) viene de afuera, es originalmente *une bonne heure* (una buena hora). *Un bonheur* viene, se tiene *bonheur*; pero no se puede decir *me vino una félicité* (felicidad), *tuve una félicité*; y cuando se dice *este hombre goza de una félicité perfecta*, entonces *una* no alude a un sentido numérico, y sólo significa que se cree que su *félicité* es perfecta. Se puede tener *bonheur* sin ser *heureux* (feliz). Un hombre ha tenido *le bonheur* (felicidad/suerte) de escapar de una trampa, y a veces es más *malheureux* (infeliz) por ello; no se puede decir que haya experimentado la *félicité*. Todavía se diferencia *un bonheur de le bonheur*, una distinción que la palabra *félicité* no admite. *Un bonheur* es un acontecimiento *heureux*. *Le bonheur* indefinido significa una *sucesión* de este tipo de eventos. El placer es un sentimiento agradable y fugaz, *le bonheur* considerado como un sentimiento es una sucesión de placeres, la prosperidad una sucesión de acontecimientos *heureux*, la *félicité* un goce íntimo de la prosperidad. El autor de los *sinónimos*<sup>1</sup> dice que *le bonheur es para los ricos, la félicité para los sabios y la beatitud para los pobres de espíritu*; pero *le bonheur* parece que se encuentra más entre los ricos que entre los pobres de lo que es en realidad, y *la félicité* es un estado del que se habla más que se experimenta. En prosa, esta palabra apenas se utiliza en plural porque es un estado del alma, como la tranquilidad, la sabiduría, el descanso; sin embargo, la poesía, que se eleva por encima de la prosa, nos permite decir en Polyeucte<sup>2</sup>:

Ou leurs félicités doivent être infinies.  
Que vos félicités, s'il se peut, soient parfaites.<sup>3</sup>

Las palabras, al pasar del sustantivo al verbo, rara vez tienen el mismo significado. *Féliciter* (felicitar), que se utiliza en lugar de *congratuler* (congratular), no significa *rendre heureux* (hacer feliz) a alguien, ni siquiera significa *regocijarse* con alguien por su felicidad, simplemente significa *hacer un cumplido* por un éxito, un acontecimiento agradable. *Féliciter* reemplazó a *congratuler* porque tiene una pronunciación más suave y sonora. Artículo de *M. de Voltaire*.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> GIRARD, Gabriel, 1718, *Synonymes français, leurs différentes significations, et le choix qu'il faut faire pour parler avec justesse* [bajo el título: *La justesse de la langue françoise, ou les différentes significations des mots qui passent pour synonymes*], París, Laurent d'Houry, 1718.

<sup>2</sup> CORNEILLE, Pierre, 1764, *Théâtre de Corneille avec des commentaires, etc, etc, etc.*, Ginebra, Cramer.

<sup>3</sup> El primer verso se encuentra en *Polyeucte martyr* (acto IV, escena V, verso 1324) de Corneille. Ver *Théâtre de Corneille avec des commentaires, etc, etc, etc.*, Ginebra, Cramer, 1764. El segundo verso fue extraído de *Zaire*, una obra de Voltaire (acto I, escena I, verso 77). Ver VOLTAIRE, *Oeuvres complètes*, Oxford, Voltaire Foundation, t. 8, p. 434 (Nota de la traductora: “Sus felicidades deben ser infinitas. / Que sus felicidades, si es posible, sean perfectas”).

<sup>4</sup> No se encontraron documentos o referencias, en especial en las diversas correspondencias, que aportarían un testimonio suplementario a esta atribución. Pero su autenticidad es cierta porque Voltaire retomó este artículo en sucesivos volúmenes de sus obras completas que aparecieron en vida.

**VOLTAIRE, 1765, « Heureux, Heureuse, Heureusement », en *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 8, pp. 194b–196a.** Selección de las notas de Alain Sager (2020). Disponible en: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v8-802-0/>. Traducción: Mariana de Cabo.

**Heureux, Heureuse, Heureusement (Feliz, Felizmente), (Gramática, Moral)** esta palabra proviene obviamente de *heur* (buena fortuna), cuyo origen es *heure* (hora). De ahí estas expresiones antiguas, *à la bonne heure* (a buena hora), *à la mal'heure* (a mala hora), pues nuestros padres, que no tenían por filosofía más que algunos prejuicios de naciones más antiguas, admitían *heures* (horas) favorables y funestas.

Al ver que el *bonheur* (felicidad) era antiguamente sólo *une heure fortunée* (una hora favorable), se podría honrar a los antiguos más de lo que lo merecen y concluir que consideraban el *bonheur* como algo pasajero, como de hecho lo es.

Lo que se llama *bonheur* es una idea abstracta, compuesta por algunas ideas de placer; pues quien sólo tiene un momento de placer no es un hombre *heureux* (feliz); así como un momento de dolor no hace *malheureux* (infeliz) a un hombre. El placer es más rápido que el *bonheur* y el *bonheur* más fugaz que la *félicité*. Cuando se dice *soy heureux* en este momento, se abusa de la palabra y no significa *tengo placer* (estoy complacido); cuando se tiene placeres un poco recurrentes, se puede en ese espacio de tiempo llamarse *heureux*; cuando *ce bonheur* (esta felicidad) dura un poco más, es un estado de *félicité*; a veces se está lejos de ser *heureux* (feliz) en la prosperidad, como un enfermo que está asqueado no come nada de un gran festín preparado para él.

El viejo adagio<sup>1</sup> de que *nadie debe ser llamado heureux antes de su muerte* parece estar basado en principios muy falsos; se podría decir a partir de esta máxima que el nombre *heureux* sólo debería darse a un hombre que lo fuera constantemente desde su nacimiento hasta su última hora. Esta serie continua de momentos agradables es imposible por la constitución de nuestros órganos, por los elementos de los que dependemos y por los hombres de los que más dependemos. Pretender ser siempre *heureux* es la piedra filosofal del alma; es mucho para nosotros no estar mucho tiempo en un estado triste; pero se supondría que aquel que siempre gozó de una vida *heureuse* (feliz) y que pereció miserablemente habría merecido ciertamente el nombre *heureux* hasta la muerte y con audacia se podría decir que fue el más *heureux* de los hombres. Es muy posible que Sócrates haya sido el más *heureux* de los griegos, aunque jueces supersticiosos y absurdos, o injustos, o todo eso junto, lo hayan envenenado legalmente a la edad de setenta años, bajo la sospecha de que creía en un solo Dios.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Se trata de un verso de la Fábula II del libro III de las *Metamorfosis* de Ovidio, fábula latina titulada *Acteón es metamorfoseado en ciervo*: “[...] pero sin duda hay que aguardar siempre el último día del hombre, y ninguno debe ser considerado dichoso antes de su muerte y de las últimas honras” (traducción de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorc, editorial Gredos, tomo I, versos 135-137).

Recuerden que Acteón cometió la imprudencia de contemplar a la diosa Diosa que se bañaba desnuda en una fuente. Como castigo, la diosa metamorfosea a Acteón en ciervo y lo hace ser devorado por sus perros.

En la Biblioteca de Voltaire, conservada en San Petersburgo, se encuentra un ejemplar de las *Metamorfosis* en latín (BV 2629).

<sup>2</sup> En la historia del teatro, Voltaire es el primero en poner en escena al personaje del filósofo ateniense en su obra *Socrate, ouvrage dramatique* (1759-1761). En la primera escena del Acto III, durante el famoso juicio en su contra, Sócrates debe responder a Meleto, que lo acusa de negar la pluralidad de los dioses. En la *Enciclopedia Voltaire*

Esta máxima filosófica tan discutida, *nemo ante obitum felix*,<sup>3</sup> pareciera ser absolutamente falsa en todo sentido; y si significa que un hombre *heureux* puede morir una muerte *malheureuse* (infeliz), sólo significa algo trivial. El proverbio del pueblo, *heureux como un rey*, es aún más falso; cualquiera que haya leído, cualquiera que haya vivido debe saber cuánto se equivoca el vulgo.

Nos preguntamos si hay una condición más *heureuse* que otra, si el hombre en general es más *heureux* que la mujer; sería necesario haber sido hombre y mujer como Tiresias e Ifis<sup>4</sup>, para decidir esta cuestión; incluso sería necesario haber vivido en todas las condiciones con un espíritu igualmente propio de cada una; y sería necesario haber pasado por todos los estados posibles del hombre y de la mujer para juzgar.

También nos preguntamos, entre dos hombres, cuál es más *heureux* que el otro; está bastante claro que el que tiene la piedra (cálculos) y la gota (artritis), que pierde su propiedad, su honor, su esposa e hijos, y que es condenado a la horca inmediatamente después de ser operado, es menos *heureux* en este mundo, teniendo en cuenta lo bueno y lo bueno, que un joven y vigoroso sultán, o el zapatero de la Fontaine.<sup>5</sup>

Pero si queremos saber cuál es el más *heureux* de dos hombres igualmente sanos, igualmente ricos y de igual condición, está claro que es su estado de ánimo el que decide. El más moderado, el menos ansioso y al mismo tiempo el más sensible es el más *heureux*; pero *malheureusement* (desgraciadamente) el más sensible es siempre el menos moderado: no es nuestra condición, es el temperamento de nuestra alma lo que nos hace *heureux*. Esta disposición de nuestra alma depende de nuestros órganos, y nuestros órganos fueron dispuestos sin que tuviéramos la menor participación en ello; corresponde al lector hacer sus reflexiones sobre esto; hay muchos artículos con los que puede pensar por sí mismo más que con lo que nosotros podemos decirle; en materia de arte, hay que instruir al lector, en materia de moral, hay que dejarlo pensar.

Hay perros que son acariciados, peinados, alimentados con galletas, y a los que se les da perras bonitas; hay otros que están cubiertos de sarna, que se mueren de hambre, que son cazados y golpeados, y que un joven cirujano luego diseca lentamente, después de haberles clavado cuatro grandes clavos en las patas; ¿dependía de estos pobres perros ser *heureux* o *malheureux*?<sup>6</sup>

---

hace responder a Sócrates con el mismo espíritu que en la obra de teatro.

No se menciona la profesión de fe monoteísta de Sócrates en el juicio relatado por Platón en su *Apología de Sócrates*. En el intercambio con su acusador Meleto, Sócrates se defiende vehemente de la acusación de no creer en la existencia de ningún Dios. Según su razonamiento, Sócrates cree en los Demonios, hijos bastardos de los Dioses, y por consiguiente, cree en los dioses. Pero también reconoce que escucha en sí mismo una voz que hoy en día diríamos que se trata de la voz íntima de la conciencia. Meleto lo ridiculiza por esto.

<sup>3</sup> Voltaire tradujo esta frase al comienzo del párrafo anterior: no se puede llamar *heureux* a alguien antes de que haya muerto.

<sup>4</sup> Se encuentran estos dos personajes en las *Metamorfosis* de Ovidio. Su destino común consiste, como indica Ovidio, en haber experimentado la condición de cada sexo. Respecto a Tiresias, ver la Fábula V del Libro III. Para Ifis, ver la Fábula X del Libro IX, donde Ifis se transforma en un muchacho.

<sup>5</sup> Voltaire evoca acá “El zapatero y el financista”, la Fábula II del octavo Libro de las *Fábulas, cuentos o nouvelles* de La Fontaine. El salinero “cantaba desde la mañana hasta la noche”, mientras que su vecino “todo cosido de oro/ cantaba poco, dormía aun menos”.

<sup>6</sup> En el artículo “Bestias” del *Diccionario filosófico* de Voltaire, el perro *malheureux* es tomado como ejemplo de la condición humana. Con prudencia, Descartes había comparado la fisiología de lo vivo con el funcionamiento de la máquina. Algunas disciplinas, en particular las médicas, radicalizaron o desmintieron esta tesis (Geraldine Caps, 2010) y concluyeron que el animal era completamente insensible.

Nicolas Fontaine en sus *Memorias de Port Royal* dice: “no nos preocupaba golpear a un perro. Con indiferencia, le pegábamos fuerte con un palo [...]. Clavábamos a los pobres animales en tablas por las cuatro patas, para abrirlos

Decimos *pensée heureuse* (pensamiento inspirador), *trait heureux* (rasgo agradable), *repartie heureuse* (réplica o respuesta ingeniosa), *physionomie heureuse* (rostro agradable), *climat heureux* (clima agradable); estos pensamientos, estos rasgos *heureux*, que nos vienen como inspiraciones súbitas, y que llamamos *des bonnes fortunes d'hommes d'esprit* (los talentos naturales de los hombres ingeniosos), se nos dan como la luz entra en nuestros ojos, sin esfuerzo, sin que la busquemos; no están más en nuestro poder que la *physionomie heureuse* (rostro agradable); es decir, suave, noble, tan independiente de nosotros, y tan a menudo engañosa.

El clima *heureux* es el que la naturaleza favorece, así son las imaginaciones *heureux* (vívidas, creativas), así es el genio *heureux* (inspirado), es decir, el gran talento; y ¿quién puede atribuirse el genio? ¿Quién puede, cuando recibió unos pocos rayos de esta llama, mantenerla siempre brillante? Puesto que la palabra *heureux* proviene de *bonne heure* (buena hora o buena suerte), y *malheureux* (infeliz) del *mal'heure* (mala hora o mala suerte), podríamos decir que aquellos que piensan, que escriben con genio, que tienen éxito en las obras de gusto, escriben en la *bonne heure*; la mayoría escribe en la *mal'heure*.

En las artes, se dice *genio heureux* y nunca *genio malheureux*; la razón es palpable, quien no tiene éxito carece absolutamente de genio.

El genio sólo es más o menos *heureux*; el de Virgilio estuvo más *heureux* en el episodio de Dido que en la fábula de Lavinia; en la descripción de la toma de Troya que en la guerra de Turno; Homero estuvo más *heureux* en la invención del cinturón de Venus que en la de los vientos encerrados en un odre.<sup>7</sup>

Decimos invención *heureuse* (afortunada) o *malheureuse* (desafortunada); pero es en el sentido moral, es al considerar los males que produce una invención: la invención *malheureuse* de la pólvora; la invención *heureuse* de la brújula, el astrolabio, el compás de proporción, etc.

---

vivos y ver la circulación de la sangre que era un tema de gran interés” (Utrecht, *Aux dépens de la Compagnie*, 1736, tomo segundo, p. 52-53). Para Voltaire, por el contrario, se trata de mostrar que la bestia es susceptible de sentir como el hombre, gracias a la similitud de los órganos que ambos poseen.

En su artículo “Bestiario” (Goulemot et al. éd., 1995), André Magnan muestra la variedad y la frecuencia con la que Voltaire usa referencias animales. Por un lado, la imagen del “buey-tigre” sirve para estigmatizar la barbarie del fanatismo infame. Pero se trata más bien de una aterradora quimera. Por otro lado, la atención que le da a la condición animal sirve para mostrar su extrema proximidad con el hombre, a la vez para rebajar su orgullo y recordarle el destino común que une a todo el mundo viviente.

<sup>7</sup> *Virgilio*. – *El episodio de Dido*. El libro IV de la *Eneida* cuenta los amores infortunados de Eneas y Dios, reina de Cartago. Eneas la deja para dirigirse a Italia y cumplir el destino querido por los dioses. Al final de escenas desgarradoras, Dido desesperada se mata. – *La toma de Troya*. En el libro II de la *Eneida*, Eneas relata a Dido la toma de Troya, sitiada desde hace diez años por los griegos. Es un momento de escenas a la vez grandiosas y conmovedoras. – *La fábula de Lavinia* y la guerra de Turno: Libros VII y XII de la *Eneida*.

*Homero*. – *El cinturón de Venus*. Se trata en la *Iliada* de un episodio de la guerra de Troya (en el libro XIV). Juno, que apoya a los sitiadores griegos, teme que Júpiter favorezca a los troyanos sitiados. Para cambiar el curso de las cosas, pide a Venus que le preste su cinturón. Voltaire poseía esta obra en su biblioteca (edición de 1741, BV 1670).

– *Vientos encerrados en un odre*: -Se trata de un episodio de la *Odisea* (al principio del Libro X). Ulises llega la isla Eolia, donde reina Eolo, guardián de los vientos. Eolo le confía a Ulises el céfiro para que lo conduzca, así como todos los otros vientos encerrados en un odre. Desafortunadamente, los acompañantes de Ulises abren el odre y los vientos se desatan. Voltaire poseía esta obra en su biblioteca (edición de 1741, BV 1675).

El cardenal Mazarino pidió un general *houroux, heureux* (afortunado); quería decir, o debería de haber querido decir, un *general hábil*; porque cuando se tuvieron éxitos repetidos, la *habilidad y bonheur* (buena suerte) suelen ser sinónimos.<sup>8</sup>

Cuando decimos *heureux* villano, nos referimos con esta palabra sólo a sus éxitos, *felix Sylla, heureux Sylla*; un Alejandro VI, un duque de Borgia, saquearon, traicionaron, envenenaron, asolaron, masacraron *heureusement* (éxitosamente); es probable que fueran *très-malheureux* (muy infelices) aunque no hubieran temido a sus semejantes.<sup>9</sup>

Es posible que un villano mal educado, un gran turco, por ejemplo, al que se le hubiera dicho que le es lícito descreer de los cristianos, atar un cordón de seda al cuello de sus visires cuando son ricos, arrojar a sus hermanos estrangulados o masacrados al canal del Mar Negro y arrasar cien leguas de país para su propia gloria; podría ser, digo, a todas luces, que este hombre no tuviera más remordimientos que su muftí, y fuera muy *heureux*. Sobre esto el lector puede seguir pensando; todo lo que podemos decir aquí es desechar que este sultán sea el más *malheureux* (infeliz) de los hombres.

Quizá el libro mejor escrito sobre los medios para ser *heureux* sea el de Séneca, *de vita beata*;<sup>10</sup> pero este libro no ha hecho *heureux* ni a su autor ni a sus lectores. Vean, además, si lo desean, los artículos Bien, & Bienheureux de este *Diccionario*.

En el pasado hubo planetas *heureux* y otros *malheureux*; afortunadamente ya no los hay.

Quisieron privar al público de este útil *Diccionario*, *heureusement* (felizmente) no lo consiguieron.

<sup>8</sup> *El cardenal Mazarino. - Houroux*: los italianos pronuncian *ou* el diptongo *eu*. El cardenal Mazarino (1602-1661) había declarado que la pregunta que debía hacerse a un general no era ¿es hábil? sino ¿es heureux en el sentido de la suerte. Morellet, en su artículo “FATALITÉ”, (*Metafísica*) (t. VI, 1756, p. 422a-429a) de la *Enciclopedia* había extraído las siguientes consideraciones:

La palabra que se le presta al cardenal Mazarino cuando elige a un general, *es feliz*, me parece poco justa porque, como los éxitos pasados de este general no fueron por su habilidad (se supone), no podían responder por sus éxitos futuros y había siempre que preguntar: ¿es hábil?

En general, Voltaire tiene al cardenal Mazarino en poca estima. Suele usar sus buenas palabras –reales o supuestas– de manera irónica.

Al emitir un juicio de gusto, escribe por ejemplo al conde de Argental el 2 de marzo de 1766: M. de Chabanon me hizo leer *Virginie y Eponine*, él es superior a sus obras. Quiere hacer una tercera, pero necesita un tema *heureux*, como Manzarino un general *houroux* [sic]; sin eso no se tiene nada (*Correspondance de Voltaire*, D 13193).

<sup>9</sup> *Felix Sylla, heureux Sylla*: en el 82 antes de Jesús Cristo, este general se apodera de Roma y comete todo tipo de abusos y persecuciones. La *lex Valeria* lo convierte en dictador a perpetuidad. Entonces se atribuye a sí mismo el título de *felix* para testimoniar el favor que los dioses se suponía que le concedían. ¿Se mereció este título? En julio 79, abandona espontáneamente todos sus privilegios y se retira a Cumas, donde muere al año siguiente.

Rodrigo Borgia (1431-1503) fue papa bajo el nombre de Alejandro VI (de 1492 hasta su muerte). Su asunción y su reino estuvieron marcados por escándalos. ¿Fue *heureux*? Se supone que murió envenenado.

- *El duque Borgia*, llamado César, y su hijo (1476-1507). Se convirtió en duque de Romagné en 1501. Hombre de guerra, fue denunciado por sus métodos brutales y expeditivos. Terminó muriendo durante una expedición en España. Su figura acecha *Le Prince de Machiavel*, de la cual Voltaire poseía una copia en italiano (ver *Operae y Bibliothèque de Voltaire*, BV 2242).

<sup>10</sup> *De vita beata*, o *De la vie heureuse*. Nos faltan las últimas páginas de este corto diálogo de Séneca, marcado a la vez por el estoicismo y el epicureísmo ortodoxo. Su tesis esencial consiste en decir que *le bonheur* reside en la práctica de la virtud. Entonces Voltaire cuestiona este punto de vista. Por otro lado, es conocido el triste final del virtuoso Séneca, que fue obligado a suicidarse por el vicioso Nerón. Pero es verdad que Séneca, en su diálogo, rechaza que se le exija al filósofo una perfecta conformidad entre su experiencia y sus teorías...

Almas sucias, fanáticos absurdos, advierten cada día a los poderosos, a los ignorantes, sobre los Filósofos; si *malheureusement* (desgraciadamente) se les hiciera caso, volveríamos a caer en la barbarie, de la que sólo los Filósofos nos sacaron. Este artículo es de *M. de Voltaire*.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> En sus cartas, Voltaire asume dos veces la paternidad del artículo “Heureux”. La primera vez cuando escribe a d’Alembert el 19 de enero de 1758 “Le envié *Hémistiche* y *Heureux* que me había pedido” (*Correspondance de Voltaire*, D 7592). Después, alrededor del 7 de junio de 1758, Voltaire se dirige al conde de Argental (*Correspondance de Voltaire*, D 7751): “mi ángel divino este paquete contiene simples artículos para este diccionario enciclopédico. El artículo *heureux* tiene sin embargo alguna cosa interesante, aunque sólo sea por el tema. No corresponde a un hombre alejado de usted tratar esta materia”. El conde de Argental sirve aquí de intermediario con los editores de la *Enciclopedia*, por eso Voltaire agrega: “Diderot no me escribió. Es un hombre del que es más fácil conseguir un libro que una carta. Es verdad que no tiene mucho tiempo y que se le puede perdonar”.



## **Reseñas**



**BELTRÁN, Vicenç, *Inés de Castro, Leonor de Guzmán e Isabel de Liar. Del romance al mito*, México D.F., Frente de Afirmación Hispanista A.C., 2022, 359 pp.**

*Toldam-se os ares  
Murcham-se as flores:  
Morrei, amores.  
Que Inês morreu.*

*Mísero esposo  
Desata o pranto,  
Que o teu encanto  
Já não é teu.*

Bocage

O professor aposentado das Universidades de Barcelona, Cádiz e Sapienza, de Roma, Vicenç Beltran, é estudioso e pesquisador especialista na poética medieval, com foco na lírica cortesã, oral e tradicional, não só espanhola, mas também de diversas línguas europeias, como a galego-portuguesa, catalã, occitana, francesa e italiana. Uma de suas últimas publicações é a obra que agora me proponho resenhar. Partindo do pressuposto de que o leitor já conhece sobre o mito de Inês de Castro, Beltran se entrega ao estudo das influências que o romance sobre Isabel de Liar sofreu tendo por partida a real história de Inês de Castro e de Leonor de Guzmán. O estudioso analisa as obras preeminentes dos poetas Garcia de Resende, António Ferreira, Camões, Juan Manuel e outros —castelhanos ou portugueses que poetizaram a lenda de Castro. A obra está dividida em cinco capítulos, com subcapítulos, além da Introdução e um importantíssimo Anexo Documental, em que o pesquisador disponibiliza dezesseis documentos originais com crônicas, poemas, romances e depoimentos —parte daquilo que se valeu Beltran para concretizar sua pesquisa.

No primeiro capítulo, antes de seus comentários, Vicenç adverte que “las informaciones documentales y cronísticas sobre estos hechos son casi todas posteriores a la muerte de Pedro I y están contaminadas por los intereses y controversias creadas por la sucesión de Fernando I” (p. 18). A advertência, diga-se de passagem, vale para tudo o que analisa Vicenç. Segue explicando que o mito de Inês de Castro foi criado pela literatura e é mais tardio, pois se desenvolveu desde os começos do século XVI pela poesia cortesã em castelhano, em português e —inclusive— em latim. “Todos ellos partían básicamente de las crónicas, que habían conservado el recuerdo de los sucesos clave, la pasión de don Pedro I y la muerte violenta y poco comprensible de Inés, pero encontraron una fuente de inspiración en los romances sobre Isabel de Liar [...] publicados desde mediados de siglo XV [...], a la que identificaron sin dudar con Inés” (p. 18). Quanto a Leonor de Guzmán, esta sempre foi uma figura muito atrativa para os historiadores e, “[c]omo Inés, murió asesinada, esta vez en manos de la reina su rival” (p. 19). Todavia, a história de Leonor não alcançou o nível literário de sua coetânea.

Para falar de uma tradição crítica, o estudioso recorre a vários documentos e análises e pontua algo que será persistente em seu trabalho, qual seja versos dos textos poéticos e dramatúrgicos. Cito alguns: “Por los campos de Mondego / caballeros vi assomar / armada gente les sigue / ¡válgame Dios!, ¿qué será?” (de um texto teatral), que coincidem com os das *Trovas* de Garcia de Resende “polos campos de Mondego / cavaleiros vi assomar”. Estes versos acompanharão

os romances derivados do caso de Castro. Beltran muito se referirá a dois romances importantes para a criação do mito, “Yo me estaba en Giromena” e “Yo me estaba en Tordesillas”, os quais relatam o drama de Inês e Pedro I, e outro que trata de Isabel de Liar, *Romance de la venganza de doña Isabel*. Jorge de Sena aponta que “terá havido um ciclo de romances, que é o de Dona Isabel de Liar, referente à morte de Leonor Núñez de Guzmán. Esse ciclo é-nos conhecido em versões muito mais tardias, que receberam contaminação imaginosa do drama de Inês de Castro” (*apud* p. 36).

O pesquisador dedica-se a estudar, também, a história e historiografia de Inês de Castro. E chega à conclusão que os “datos documentales son muy escasos (aunque en algún caso ricos en pormenores) y de fiabilidad muy diversa. Solo un documento nos ha llegado del período en que vivió Inés: varios miembros de la familia Coelho en Oporto, el 12 de junio de 1352, concedieron al entonces infante Pedro los derechos de patronazgo que poseían sobre la iglesia de San Andrés de Canidelo que él transmitió inmediatamente a su amante” (p. 55-56), e que depois foi transferida aos filhos. Dos escassos documentos, alguns dizem que pouco depois de coroado, Pedro apresentou publicamente Inês como sua esposa e sua relação, como matrimônio secreto. Um outro documento é atípico e especial, aquele em que Fernão Lopes descreve com cuidado a cerimonia de translação de Inês de Castro desde Santa Clara de Coimbra, “en cuyos palacios probablemente fue asesinada y en cuya iglesia fue provisionalmente enterrada, hasta su destino definitivo en Alcobaça, donde don Pedro levantó para ambos los maravillosos sepulcros que aun hoy asombran al visitante” (p. 58). Quanto à morte de Inês, Beltran encontra documentos em português e castelhano relatando que teria sido degolada e que isso teria ocorrido em 7 de janeiro de 1355. À página 62, duas figuras se destacam: a do sepulcro de Pedro I “Rueda de la vida. Ejecución de Inês de Castro” e outra com a Roda da Fortuna noutro extremo do mesmo sepulcro. Nessas figuras, como dizem estudiosos, permite-se ver a decapitação de Inês.

Em seguida, a crise sucessória portuguesa (1383-1385) e relatos sobre os filhos de Inês são apresentados e analisados. E logo após, os comentários sobre a memória de Inês, partindo das cortes de Santarém à cronística. Neste item, estudam-se os documentos de Pero López de Ayala que contêm ingredientes narrativos que passarão à tradição cronística: “la belleza de Inés, el comienzo de sus amores tras la muerte de Constanza Manuel (1349), el rechazo de Afonso IV por su bajo nacimiento, el intento de Pedro de oficializar la unión y legitimar la prole, el rumor de haber Pedro casado con ella según sus allegados, la localización del asesinato en Santa Clara de Coimbra, la identidad [...] de los asesinos, su fuga a Castilla, la repatriación de Pero Coelho tras un acuerdo entre los dos Pedros, su ejecución y la fuga de Diogo Lopes Pacheco” (p. 78-79). Ayala conta como foi executada a vingança por parte de don Pedro contra Pero Coelho: “nuestra crónica específica que les sacó el corazón de diversa manera y aquí lo cuenta solo de uno de ellos” —assim como o fez Fernão Lopes, quem conhecia a *Crónica de Ayala* (p. 91). Depois de um longo relato sobre Ayala —e de Fernão— Beltran dedica-se a outro compilador, Cristóvão Rodrigues Acenheiro, que teria feito um sumário dos feitos relativos a Pedro I, Inês de Castro e Afonso IV, datado de 1535, já em pleno Humanismo. Para terminar o capítulo, Vicenç Beltran dedica-se aos silêncios contidos em toda a documentação estudada. O subcapítulo é “Inés y los castellanos” (p. 129-132).

No capítulo 3, o pesquisador começa a analisar e comentar Leonor de Guzmán e seus avatares poéticos. O itinerário de Leonor teria sido contrário ao de Inês: “a pesar de que uno de sus hijos llegó a la corona (o quizá precisamente por eso: ser hijo de una barragana no era buen pie para justificar su reinado), las crónicas posteriores se olvidaron de ella y solo la encontramos, casi como figura colateral y medio figurativa, en las tres que se escribieron en tiempos de su pareja, Alfonso XI. Sin embargo, las donaciones que de este recibió fueron tan cuantiosas y su

relevancia administrativa, en consecuencia, alcanzó tal relieve que la documentación conservada sobre ella y sobre sus hijos es muy considerable” (p. 133). Alfonso XI casou-se com Maria de Portugal, considerada malquerida, em 1328. Essa malquerença dá-se quando Alfonso e Leonor de Guzmán começaram seus “tórridos y sólidos amores” (p. 134). Apesar da passividade da historiografia castelhana com referência a Maria, as fontes portuguesas denunciam continuamente o relacionamento entre o rei e Leonor. Em geral, essas crônicas portuguesas acusam Alfonso XI de que “nom trataua a Rainha Dª Maria, sua molher, com aquela homra e amor como era rezão e a seu estado real se deuia” (*apud* p. 136) e as prerrogativas que deveria receber, ela e seu filho herdeiro, eram dispensadas a Leonor e seus filhos. Esta suplantava na corte o lugar de Maria de Portugal e influenciava nos assuntos públicos, ocupando uma posição que nada correspondia com a de concubina, mas sim a de uma rainha. Alfonso XI em *Poema* escreveu uma crônica rimada em que manifesta uma tendência lírica acima da tendência narrativa. Beltran mostra trechos do poema e, numa estrofe, pode-se constatar o amor dele por Leonor: “Aquesta muy noble flor / ssienpre nonblada será; / ssu bondat e valor / por espejo fincará”. Isso é atípico quando se trata de crônicas, pois não se ocupavam da vida privada dos reis: “era la producción lírica la destinada a enaltecer las relaciones afectivas o eróticas, y en el caso de la Península Ibérica, tras un período de brillantez y esplendor que afectó sobre todo las cortes de Castilla-León y Portugal durante todo el siglo XIII y primer cuarto del XIV, de expresión en la primitiva lengua galaico-portuguesa, se produce un inmenso hueco que solo llega a llenarse en las últimas décadas del siglo XIV en gallego y, sobre todo, en castellano, la lengua de una nueva escuela, para volver a brillar en Portugal desde el último cuarto del siglo XV, en portugués y también en castellano, al que seguirá el esplendor del petrarquismo renacentista” (p. 143-144).

Pero López de Ayala vai ocupar-se da morte de Alfonso XI, contagiado pela peste durante um sítio em Gibraltar. Seus grandes vassalos decidiram levantar cerco e levar o corpo do rei a Sevilha, onde estava a rainha Maria e Pedro, o novo rei; Leonor acompanhava o séquito junto aos filhos Enrique e Fadrique. Diante deste acontecimento, a posição forte de Leonor, que foi agraciada com numerosas possessões, teve um revés, tendo que se submeter aos desígnios do novo reinado. Tudo o que ocorre depois deste fato era conhecido por Fernão Lopes, que em sua *Crónica de d. Pedro* fez uma breve síntese, conforme escreve Beltran: “el paso del cortejo por Medina Sidonia, la defeción de Alfonso Fernández Coronel, la entrada de Leonor en la villa, el temor de que se hiciera fuerte allí, la detención de su hijo y partidarios, el seguro para que ella volviera a Sevilla, la escapada de sus hijos a Algeciras y luego a Morón, el encierro de Leonor en el alcázar, las visitas de Enrique y la consumación del matrimonio, el aislamiento de Leonor, ‘e levaram-na d’ali pera Carmona (...) depois foi levada (...) a Tallaveira, e ali a mandou matar a rainha dona Maria per Alfonso Fernández de Ollmedo seu escrivam, como tendes ouvido” (p. 159). Beltran diz que, ao contrário do caso de Inês, o de Leonor é rico em documentação que permite traçar o quadro de uma mulher com grande poder pessoal que, “a través de sus parientes, sus vasallos y, sobre todo, sus numerosos hijos, acumulando sin cesar donaciones y negociaciones económicas y derechos, creó un emporio de riqueza y poder y una red clientelar capaz de hacer que el trono de Pedro I vacilara desde el primer momento. Si lo sumamos al resentimiento de la reina viuda y del heredero resultaba una mezcla explosiva que, combinada con la crisis demográfica y social del siglo y con la incapacidad de Pedro I, explican la inmensa carnicería en que se convirtió su reinado” (p. 160-161).

No capítulo 4, “Los primeros romances”, Vicens refere primeiro à política, profecia e propaganda, pontuando as inúmeras guerras pela ascensão ao poder régio tanto em Castela quanto em Portugal. Diz o estudioso que um dos instrumentos de mais impacto na sociedade cortesã foi a poesia panegírica que começa a se destacar no século XV. Este é o ponto a partir do que Beltran começa a analisar os diversos romances em torno de Inês, Leonor e Isabel.

Para ele, “[n]o pensemos que se trata de ficciones literarias, como a menudo han pensado los estudiosos de este tipo de productos. Por una parte, los historiadores de la cronística castellana han destacado que la producción del período que nos interesa, de Sancho IV a Alfonso XI, ‘vino inspirada por la adhesión al linaje regio y la necesidad de responder a relatos difundidos por sectores abiertamente hostiles que cuestionaban su legitimidad. Entre dichos relatos cabe destacar las leyendas relativas carácter maldito del linaje de Alfonso X’”, conforme diz Manuel Hijano Villegas (p. 180). Em seguida, Beltran começa a estudar as profecias: “el recurso a la profecía, con tantas variantes en su origen y desarrollo histórico, resulta fácil de extrapolar y no resulta difícil encontrar predicciones que escapan a estas pautas” (p. 182). Feita essa análise, começa a comentar os “romances contra Pedro I”, o que toma mais de vinte páginas: “los autores encuentran numerosos paralelismos constructivos entre los dos romances relativos a la venganza de Isabel de Liar y el de la muerte de don Fadrique, especialmente los preparativos de la venganza y el atuendo del vengador, que les llevan a concluir: ‘la larga sombra del romance de *La muerte del maestre de Santiago* se proyectó (...) sobre los romances de ‘En Ceuta estaba el buen rey’ y ‘El rey don Juan Manuel’, por más que estos evocaran unos sucesos, unos personajes y unas violencias con los que no hubo, en el terreno de la historia, ningún nexo’”, conforme Piñero Ramírez e Pedrosa (p. 202).

No subcapítulo “Leonor de Guzmán, Isabel de Lara y sus (hipotéticos) romances”, o estudosos comenta: “no cabe la menor duda de que ambos personajes [Leonor e Isabel] podían haber sido protagonistas de romances: sus asesinatos eran gratuitos, el primero fue motivado por una venganza personal y el segundo por la usurpación del señorío de Vizcaya; además ambas víctimas eran mujeres, como Blanca de Borbón, cuyas muertes resultaban aún más escandalosas, y afectaban además directamente a la casa real: Juan de Aragón, el marido de Isabel de Lara, era nieto de Fernando IV de Castilla e hijo de Alfonso IV de Aragón; dado el apoyo que Enrique obtuvo de Pedro el Ceremonioso, en guerra a su vez con Pedro el Cruel, su asesinato y el de su mujer resultaban casos ideales de propaganda antipetrista. Si, por otra parte, la muerte de Juan de Aragón había sido tema de un romance (‘Yo me fui para Vizcaya’) nada se opone a que hubiese sucedido lo mismo con su esposa Isabel” (p. 206).

Em seguida, o pesquisador comenta o caso do assassinato de Leonor de Guzmán e dá mostras de alguns versos tirados ao romance “Yo me estando en Giromena”. Leonor reconhece um dos assassinos e este diz: “Sabed que la reina mi prima / acá enviado me hae (*sic*) / porque ella es muy mal casada, / y esta culpa en vos esté, / porque el rey tiene en vós hijos / y en ella nunca los hae, / siendo, como sois, su amiga, / y ella mujer naturale: / manda que muráis, señora, / paciencia queráis prestare” (p. 208). Observe-se que nestes versos há um resumo de toda a tragédia de Leonor.

Também neste capítulo, Beltran, como diz o título, se dedica aos primeiros romances que têm por objeto os casos a que se entregou neste estudo: Inês de Castro, Leonor de Guzmán e Isabel de Liar (ou de Lara). Diz que se nos atentarmos à cena da execução de Leonor, ordenada pela rainha Maria de Portugal, encontramos elementos das crônicas sobre a morte de Inês de Castro (três cavaleiros, suas dúvidas sobre a justiça da condenação) e importantíssimos dados históricos bem verificados que escaparão às crônicas (a decapitação, a confissão, o verdugo), “sino que ninguna de estas circunstancias corresponde con la muerte de Leonor, vilmente organizada y llevada a cabo por un burócrata regio. El romance combina elementos de las muertes de las dos amantes reales mediante un proceso de simbiosis muy apropiado a una larga transmisión oral, la misma que permite el olvido, tergiversación o trabucamiento de la onomástica y de la toponimia, ajenas a la historia castellana o portuguesa. Un romance originario, nacido al calor de las guerras entre Enrique II y João I, podía haber recogido los datos históricos bien presentes

en la memoria de los hijos de Inés pero nada garantizaba su fiel arraigo ni su permanencia en la memoria colectiva entre fines del siglo XIV y fines del XV” (p. 209). Fica claro que os casos levariam à criação dos mitos... Quanto ao caso de Leonor e Inês, o autor diz que um teria sido composto sobre a matriz do outro. As numerosas vinculações entre os romances do ciclo de Pedro o Cruel têm sido objeto reiterado de atenção por estudiosos, por exemplo, entre “Yo me estaba allá en Coimbra” e “Yo me fui para Vizcaya”, “y puede considerarse un recurso general usar la falsilla de un romance para construir otro de asunto semejante” (p. 211). Nada podia ser mais simples que fazê-lo quando se tratava do assassinato político e passional de damas de tal ascendência, ocorrido em um espaço de tempo tão pequeno. “Es muy posible también que fueran las circunstancias comunes (protagonismo femenino, muertes desdichadas y relación con Portugal) las que reunieron bajo un mismo nombre, el de Isabel de Liar, los romances de este ciclo” (p. 211). O caso de Isabel de Liar é mais complicado, no sentido que, apesar de verdadeiro, seu mito deriva dos casos e romances de Castro e Guzmán. Numa das versões, diz Beltran que a rainha, culpada do assassinato de Isabel, é envenenada em uma versão e sadicamente assassinada “en el mismo repostero / do su amiga fue a finar” (p. 243) na outra; Dom Rodrigo é esquartejado e os demais são decapitados, em outra versão, enquanto que noutra, o único culpado identificado, o mesmo Dom Rodrigo, é esfaqueado com a mão da defunta, oportunamente desenterrada para executar sua vingança e para casar *post mortem* com o rei a fim de legalizar a sucessão de seus filhos. “Este parece el único componente históricamente justificable de tantos disparates. Observemos sin embargo que aparece aquí la exhumación del cadáver que tanto juego ha de dar en las versiones populares del futuro” (p. 243). Em artigo de 2021, na revista *Signum* escrevi que “no romance de Isabel de Liar também ouvimos a própria voz da protagonista, que conta em castelhano como o rei se apaixonou por ela e a prole que tiveram; como a rainha – invejosa da sua fertilidade – ordena o seu fim; e como uns cavaleiros (...) vieram pelos caminhos de Monvela – nome fictício criado sobre o rio Mondego de Coimbra” (p. 121-122). Neste texto, uma das bases foi artigo de Maria Isabel Morán Cabanas, “Interferências de relações adúlteras na Corte em romances velhos sobre Inês de Castro – o cocktail da memória coletiva”, publicado em 2018 pela Universidade de Santiago de Compostela Publicacións. Comentei muito do que Beltran escreve neste seu livro resenhado. Apenas como recordação, escrevi que “[d]ois outros romances, ‘El Rey Don Juan Manuel / que era de Cepta e Tanjar’ e ‘En Ceuta estaba el buen rey, / ese rey de Portugal’, referem a vingança pela morte de D. Isabel (fusão de Inês e Leonor). O primeiro conta que depois de conhecer o fim trágico da amada, o rei matou a rainha que ordenara o assassinato e fez desenterrar o corpo. Sentou-a num estrado, fê-la segurar um punhal com o qual matou o seu assassino. O rei casou-se com a amada morta: ‘luego se casó con ella / assí muerta como está / porque pudiesen sus hijos / a sus reinos heredar’. O segundo texto situa o monarca luso no norte de África, onde se vinga do assassino e se casa com o cadáver” (p. 122).

No último capítulo, “Inés de Castro entre Castilla y Portugal”, Vicenç estuda “¿Un episodio castellano?”, em que refere a *Estoria de dos amadores* de Juan Rodríguez del Padrón, cuja novela seria de cerca de 1440 que vai relatar, com uma distância de cem anos aproximada dos fatos de Inês e Leonor. No subcapítulo “Las trovas de Garcia de Resende”, diz Beltran que o poema de Resende é apresentado com uma rubrica que contém o essencial das histórias de Inês de Castro. O poema tem uma estrofe exódica em que põe Inês como exemplo às damas para “descobrir / o gualardam do amor. / Por sua mercê saber / o que deve de fazer, / vej'o que fez esta dama, / de si vos daraa fama” (p. 253). A partir daí, *Fala dona Ines*, a protagonista em um monólogo relata seu amor e sua tragédia; Beltran analisa, então, cada uma das estrofes do poema —cujo matiz é o amor cortês— e faz comparações entre este poema e os romances “Yo me estando en Giromena” e “Yo me estando en Coimbra”. O autor pontua que “Garcia de Resende es el primero en defender la honestidad y rectitud de Inés y en buscar la solidaridad y la complicidad del lector, y todos estos elementos estaban solo en el romance extenso” (p. 255). E no penúltimo subcapítulo

“João III y el desarrollo del mito”, o pesquisador, entre outras, cita como Inês havia deixado de ser a amante clandestina, adultera e incestuosa de um príncipe dado a exageradas justiças, fruto de um desequilíbrio interior, para converter-se em um mito familiar; “el siguiente paso lo daría António Ferreira con *A Castro*, para culminar (en la literatura portuguesa) con Camões” (p. 265).

No “Final: Inés un mito ibérico”, diz Beltran que são muitas as obras mais tardias sobre a protagonista de seu livro, mas que seu objetivo era mais simples: “establecer las causas históricas que propiciaron la formación del mito y explicar su desarrollo por su contexto original. La anexión de Portugal por Felipe II en 1580 le dio nueva vida pues, habiendo sido originariamente portugués, a partir de este momento se implanta con gran fuerza en Castilla y comienza a desarrollar potencialidades antes imprevistas” (p. 265-266). Passa então a analisar longamente um relato em verso *La Iffanta coronada por el rey don Pedro, doña Inés de Castro en octava rima*, escrita por Juan Soares de Alarcón, que conta a história dos dois amantes famosos, além de suas linhagens.

Vicenç Beltran termina sua obra dizendo que “el mito es por tanto de ida y vuelta: de la realidad a las crónicas, de estas a la poesía, de la poesía al teatro, del teatro a los pliegos y de todos ellos a sus lectores, que recibieron con embeleso tanta pasión, tanta persecución, tanta efusión sentimental y tantos altibajos de fortuna. La truculencia de la venganza y la coronación postmortem, cadáver incluido, sería el final ya escasamente seductor de tan largo viaje” (p. 277).

Gostaria de registrar um fato muito interessante na escrita da obra aqui resenhada: Beltran muitas vezes, de forma impecável, usa a primeira pessoa do discurso singular e a primeira do plural, enriquecendo a linguagem do texto.

Apesar de sentir-se falta de uma análise sobre o mesmo tema —o de Inês— nas poéticas, por exemplo, de Bocage e do brasileiro Jorge de Lima —apesar de estes pertencerem, um, ao século XVIII e o outro, ao XX— o estudo do professor e catedrático Vicenç Beltran supera, em muito, essa falta. Para estudiosos, pesquisadores e amantes do mito, principalmente o de Inês de Castro, as 359 páginas da obra de Beltran não apenas saciam o conhecimento sobre os intrincados fatores que levaram à criação dessa instigante fábula-história.

GERALDO AUGUSTO FERNANDES  
*Universidade Federal do Ceará (Brasil)*

**DE CABO, Mariana, *Del otro lado del charco. Baudelaire, Mansilla y la celebridad*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, Colección de la Facultad de Filosofía y Letras, Martín Grassi (ed.), 2025, 207 pp. Disponible en: <https://doi.org/10.46553/978-950-44-0122-3>.**

El libro *Del otro lado del charco. Baudelaire, Mansilla y la celebridad* de Mariana de Cabo ofrece un análisis detallado de la formación de la figura autoral moderna a partir de la interacción entre la prensa, la fotografía y la *performance* pública. En él se examina cómo la construcción de la celebridad y la mística del autor en el siglo XIX, tanto en París como en Buenos Aires, se conecta con el uso emergente de la fotografía y el teatro mediático de la prensa a través del diálogo sostenido entre Charles Baudelaire y Lucio V. Mansilla. Publicado en el presente año, el libro está orientado a un público amplio dentro de las humanidades, especialmente a los interesados en la literatura, la fotografía y la prensa dentro del marco de los estudios culturales.

La premisa del libro es que tanto las obras como las figuras autorales son co-construidas por los escritores, que no se limitan a escribir textos sino que se sirven del imaginario de la celebridad para producir mitos y rumores. Es en este entramado en el que la fotografía se presenta como un dispositivo fundamental. Este invento de finales de 1820 no sólo fija la imagen de autor en un soporte reproducible, sino que multiplica su circulación en la prensa y en diferentes ediciones. Como bien expresa la autora a lo largo del libro, la fotografía convierte la presencia de los escritores en una ubicuidad mediática, lo que refuerza sus características performativas y les da materialidad en la construcción de sus respectivas leyendas. De Cabo estudia las estrategias mediáticas de la celebridad, la relación entre imaginación y fotografía, y la historia retratística como puesta en escena de los escritores. Esto se fundamenta en una estructura teórica que integra los estudios literarios, la historia cultural y la teoría de la imagen. Este marco le permite pensar la fotografía como un dispositivo performativo fuerte que modela las figuras de los autores y su participación activa en la construcción de la celebridad. La rigurosa investigación se sostiene en un extenso trabajo de archivo realizado por la autora. Para conformar el corpus iconográfico del libro, recurre a diversas colecciones privadas y públicas donde rastrea los retratos. Ese minucioso trabajo ilumina a las imágenes que crean el imaginario de las celebridades y articulan una reflexión crítica sobre la dimensión visual de la literatura. Sobre estas bases, el libro establece un recorrido en cuatro capítulos que, de manera progresiva, examina cómo Mansilla se apropió de la figura excéntrica de Baudelaire para elaborar su propio personaje autoral en Buenos Aires.

El primer capítulo (“Baudelaire: sus exentricidades” [sic]) reconstruye la lectura de Mansilla y la transposición. En París, a mediados del siglo XIX, la imagen de Baudelaire como poeta maldito y criminal se difunde a partir de caricaturas, lecturas y rumores polémicos sobre el autor. La unión de mito y obra que construye la imagen de Baudelaire se convierte en una herencia de estrategias y gestos que Lucio V. Mansilla resignifica en Buenos Aires. El análisis ilumina cómo el escritor argentino utiliza la imagen baudeleriana para reflejar y formar su propia imagen local, en un contexto donde comenzaba la articulación de la prensa y el espectáculo social.

En “Manual de celebridad”, la segunda sección del trabajo, de Cabo se enfoca en el rol de la prensa como escenario de la teatralización autoral. Se estudia cómo a partir de la anécdota, el rumor y la autorrepresentación Mansilla elabora un personaje público que oscila entre la fascinación de su entorno y la provocación. Esta operación no sólo se configura de manera literaria, sino también mediática. De esta manera, se demuestra cómo la prensa funciona como un teatro que multiplica al autor y sus gestos como capital simbólico.

El tercer capítulo (“La idea de la fotografía”) se centra en el análisis de la relación entre la fotografía y la literatura, que deja entrever la presencia fundamental de la imaginación. De Cabo explora la tensión entre el origen literario y la reproducción de las imágenes de los autores; se cuestiona qué implica retratarlos en un momento histórico donde se debate si esta actividad tiene un valor artístico o (sólo) obturador de la realidad. La autora articula la teoría de la imagen y las prácticas culturales y muestra que el retrato fotográfico es mucho más que una huella material. Por el contrario, los retratos de Baudelaire y Mansilla construyen los símbolos de las imágenes malditas en que los autores participan activamente.

Finalmente, el cuarto capítulo (“Me muestro escritor y soy escritor”) desarrolla el estudio de la historia retratística de Baudelaire y Mansilla. Al recorrer colecciones de Francia y de Argentina, entre ellas la Bibliothèque nationale de France, el Musée d’Orsay, el Archivo General de la Nación y el Museo Histórico Nacional, de Cabo construye un exhaustivo corpus iconográfico. A partir de este trabajo, demuestra que el rostro de los autores se ha convertido en una firma, una marca de autenticidad, a la vez que es un recurso para consolidar su imagen de celebridad. Efectivamente, la fotografía funciona como una prueba biográfica del autor, al mismo tiempo que inmortaliza la leyenda de los dandys.

*Del otro lado del charco. Baudelaire, Mansilla y la celebridad comprueba que los dispositivos mediáticos son imprescindibles a la hora de construir la figura moderna del autor. El trabajo de Mariana de Cabo sostiene que esta imagen no se reduce a un simple dato biográfico, sino que es una construcción visual-mediática que se alimenta del mito del escritor. Es un aporte valioso al campo de la literatura comparada y de los estudios culturales, particularmente por el giro icónico y el amplio archivo fotográfico. De este modo, el libro amplía la comprensión de la literatura moderna y, al mismo tiempo, abre nuevas posibilidades de investigar la relación entre texto e imagen en las culturas argentina y francesa.*

MARÍA AGUSTINA COSTA  
Universidad Católica Argentina  
*Alumna avanzada de Licenciatura en Letras*