

Literatura:

teoría, historia, crítica

VOL. 26, N.º 1, ENERO-JULIO 2024

ISSN (IMPRESO): 0123-5931 – (EN LÍNEA): 2256-5450

DOI: <http://doi.org/10.15446/lthc>

Revista semestral del Departamento de Literatura

www.literaturahc.unal.edu.co

Correo electrónico: revliter_fchbog@unal.edu.co

© Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Editora

Ángela Inés Robledo Palomeque

(Universidad Nacional de Colombia, Bogotá)

Comité asesor interno

Universidad Nacional de Colombia: Patricia Trujillo Montón, Diana Diaconu, Patricia Simonson, Iván Padilla Chasing, William Díaz Villarreal, Laura Almandós, Alejandra Jaramillo, Jorge Rojas Otálora, Enrique Rodríguez, Carmen Elisa Acosta, Víctor Vivescas, Diógenes Fajardo Valenzuela, María del Rosario Aguilar, Anastasia Belousova.

Comité editorial

David Jiménez Panesso (Universidad Nacional de Colombia), Bernardo Subercaseaux (Universidad de Chile), Fabio Jurado (Universidad Nacional de Colombia), Cristo Figueroa (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Luz Mary Giraldo (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Liliana Ramírez (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Francia Goenaga (Universidad de los Andes, Colombia), María Cándida Ferreira (Universidad de los Andes, Colombia), David Konstan (New York University, Estados Unidos), Francisca Noguero (Universidad de Salamanca, España), Susana Seguin (Université Paul-Valéry Montpellier III, Francia), Pablo Valdivia (Europa-Universität Viadrina, Alemania).

Comité científico

Beatriz González Stephan (Rice University, Estados Unidos), Martha Luana Canfield (Università degli Studi di Firenze, Italia), Françoise Perus Cointet (Universidad Nacional Autónoma de México), Fabio Akcelrud Durão (Universidade Estadual de Campinas, Brasil), Gema Areta Marigó (Universidad de Sevilla, España), Eric Culhed (Uppsala Universitet, Suecia), Nieves Baranda Leturio (UNED, España) Beatriz Ferrús Antón (Universitat Autònoma de Barcelona, España).

Editores asociados

Hugo Hernán Ramírez Sierra (Universidad de los Andes, Colombia), Juan Zapata (Université Charles de Gaulle, Lille 3, Francia), Francy Moreno (Universidad del Atlántico, Colombia), Juan Manuel Ruiz Jiménez (Universidad del Norte, Colombia), Eugenia Varela (Universidad de la Salle, Colombia), Amor Hernández (Cilha-Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), Norma Stella Donato Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España), Jimena Gamba Corradine (Universidad Autónoma de Barcelona, España), David Leonardo Espitia Ortiz (Instituto Caro y Cuervo y Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), José Francisco Sánchez Osorio (Université Toulouse-Jean Jaurès, Francia), Camilo Castillo Rojo (University of British Columbia, Canadá), Mario Alejandro Molano Vega (Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia), Alexander Caro Villanueva (Universidad de los Andes, Colombia), Ana Cecilia Calle (University of Texas at Austin, Estados Unidos), Jaime Andrés Báez (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Camilo González (Universidad de la Salle, Colombia), Jaime Palacios (Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá), Iván Jiménez (University Paris-Est Créteil, UPEC, Francia), Lina Cuéllar (Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia), Camilo Bogoya (Université d'Artois, Francia), Byron Vélez (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil).

Asistentes editoriales

Diana Guatibonza Melgarejo (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Karen Gutierrez Medina (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá).

Rectora de la Universidad Nacional de Colombia

Dolly Montoya

Vicerrector de sede Bogotá

José Ismael Peña Reyes

Decano de la Facultad de Ciencias Humanas

Carlos Guillermo Páramo Bonilla

Vicedecano Académico

Víctor Vivescas Monsalve

Vicedecana de Investigación y Extensión

Alejandra Jaramillo Morales

Director del Departamento de Literatura

Diógenes Fajardo Valenzuela



CENTRO EDITORIAL
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
Ciudad Universitaria, ed. 205
Tel. 3165000 ext. 16208
Bogotá, D. C.

Directora del Centro Editorial: *Jineth Ardila Ariza*
Diseño de carátula: *Andrés Marquinez C.*
Coordinación editorial: *Julían Morales y Edward Aníbal Vásquez*
Coordinación gráfica: *Michael Cárdenas*
Diagramación: *Cristine Villamil Ramírez y Alejandro Sepúlveda*
Corrección de estilo: *Ana Caviedes*
Corrección de estilo al inglés: *Julían Morales*
Corrección de estilo al portugués: *Catalina Arias*

Literatura: teoría, historia, crítica

está indexada en

Índices



Scopus



Emerging Sources
Citation Index



WOS
(Web of Science)



SciELO Colombia
(Scientific Electronic Library
Online)

Bases bibliográficas



Revistas Científicas de América Latina
y el Caribe, España y Portugal
Redalyc



MLA
(Modern Language Association)



ProQuest



Academic
Search Premier



REDIB
(Red Iberoamericana de Innovación
y Conocimiento Científico)



CLASE
(Universidad Nacional
Autónoma de México)

Otros sistemas y directorios



Directory of Open Access Journals
DOAJ



DIALNET
(Universidad de la Rioja)



ROAD
(Directory of Open Access
Scholarly Resources)



Latindex



Google Scholar

Contacto
Universidad Nacional de Colombia
Código postal: 111321, 111311.
Carrera 30 n.º 45-03, Bogotá, D. C.
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura
Edificio Manuel Ancizar, of. 3055
Tel: (57-1) 3165229 Fax: (57-1) 3165229
Correo electrónico: revliter_fchbog@unal.edu.co
Página web: www.literaturathc.unal.edu.co

El contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons de “reconocimiento, no comercial y sin obras derivadas”, Colombia 4.0, que puede consultarse en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



Literatura: teoría, historia, crítica

VOL. 26, N.º 1, ENERO-JUNIO DEL 2024

ISSN (IMPRESO): 0123-5931 – (EN LÍNEA): 2256-5450

www.literaturahc.unal.edu.co

Revista semestral del Departamento de Literatura

Facultad de Ciencias Humanas

Universidad Nacional de Colombia

Contenido

Contents

Conteúdo

Artículos Articles Artigos

13 · Literatura y secularización en Clemente Palma: teología, ficción y moral en *Cuentos malévolos*

Literature and Secularization in Clemente Palma: Theology,

Fiction and Morality in Cuentos Malévolos

Literatura e secularização em Clemente Palma:

teologia, ficção e moral em Cuentos malévolos

JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ DOMINGO

Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España

51 · Una agenda feminista de regeneración y modernización nacionales: *Alberto el jugador*.

Novela de costumbres (1864) de Rosario Orrego

A Feminist Agenda of National Regeneration and Modernization:

Alberto el jugador. Novela de costumbres (1864) by Rosario Orrego

Uma agenda feminista de regeneração e modernização nacional:

Alberto el jugador. Novela de costumbres (1864) por Rosario Orrego

ELENA GRAU-LLEVERIA

University of Miami, Miami, Estados Unidos

78 · Entre locas y bugarrones: género, régimen político y traducción en Reinaldo Arenas

Between Bottoms and Tops: Gender, Political

Regime, and Translation in Reinaldo Arenas

Entre locas e bugarrones: gênero, regime político

e tradução em Reinaldo Arenas

NATHALY BERNAL SANDOVAL

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México

HUGO ARMANDO ARCINIEGAS

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México

103 · Crisis, lenguaje y representación en *El color del verano* de Reinaldo Arenas

Crisis, Language and Representation in The

Color of Summer by Reinaldo Arenas

Crise, linguagem e representação em A Cor do Verão

de Reinaldo Arenas

CANDELARIA BARBEIRA

Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, Argentina

133 · *Recolha de circunstâncias*: o diário como álbum

Relevamiento de circunstancias: el diario como álbum

Inventory of circumstances: Diary as album

JÚLIO PIMENTEL PINTO

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

167 · El Sindbad de Owen en la travesía de Maqroll

Owen's Sindbad on Maqroll's voyage

O Sindbad de Owen na travessia de Maqroll

DANIEL RODRÍGUEZ MARTÍNEZ

Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, España

199· El “amor activo” y la “caridad”: una aproximación a dos visiones filosóficas en *Los hermanos Karamázov* de Fiódor Dostoievski y *El Cristo de espaldas* de Eduardo Caballero Calderón

“Active love” and “Charity”: An Approach to Two Philosophical Visions in Fyodor Dostoyevsky’s The Brothers Karamazov and Eduardo Caballero Calderon’s El Cristo de espaldas

“Amor ativo” e “caridade”: uma abordagem a duas visões filosóficas em Os irmãos Karamazov, de Fiódor Dostoiévski, e El Cristo de espaldas, de Eduardo Caballero Calderón

DIEGO AUGUSTO ARBOLEDA LOZADA

Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia

221· As ataduras em *As doenças do Brasil*, romance de Valter Hugo Mãe

Los vendajes en As doenças do Brasil, novela de Valter Hugo Mãe

The Bandages for As doenças do Brasil, Novel by Valter Hugo Mãe

JOSALBA FABIANA DOS SANTOS

Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Brasil

252· Sobre a arte como fotografia em Mário de Andrade e Walter Benjamin

Sobre el arte como fotografía en Mário de Andrade y Walter Benjamin

On Art as Photography by Mário de Andrade and Walter Benjamin

NATAN SCHMITZ KREMER

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil

ALEXANDRE FERNANDEZ VAZ

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil

284· Avant-Garde Europe in War: Wyndham Lewis, the Vorticist Shakespeare and the *Timon of Athens* Portfolio

La Europa de las vanguardias en guerra: Wyndham Lewis, el

Shakespeare vorticista y el portfolio de Timón de Atenas

Europa de vanguarda em guerra: Wyndham Lewis, o

Vorticista Shakespeare e o Timon of Athens Portfolio

REMEDIOS PERNI

Universidad de Alicante, Alicante, España

312 · Clubes de lectura: una revisión sistemática internacional de estudios (2010-2022)

Book Clubs: An International Systematic Review of Studies (2010-2022)

Clubes de leitura: uma revisão sistemática internacional de estudos (2010-2022)

CARMEN ÁLVAREZ-ÁLVAREZ

Universidad de Cantabria, Santander, España

JULIÁN PASCUAL-DÍEZ

Universidad de Cantabria, Santander, España

Notas *Notes* **Notas**

350 · La maldición de Changó como una fisura en el dispositivo de la historia occidental: la novela de Manuel Zapata Olivella, *Changó, el gran putas*

The Curse of Changó as a Fissure in the Device of Western History:

Manuel Zapata Olivella's novel, Changó, el gran putas

A maldição de Changó como fissura no dispositivo da história ocidental:

Romance de Manuel Zapata Olivella, Changó, el gran putas

LAURA DANIELA RODRÍGUEZ PINEDA

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

Traducciones *Translations* **Traduções**

367 · Literatura, narratividad y composición en la era de la Inteligencia Artificial

DEBARSHI ARATHDAR

Universidad de Delhi, Nueva Delhi, India

394 · Kohan, Martín. *¿Hola? Un réquiem para el teléfono.*

Buenos Aires, Ediciones Godot, 2022, 129 págs.

TOMÁS SALVADOR BOMBACHI

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

400 · Gallego, Ana, editora. *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI.*

Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2021, 529 págs.

ÁNGELA INÉS ROBLEDO PALOMEQUE

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

410 · Convocatoria de la revista *Literatura*:

***teoría, historia, crítica* vol. 27, n.º 2**

Call for Papers Literatura: teoría, historia, crítica vol. 27, n.º 2

Edital Literatura: teoría, historia, crítica vol. 27, n.º 2

413 · Convocatoria de la revista *Literatura*:

***teoría, historia, crítica* vol. 28, n.º 2**

Call for Papers Literatura: teoría, historia, crítica vol. 28, n.º 2

Edital Literatura: teoría, historia, crítica vol. 28, n.º 2

418 · Instrucciones para los autores

Instructions to Authors

Instruções aos autores

Instructions pour les auteurs

461 · Anuncios



Artículos

Literatura y secularización en Clemente Palma: teología, ficción y moral en *Cuentos malévolos*

José María Martínez Domingo

Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España

josemaria.martinez@urjc.es

En el contexto de las correlaciones entre literatura y secularización en el Modernismo hispanoamericano, en este trabajo se pretende identificar los principales caminos por los que Clemente Palma cuestiona la moral tradicional en las ficciones de *Cuentos malévolos*. Partiendo en concreto de algunos paratextos del volumen, se identifican cuatro vías principales para esa labor de revisión, la cual se explica a partir de los parámetros positivistas y nietzscheanos que Palma toma como referencia. Al mismo tiempo y como contrapunto, se intentan descubrir algunas de las contradicciones de esa revisión, que se deberían tanto a las limitaciones propias del marco ideológico de Palma como a las exigencias del discurso secularizador, que siempre necesita de lo sagrado para definirse.

Palabras clave: modernismo; secularización; Clemente Palma; *Cuentos malévolos*.

Cómo citar este artículo (MLA): Martínez Domingo, José M. “Literatura y secularización en Clemente Palma: teología, ficción y moral en *Cuentos malévolos*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26, núm. 1, 2024, págs. 13-49.

Artículo original. Recibido: 07/02/23; aceptado: 12/09/23. Publicado en línea: 01/01/24.



Literature and Secularization in Clemente Palma: Theology, Fiction and Morality in *Cuentos Malévolos*

In the context of the correlations between literature and secularization in Spanish American Modernism, in this paper I aim to identify the main ways in which Clemente Palma questions traditional morality in *Cuentos Malévolos*. By analyzing first some paratexts of the book, four main ways are identified for the revision of that morality, a rereading that is explained from the positivist and Nietzschean parameters that Palma takes as a reference. At the same time, and as a counterpoint, an attempt is made to discover some of the contradictions of this revision, which are due to both the limitations of Palma's own ideological framework and to the demands of the secularization discourse itself, which always needs the sacred to define itself.

Keywords: Modernism; secularization; Clemente Palma; *Cuentos Malévolos*.

Literatura e secularização em Clemente Palma: teologia, ficção e moral em *Cuentos malévolos*

No contexto das correlações entre literatura e secularização no Modernismo hispano-americano, este artigo pretende identificar os principais modos pelos quais Clemente Palma questiona a moral tradicional nas ficções de *Cuentos malévolos*. Partindo especificamente de alguns dos paratextos do volume, identificam-se quatro vias principais para este trabalho de revisão, uma releitura que se explica a partir dos parâmetros positivistas e nietzschianos que Palma toma como referência. Ao mesmo tempo, e como contraponto, procura-se descobrir algumas das contradições desta revisão, que se devem tanto às limitações do próprio quadro ideológico de Palma como às exigências do discurso da secularização, que precisa sempre do sagrado para se definir.

Palavras-chave: modernismo; secularização; Clemente Palma; *Cuentos malévolos*.

EN UN ESTUDIO YA CLÁSICO, Rafael Gutiérrez Girardot (73-138) llamaba la atención acerca de la necesidad de considerar el proceso de secularización como uno de los contextos más necesarios del Modernismo. Demostraba también que dicho proceso suponía un cambio de cosmovisión, una nueva *Weltanschauung* que abarcaba no sólo contenidos textuales o literarios sino otros de índole diferente, fuera ésta jurídica, psicológica o performativa. Lamentablemente, la crítica posterior no dio mucha continuidad a su propuesta y, en consecuencia, tampoco pudo detallar algunos importantes particulares de la cosmovisión finisecular. Esta omisión es más grave si se tiene en cuenta que el corpus modernista muestra la interacción entre lo sacro y lo profano ya desde los títulos de muchas de sus obras más canónicas, como pueden ser *Prosas profanas* (Rubén Darío), *Místicas* (Amado Nervo) o *El rosario de Eros* (Delmira Agustini).

Ha sido más bien recientemente cuando trabajos como los de Foffani, Risco o Martínez Domingo han ido recuperando esta renovadora interpretación del Modernismo y mostrando también que dicha contextualización es una de las mejores maneras de vincularla a su vocación occidental. Esta nueva lectura permite además recuperar la concepción que los modernistas tuvieron de su propia literatura como un nuevo misticismo (Manuel Díaz 147-152).¹ En este sentido, y además de los títulos ya mencionados, son muchos otros los que también muestran que ese reciclaje de lo religioso o la recíproca sacralización de lo profano son caras de una misma moneda. De hecho, lo más lógico es pensar que ambos fenómenos corroboran tanto la naturaleza dialéctica del proceso secularizador como el mutuo intercambio de capital simbólico entre la esfera sagrada y la esfera profana.

1 De manera indirecta esta dimensión occidental de la literatura hispanoamericana se registraría también en abundante bibliografía sobre las correlaciones entre literatura y secularización que las críticas anglófona y francófona han dedicado al tema. El conjunto de esos trabajos ratifica al proceso secularizador como uno de los contextos vertebradores de la literatura occidental y como una presencia visible tanto a nivel extraliterario —en cuanto cosmovisión— como intraliterario —en su lenguaje o en la configuración de los componentes de sus diégesis—. Como ejemplos de esa bibliografía podrían citarse el trabajo de Jager sobre la configuración del paisaje romántico, el de Sudlow sobre la participación de los escritores creyentes en las polémicas político-religiosas finiseculares, el de Powers sobre la psicología y representación del Mal o el de Pecora sobre la incorporación de motivos o temáticas religiosos en la novela contemporánea. En la crítica hispánica la bibliografía es menos voluminosa, pero empieza a contar con títulos que simplemente confirman la pertinencia y necesidad de dicha hermenéutica (García Donoso, Padilla).

Sin embargo, más interesante que esa densa acumulación de títulos híbridos en el Modernismo es el hecho de que su conjunto equivalga a las diferentes parcelas que definen una cosmovisión epocal, una *Weltanschauung*. En otras palabras y con los matices que sean necesarios, esos títulos representan los paradigmas parciales que conforman el paradigma más general y omnicomprendivo que fue la llamada crisis modernista. Como ejemplos, el prólogo de *Prosas profanas* de Rubén Darío y muchos de sus poemas exponen la fragmentación del sujeto en ese mundo moderno y más o menos atomizado; las *Cuaresmas del Duque Job* de Manuel Gutiérrez Nájera y *Místicas* de Amado Nervo evidencian el reciclaje del lenguaje y la liturgia sagrada en textos profanos; *El rosario de Eros* de Delmira Agustini y *Ritos* de Guillermo Valencia muestran la conversión del eros y del arte en experiencias de lo sublime; *Liberalismo y jacobinismo* de José Enrique Rodó registra las tensiones de algunos modernistas ante las políticas laicistas de sus gobiernos, y *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones se aleja de la cosmogonía judeocristiana y sugiere una nueva y distinta apoyada en los ocultismos del momento. Finalmente, y en lo referido a los *Cuentos malévolos* de Palma (en adelante *CCMM*), queda claro que su título se define en función de una moral asumida más o menos mayoritariamente y que su contenido implica también algún tipo de relectura o inversión de esta.

Los trabajos sobre las correlaciones entre moral y secularización coinciden en señalar que en el siglo XIX esa secularización, es decir, la separación entre moral y religión, se dio ciertamente de manera más marcada que en épocas anteriores. Al mismo tiempo, sin embargo, esa moral secularizada seguía siendo minoritaria, ya que, aunque estuviera propuesta o aceptada por una élite intelectual, la mayoría de la población continuaba manteniendo la moral natural o de ascendencia judeocristiana como principal referencia de su conducta (Chadwick 229-249).² Algunas variedades de esa moral secularizada serían, por ejemplo, la evolucionista de Darwin o Spencer, la política de Marx o la historicista de Comte. Por su parte, Nietzsche habría sido el gran inversor de todo el conjunto, por haber cuestionado las categorías mismas

2 Por razones de espacio, sencillez y eufonía, y a no ser que me interese explícitamente resaltar algún matiz al respecto, cuando me refiera a la moral o a la ética de ascendencia judeocristiana voy a utilizar como sinónimos adjetivos empleados usualmente en este sentido, como pueden ser “tradicional”, “clásica” o “natural”. Aunque esta serie de vocablos pueda necesitar clarificaciones ulteriores, creo también que su empleo no daña realmente el contenido de mi trabajo.

de Bien y Mal. Al mismo tiempo, este cambio de paradigmas morales no ocurre de manera automática o lineal, pues una de las características del proceso secularizador es precisamente su naturaleza dialéctica o pendular en sus diversos niveles de manifestación, sean éstos colectivos o individuales, políticos o culturales, etc. En este sentido, en el caso de Palma y *CCMM* interesa recordar el fenómeno que Charles Taylor denomina “fragilización” o *cross-pressure*, que se refiere a la interacción de esas cosmovisiones diferentes en el interior del propio sujeto y a la consecuente existencia de espacios intermedios en los que pueden gestarse apostasías, conversiones o retornos a la cosmovisión original (135). En cuanto al contexto de esos vaivenes, en el cambio de siglo que habita Palma coincidieron varios factores propios que explicarían la aparición de un nuevo paradigma y unas nuevas valoraciones éticas distanciadas y en tensión con la moral y la teología más tradicional. Entre esos condicionantes se encontraban las mencionadas aportaciones de pensadores como Comte, Marx, Spencer o Nietzsche, que acabaron desligando la moralidad de la idea de una naturaleza humana permanente o esencial. Además, heterodoxias como la teosofía y otros ocultismos desvincularon dicha ética de la tradición judeocristiana, y ámbitos vitales como la urbe o el trabajo industrial fomentaron la fragmentación interior del sujeto y la atención a lo instantáneo, oscureciendo así la dimensión teleológica de la conducta personal. Finalmente, actitudes más bien culturales como el decadentismo o el esteticismo separaron la Belleza sobre el Bien y desvincularon a estas dos entre sí y a ambas del concepto de Verdad.

Con los matices que sean necesarios, puede decirse que el ambiente en Perú durante los años de entresiglos y, en concreto, desde la redacción de las tesis de bachiller y doctorado de Palma (1897) hasta la publicación de la segunda edición de *CCMM* (1913), no era muy diferente. En general, esa situación correspondía a la de un país con paradigmas morales judeocristianos y en el que la mayor parte de la población vivía un catolicismo más o menos auténtico o más o menos rutinario. En cuanto al *establishment* político (la oligarquía de la llamada República Aristocrática), este solía llevar a cabo una pacífica convivencia con la jerarquía católica. A su vez, esta trataba de mejorar la vida espiritual de su grey y de incentivarla para que respondiera con diferentes iniciativas a los embates de un grupo minoritario pero beligerante y que estaba integrado por diversas combinaciones de liberales, masones, anarquistas y protestantes (Klaiber, Armas). En concreto, el autor de *CCMM*

era uno de los integrantes de ese colectivo y estaba vinculado sobre todo al grupo de la Universidad Nacional de San Marcos, liderado por Javier Prado, catedrático de Historia de la Filosofía Moderna, y ubicado principalmente dentro de los parámetros del positivismo cientificista y del evolucionismo social y racista. En lo religioso este grupo se caracterizaba en general por un “elegante escepticismo” (Klaiber 105).

Dicho grupo se movía también en torno al Ateneo de Lima, presidido por el propio Javier Prado, y editaba *El Ateneo* (1899-1908), una “Revista Trimestral de Literatura” que Palma dirigió durante varios años y en la que publicó varios de los ensayos que acabaron funcionando como el trasfondo filosófico de *CCMM*. En concreto, en 1906 Palma publicó un opúsculo poco conocido hasta ahora y titulado “Breves notas sobre lo serio y lo alegre de la vida” que mencionaba a Herbert Spencer como una de sus principales referencias ideológicas (253). Interesante es también la publicación en *El Ateneo* de “La virtud del egoísmo”, ensayo que, como el anterior, procedía de una conferencia leída por Palma en el Centro Universitario y que presentaba a Nietzsche como uno de sus filósofos de cabecera (110, 118).³ En este ambiente cultural eran también habituales los debates religiosos, como puede deducirse de los recuerdos de Palma acerca de su tesis de doctorado, que incluía un amplio apartado sobre el ateísmo (*Narrativa II* 399-400).⁴ Dicho de otro modo, es lógico suponer que disputas teológicas como esta serían también otro de los contextos en que debió gestarse la composición de *CCMM* y que, por tanto, deben tenerse en cuenta a la hora de interpretar el volumen y de vincularlo al aspecto más propiamente ideológico del proceso secularizador. En otras palabras, lo que se da en *CCMM* es en gran parte una ficcionalización de las ideas filosóficas, teológicas y morales de Palma, ideas que Palma comparte también con un importante sector de la intelectualidad peruana del Novecientos (Adriazola 441-442; Flores 68-71).

Con todas estas notas resulta ya más fácil intuir las líneas temáticas generales de *CCMM* e igualmente algunos de los motivos particulares que salpican

3 Como datos adicionales, “La virtud del egoísmo” iba dedicado “A Francisco García Calderón”, el hermano de Ventura García Calderón, que iba a prologar la segunda edición de *CCMM* y era integrante también de la llamada Generación del Novecientos.

4 En esos mismos recuerdos, a casi cuarenta años de distancia, Palma se inclina más por un Dios spinoziano, es decir, por la fe en una divinidad más bien panteísta y no personal. Como se verá, el Dios de *CCMM* es más bien una figura cercana a la irrelevancia y muy próximo, por tanto, a la propuesta de la llamada “muerte de Dios”.

sus relatos. Entre otros, y como simple introducción al análisis que sigue, pueden mencionarse los intentos de invalidar las distinciones tradicionales entre el Bien y el Mal (“Los canastos”), su vitalismo sensualista (“El último fauno”), el neopaganismo (“Ensueños mitológicos”), los personajes de filiación protestante (“Una historia vulgar”), la confianza en el cientificismo (“Un paseo extraño”), el morbo decadentista (“Los ojos de Lina”), el racismo y el evolucionismo social (“La última Rubia”) o los reparos a la religiosidad popular (“El día trágico”). Sobre todo esto, además, deben añadirse otras notas adicionales como el pesimismo de corte schopenhaueriano (Palma, *Narrativa II* 373), el demonismo que reseñaba ampliamente en su tesis de doctorado (Palma, *Filosofía* 14-21) o, también, la ironía y el distanciamiento que suelen envolver a sus narraciones y que pueden corresponder al citado elegante escepticismo religioso del Novecientos peruano.

Como punto de partida para mi análisis, recurro primero a tres paratextos de *CCMM* que resultan claves, bien por textualizar algunas de las manifestaciones concretas del proceso secularizador o bien por referirse a la identificación de algunas de las estrategias que las ficciones de Palma emplean para elaborar ese discurso secularizador.⁵ En concreto, dicho grupo de paratextos está compuesto por la serie de cartas que Clemente Palma dirige a su padre desde Barcelona en 1903 y que describen la preparación editorial del volumen (Palma, *Narrativa II* 377-381), por los párrafos de “Las mariposas”, el cuento de la segunda edición de *ccmm* que Palma dedica a su “hijita” Edith y en los que opina sobre el contenido de la primera edición (*Narrativa I* 373-374) y, finalmente, por el ya muy comentado prólogo que Unamuno redactó para esa primera edición del libro (*Narrativa I* 163-170).⁶

-
- 5 Sobre la secularización en la obra de Palma, quien más se ha extendido hasta el momento ha sido Díaz Choa, cuyo trabajo deja claro, por un lado, que este proceso puede ser el principal contexto para entender la génesis y el significado de *CCMM* y, por otro, la necesidad de vincular los textos ensayísticos de Palma con sus textos narrativos. Mi trabajo coincide con el suyo en la selección de algunos de los relatos que mejor ilustran esta dimensión, pero también se aleja de él en su perspectiva, ya que yo he preferido comentar los mecanismos que creo que guían esa ficcionalización de las ideas de Palma y atender más a la presencia explícita o implícita de lo que aquí llamaré “contratextos”.
 - 6 Este paratexto tan clave para entender la recepción de *CCMM* ha sido abordado con más o menos detalle y desde puntos de vista diferentes al mío por trabajos como los de Adriaola, Quiroz o Zavaleta, y a ellos remito desde esta nota. Por mi parte y por razones de linealidad, lo comento más adelante fijándome sobre todo en la presencia en él de lo referido a la naturaleza dialéctica del discurso secularizador.

En cuanto a las cartas que Clemente Palma dirige a su padre, lo más importante es señalar la existencia de alguna variación en el listado o en el orden de los cuentos que integran la primera edición de *CCMM* y también la existencia de varios proyectos que al final quedaron inéditos.⁷ Entre estos proyectos conviene destacar dos de ellos, que son *Ideas nocivas* y *Cosas mías*. El primero, de título claramente análogo al de *CCMM*, iba a componerse de “disertaciones filosóficas y sociológicas” de un “jaez despampanante” (Palma, *Narrativa II* 378). Por su parte, el segundo, un volumen misceláneo, habría incluido tanto ensayos como algunos cuentos que al final acabaron recalando en la segunda edición de *CCMM*.⁸ A la vez, ambos proyectos iban a recoger trabajos cuyos títulos son de gran ayuda para definir y completar la intención ideológica de Palma en esas fechas y algunos de los argumentos y motivos concretos de *CCMM*. Así, en *Cosas mías* habrían aparecido trabajos como “El ateísmo” que era la parte de su “tesis doctoral con algunas correcciones” (Palma, *Narrativa II* 377) o “Patria y Religión (inédito)”; por su parte, para *Ideas nocivas* estaban previstos títulos como “Superioridad del mundo pagano”, “El fracaso del cristianismo”, “La chifladura de Tolstoi” o, también, “Ensueños perversos”, que era seguramente una versión del relato “Ensueños mitológicos” de la segunda edición. Este listado puede completarse también con otro de sus inacabados proyectos cuyo título (*El Perú hace 13000 y tantos años según la Teosofía*) vincula a Palma ya más directamente en el sincretismo religioso y científico de los ocultismos típicos del *fin de siècle*.

Toda esta intención ideológica del libro queda confirmada por las mismas palabras del autor en la cita que sigue. La cita no merece desperdicio por incluir también referencias a dos de los principales “contratextos” del volumen y por mostrar la intención de Palma de conferirle una unidad compositiva y tonal, distinta de la heterogeneidad de proyectos como *Cosas mías* o *Ideas nocivas*.⁹ La cita manifiesta, además, el deseo de Palma de convertir ese

7 En cuanto a *CCMM*, el proyecto inicial incluía el relato “Andrónico”, que al final iba a quedar fuera de ambas ediciones; igualmente presentaba como tercer relato “La última rubia” y no “El último fauno” o titulaba el entonces inédito “Leyenda de haschisch” como “Leyendas de Haschich”. Los proyectos mencionados en la primera de esas cartas, del 16 de enero de 1903, eran *Cosas mías*, *Tía Salomé* (“novelilla”), *Longhino* (“cuento largo”), *Andanzas* (“recuerdos de viaje”), *Excursión literaria* (“segunda serie”) e *Ideas nocivas*, *Arte en Barcelona*, *El Perú hace 13000 y tantos años según la Teosofía* y *Ziriguizarra de moros*.

8 Es el caso de “Mi hermano Feliciano”, “El credo de un borracho”, “El príncipe Alacrán”, “Un paseo extraño”, “El paso de la cena”, “Tengo una gata blanca” y “Las vampiras”.

9 Con el término general “contratextos” me refiero aquí a aquellos textos que sirven como

conjunto de ficciones en vehículos para su filosofía. Como luego se verá, esta intención de Palma va a hacer que algunos de sus cuentos presenten diversas cercanías con el género del ensayo. La importancia de la cita sirve como disculpa de su extensión:

Insistí en ponerle ese título [a *Cuentos malévolos*] y no el de *Páginas malévolas* que me aconsejas, porque la selección que he hecho para este primer librejo es puramente de narraciones que, si bien encierran tesis filosófica, religiosa o social, tienen la forma de cuento, y todos o la mayor parte de ellos desarrollan alguna idea de las que el criterio ortodoxo considera y juzga como impía o inmoral.

Por ejemplo, “Los canastos” es la psicología de un alma dura que no se conmueve con las angustias ajenas y descansa tranquilamente después de una acción malvada en la lógica fría de algún aforismo. “El quinto evangelio” expone la ironía del sacrificio de Jesús, si quijotada inútil, la superioridad de Satán como símbolo opuesto que representa la energía, el hylozoísmo, la actividad, y Jesús es el idealismo inactivo, la triste inercia de un ideal contemplativo y lúgubre. “El hijo pródigo” y la “Parábola”, expresan la moralidad y necesidad del mal. Y así dos o tres más de los cuentos expresan alguna idea que, vista a través del *Catecismo cristiano* o de la *Ética* de Ortiz y Lara [sic] resulta altamente impía e inmoral. Como los protagonistas de esos cuentos realizan una psicología malévola he pensado que conviene el título de *Cuentos malévolos* más que el de *páginas*, que me obligaría a romper la unidad de mi propósito con la inserción de artículos de otro género y que no tendrían forma romancesca. (Palma, *Narrativa II* 379-380)¹⁰

Como se ve, las palabras de Palma identifican claramente dos de los contratextos indicadores tanto de sus intenciones ideológicas como de la naturaleza teológica o moral de los contenidos de *CCMM*. Como primer contratexto tenemos entonces alguna de las numerosas ediciones del *Catecismo cristiano*, que seguramente es una versión más o menos simplificada del *Catecismo*

refutaciones o cuestionamientos de otros textos, es decir, como estrategias correspondientes aproximadamente a lo que Genette denomina “transposiciones” o “desvalorizaciones” (262-263 y 444-449). En este sentido, *CCMM* se elaboraría partiendo de “contratextos” como la *Ética* de Martí y Lara mencionada en las cartas de Palma a su padre, pero a la vez funcionaría como contratexto del mismo prólogo de Unamuno al volumen.

¹⁰ Las cursivas son mías.

de Trento, publicado por primera vez en 1566 y que fue durante mucho tiempo la principal referencia para otros de carácter más divulgativo y de muy extendida circulación.¹¹ En lo que aquí interesa debe recordarse que estos catecismos solían dividirse en cuatro apartados, que eran los referidos a las creencias (el Credo), a la gracia (los sacramentos), a la moral (los mandamientos) y a la oración (el Padrenuestro). Como se verá en mi análisis, el primero y el tercero de esos apartados fueron los más cuestionados por Palma, que apenas prestó atención a los dos restantes. En cuanto al segundo contratexto, Palma se refiere seguramente a las obras Juan Manuel Ortí y Lara (1826-1904), pensador, pedagogo y periodista español bastante popular y activo en los debates ideológicos del siglo XIX. En concreto, Ortí y Lara fue uno de los principales renovadores y divulgadores del tomismo, perspectiva desde la cual cuestionaba los afanes totalizantes del cientifismo y reivindicaba la libertad de la filosofía y la teología como guías para la ética (Arjona 25-36). Entre sus numerosos trabajos destaca su popular *Ética o principios de filosofía moral* (1853), que es probablemente a la que se refiere Palma, la cual estaba escrita en un estilo claro y contundente y defendía la distinción tomista entre el Bien y el Mal con una orientación práctica y sistemática.¹²

Así pues, desde este punto de vista, la principal intención de los relatos ficcionales de CCMM de Palma habría sido la del cuestionamiento de la teología y moral cristianas clásicas, tal como estas se presentaban en sus textos canónicos o más ortodoxos. En otras palabras, sus ficciones serían textos tipológicamente distintos de ensayos como *Filosofía y Arte* o “La virtud del egoísmo”, pero compartirían con ellos sus más o menos abiertas críticas a la moral o la teología clásicas.¹³

11 Entre ellos, algunos de los más próximos a las fechas de CCMM son el *Catecismo de la doctrina cristiana explicado*, de Santiago García Mazo (1837), y la *Explicación del catecismo católico y breve*, de Ángel María de Arcos (1900). Un año después de la publicación de CCMM apareció también el *Catecismo de san Pío X*.

12 En honor a la justicia, hay que decir que algunas de las propuestas de Ortí y Lara son bastante más sensatas de lo que puedan hacer parecer las palabras de Palma (ver, por ejemplo, las referidas a la educación; Ortí 163).

13 Al respecto hay que decir también que, en un contexto religioso más amplio, esta correlación entre CCMM y sus contratextos es también una muestra del conflictivo encuentro del modelo católico tridentino y el paradigma de la modernidad. Según historiadores como G. Weigel, ese modelo religioso se caracterizó por un catolicismo insistente en lo moral y en lo doctrinal e incluso dependiente de sus vinculaciones con instituciones tanto religiosas como seculares. Dicho paradigma habría empezado a cambiar a partir del

La cita de “Las mariposas” es igualmente interesante, tanto por mostrar la importancia del lector intencional de Palma como, consecuentemente, por revelar en esos relatos unas notas ausentes y hasta opuestas a las registradas en las cartas a su padre. Ya que “Las mariposas” es el relato que cierra la segunda edición de *CCMM* y no aparece mencionado en ninguna de las cartas de Palma a su padre, hay que pensar que fue escrito intencionalmente con el fin de rematar la segunda edición del libro y que, por ello, las afirmaciones metaliterarias contenidas en ellas alcanzan un especial relieve. En sus palabras Palma combina un muy humano y familiar tono de disculpa con unas elocuentes valoraciones críticas sobre su propia obra y con una también insistencia en los juicios morales y en la impronta filosófica de sus ficciones. En resumen y en lo que ahora interesa, el cambio de destinatario de estas palabras hace que con ellas quede al descubierto la densa carga emocional propia de la ficción y, como contraste, la evidente menor emotividad de los discursos asertivos:¹⁴

Yo no sé, pequeñina, quién ha inculcado en tu cabecita el embuste de que tu papá hace cuentos y originado así el gracioso capricho de que te cuente uno. [...] Cierto es que he escrito cuentos, pero han sido cuentos para niños grandes, cuentos amargos que si tú los comprendieras sentirías tu pequeña almita desolada y triste al aspirar el vaho deletéreo que desprenden esas floraciones de mi escepticismo desconcertante y de mi bonachona ironía. La belleza en la perversidad, en la tristeza, en la amargura, en los desalientos y fracasos humanos han sido las bellezas que han informado pálidamente mis cuentos [...]. Quede eso para los que, dotados de perspicacias malsanas, desencantados de la eterna ironía de las cosas, desviados por la filosofía del concepto sano de la vida, instigados por curiosidades morbosas y por las intuiciones hermosamente malignas de la neurosis, puedan ver debajo de las tersas y brillantes superficies, en los subsuelos de la vida normal, bellezas recónditas y sutiles, que a ti te parecerían sombras aterradoras y complejidades brutales e incomprensibles de pasiones, instintos y perversidades

pontificado del papa León XIII (1878-1903), a través de su diálogo más o menos asimétrico con una modernidad ya más secularizada. Las mencionadas intenciones de Palma pueden entenderse entonces como una muestra de los momentos más asimétricos de ese diálogo.

14 Esta distinción entre discursos asertivos o informativos y ficcionales o miméticos la tomo principalmente de los diversos trabajos de Oatley (“A Taxonomy”, “Why Fiction”) a los que recurro también más adelante.

antiestéticas. [...] Esos cuentos, inspirados en los bajos fondos del espíritu humano, son los únicos que sé hacer; cuentos de pasiones complicadas y anormales, cuentos de fantasía descarriada, de ironía amarga y resignada, que, si alguna belleza tuvieran, no estaría al alcance de tu graciosa precocidad y de tu pequeño espíritu, que tan bien reproduce el alma noble y hermosa de tu madre. (Palma, *Narrativa I* 373-374)

A lo dicho al introducir la cita pueden añadirse ahora dos ideas que reaparecerán al comentar los cuentos. La primera es la propuesta de Palma de la existencia real de unos “subsuelos de la vida normal” y de unos “bajos fondos del espíritu humano” que se materializan, por ejemplo, en las alcantarillas urbanas que aparecen en cuentos como “Un paseo extraño” o en “el hilito de agua corrosiva que tiene sus fuentes en la carne” mencionado en “El hijo pródigo” (*Narrativa I* 250). Como resulta fácil intuir, estas expresiones que emparejan conceptos abstractos o simbólicos y referencias materiales aluden a esos impulsos subconscientes de la conducta humana que en Palma acaban cristalizando generalmente en una visión determinista de dicha conducta. Según esta concepción, que Palma defendía ya en *El porvenir de las razas* (1897), ese fondo de malicia o de inevitable egoísmo es el que justifica tanto las acciones personales en sí como su concreta moralidad. La segunda idea es su insistencia en el enfoque irónico de sus relatos, una ironía que puede explicar su irreverencia hacia lo sagrado y también vincularse con la ironía nietzscheana y con el escepticismo de ésta en cuanto a la posibilidad del conocimiento de lo real. Esta actitud de distanciamiento frente a los compromisos morales o ideológicos podría explicar también la existencia de esos espacios interiores que liberan a Palma de toda rigidez doctrinal y que permitieron de hecho la evolución ulterior de sus creencias políticas y religiosas.¹⁵

15 Así como en política es sobre todo conocido su cambio de postura respecto a la figura de Augusto Leguía, en religión es evidente también su evolución desde el ateísmo más militante de estos primeros años hasta la postura más conciliatoria o simplemente escéptica de sus años de madurez; sería también una evolución análoga a la de otros intelectuales del Novecientos como la de José de la Riva-Agüero y Osma (1885-1944). Esto es lo que creo que puede desprenderse del texto de Palma titulado “Carta a los manes del Presidente Leguía”, en el cual y aunque ese cambio de postura podría justificarse en parte por el género del propio texto (un elogio fúnebre), quedaría clara también la distancia entre esta carta y los relatos de *CCMM*, tanto en lo referido a sus apreciaciones del cristianismo en general como a su representación concreta del mundo sobrenatural:

Finalmente, el prólogo de Unamuno (*Narrativa I* 163-170), redactado poco antes de que el libro saliera a la venta,¹⁶ se vertebra en torno a tres ideas principales y muy útiles para mi comentario. En primer lugar, el pensador español cuestiona la presunta inmoralidad del libro recurriendo a los trascendentales de la filosofía clásica, es decir, a la idea de que toda nueva moralidad, por muy malévola o perversa que pretenda ser, al final resulta en una nueva manifestación de la categoría metafísica del Bien que, simplemente, se habría ocupado con contenidos diferentes. Según Unamuno, la mayoría de los relatos de Palma “carecen de *moraleja*, o tienen más bien, en vez de ella, *inmoraleja*. Para el caso es lo mismo”.¹⁷ En segundo lugar, las palabras de Unamuno suponen también un reparo a las ideas anticristianas de Palma, pues para Unamuno la ética tradicional, sustentada en las enseñanzas y la vida de Jesucristo, son superiores y más naturales que cualquier otra opción, “digan lo que dijeren el desgraciado Nietzsche y otros de la misma frasca” (165). Según Unamuno, la alternativa propuesta por Palma procede además de “un muy imperfecto conocimiento” del cristianismo cuya superioridad moral queda implícita en la grandeza y en la

“La torpeza de tus enemigos, señor, la inferioridad de sus almas, perturbadas por la brutalidad de un odio feroz, te ha proporcionado una muerte heroica de martirio; y la fuerza de tu alma, grande hasta para sentir con fervor sincero la fe religiosa —hoy que la religión, con otras muchas cosas buenas, es un protocolo de conjugación espiritual de los grupos humanos—, te hizo encontrar en ella renuevos de valor y energía para contemplar con serenidad el insondable misterio. ‘Mártir de la Religión y la Patria’, te llamó un virtuoso sacerdote cristiano en el momento que precedió a tu ingreso en el seno de la madre tierra. Si el alma [...] ha ido a morar en la región divina destinada a los buenos, según la fe cristiana, o al Eliseo de la mitología griega, no te apene, señor, el temor de que tu obra de amor infinito por la Patria pueda ser destruida, que el único dolor que podría conmoverte en la serenidad beatífica de la Gloria” (Palma, *Había* 44).

16 En gran parte, el prólogo se debió a la intercesión de Ricardo Palma ante Unamuno pues, durante su tarea como cónsul *ad honorem* en Barcelona, Clemente no parece haber llevado a cabo una gran actividad cultural (A. Martínez 125-126).

17 Las cursivas son mías.

Como cabía esperar, el tema del Mal es el más recurrido por la bibliografía sobre *CCMM* y en parte también sobre Palma. En ese corpus, pueden recordarse los estudios volcados con su conceptualización (Viñuales, Mora [*Clemente*], Kason, Basilio), los que atienden a su representación a través de la figura del diablo (Sánchez Franco, Hurtado) o a los recursos para construir esas ficciones (Cea Monsalves, Yue). Por otro lado, su específica atención a lo moral y a lo teológico sirve para distanciarle de volúmenes a veces propuestos como modelos de *CCMM*, como podrían ser *Contes cruels* de Villiers de L'Isle (1883) y *Hojas de mi álbum* del también peruano José Antonio Román (1903), ya que Palma habría preferido ficcionalizar cuestiones morales y obviar los argumentos esteticistas o las sátiras antiburguesas que abundan en esos dos volúmenes.

magnanimidad que se contienen en el perdón, en el hecho de perdonar las ofensas que puedan recibirse.¹⁸ Por último, la filosofía y la teología clásicas se muestran presentes en los juicios de Unamuno cuando este recupera al Dios omnisciente y omnipotente diluido por Palma en “El hijo pródigo” y cuando, a propósito del mismo cuento, recupera también la definición filosófica tradicional de la Nada, igualmente ficcionalizada por Palma de manera interesada y parcial.¹⁹ En cierta manera Unamuno representa entonces a quienes percibían en *CCMM* la intención secularizadora de su propuesta moral, es decir, a los escandalizados o *épatés* que buscaba Palma. Pero, al mismo tiempo, Unamuno estaría señalando al peruano su limitada lectura de la teología y la moral tradicional, las inconsistencias de algunos de sus fundamentos filosóficos y, por tanto, el carácter imperfecto de su propuesta secularizadora. Así, estas limitaciones de las críticas secularistas de Palma resultan análogas a las que T. Kuhn señalaba para los paradigmas científicos, es decir, a las que impregnan a esos paradigmas de su naturaleza dialéctica y ocasionan entonces el continuo dinamismo o desarrollo de este tipo de debates y propuestas cosmovisionales o totalizadoras (Martínez Domingo 249).

Con lo visto hasta aquí, puede adelantarse entonces que la intención secularizadora de *CCMM* se manifiesta tanto al cuestionar ideológicamente los contenidos teológicos y morales de la tradición judeocristiana como en la propia ficcionalización de esos contenidos. A su vez, creo que en los relatos de *CCMM* esas dos estrategias se han concretado a través de cuatro temas o motivos principales. El primero de ellos sería la elaboración de cosmovisiones alternativas a la judeocristiana, el segundo la relectura de las categorías del Bien y del Mal, el tercero la reconfiguración de los personajes de fuerte impronta moral y el cuarto el especial sincretismo entre las religiones históricas y las religiones simbólicas. Como me parece que queda demostrado en las páginas que siguen, esta propuesta sirve además para establecer una clasificación

18 Como se ha recordado con cierta frecuencia, la lectura nietzscheana del cristianismo es más bien limitada, pues en el fondo su conceptualización de aquél como una “moral de esclavos” identifica esta moral con el defecto de la pusilanimidad, un defecto contrario a la virtud clásica y cristiana de la magnanimidad (Marín-Porgueres). Más estridentes son aún algunas apuestas de Nietzsche como la misoginia o la ejemplaridad de la Orden de los Asesinos (Nietzsche 169, 196).

19 En concreto, la Nada clásica no puede ser la antítesis del Ser sino, simplemente, la ausencia de todo tipo de existencia, la pura no-existencia, pues la Nada, argumenta Unamuno, “no puede volver a ser porque no ha sido nunca” (*Narrativa I* 166).

de los relatos de CCMM tan solvente o incluso más que las ofrecidas hasta ahora, ya que también identifica alguno de los criterios que distinguirían a los cuentos de la primera edición de los añadidos a la segunda.²⁰

Cosmovisiones alternativas

Para comentar el concepto de cosmovisión en los relatos de Palma, recurro principalmente a la útil descripción de Romano Guardini (7-57), que entiende aquella como una instancia de carácter más contemplativo que práctico, más intuitiva que analítica, y previa a la praxis. La cosmovisión es también una propuesta de verdad con afán totalizador y develadora de la organicidad entre lo colectivo y lo particular, entre lo heterogéneo y lo unificador; además, abarca los tres niveles de lo real (el interior y el exterior humanos y lo sagrado). Obviamente, no ha de esperarse que los relatos totalizantes de CCMM repliquen exactamente cada una de esas variables, pero sí las más importantes. Esto puede explicarse porque una de las notas claves de las ficciones de Palma es su ya mencionada dependencia de las lecturas y escritos más teóricos de su autor y, también, por el hecho de que, como ejemplifico poco más adelante, dichas narraciones acaben caracterizándose por su cercanía con el género del ensayo, por su tendencia a lo asertivo más que a lo ficcional y a lo expositivo más que a lo propiamente diegético. Igualmente, sus personajes serán más simbólicos que miméticos, la actividad física de los personajes reducida y la trama más volcada con propuesta de cosmovisiones contestarias que con la resolución de conflictos concretos.

20 En concreto, y según mi propuesta, los “cuentos totalizadores” abundan tanto en la primera edición como en los relatos añadidos a la segunda; por el contrario, los vertebrados en torno al binomio “verdugo-víctima” son casi exclusivos de la primera edición. Junto a estos dos grupos existiría un tercero referido a materializaciones concretas de esa cosmovisión. Según estos criterios y con los matices que sean necesarios, la composición de dichos grupos sería la siguiente: 1) cuentos totalizadores: “Parábola”, “El quinto evangelio”, “El hijo pródigo”, “Leyenda de hachisch”, “Tengo una gata blanca”, “Ensueños mitológicos”, “Un paseo extraño”, “El día trágico”; 2) cuentos en torno al binomio verdugo-víctima: “Los canastos”, “Idealismos”, “Una historia vulgar”, “Los ojos de Lina”, “Las vampiras”; y 3) cuentos en torno a motivos particulares: “El último fauno”, “Cuento de marionetes”, “La última rubia”, “La granja blanca”, “El príncipe alacrán”, “El nigromante” y “Las mariposas”. Mi clasificación resulta así distinta de la propuesta por Kason, que mezcla criterios de índole diversa y mutuamente incluyentes (10 y 30-97). Sobre este particular ver también Mora (*El cuento* 74-75), Mateo Díaz (70) y Cea Monsalves (42), que a mi juicio tampoco proponen clasificaciones alternativas satisfactorias.

Frente al resto de los relatos de *CCMM*, centrados en una anécdota concreta y con una moraleja o, en palabras de Unamuno, una *inmoraleja* más particular, este grupo de relatos totalizadores se caracteriza sobre todo por una intención omniabarcante, conseguida a través de estrategias como la presencia de voces autoritarias o magisteriales, de exposiciones mediadas por experiencias visionarias, de explicaciones transversales de lo real, del recurso a la universalidad geográfica o del contraste con otras cosmovisiones presentadas como caducas. Obviamente, no todas estas estrategias aparecen en todos y cada uno de esos relatos, pero sí parecen ser las más determinantes de cada uno de ellos. Como ejemplos, y antes de comentar “Parábola”, especialmente ilustrador de esta lectura, queda claro que “Leyenda del haschish” propone un entendimiento particular del funcionamiento de todo lo real (“Venus Syphiliae, *regina urbis*”; *Narrativa I* 281²¹) y que narratológicamente se ha construido a partir de una acción (el consumo de droga) que permite una visión distinta a la de las experiencias cotidianas. De manera semejante, el protagonista de “Un paseo extraño” dispone de una tecnología privilegiada que le permite un acceso exclusivo a los grotescos subterráneos de la ciudad, metonimia del comportamiento moral de sus habitantes.²² Por su parte, “Tengo una gata blanca” es sobre todo un relato ensayístico, con un mínimo de acción y cuyo cuerpo textual principal son las meditaciones del narrador sobre un tema (el Mal) transversal y universal. Finalmente, “El quinto evangelio” y “Ensueños mitológicos” ubican sus narraciones en un momento preciso, único y simbólico, vinculado a la desaparición de la cosmovisión previa tras la derrota del Yahveh judeocristiano y sustituida por una nueva encarnada en la presencia de Don Quijote como el nuevo Redentor y en Venus como la nueva diosa universal. De nuevo, en el caso del segundo, la visión se ha dado a través de un sueño, de una “imaginación libérrima” (Palma, *Narrativa I* 297), que es una experiencia análoga a la ingestión de la droga en “Leyenda del haschish” o la visión de los subterráneos en “Un paseo extraño”, visión posible gracias a la especial escafandra del protagonista.

21 Las cursivas son mías.

22 Garnica Brocos (228-258) realiza una lectura de este cuento en parte diferente a la mía, pues lo vincula sobre todo a la cultura higienista del siglo XIX. Ambas lecturas me parecen compatibles, ya que las dos ven en ese viaje una intención totalizante y en el fondo proponen los subterráneos como metáforas de la vida real de la urbe.

En cuanto a “Parábola”, el mismo título deja claro que es un texto de intención moralizante y, como las parábolas evangélicas, con intención didáctica y de alcance universal. Igualmente, la extensión de la parábola en sí, que ocupa casi el total del relato, indica también que es un cuento-ensayo, es decir, una elaboración más o menos sistemática del pensamiento filosófico o moral del autor y no tanto una diégesis plana o lineal. Técnicamente, a la hora de proponer una nueva cosmovisión, Palma recurre a la voz autorizada de un sabio (el anciano y erudito tío del narrador), a la ambientación libresca o cultural de la exposición (el mundo apartado del convento, su biblioteca, el preámbulo filosófico), el tema teológico-filosófico que se debate (la existencia de Dios) así como a un tipo de personajes específico en el metarrelato del cuento (un ermitaño preocupado por un problema universal). A lo mismo contribuyen los conceptos teológico-morales de alcance global (catolicidad de la Iglesia, la Tierra como ámbito de acción, salvación y condenación), la conversión en símbolos de algunos personajes bíblicos (Judas, Pilatos), la presentación del conjunto de la humanidad como sujeto u objeto de las acciones, la correlación orgánica entre lo general y lo particular (los filósofos y el resto de la humanidad) y, finalmente, la existencia de un fundamento o causalidad concreta —la realidad del pecado— que explica todos los aconteceres humanos.

Yendo aún más lejos, cabe afirmar que el esquema tripartito de la parábola en sí, es decir, de la existencia de tres problemas (y no más ni menos) como causas inmediatas de la infelicidad de los hombres, resulta análogo al de una multitud de esquemas paralelos de la literatura o el folklore y proporciona una misma sensación de totalidad.²³ En concreto, esos tres problemas (la enfermedad, la miseria y el odio) constituyen la síntesis de la problemática humana posterior a la Caída. Las peticiones que el ermitaño hace a Jesucristo se convierten entonces en la solicitud de eliminar el infierno de la Tierra y de dar fin a ese estado poslapsario para así instaurar el cielo o la felicidad en esta vida, para invertir en cierta manera la dirección de la Redención. Sin embargo, la persistencia final de los hombres en su condenación y el regreso al estado previo a la concesión de los deseos suponen afirmar la inutilidad de

23 Aludo aquí a cuentos populares como “Los tres deseos” de Perrault o literarios como “La pata de mono” de W. W. Jacobs. Esa perfección simbólica del número tres habría servido igualmente a Palma para dar un sentido de narración cerrada y completa a su cuento, para convertirlo en un mundo autoexplicado y en una propuesta definitiva.

la Redención o, dicho de otra manera, reivindicar la naturaleza caída de la Humanidad como algo inevitable o incluso deseable. La justificación final, la *inmoraleja* de Unamuno, se expresa en unas palabras de tono nietzscheano, pero también claramente vinculada al progresismo positivista y al evolucionismo del siglo XIX, a la sustitución de la contemplación por la acción (“suprimiendo la enfermedad, la miseria y la lucha hemos creado, buen anciano, la inercia y el hastío, es decir, el mayor pecado y la mayor condenación”; *Narrativa I* 206). Las últimas palabras de esta cita condensan, además, esa inversión de la cosmovisión cristiana, es decir, la idea de que el estado poslapsario de redención incompleta o innecesaria puede ser más deseable y más perfecto que el estado previo a la Caída o que la bienaventuranza celestial, y que los hombres, en definitiva, han construido un destino mejor que el previsto para ellos por la divinidad.

Al respecto debe añadirse que estas conclusiones de Palma son también producto de la mecánica de la ficción propia del relato, de su propia justicia poética, pues el narrador opera una clara selección del material al identificar automáticamente ausencia de problemas con inercia o con hastío y no, por ejemplo, con el ocio contemplativo de Aristóteles o con la paz interior de la mística cristiana. En cualquier caso, la cosmovisión resultante en este relato deja bien claro que el Mal, el sufrimiento o el dolor son constituyentes basales del universo palmiano y no sólo simples ingredientes. Son los dinamizadores de la vida de los hombres y, sobre todo, de los privilegiados que son conscientes de ello y que, ficcionalizados, serán los principales protagonistas de sus narraciones. Estos presupuestos nos llevan entonces a comentar las correlaciones entre la secularización y la concepción del Mal, y también entre la secularización y la representación literaria concreta de esos personajes, sean éstos humanos o divinos, naturales o sobrenaturales.

La reconfiguración del Mal

Cuando los CCMM proponen el Mal como principio de la moral universal, en un mundo entonces permanentemente poslapsario, están reaccionando al menos en parte a las propuestas de la *Ética* de Ortí y Lara que Palma mencionaba en la carta a su padre. En efecto, y aunque dichas propuestas son comunes a la filosofía clásica (Platón, Aristóteles), fueron principalmente el tomismo y los neotomistas decimonónicos quienes más abundaron en ello.

En concreto Ortí y Lara comenzaba su tratado con unos capítulos dedicados al bien absoluto, Dios, “que es la sustancia del Bien” (14), y al bien moral, que “es la adhesión al bien absoluto que reside en Dios” (15). En cuanto a los deberes hacia el prójimo, se refería Ortí y Lara a diferentes aspectos de este (152-180), entre ellos los deberes de justicia hacia “la persona moral de nuestros semejantes”, y que se manifestaban en los deberes relativos a su dignidad, a su inteligencia, al sentimiento, a su libertad y también a los deberes de gratitud, amistad y caridad. Obviamente, al comparar estos valores con los propuestos en cada uno de los relatos de *CCMM*, lo que se comprueba es una total inversión de estos en función de esa anterior alteración de su fundamento metafísico, de la sustitución del Bien por el Mal.

El texto teórico de Palma que mejor explica esta inversión moral es “La virtud del egoísmo”, la conferencia pronunciada en el Centro Universitario de Lima y publicada en *El Ateneo* en 1908. En ella el nervio principal es la defensa de las propuestas de Nietzsche, sobre todo las referidas al vitalismo, a la afirmación de la voluntad, al darwinismo y al pragmatismo. Aunque Palma no llega tampoco a algunos extremos defendidos por el pensador alemán, lo cierto es que sí coincide con él al cuestionar determinados puntos de la moral cristiana como son la caridad o la compasión, por considerarlas debilitadoras de la voluntad, o los remordimientos, por verlos como impropios de individuos fuertes y determinados (112-120). Como modelos concretos de esa moral y en un arrebato de pragmatismo, Palma opone figuras como Rockefeller o J. P. Morgan, los famosos oligarcas y “filántropos” estadounidenses, a pensadores y pacifistas como Tolstoi. Resulta claro entonces que, tanto en los cuentos comentados en el anterior apartado como en su ensayo sobre el egoísmo, Palma se aleja de la moralidad clásica y su tradicional distinción entre el Bien y el Mal y también de sus manifestaciones más concretas, como lo son las virtudes y vicios correspondientes. Y esto lo estaría llevando Palma a cabo tanto desde planteamientos teóricos o metafísicos como de otros más puramente pragmáticos.

A la hora de aterrizar estos planteamientos en las ficciones de *CCMM* conviene recordar una de las clasificaciones tradicionales del Mal, según la cual debe distinguirse principalmente entre mal físico y mal moral, y entre mal realizado y mal padecido; por encima de todos estos, además, se da el Mal como categoría metafísica. De todos ellos, pero especialmente del mal moral realizado y, recíprocamente, del mal padecido y del Mal como categoría

metafísica, se dan de hecho abundantes muestras en el volumen de Palma. Obviamente esta abundancia tiene mucho que ver con las exigencias de la mimesis literaria, que siempre requiere de caracteres humanos o humanizados para la acción, y también con la intención de Palma a dar un formato más o menos ensayístico a sus ficciones. Así, el tipo de mal más frecuente en sus relatos es el originado en la libertad moral de unos personajes y sufrido por otros que conviven con sus verdugos en esos espacios de libertad; por el contrario, el mal causado por fenómenos naturales y con la posible excepción de “Un día trágico” está prácticamente ausente.

Se trata entonces de comentar una doble dimensión del Mal en estos cuentos. En primer lugar, hay que ver su reelaboración más filosófica o abstracta y lo que, en el contexto de la secularización, supone su distanciamiento de las concepciones tradicionales. En segundo lugar, debe comentarse cómo ese Mal funciona en el nivel propiamente diegético, es decir, cómo se convierte en el móvil de las acciones de algunos personajes (que aquí llamaré “verdugos”) y que se correspondería con el mal moral clásico o malicia, y cómo se convierte también en la experiencia dolorosa de otro grupo de personajes (que aquí llamaré “víctimas”).

Aparte del ya comentado “Parábola”, creo que “El hijo pródigo” es el relato más indicado para repasar la elaboración abstracta del Mal en el libro pues, como aquél, éste se organiza en torno a la extensa exposición de un narrador magisterial y metadieético. Si en “Parábola” la exposición procedía del prior de los Camaldulenses, el anciano tío del protagonista, en “El hijo” su rol lo ocupa un pintor consagrado por el propio narrador mediante los elogios a sus méritos artísticos.²⁴ A través de dicha voz Palma reescribe de nuevo la historia de la Redención y el Apocalipsis mediante unas escenas en las que Jesucristo, los ángeles y los santos solicitan de Dios Padre el perdón de Luzbel, pues éste habría cumplido ya su trabajo como sostén del fundamento de la conducta social. Dicho fundamento no lo constituirían los sistemas religiosos o morales de uno u otro signo sino “la filosofía íntima, [...] la filosofía inconsciente” que desde “allí reina y

24 Este pintor, de nombre Néstor, es seguramente una transfiguración de Néstor Martín-Fernández de la Torre (1887-1938), pintor canario a quien Palma conoció en Madrid en 1902 y en cuyos cuadros abundaban los motivos mitológicos y marinos, también repletos de sensualidad. A esos cuadros puede deberse también la inspiración de “El último fauno”, uno de los relatos de *CCMM*.

domina con todo el imperio de un emperador absoluto, a pesar de la religión y de las doctrinas de los moralistas” (Palma, *Narrativa I* 230-231). Tras esa petición, el relato continúa con el perdón de Luzbel y su incorporación a la corte celestial, “a la Diestra de Dios Padre” (*Narrativa I* 252), y con la reelaboración de la cosmovisión tradicional, ya que el narrador propone una nueva creación, un nuevo sistema de valores en donde la sublimación del Mal con el perdón a Luzbel desemboca en la sublimación del nihilismo que ansiaba Nietzsche:

Y no hubo ya más distinción, ni de forma ni de esencia, entre el Bien y el Mal, entre la Virtud y el Pecado [...]. Y fue el Gran Cataclismo de la Creación: faltando Luzbel en el Universo, el Universo murió: le faltaba el alma [...] Y volvió a ser la Nada. (Palma, *Narrativa I* 253)

Como puede verse, el relato se ha compuesto mediante un cuestionamiento de la metafísica, la teología, la cristología, la demonología y la moral de los clásicos en tonos especialmente nietzscheanos o simplemente heterodoxos. En este cuento rebosan las creencias filosóficas de Palma y también su deseo de contradecir todo el sistema filosófico y simbólico del cristianismo. En él el Ser ya no es el fundamento de lo real, y menos el Ser identificado con el Bien y la Verdad; Dios tampoco es el Padre unido en esencia y en voluntad a Cristo, su Hijo primogénito y sustancial; la providencia divina no es tampoco la fuerza que guía la Historia y, por su lado, el *fomes peccati*, ese fondo casi inconsciente que en la moral clásica era simplemente la atracción por el Mal y un condicionante de la conducta moral, se convierte aquí en la fuerza determinante e insuperable de los comportamientos humanos. Por su parte, el diablo es transformado en Hijo (con mayúscula) y deja de ser una criatura más; es un hijo desterrado pero restituido a su origen y también un hábil estrategia que consigue desarmar los planes de la Providencia. En todo este panorama, y de manera previa a la completa aniquilación, el Mal deviene en el verdadero motor de todas las acciones humanas, a pesar de la omnisciencia y la omnipotencia de Dios Padre y de la Redención de Dios Hijo. Siguiendo el modelo de la parábola evangélica (Colunga, Lc. 15: 11-32), en el relato de Palma el hijo pródigo habría regresado a la casa del padre no solo para desalojar a su padre y a su hermano mayor sino también para destruir toda su hacienda.

Entre todas estas ideas de “El hijo pródigo”, la más útil para comentar la conducta particular de los personajes de *CCMM* es la referida a la existencia de ese Mal en el centro moral del ser humano. En concreto Palma afirmaba que Luzbel, el Mal, “la filosofía inconsciente”, era el “verdadero padre y señor de los cuerpos y de las almas todas” y eso a pesar de que

éstas se cubran con la blanca veste de la milicia cristiana; desde allí imprime en todos los hombres la huella de su formidable garra [...]. En vano la caridad, el ascetismo y la fe, en vano; en vano la pugna del espíritu para escapar a la caricia de esa mano candente: nada, ni los santos escaparon. (Palma, *Narrativa I* 250-251)

Está claro que estas afirmaciones tan tajantes no podían sino desembocar en la galería de narradores o personajes y narradores cínicos y malévolos que relatan o protagonizan la mayoría de las historias de *CCMM*. Con pocas excepciones, son esos personajes principales quienes materializan las ideas de Palma sobre la nueva moral, guiada o determinada por el Mal, bien en su deseo de causar el sufrimiento en los personajes secundarios de los relatos, bien llevando a cabo comportamientos más bien estrafalarios o antisociales. En otras palabras, y recurriendo ahora a las ideas de Peter Lamarque, es en esos personajes principales donde se da una mayor actitud “manipuladora” por parte de Palma, ya que van a ser ellos quienes se presenten como símbolos de la moralidad propuesta y quienes, por tanto, deben estar revestidos de la aureola de autoridad o empatía que el autor pretende para sus propias ideas. En consecuencia y dado que la nueva moralidad es más bien epatante y revolucionaria (y también secularizadora), van a ser necesarias algunas estrategias discursivas que suavicen la inmoralidad de sus conductas o de sus afirmaciones y así lograr que estas sean (solo) un poco más aceptables a los lectores. A la vez la caracterización de los personajes secundarios, sean víctimas o no, estará igualmente sujeta a mecanismos análogos, bien para acentuar su inocencia y así intensificar la crueldad del protagonista, bien para reducir esa inocencia y hacer más llevadera al lector la maldad del personaje principal.

A este respecto resulta útil comentar “Los canastos”, el relato que significativamente abre *CCMM*, “Idealismos”, que ocupa el segundo lugar, y “Una historia vulgar”, por los interesantes cruces morales que se dan entre

narrador, protagonista y víctima. Como en “Parábola”, la primera de estas tres ficciones se construye en dos partes, la primera siendo un preámbulo más o menos filosófico y la segunda una anécdota-ejemplo que sirve para ilustrar ese preámbulo. Como se postulaba en la filosofía de “El hijo pródigo”, el narrador-personaje es de ésos que tienen una superficie bondadosa pero también —y contado en tono exculpatorio— un “fuego de malos instintos” que va a explicar y a justificar la maldad de sus acciones. Por el contrario, Vassielich, la víctima, es un pobre carretero sordo, “un buen hombre que jamás me había hecho daño alguno” y cuya familia, a consecuencia del incidente, “sufriría miserias espantosas” (Palma, *Narrativa I* 179-182). En la caracterización del narrador-protagonista, Palma dibuja una trayectoria moral o interna en cierta manera vacilante, en el sentido de que esas actitudes contienen tanto la morbosa intención de causar y disfrutar del sufrimiento de la víctima como las justificaciones y los razonamientos para suavizar la percepción de la conducta del verdugo por parte del lector. No es, en este sentido, una copia de los miembros de la Orden de los Asesinos que Nietzsche ponía como modelos de quienes viven más allá del Bien y del Mal, pero tampoco es en absoluto un personaje altruista o ejemplar. Es más bien malévolo, como reza el título del libro, pero no maligno o diabólico en el sentido que lo pueden ser otros personajes de *CCMM*, ya que en él sigue apareciendo algún tipo de remordimiento o de lucha interior en la que el Bien pervive y, aunque al final sea derrotado, continúa actuando en su conciencia. Lo interesante en ese sentido y en el contexto de la secularización es que el propio Palma elabora, a través del narrador, una serie de justificaciones para esa acción, es decir, una serie de marcos morales muy distintos de la virtud clásica de la caridad y, por ello, presentados también como sus sustitutos secularizados o inmanentes. Es lo que puede decirse, por ejemplo, de “Idealismos” y “Una historia vulgar”, dos relatos del mismo grupo que “Los canastos”.

Así, ambos se organizan en torno al binomio “víctima-verdugo” tanto en lo referido a la caracterización de éstos como a los vaivenes del narrador o protagonista. De una manera u otra y con esperables matices, en todos ellos el argumento se vertebra en torno al binomio “verdugo-víctima” y los personajes se caracterizan en función de ese rol y en función también del simbolismo moral que les asigna Palma. Por ceñirme a “Idealismos” (Palma, *Narrativa I* 183-189), Luty, la moribunda novia del protagonista,

tiene unos “hermosos” y “grandes ojos azules”, una “amplia cabellera de color champaña” y es alguien “sin malicia, sumida en la ignorancia más profunda de las miserias e ignominias del amor”(185). Por su parte, el narrador cuenta igualmente sus luchas interiores contra la tentación de pervertir o dañar a Luty pero, sobre todo, concluye con una justificación semejante a la de “Los canastos” que está explícitamente dirigida a la clase burguesa y a su acomodaticia moralidad, que serían como el contratexto del cuento. A los lectores burgueses advierte que “desear y cooperar en la muerte de una novia joven, bella, inocente, amada y amante, no es, en ciertos casos, una paradoja espeluznante, ni mucho menos una crueldad espantosa, sino un acto de amor, de nobleza y de honradez”(189). Obviamente, lo llamativo en esta justificación que, como en “Canastos”, también acaba cerrando el cuento, es tanto su contratexto burgués como la paradójica inversión de valores morales contenida en esas palabras. Dicha inversión puede calificarse de paradójica porque, aunque se propone una reescritura de la moral clásica, la conversión de esa maldad en una especie de nueva bondad no hace sino reivindicar el Bien como condición metafísica trascendental, inevitable. Dicho de otra manera, el cierre de este relato acaba revelando la falacia nietzscheana, es decir, la imposibilidad de ir más allá del Bien y del Mal, de trascender ambas categorías metafísicas. El Mal o el nuevo Bien propuesto por Palma (o la *inmoraleja* de Unamuno) sería simplemente imposible, dado que ese Mal palmiano supone el regreso a la categoría clásica del Bien, que simplemente se habría llenado con un contenido distinto. En cualquier caso, lo que sí se da sería la secularización de esos conceptos, ya autónomos y desvinculados de sus referencias religiosas.

Relecturas de los personajes-símbolo

Para comentar las dos siguientes series de cuentos conviene recordar los mecanismos propios de la ficción con respecto a discursos asertivos como el filosófico o el histórico, que están guiados por una teleología distinta. Como han mostrado Oatley (“A Taxonomy”, “Why Fiction”) y Lamarque, ficción, incluso la más realista, siempre supone y necesita de estrategias narrativas que le permitan construir un mundo y unos personajes autónomos e internamente coherentes y que den la impresión final de realidad. Entre estas estrategias —voluntarias o inevitables— se encuentran algunas como

la abstracción, la sublimación, el recurso a la memoria, la simplificación o la selección. Dichas estrategias acaban haciendo del narrador o del autor una especie de demiurgo o manipulador de su diégesis, diégesis que siempre poseería una teleología interna propia. Una de las principales estrategias es entonces la de la creación de unos personajes —el elemento ficcional más cercano al lector— sobre los que el autor volcaría sus empatías o distanciamientos y que así se convierten en el mejor vehículo para provocar el mismo tipo de empatía o distanciamiento en los lectores.

En este sentido, en un artículo como el presente resulta inevitable comentar la representación de los personajes y sistemas que encarnan las ideas del Bien y del Mal en las referencias y contextos de Palma y que, obviamente, son Jesucristo y Satanás.²⁵ En cuanto al primero, aparece en un primer plano en relatos como “Parábola” y “El quinto evangelio” o como personaje secundario en “El hijo pródigo”. En “El quinto evangelio” (*Narrativa I* 234-238) la historia se cuenta —y esto me parece bastante significativo— sin esos narradores intermedios a los que suele recurrir Palma y que suelen servir para atenuar el grado de identificación entre el narrador y el mensaje de la historia. Así, frente a su contratexto (la narración bíblica en este caso), Palma recrea su versión de la agonía de Cristo con algunos matices que ficcionalizan la esterilidad del sufrimiento de este y su situación de soledad y desamparo. En ese trance se presenta Satanás que va a sermonear a Jesús, más que para tentarle, para insistir en la inutilidad de su sacrificio y mostrarle la pervivencia del pecado y el escaso eco de sus enseñanzas. En la caracterización de Jesús aparecen algunos tópicos nietzscheanos o satanistas (Palma, *Filosofía* 14-21) dirigidos tanto a su persona (“¡Pobre visionario!”, “desventurado mártir”, “iluso profeta” (Palma, *Narrativa I* 235)) como a su mensaje (“la salvación que ofreces tú es la muerte y la Humanidad quiere vivir, y la vida es mi aliento. La vida es hermosa” (Palma, *Narrativa I* 235)). Por el contrario, Palma hace que Satanás se autocaracterice con expresiones mucho menos negativas y procedentes del discurso propiamente secularizador del siglo XIX. Afirma el diablo que “yo soy la Carne, que yo soy el Deseo, que yo soy la Ciencia,

25 Aunque a continuación voy a referirme sólo a las narraciones de *CCMM*, hay que recordar también que Palma recurre a estas dos figuras, juntas o por separado y con algunos matices distintos a los de sus representaciones en *CCMM*, en otros relatos suyos como *Longhino*, una novela inconclusa redactada entre 1902 y 1904, y “El hombre del cigarrillo”, uno de los cuentos de *Historias malignas* (1924).

que yo soy la Pasión, que yo soy la Curiosidad, que yo soy todas las energías y estímulos de la naturaleza viva, que yo soy todo lo que invita al hombre a vivir” (Palma, *Narrativa I* 235). El cuento concluye con lo que a Unamuno le llamó más la atención, es decir, con la aparición de Don Quijote como símbolo que se añade a los dos anteriores y que es también sustitutorio de los propuestos por el cristianismo.²⁶

Sin duda alguna, lo más interesante en este relato es la interacción entre el narrador y sus personajes, pues la ficción construida en él consiste en una base intertextual evangélica y una serie de aportaciones propias y asunciones filosóficas e ideológicas típicas del siglo XIX. En concreto, el narrador se presenta como dueño de la ambientación, de la caracterización de Cristo y del diablo y de las visiones últimas de Jesús. Dichas visiones son funcionalmente idénticas a las mostradas en “Parábola” o “El hijo pródigo” y se resumirían en las ideas de la inutilidad del sacrificio redentor de Cristo, de la consecuente persistencia del Mal y de la decimonónica presentación del cristianismo como un credo apagado y oscurantista. Por el contrario, Satanás es presentado como la voz magisterial. Él es quien guía las acciones de Jesucristo, quien le contrapuntea y supera dialécticamente, quien le acaba cerrando los ojos y quien explica la visión final. Al mismo tiempo y a pesar de alguna caracterización más o menos grotesca de Jesús (“ojos claros desmesuradamente abiertos”), para construir esta antítesis moral, el narrador no puede prescindir de los calificativos que históricamente han caracterizado al Mesías (“Nazareno”, “Maestro”, “Salvador”, “divina víctima”). En este caso me parece que importa poco la ironía que pueda haber en esos apelativos, ya que esa misma ironía verbal siempre se acaba construyendo sobre el significado literal de los vocablos y, por ello, en este caso, reivindicando en último término tanto su secularización como su referencialidad genuina o sagrada. Es, dicho de otro modo, la dialéctica propia de la secularización, que sólo puede construirse dependiendo de lo sagrado o integrándolo de una u otra manera en su propio discurso.

Queda claro entonces que este tratamiento de los dos personajes principales del relato invierte los roles o jerarquías de sus contratextos. Así Satanás es

26 De todos modos, hay que puntualizar también que esta especie de nuevo mesianismo no era una novedad en Palma, pues ya en *Excursión literaria* (1895) había identificado a Don Quijote con un idealismo filosófico opuesto al materialismo y al pragmatismo de Sancho Panza (Basilio 124-125).

quien, guiado por el narrador, comanda el diálogo entre él y Jesucristo, que solo interviene en una ocasión y es rebatido por el primero en un largo párrafo de tono ensayístico y un planteamiento totalizador semejante al de “El Hijo pródigo”. En relación con la cristología clásica, nos encontramos aquí con una serie de licencias encaminadas a privilegiar la voz del demonio (la del propio narrador) sobre la voz de Cristo. Como en “El hijo pródigo” aquí también es una figura a la que el narrador otorga una posición o autoridad privilegiada.²⁷ Si en “El Hijo pródigo” el narrador se servía de la voz de un pintor prestigiado y de la absolución del diablo por parte de los habitantes del Cielo, ahora será el narrador quien ejecute directamente esa sublimación del demonio mediante la adjudicación de una sabiduría superior a la del Logos cristiano, de una actualidad mayor de sus valores y de una refutación de las enseñanzas de ese Logos con hechos que ratifican la primacía del Mal. En ambos relatos, además, Satanás tiene la palabra final o el narrador cierra la ficción con la confirmación de lo expuesto o defendido por él. En cualquier caso, lo que queda claro es que el diablo de este relato, al modo de los de Baudelaire o Carducci —que Palma seguramente conoció— ha dejado de ser el representante de valores o realidades excluidos socialmente y ha pasado más bien a simbolizar otro —el Mal— que, dada su inevitable necesidad y su carácter de dinamizador social, no debe sino ser restaurado cara a la nueva etapa histórica. Según la ficción de Palma, Jesús pierde entonces el rol de Señor de la Historia que le asigna la cristología clásica y Satanás pasa a ocupar ahora la plaza del Ser en sí, de Dios, obviando también su carácter de ser totalmente mimético y absolutamente dependiente (Girard 182-184).

Finalmente, el contraste entre ambas figuras se percibe con claridad en las interesadas caracterizaciones que de ellos realiza el narrador. Así, mientras las del diablo siguen en parte el modelo tradicional (“una risa que parecía el aullido de una hiena hambrienta”, “un aliento corrosivo”, “una voz burlona”, una “sonrisa burlona e irónico acento”, una “oprobiosa mano”, “rebotaba como una pelota de goma” (Palma, *Narrativa I* 234-238)), las de Cristo suelen tener unas connotaciones más bien desmitificadoras o al menos muy alejadas de la sobriedad de los relatos evangélicos o de la

27 Esta estrategia de inversión semántica es todavía más evidente si se contrasta el relato con las escenas bíblicas en las que Cristo realiza exorcismos de diversa entidad o en las que sus mandatos o su autoridad no pueden ser rebatidos por los demonios (Colunga, Mt 8: 28-34; Mc 9: 14-29 y Lc 8-27-39).

solemnidad litúrgica. En el cuento, Cristo tiene unas “carnes enflaquecidas”, un vientre formado por “oquedades espasmódicas”, un rostro “desencajado y angustioso” y no puede “responder con una enérgica negativa” a las argumentaciones de Satanás (Palma, *Narrativa I* 234-236). En consecuencia, lo que se da al final es el recurso a la representación tradicional del diablo, la reconfiguración plástica y conceptual del personaje-símbolo del Bien y, por ello, la alteración de su contenido y del valor o utilidad social de ambos. Pero lo más interesante en el contexto de la dialéctica propia de la secularización, que exige la permanente convivencia de lo sacro y lo profano, es que tanto esa esas representaciones invertidas del diablo y de Cristo descansan sobre unos modelos ya consagrados por la Historia, y son sobre los que en este cuento releen Palma, Unamuno y también el resto de los lectores. Lo que simplemente ha hecho Palma ha sido aplicar las estrategias narrativas necesarias para alterar esa percepción, para secularizar o desmitificar el símbolo del Bien a través de la ficción, tanto en su diégesis como en sus protagonistas.

Religiones míticas y religiones históricas²⁸

En cuanto a la ficcionalización de las interacciones entre las religiones míticas y las religiones históricas, o lo que otros comentaristas del Modernismo en general y de Palma en particular han llamado neopaganismo o sincretismo religioso, los dos relatos más útiles son “El último fauno” y “Ensueños mitológicos” (*Narrativa I* 190-198 y 297-301). Como en el apartado interior, la interesada configuración de los personajes es otro de los recursos claves para explicar su dimensión secularizadora.

El primero de ellos (*Narrativa I* 190-198) comienza con una descripción parcial de la sustitución del paganismo por el cristianismo, bien sea mediante la denominación de éste como “mitología” o como un repugnante “nuevo espiritualismo” (190-191), o mediante la caracterización de los dioses griegos como víctimas merecedoras de compasión. Entre esas víctimas y

28 Aunque sea una distinción debatible, decido emplearla porque confirma bien uno de los mecanismos narratológicos de la secularización, como es la nivelación de sistemas religioso-simbólicos de diferente entidad. En resumen, esta distinción separa las religiones de las mitologías y las religiones históricas de las simbólicas no únicamente a causa de la historicidad de sus fieles, sino también en función de la historicidad empírica de sus fundadores o de sus figuras representativas (Ashley).

en esta especie de Apocalipsis invertido destaca el “faunillo” que pasa a ser el protagonista del relato, un protagonista al que la nueva religión ha impedido vivir según su naturaleza y que acaba recluyéndose a vivir junto a otras figuras mitológicas. Como novedad, el narrador de este relato acerca la ficción al lector a través de vocativos y otras apelaciones extradiagéticas. (“¿No conocéis?”, “Figuraos” (Palma, *Narrativa I* 191)). Junto a esta mitológica introducción, la segunda parte se inicia con unas referencias a la orden religiosa de las ursulinas, es decir, a realidades históricas verificables y quizá vinculadas a la vida religiosa de Perú (Klaiber 143-332). Igualmente, el narrador selecciona y va preparando el encuentro de una de ellas con el fauno mediante alusiones a la juventud de aquellas, a la sensualidad de sus cuerpos, con comparaciones con el mundo romano de tono decadente y neopagano (las monjas como vestales) y la presentación privilegiada de la novicia coprotagonista. El momento del rapto y su descripción no deja de tener tampoco su interés, pues el fauno aparece ante sor Ágata como “un Cristo marino” (Palma, *Narrativa I* 195) que elimina los temores de la joven y le devuelve la vida que le habría negado la clausura del convento. Como señaló Unamuno, el diálogo entre el faunillo y la novicia es el momento clave de la nueva simbiosis entre paganismo y cristianismo que aquí propone Palma. Por ello, el acuerdo de las negociaciones entre sor Ágata y el fauno es rematado simbólicamente por el narrador con un toque de difuntos en el campanario del convento.

El final de la historia es, si cabe, más revelador, pues la simbólica pareja muere a causa de los caprichos y la frivolidad del mundo burgués representado en los viajeros del transatlántico y entre los que se encuentran “Sarah Bernhart, una compañía de saltimbanquis, seis sacerdotes y una pareja de recién casados” (Palma, *Narrativa I* 197). Lo interesante aquí es la presentación caricaturesca que hace Palma de este grupo y que contrasta con la pareja fauno-novicia ya armónicamente conciliada. En otras palabras, parece como si ese sincretismo religioso ideal se quisiera enfrentar a los valores del mundo burgués al que en otros relatos de *CCMM* Palma ha querido *épater*, como si en el fondo esos valores materialistas y chatos fueran el común enemigo de la simbiosis idealizada por Palma en la singular pareja de amantes. De todos modos, también es claro que en la forma de representar la figura de sor Ágata se ha producido una selección paradigmática clara, para encajarla en sintonía con el faunillo que vertebró la narración. En otras palabras, el

mundo pagano sigue siendo el centro gravitatorio del relato, en parte por el título y en parte también por el *incipit*. Así el *incipit* del cuento consiste sobre todo en un paganismo atenuado en este caso por la presencia de un coprotagonista cristiano al que se ha hecho más simpático mediante una atenuación de su identidad más típica.

En “Ensueños mitológicos” (*Narrativa* I 297-301), Palma vuelve al tópico del “regreso de los dioses paganos” y presenta como epígrafe una cita de la “Plegaria sobre el Acrópolis” de Renan, otro de los pensadores claves en la secularización propia del *fin de siècle*. El narrador presenta el relato como un sueño —otra estrategia atenuadora— y a la vez reivindica, en un tono entre exculpatorio y subversivo, el poder y las capacidades de la imaginación. Seguidamente describe una especie de lucha apocalíptica —es decir regeneradora— en la que se enfrentan las figuras y personajes de la mitología helénica con las de la religión cristiana. En este caso, la estrategia narrativa es al menos análoga a la de “El último fauno”, pues lo que Palma está representando interesadamente tanto las figuras de ambos bandos como algunos de los momentos climáticos del argumento, que al final se resuelve a favor de los dioses paganos. En efecto, tras una batalla entre binomios de contrincantes, cuyo emparejamiento puede sugerir también una especie de relativismo religioso (Hércules y Sansón, Apolo y Cristo, Zeus y Yahveh, el águila de Júpiter y la Paloma-Espíritu Santo), aparece Satanás, que “había sido quien puso en libertad a los antiguos dioses” y hace estallar una bomba fabricada con los “pecados, vicios y pasiones de la Humanidad” que acaba destruyendo el mundo. Sobre ese vacío surge luego una nueva Humanidad, “sana, fresca y viril” que deja atrás las “iglesias, sinagogas, pagodas y mezquitas” que, en una ensoñación de tonos nietzscheanos, son sustituidas por los —y me interesa marcar el carácter intencional del adjetivo, que subrayo— “*eurítmicos* templos a Venus”. La narración concluye en una especie de coda retrofuturista, con un irónico cuestionamiento de la creencia cristiana en la maternidad virginal de María pronunciado desde una perspectiva científico-racionalista.

En resumen, en estos dos relatos lo que se ve es una nivelación entre religiones simbólicas y religiones históricas, principalmente entre helenismo y cristianismo. Lo más interesante en esta nivelación no es tanto su burla del cristianismo —otra forma de secularización—, sino su propuesta de un nuevo sistema vital, encarnada, por un lado, en Venus y, por otro, en ese

cientifismo-racionalismo donde no caben creencias ajenas a esta fuente de conocimiento. En otras palabras y ya para terminar, el relato, que habría comenzado con la secularización del mundo simbólico propio del cristianismo, ha concluido cuestionando también el recurso a la fe o a la revelación como fuentes de conocimiento, con una invalidación —secularización— de sus fundamentos gnoseológicos.

Conclusiones

Con todo lo expuesto puede afirmarse que la narrativa breve de Palma es un corpus muy apropiado para ilustrar los caminos y estrategias por los que la ficción registra las correlaciones entre literatura y secularización. Como otros textos asertivos análogos, los textos ficcionales se construyen también intertextualmente, es decir, tomando como referencia escritos explícitamente religiosos o confesionales sobre los que luego construyen unas diégesis que tratan de matizar o desmentir los postulados de aquéllos para así construir unas cosmovisiones alternativas.

En el caso de Palma, su educación, sus contactos con el mundo intelectual del Novecientos y su espíritu irónico y más o menos irreverente le llevan a una relectura de los textos sagrados a través principalmente de la moral de Nietzsche, del positivismo científico y de actitudes finiseculares típicas como pueden ser el neopaganismo o el decadentismo. Todas ellas le sirven como referencias para construir unos relatos en los que la propuesta de una nueva cosmovisión y de una relectura del Mal va a ser la principal línea directriz. Esto ocurre en un grado en el que es posible afirmar que, al contrario de otros modernistas como Darío, Rodó o Nervo y análogamente al de otros como Lugones, el anticristianismo de Palma de esos años es una postura más bien militante, que será atemperada con el paso del tiempo y estará siempre mediatizada por su visión escéptica de la vida.

Para esta ficcionalización de sus ideas más generales, que de todos modos no impide que muchos de sus relatos mantengan un tono ensayístico o asertivo, Palma va a desplegar una serie de recursos que se extienden a otras obras semejantes en su distanciamiento secularizador de los textos primigenios. Entre estos recursos pueden notarse los propios de la mimesis más realista y otros en los que la ironía, la creación de narradores intermedios, la imaginación, el tono legendario, la subjetiva fabricación de personajes

y ambientes o la simple reescritura de textos religiosos canónicos sirven para todas esas intenciones ideológicas. Como han mostrado también los paratextos de *CCMM* comentados en este artículo, el propio Palma era muy consciente de esos poderes de la ficción y de su superioridad emotiva sobre los discursos más propiamente asertivos.

Por otro lado, su propuesta moral es en parte contradictoria, pues si en unos cuentos defiende casi un determinismo guiado por el Mal, en otros parece postular la existencia de una utopía hedonista al modo del nihilismo de Nietzsche. En ambos casos, además, parece haberse alejado —secularizado— de una moral cristiana que, a mi juicio y como ya vio Unamuno, Palma ha entendido de modo más bien limitado. Así, en cuanto al Mal, Palma parece absolutizar lo que dicha moral identifica simplemente como concupiscencia o *fomes peccati*, es decir, como la atracción universal por el pecado que, sin embargo, no llega a anular la existencia del libre albedrío. Por otro lado, lo que él llama nietzscheanamente la “virtud del egoísmo”, en sus ensayos y en sus cuentos parece coincidir más bien con lo que la moral clásica denomina “magnanimidad”. Finalmente, el voluntarismo y hedonismo palmianos, también de ascendencia nietzscheana, se sitúan teóricamente más allá del Bien y del Mal, pero, de hecho, tampoco consiguen trascender dichas categorías metafísicas.

En esta tarea de secularización, Palma se ve obligado también a reescribir dos de las figuras referenciales del mundo moral occidental, la de Cristo y la del diablo. En cuanto a la del primero, Palma le despoja de algunas de sus caracterizaciones bíblicas o litúrgicas para ofrecer al final una figura más bien anodina o ingenua y, en general, carente del atractivo o la fuerza del Cristo de los evangelios. En cuanto al segundo, y siguiendo en parte cierta tradición literaria romántica o decadentista, el diablo aparece como una figura ahora perdonada o autorredimida, con una fuerza que en varios de sus relatos es la encargada de guiar la nueva cosmovisión y en los que la ficción se ocupa de anular algunas de las imposibilidades metafísicas de la demonología clásica.

En cualquier caso, y es lo que principalmente ha guiado mi trabajo, algunos de los mecanismos narrativos de *CCMM* pueden ya convertirse en una referencia para explicar las correlaciones entre secularización y ficción en general, entre secularización y literatura modernista en particular, y entre el binomio formado por textos religiosos más o menos canónicos y sus

lecturas profanas más o menos deconstrutoras. Este tipo de correlaciones no hacen sino conformar lo que suele ser esencial en el proceso secularizador, es decir, su naturaleza dialógica, su consistir en una conversación constante y más o menos tensa entre lo sacro y lo profano y en un continuo trasvase entre todo tipo de discursos, sean estos asertivos o ficcionales, literarios o extraliterarios. Otra de las ventajas de esta aproximación a la narrativa de Palma ha sido, además, la de poder establecer una nueva clasificación para los cuentos de *CCMM* y la de identificar algún probable criterio para la organización de las dos ediciones preparadas por su autor. Igualmente, y ya en otro orden de reivindicaciones, esta tarea nos ha llevado a la identificación de dos contratextos claves del volumen (la *Ética* de Ortí y Lara, y el *Catecismo*), de la probable fuente de uno de sus cuentos más populares (“El último fauno”), y a la recuperación de uno de los textos prácticamente desconocidos y que más claramente vinculan a Palma con las doctrinas del evolucionismo social del siglo XIX (“Breves notas”).

Obras citadas

- Adriazola, Juan. “Clemente Palma en el afecto y la malquerencia de José de la Riva Agüero y Osma”. *Aula Palma*, núm. 19, 2020, págs. 439-480.
- Arjona Colomo, Miguel. “Ortí y Lara, filósofo y político giennense”. *Boletín del Instituto de Estudios giennenses*, núm. 11, 1957, págs. 9-44.
- Armas Asín, Fernando. *Liberales, protestantes y masones. Modernidad y tolerancia religiosa. Perú, siglo XIX*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú, 1998.
- Ashley, Benedict. *Choosing a Worldview and Value System. An Ecumenical Apologetics*. Nueva York, Society of Saint Paul, 2000.
- Basilio Ventura, Wilmer. *El pensamiento estético de Clemente Palma en dos ensayos: Excursión Literaria y Filosofía y Arte*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2014. Tesis de Licenciatura.
- Cea Monsalves, Gonzalo. *Clemente Palma: el mal, la reescritura, la herejía*. Concepción: Universidad de Concepción, 2015. Tesis doctoral.
- Chadwick, Owen. *The Secularization of the European Mind in the Nineteenth Century*. Cambridge, Cambridge up, 1975.
- Colunga, Alberto y Lorenzo Turrado, editores. *Biblia Vulgata*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.

- Díaz Choza, Mateo. *La secularización en los ensayos y narrativa de Clemente Palma*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2015. Tesis de licenciatura.
- Díaz Rodríguez, Manuel. "Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo". Lily Litvak. *El Modernismo*. Madrid, Taurus, 1975, págs. 145-156.
- Flores Soria, Carlos. "La República Aristocrática. Entre el positivismo y el historicismo". *Surandino. Revista de Humanidades y Cultura*, vol. 1, núm. 1, 2020, págs. 63-82.
- Foffani, Enrique, editor. *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*. Buenos Aires, Katatay, 2010.
- García-Donoso, Daniel. *Escrituras postseculares. Sedimentos de la religión en la narrativa española (1950-2010)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2018.
- Garnica Brocos, Helen F. *El discurso de lo mórbido en Cuentos malévolos, de Clemente Palma: entre las excretas y la sífilis*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019. Tesis de maestría.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- Girard, René. *I See Satan Fall Like Lightning*. Nueva York, Gracewind Publishing, 2001.
- Guardini, Romano. *La esencia de la concepción católica del mundo*. Ciudad de México, UNAM, 1957.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Hurtado Lazo, Alex. "Los Cuentos malévolos de Clemente Palma: pertinencia de su adscripción a lo fantástico mediante el análisis del personaje Satán". *Entre caníbales*, vol. 1, núm. 4, 2017, págs. 83-90.
- Jager, Colin. *The Book of God. Secularization and Design in the Romantic Era*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007.
- Kason, Nancy. *Breaking Traditions: The Fiction of Clemente Palma*. Londres, Associated University Press, 1988.
- Klaiber, Jeffrey. *La Iglesia en el Perú*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1988.
- Kuhn, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

- Lamarque, Peter. "On the Distance Between Literary Narratives and Real-Life Narratives". *Royal Institute of Philosophy Supplement*, 2007, págs. 117-132.
- Marín-Porqueres, Francisco. "En torno a la virtud de la magnanimidad. La magnanimidad según Santo Tomás en la Summa Theologiae". *Studia Moralia*, vol. 45, núm. 2, 2007, págs. 295-318.
- Martínez Domingo, José María. "Ciencia y secularización en *Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones". *Neophilologus*, núm. 106, 2022, págs. 247-266.
- Martínez Riaza, Ascensión. "Agentes culturales y hombres prácticos. Clemente Palma y José Gálvez Barrenechea en el consulado de Perú en Barcelona (1900-1919)". Pilar Cagiao Vila. *Donde la política no alcanza. El reto de diplomáticos, cónsules y agentes culturales en la renovación de las relaciones entre España y América, 1880-1939*. Madrid, Iberoamericana, 2018, págs. 111-158.
- Mora, Gabriela. *Clemente Palma. El modernismo en su vertiente decadente y gótica*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2000.
- . *El cuento modernista hispanoamericano*. Lima, Latinoamericana Editores, 1996.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Madrid, Tecnos, 2003.
- Oatley, Keith. "A Taxonomy of the Emotions of Literary Response and a Theory of Identification in Fictional Narrative". *Poetics*, vol. 23, 1994, págs. 53-74.
- . "Why Fiction May Be Twice as True as Fact: Fiction as Cognitive and Emotional Simulation". *Review of General Psychology*, vol. 3, núm. 2, 1999, págs. 101-117.
- Ortí y Lara, Juan Manuel. *Ética o Principios de filosofía moral*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de D. Nicolás de Castro Palomino, 1853.
- Padilla Chasing, Iván Vicente. *Jorge Isaacs y María ante el proceso de secularización en Colombia (1850-1886)*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, 2016.
- Palma, Clemente. *Filosofía y arte*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1897.
- . "Breves notas sobre lo serio y lo alegre de la vida". *El Ateneo*, vol. VII, núm. 41, 1906, págs. 241-253.
- . "La virtud del egoísmo". *El Ateneo*, 1908, págs. 109-124.
- . *Había una vez un hombre (Artículos políticos)*. Lima, s. e., 1935.

- . *Narrativa Completa*. Ed. Ricardo Sumalavia. 2 vols. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- Pecora, Vincent. *Secularization Without End*. Beckett, Mann, Coetze. South Bend, Notre Dame UP, 2015.
- Powers, Scott M. *Confronting Evil. The Psychology of Secularization in Modern French Literature*. Lafayette, Purdue University Press, 2016.
- Quiroz, Ávila, Rubén. *La razón racial. Clemente Palma y el racismo a fines del siglo XIX*. Lima, Universidad Científica del Sur, 2010.
- Risco, Ana María. “Particularidades de la secularización modernista y elementos de la tradición clásica. La constitución contradictoria de una legitimidad intelectual”. *Praesentia*, núm. 13, 2012, págs. 1-27.
- Sánchez Franco, Moisés. *Historia del mal. Representación de los personajes en Historias malignas, de Clemente Palma*. Lima, Agalma, 2016.
- Sudlow, Brian. *Catholic Literature and Secularisation in France and England, 1880-1914*. Manchester, Manchester University Press, 2011.
- Taylor, Charles. *A Secular Age*. Cambridge, The Bellknap Press of Harvard University Press, 2007.
- Viñuales Guillén, Pedro P. “Clemente Palma: la malicia del contador”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 20, 1991, págs. 103-118.
- Weigel, George. “This Catholic Moment”. Octubre del 2019. *First Things*.
- Yue, Glaucomar. “La metadiégesis en los cuentos de Clemente Palma”. *Cuadernos Literarios*, vol. 9, 2011, págs. 103-112.
- Zavaleta, Carlos E. *El gozo de las letras, ensayos y artículos, 1956-1997*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia, 1997.

Sobre el autor

José María Martínez Domingo es catedrático de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, España. Anteriormente fue también catedrático en la Universidad de Texas. Es autor de numerosos libros y artículos sobre el Modernismo Hispanoamericano y sobre algunos de sus autores más representativos (Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Amado Nervo, etc.). Sus otras líneas de investigación y publicaciones se refieren a la literatura fantástica y a las correlaciones entre literatura y secularización. Actualmente, y aparte de alguna incursión en *El Lazarillo*, prepara una monografía sobre la específica manifestación de esas correlaciones en el Modernismo hispanoamericano, proyecto al que pertenece el presente artículo.

Una agenda feminista de regeneración y modernización nacionales: *Alberto el jugador. Novela de costumbres* (1864) de Rosario Orrego

Elena Grau-Lleveria

University of Miami, Miami, Estados Unidos

e.graulleveria@miami.edu

Desde un marco de estudios feministas, en este artículo se analiza *Alberto el jugador. Novela de costumbres*, de Rosario Orrego, como un texto en el que la regeneración nacional se entrelaza con una compleja agenda feminista de reforma sociofamiliar. Las propuestas reformistas se basan en una política sexual que privilegia las cosmovisiones femeninas. A partir del estudio de las negociaciones, ajustes, tensiones y desobediencias que las tres protagonistas articulan respecto al patriarcado al que pertenecen, es posible desvelar su poder interpretativo. Es con el conjunto de estas visiones femeninas que Orrego logra diseñar con esta novela una audaz agenda feminista de reforma sociofamiliar.

Palabras clave: Rosario Orrego; feminismo; novela nacional; novela de costumbres.

Cómo citar este artículo (MLA): Grau-Lleveria, Elena. "Una agenda feminista de regeneración y modernización nacionales: *Alberto el jugador. Novela de costumbres* (1864) de Rosario Orrego". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26, núm. 1, 2024, págs. 51-76

Artículo original. Recibido: 13/02/23; aceptado: 12/09/2023. Publicado en línea: 01/01/2024.



**A Feminist Agenda of National Regeneration and Modernization: *Alberto el Jugador*.
Novela de Costumbres (1864) by Rosario Orrego**

From a feminist studies framework, in this article I analyze *Alberto el Jugador. Novela de Costumbres*, by Rosario Orrego, as a text in which national regeneration is intertwined with a complex feminist agenda of socio-familiar reform. The reformist proposals are based on a sexual politics that privileges feminine worldviews. From the study of the negotiations, adjustments, tensions and disobediences that the three protagonists articulate regarding the patriarchy to which they belong, it is possible to uncover their interpretative power. It is with the ensemble of these feminine visions that Orrego managed to design a daring feminist agenda of socio-familiar reform with this novel.

Keywords: Rosario Orrego; feminism; national novel; novel of mores.

**Uma agenda feminista de regeneração e modernização nacional: *Alberto el jugador*.
Novela de costumbres (1864) por Rosario Orrego**

A partir de um quadro de estudos feministas, este artigo analisa *Alberto el jugador. Novela de costumbres*, de Rosario Orrego, como um texto em que a regeneração nacional se entrelaça com uma complexa agenda feminista de reformas sociofamiliares. As propostas reformistas assentam numa política sexual que privilegia as visões de mundo femininas. Do estudo das negociações, ajustamentos, tensões e desobediências que as três protagonistas articulam em relação ao patriarcado a que pertencem, é possível descobrir o poder interpretativo das três protagonistas. É com o conjunto destas visões femininas que Orrego conseguiu conceber uma agenda feminista ousada de reforma sociofamiliar com este romance.

Palavras-chave: Rosario Orrego; feminismo; novela nacional; novela de costumes.

El poder produce, produce realidad, produce verdad, produce dominio de objetos y rituales de verdad. El individuo y el conocimiento que puede ser obtenido de él pertenecen a esta producción. Foucault, *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*.

ALBERTO EL JUGADOR. NOVELA DE costumbres (1864),¹ de Rosario Orrego, forma parte del conjunto de novelas que, a partir de la década de los cincuenta hasta finales de los setenta del siglo diecinueve, se produjeron en torno a la voluntad de crear una novela nacional chilena.² El objetivo de este proyecto era articular una producción nacional novelesca que sirviera como medio para la “moralización nacional” (Poblete 100) y que cumpliera las funciones de “una obra popular, como los folletines, una obra moderna y seductora como las novelas europeas, una obra como las que merecían el apoyo del gobierno, una obra original en su apropiación textual de las costumbres nacionales, y una obra de educación para aquellos que la favorecieran con su lectura” (Poblete 99).³ Al respecto, y centrándose más específicamente en las economías de producción de discursos de poder, Carol Arcos señala que la literatura chilena de este periodo está “al servicio de un discurso nacionalista, en el cual la fundación de una literatura se forja como una tarea imperiosa del grupo social que detenta la producción del capital económico, político y simbólico” (“Musas” 11).

1 Orrego presentó *Alberto el jugador. Novela que parece historia* (1860) al concurso que convocó una comisión de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile en 1860. Esta se publicó por primera vez, en forma de folletín, y bajo este título, en la *Revista del Pacífico* (1858-1861) en 1860. El premio de dicho concurso lo obtuvo Alberto Blest Gana con el libro *Aritmética en el amor*; sin embargo, la novela de Orrego recibió una mención especial. En la publicación de este texto en forma de libro en 1864, Orrego cambió el subtítulo. Annette Paatz argumenta que el cambio en el subtítulo pudo deberse a que la hegemonía letrada favorecía las novelas de costumbres por encima de las históricas (375-376). De hecho, como puede comprobarse por el gran número de novelas que comparten este subtítulo, la novela de costumbres devino una categoría para indicar un tipo específico de este género, la de regeneración nacional.

2 Esto coincide con el periodo histórico de la novela de formación-regeneración nacional en otros países hispanoamericanos.

3 Beatriz Ferrús Antón propone una lectura ideológica de toma de poder femenino a partir de ideales paradójicos de feminidad (122-123).

En este sentido, ya la introducción de Ricardo Palma a Alberto el jugador ofrece de entrada las coordenadas interpretativas e ideológicas apuntadas por Poblete y Arcos al preguntarse: “¿Satisface esta novela que examinamos un fin moral?”, ante lo cual la respuesta de Palma es categórica: “Es innegable que sí. El vicio del juego, tan fatal para la felicidad doméstica como funesta para la organización social, es en ella vigorosamente combatido” (Palma v). Específicamente, el aspecto reformador en esta novela, como sustenta Juan Epple, se traza tanto desde “la perspectiva narrativa como [desde] la ley del mundo narrado, [pues ambas] están destinadas a realzar el dilema ético de una nación en proceso de consolidar sus jerarquías de propiedad y de diferenciación estamental de clases, sublimando el modelo independentista de nación como un patriarcado moral” (31-32).

Ahora bien, este patriarcado moral tuvo una amalgama de abordajes e interpretaciones que respondían a intereses particulares dentro de las élites letradas liberales.⁴ En este sentido, es de especial importancia para el texto que nos ocupa analizar el patriarcado moral que Orrego representa desde una perspectiva teórica feminista y de estudios de género, ya que en Alberto el jugador se delinea una política sexual que pone en evidencia la ausencia de derechos y el desamparo económico-moral de las mujeres casadas, o de las hijas de padres que no cumplen con el pacto del patriarcado moral. Es decir, esta novela va más allá de defender los matrimonios por amor,⁵ pues no solo desarrolla problemas que se producen en matrimonios de elección, sino que, como analizaré en la parte final de este artículo, se imagina una vida para las mujeres más allá del matrimonio.

4 Este es un momento de crisis en cuanto al modelo de matrimonio que se defiende, pues están en tensión distintas propuestas ideológicas. Una de ellas, no ampliamente representada en la producción novelística del momento, es la que analiza Eva Löfquist, en “El proyecto literario nacional y la novelística chilena en sus primeras décadas”. En este artículo, la autora expone que gran parte de las élites sociales santiaguinas de la década de los sesenta consideraba que la felicidad de las mujeres en el matrimonio no dependía del amor sino del matrimonio ventajoso (71).

5 Antonio Irigoyen López, en “La familia en la obra novelística de la novelista argentina Juana Manuela Gorriti”, estudia, utilizando una perspectiva histórica de cambio social, los cambios que se produjeron en Argentina (que fueron similares a los que se dieron en Chile) en la concepción del matrimonio en las primeras seis décadas del siglo XIX a partir de la producción literaria. La conclusión de este artículo es que, desde las ideologías liberales, la novela se instrumentalizó políticamente para promover el matrimonio por amor y un nuevo tipo de familia. Tanto el matrimonio por amor (los cónyuges son compañeros) como la nueva concepción de familia se sostenían en una cosmovisión que se basaba “en el sentimiento, el respeto, el diálogo, donde se respira armonía” (61).

Con relación a este tipo de aproximación crítica, el artículo antes mencionado de Carol Arcos conceptualiza, desde los estudios socioculturales de género y la historia de las ideas, las distintas estrategias de inscripción que Orrego desarrolló para participar y ser parte del mundo letrado-literario del momento. A este respecto, esta crítica examina y teoriza las diferentes variantes de la figura de escritora que elaboró Orrego según el género literario en que escribía (Arcos, “Musas” 6).⁶ Específicamente, al analizar la inscripción que Orrego hace de sí misma en sus novelas, Arcos destaca que esta autora propone textos de reforma social ejemplarizantes que denuncian los vicios de la época. El éxito de esta inscripción es evidente si se observa que Palma, en su prólogo a *Alberto el jugador*, la incluyó como partícipe del gran macroproyecto literario-nacional liberal del momento. Ahora bien, como señala Arcos, en esta novela son las mujeres las que “se presentan como mediadoras para la conversión de sus maridos y males de la humanidad; son las llamadas a ser caritativas, modestas, honestas y piadosas” (Arcos, “Musas” 23). Es desde esta ideología sociosexual que las protagonistas devienen agentes del cambio social y, por lo tanto, sujetos imprescindibles para la reforma no solo de las costumbres, sino del proyecto nacional.

Las feminidades que se generan en esta novela, en su conjunto, constituyen una colectividad marcada por clase y por estado civil (mujeres casadas de las clases patricias santiaguinas). Esta estrategia política (la creación de una colectividad) tiene la virtud de destacar la existencia de un grupo histórico que comparte unos intereses y unas ansiedades. Desde esta inscripción de sexo-género y clase se ejerce un poder discursivo específico marcado por una identidad que promueve la reforma de ciertos comportamientos masculinos.⁷ Desde este marco histórico-teórico que he delineado, el objetivo

6 Arcos propone que las diferencias de voces que Orrego construye para sí misma como novelista y como poeta son distintas. En la novela, Orrego se proyecta como una reformadora social a través de una figura de poder femenina, la de la madre. Mientras que en su poesía se inscribe como un sujeto femenino de ideología romántica que busca en la escritura refugio y espacio para la expresión de sus angustias y anhelos más íntimos (Arcos, “Musas” 18-20).

7 Valentina, como su marido, Hermógenes, pertenecen a otro imaginario sociosexual que no forma parte del proyecto nacional. Esta pareja anuncia la aparición de un nuevo discurso sobre políticas matrimoniales donde la nación desaparece para privilegiar un imaginario matrimonial amoroso de iguales. La aparición de este nuevo discurso matrimonial nos muestra “la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Foucault 219).

de este artículo es analizar la agenda feminista que Orrego desarrolla en *Alberto el jugador*.⁸

La hipótesis que sostengo en este trabajo es que en la novela *Alberto el jugador*, *Novela de costumbres* los temas que constituyen el proyecto feminista se vertebran en tres ejes. En primer lugar, Orrego elabora diversos imaginarios de feminidad a través de las tres protagonistas, Luisa, Carmela y Valentina. En segundo lugar, se aborda la diversidad de trayectorias matrimoniales de estas tres mujeres. Y, por último, se analiza la relevancia socracional de los distintos destinos emocionales y sociales de cada una de ellas. Es decir, es en el cruce de las políticas sociosexuales de feminidades hegemónicas con marca de clase social (mujeres casadas de la élite santiaguina) y diversidad dentro de este cruce (individualidad) donde cada una altera un aspecto del modelo hegemónico de feminidad en el que se inserta. De hecho, tanto Luisa como Carmela y Valentina proponen formas de perturbar lo que Carole Pateman denominó contrato sexual. Así, si el contrato sexual es el patriarcado que se desarrolló con el capitalismo, en el cual las mujeres devienen propiedad masculina y donde solo los varones son individuos libres e iguales con la capacidad y el derecho de pactar entre sí (Pateman 2-3), las protagonistas de *Alberto el jugador* renegocian sutilmente el contrato sexual, a través de la resignificación del contrato matrimonial, al entender que, desde sus mundos domésticos y privados, tienen el deber y el derecho de ser partes activas en dicho contrato. En este sentido, en esta novela, son las mujeres las que ejercen el poder interpretativo de los derechos y las obligaciones de ambas partes en dicho contrato. Por ello, se dan a sí mismas el poder de alterarlo o romperlo si las bases estipuladas en el acuerdo (civil y privado) no se cumplen por parte de los hombres, tomando siempre un posicionamiento ético en el que se enlazan los imaginarios del deber ser femenino católico y del deber ser femenino del proyecto letrado nacional.

8 Si bien la terminología “agenda feminista” podría resultar un anacronismo, mi posición crítica al adoptar esta designación es la de participar de los diálogos y de las conceptualizaciones que trabajan con el estudio de las especificidades culturales de las distintas luchas que las mujeres latinoamericanas han llevado a cabo desde finales del siglo XVIII, para tener voz y derecho en las complejas comunidades de las que forman parte. En tal sentido, el término “agenda feminista” es parte del marco teórico desde el cual analizo este texto de Orrego.

Sobre políticas matrimoniales

En Alberto el jugador, Orrego desarrolla una narrativa centrada en tres matrimonios en crisis debido a la adicción al juego de los maridos y a la corrupción que el juego genera en la sociedad. Las dificultades que cada matrimonio experimenta están relacionadas con la forma (tipo) en que se constituyó el matrimonio. Dicho de otro modo, la narrativa de crisis matrimonial en cada caso se entrelaza con la política matrimonial que hizo posibles dichas uniones.⁹ Con ello Orrego crea un mapa matrimonial en el que cada pareja se inscribe en un régimen cultural-sentimental distinto que remite a tres procesos sociohistóricos de formación matrimonial que conviven en este periodo. El primero representa el pasado (Carmela y Aramayo), el segundo la norma deseada del momento (Luisa y Enrique) y el tercero anuncia un ideal basado en una forma de afectividad que convierte a los cónyuges en iguales sentimentales (Valentina y Hermógenes).¹⁰ Esta diversidad da cuenta de un momento de profunda transformación que la sociedad santiaguina estaba experimentando desde principios de la década de los cincuenta. Además, la concentración de historias matrimoniales ofrece una macrovisión desde una perspectiva de mujer de los problemas sociales que surgen cuando el varón no cumple o no puede cumplir con su parte del contrato matrimonial.

9 Incluso podría argumentarse que Orrego dota a cada historia de un imaginario social matrimonial cuyo punto en común inicial son las violencias epistémicas que las mujeres casadas experimentan, pues les es imposible representarse y pensarse fuera de su estatus de mujer casada.

10 Existe un cuarto matrimonio, el de San Román y su esposa. Esta pareja también representa un escenario matrimonial negativo en el que la mujer es seducida por Alberto. Al ser descubierta la traición por el marido, ella muere de dolor y vergüenza. Es decir, esta novela pone en juego el tema del adulterio que es poco común en el periodo de la novela de formación nacional. A su vez, plantea, desde un punto de vista sociomrimonial, otro escenario común en la época: el varón de avanzada edad que ha conseguido finalmente una buena posición económica y busca como esposa a una mujer mucho más joven que él. Este tipo de alianzas matrimoniales fueron durante el periodo de entre siglos uno de los focos de las novelas sociales que abordaban el tema de las políticas matrimoniales del momento. Ahora bien, en la producción novelística de las escritoras de entre siglos hay que destacar que la ideología ha cambiado sustancialmente. El foco ya no se centra en el hombre sino en la joven mujer que busca un marido rico. Algunas de estas novelas son *Blanca Sol* (1889) de la peruana Mercedes Cabello de Carbonera, *Luz y sombra* (1903) de Ana Roqué y *La muñeca* (1895) de la puertorriqueña Carmela Eulate Sanjurjo, por solo mencionar algunas.

La pareja que forman Carmela y Aramayo se asienta en la política matrimonial tradicional premoderna, ya que esta unión se realizó como una transacción patriarcal en donde Carmela se casa por voluntad paterna. El motivo de esta imposición fue que su padre quería contraer segundas nupcias y Carmela era un impedimento para este proyecto, pues él quería rehacer su vida al lado de la joven mujer que iba a ser su esposa sin tener que preocuparse de su hija.¹¹ La crisis que experimenta este matrimonio no es la falta de amor, pues esta pareja no se sustenta en este tipo de discurso moderno afectivo; lo suyo ha sido un matrimonio pactado entre hombres donde Carmela acepta, sabe el comportamiento que de ella se espera y lo asume sin ninguna crítica. La crisis matrimonial se produce por la adicción de Aramayo al juego, lo cual lo ha llevado a comprometer a su hija, Valentina, con Alberto, el dueño de la casa de juego donde lo ha perdido todo, a cambio de saldar las deudas contraídas. Ante esta situación, Carmela se dispone a subvertir el mandato de obediencia al marido que le impone su ideología sociosexual; así, pues, apelando a su maternidad, exclama:

Yo me encargo de destruir este fatal proyecto, aunque fuera a costa de mi vida o mi felicidad. Tu padre, hija mia, es nuestro jefe, nuestro señor y dueño; le debemos toda sumisión, bien lo sé, pero ¿cómo consentir que te arranque de mis brazos para arrojarte a los de ese malvado? A ti, mi anjel que has sostenido mis pasos! A ti mi compañera para quien habia formado un cielo de felicidad! ¡Oh, no, jamas! Apelo al corazon de todas las madres! (31)¹²

En otro imaginario distinto se inserta la pareja que forman Luisa y Enrique, puesto que esta se ha constituido por amor. Este matrimonio representa el modelo matrimonial ideal para el proyecto de consolidación nacional liberal burgués, en la medida en que ambos pertenecen a un mismo

11 La actitud del padre de Carmela ejemplifica uno de los aspectos de los mandatos para los hombres en este tipo de patriarcados, a la vez que muestra la perversidad ideológica de este mandato patriarcal para las mujeres, pues estas no pueden confrontar las decisiones paternas. Desde el imaginario social ideal de este momento, un hombre es responsable del “bienestar” de la mujer o las mujeres que están a su cargo. En el caso específico de los hombres que son padres, estos deben buscar un marido para sus hijas que les dé una buena vida. La ironía que se plantea en esta instancia de la novela es que el padre de Carmela no busca el bienestar de su hija sino el suyo.

12 Utilizo la edición de 1864 que se encuentra fácilmente accesible en línea y conservo la ortografía del original.

grupo social, son de edad similar y se unen una mujer urbana adinerada con un hombre de tradición hacendada, afincado en la ciudad y con un futuro en los negocios. Sin embargo, la pareja entra en crisis al año de casados porque Enrique se ha convertido en un jugador empedernido. Y, al igual que Aramayo, no solo ha perdido los bienes de la pareja, sino que ha hipotecado la futura herencia de Luisa.

A estas parejas se suma la de Valentina y Hermógenes; este último es un joven contable, de familia patricia empobrecida, que trabaja en una compañía de exportación y tiene a cargo a su madre y hermana. El escenario de crisis de esta pareja no se asienta en la anomalía de la masculinidad de Hermógenes; por el contrario, parece que la ideología dominante del texto privilegia esta masculinidad emocionalmente. La crisis se produce cuando Hermógenes, falsamente acusado de robar en la compañía que trabaja, es encarcelado el mismo día de su boda con Valentina. Este complot ha sido urdido por Alberto como venganza hacia Carmela, quien rehusó convertirse en su amante. Tanto Valentina como Hermógenes son incapaces de afrontar emocionalmente el destino adverso. La voz narrativa sitúa a esta pareja en un imaginario amoroso romantizado blando y es desde este mundo emocional desde el cual se genera la posibilidad de una unión de iguales sentimentales donde las diferencias sociosexuales se desvanecen.

Planeando sobre estas tres parejas, metonimia de las uniones heterosexuales de la burguesía santiaguina, está la figura de Alberto, hombre soltero, de origen desconocido, sin familia y dueño de la casa de juego en que Enrique y Aramayo han perdido el patrimonio familiar. En este personaje, el más complejo junto al de Carmela, Orrego crea un constante tráfico de masculinidades que van desde el héroe romántico maldito hasta una masculinidad que se inscribe en el darwinismo social. Todas estas variantes de masculinidad son presentadas de forma negativa por la voz narrativa a causa de su peligrosidad social y sociosexual, pues Alberto no necesita de la complementariedad de una mujer para la plena realización de sus ambiciones y, como Aramayo, ninguna feminidad tiene la capacidad de redimirlo. El ideario reformista sociosexual que Orrego construye respecto a la forma de masculinidad de Alberto remite, de forma oblicua, a plantear cuál es la forma de masculinidad que la nación moderna necesita. Así, si el estado ideal de cualquier mujer es el de esposa y madre ideal desde el imaginario social del momento, el de los hombres es el mismo: ser esposos y padres

ideales.¹³ Desde esta perspectiva, los hombres que no se adscriben a este proyecto se convierten en masculinidades dañinas socialmente.

Es precisamente mediante esta marginalidad sociosexual de Alberto, quien en plena ascendencia social no pretende tanto asimilarse al grupo dirigente sino erosionar y destruir sus valores culturales, que la ideología textual articula los discursos más audaces de crítica social, ya que es a partir de su no pertenencia cultural que este personaje puede poner al descubierto las falsedades del sistema social de clases y de la ideología en que se sustentaban. Desde este ángulo, me interesa subrayar que Alberto es más que un simple villano de melodrama de imposible redención. Este personaje encarna una masculinidad anómala que, tras quebrar el sistema de clases, la moral hegemónica y el patriarcado burgués, habilita con su actuación un cambio renovador y regenerador para la nación, al poner en evidencia los problemas privados que causan ciertas formas de actuación masculina y los convierte en públicos. A partir de este enlace entre lo privado y lo público a nivel familiar-social es que se abre la puerta a que las mujeres afectadas por estos comportamientos masculinos generen y exijan ser agentes de cambio activos de la moralidad de sus hombres y, por extensión, de la sociedad en la que viven.

Conciencia de mujer: poder moral femenino

La comprensión histórica de lo que Kaplan denominó *conciencia de mujer*,¹⁴ que surge “De la expresión de la alteración de las tradiciones comunitarias como respuesta al desarrollo económico y el conflicto político” (550),¹⁵ permite analizar los mecanismos por medio de los cuales Carmela

13 Los ideales de paternidad están representados por el padre de Luisa, quien es un padre ideal tanto para Luisa como para Enrique, el marido de esta última, y por San Roman que ejerce de padre simbólico para Hermógenes mientras está en la cárcel.

14 Arcos examina cómo el pseudónimo de “Una Madre” constituye la operación ideológica de diferencia sexual de entrada a la ciudad letrada para Orrego (Arcos, “Novelas-folletín” 20). Por su parte, Joyce Contreras Villalobos, en “De acatamientos y subversiones. La escritura pionera de dos autoras del siglo XIX en Chile: Mercedes Marín y Rosario Orrego”, analiza cómo tras la apariencia de defender una feminidad sustentada en los valores hegemónicos del momento, Orrego propone en sus novelas una sutil subversión de los ideales que aparenta defender.

15 La traducción es mía. Original: “as the expresión of communal traditions altered in response to economic developmet and political conflict”.

y Luisa se otorgan el poder de subvertir las reglas sociosexuales del pacto matrimonial. Los diversos quiebres a las políticas de género se producen, táctica y estratégicamente, no por el deseo de las mujeres de alterar el sistema patriarcal, sino por la (mala) actuación de las masculinidades que las rodean. A la vez, estas mujeres operan en contra del mandato patriarcal de obediencia al esposo en defensa de la feminidad ideal que el patriarcado les impone y del bien social, puesto que, si la feminidad ideal para los patriarcados hispanoamericanos del momento es la de la mujer casada, madre o con potencial capacidad de maternidad entregada al bienestar de los hombres, esto exige, aunque la hegemonía no desarrolle explícitamente esta contraparte de la ideología sociosexual dominante, una contraparte masculina que ejerza sus responsabilidades de paternidad y provea económica y emocionalmente a la familia.

La disrupción que Alberto representa en el cuerpo nacional matrimonial es la estrategia político-afectiva que le permite a Orrego crear escenarios donde las mujeres-esposas, situadas en posiciones extremas, se cargan de razones que las habilitan éticamente para infringir el mandato patriarcal de obediencia, sumisión y resignación ante sus esposos. En el caso del matrimonio de Luisa y Enrique, es el padre de ella quien, desde el poder cultural que detenta, argumenta y defiende el derecho moral de Luisa de romper sus votos matrimoniales:

[...]si tu esposo, desconociendo los deberes de hombre y de jefe de familia, te abandona como lo hace, te queda tu padre, Luisa, tu padre que te adora. [...] tu porvenir es tan triste y como lo es mi pensamiento en este instante. (9)

Como se puede apreciar en la cita anterior, la razón que hace valer el padre, abogado de profesión, para que Luisa abandone a su marido, es que Enrique no cumple como esposo y con ello amenaza la integridad de la identidad genérica y de clase de Luisa. La concreción de esas futuras desgracias no se las presenta a Luisa (que debe estar protegida de ciertas realidades según la ideología patriarcal del momento), sino que las verbaliza cuando confronta a Enrique por no haber cumplido con el pacto que hizo con él, pacto entre varones, de dejar de jugar: “[...]un hombre como Vd. [Enrique], cuando se encuentre sin tener que jugar, jugará a su propia mujer” (122). Sin embargo, Luisa, situada en un aparente discurso de autoculpabilidad femenina, se

niega a hacerlo, pero finalmente confronta a Enrique preguntándole qué partes del contrato matrimonial no ha cumplido ella:

Sin duda la culpa es mia, pues tu vida de soltero jamas se manchó con este odioso vicio. ¿O no has encontrado en mí los encantos que habias soñado para la compañera de tu vida? ¿O mi amor es poco aún para tu ardiente corazon, i te precipitas a buscar en el juego mas fuertes emociones? Dímelo i verás como esta mujer sabe encontrar en su alma cualidades mil para agradarte, i mas amor aún, si es posible, para adorarte. (118-19)

Luisa también le deja claro a Enrique la reciprocidad que espera de él:

¿[...]prefieres alejarte de mí, antes que volver a tus antiguas costumbres, a esa vida tranquila y laboriosa en la que cada hora que pasa es un lazo mas de amor y simpatía que te liga a la sociedad y a tu familia[...]? (123).

La regeneración de Enrique se enmarca en su futura paternidad, pues es en ese papel de protector de su futuro hijo que este hombre encuentra la fuerza de voluntad para sobreponerse al vicio del juego y convertir su matrimonio con Luisa en un proyecto nacional-familiar ideal e idealizado. Ahora bien, el enmascaramiento de la agencia de las mujeres es una constante en esta novela. Así, Enrique no reconoce a Luisa como “redentora” ideológica, sino que le otorga a su suegro el papel de modelo de masculinidad patriarcal que le va a permitir convertirse en el ideal de hombre que le ha propuesto Luisa. Con todo, el imaginario que Enrique crea sobre el modelo de paternidad que le ha proporcionado D. Juan también forma parte de esa agenda feminista de clase social, pues Enrique elabora un discurso de ideología emocional donde el perdón de los errores es base no solo del pacto entre hombres de distintas generaciones, sino un pacto socionacional y sociosexual donde Luisa detenta y se inscribe como activa defensora de los valores del pacto matrimonial:

El amor verdadero del padre [...] es el que solo puede operar la sincera conversión del hijo; la inflexible severidad solo consigue hacerlo obstinado e inflexible, ¡Gracias, señor! Su jeneroso proceder me da la fuerza del alma suficiente para detestar el vicio y rehabilitar mi nombre. La abnegación de

Luisa será también un recuerdo de gratitud, un talismán de honor que me ligue para siempre al tranquilo hogar de la familia. (126-27)

En este sentido, Luisa y Enrique, en calidad de modelo ideal matrimonial nacional en el que se han convertido, escenifican en este final feliz “el cambio de sensibilidad en relación con el amor como una experiencia cada vez más importante en los vínculos matrimoniales” (Arcos, “Musas” 38). Es más, es en esta pareja que la voz autorial expone, como he mostrado en las citas, el proyecto de educación sentimental que se promueve en este texto (Arcos, “Musas” 39).

Iguales afectivos, la desnacionalización de la unión amorosa

De signo distinto es la situación que Orrego desarrolla con Valentina y Hermógenes. Como dije anteriormente, esta pareja se sitúa en un imaginario sentimental idealizado desconectado de toda realidad social y nacional donde solo existe el amor (Orrego 13-15). Con el encarcelamiento de Hermógenes, este se muestra, en principio, como un ideal de masculinidad ética, eticidad que está presente también en el personaje de Valentina, quien se comporta como una esposa dispuesta a todo sacrificio por su esposo. Sin embargo, la fragilidad emocional de ambos cónyuges se hace evidente cuando estos deben confrontar la sentencia de culpabilidad de Hermógenes. En el caso de este personaje, su estado se describe con tonos eróticamente violentos, como estrategia para marcar, también en la enfermedad emocional y física, rasgos sociosexuales (70-81). Siguiendo esta política sexual binaria, pero de iguales emocionales, la enfermedad en Valentina adquiere inflexiones de enajenación y de una extraña forma de espiritualización erotizada que anuncia las imágenes de las bellas locas de entre siglos.¹⁶

16 Las manifestaciones de enfermedad emocional en Hermógenes y Valentina, si bien propias de ciertos romanticismos, también anuncian, en especial en el caso de Valentina, los imaginarios de enfermedad que van a caracterizar la producción del entre siglos hispanoamericano. Un interesante artículo al respecto es “Moribundas habladoras: Contestaciones al ideario patriarcal en *El Conspirador* (1892), *Incurables* (1905) y *La rosa muerta* (1914)”, de Ainaí Morales Pino. En este estudio se examinan las estrategias de subversión que las escritoras de entre siglos desarrollaron para invalidar las representaciones masculinas de la bella enferma o la bella muerta (142-145). Valentina, como antecedente de las “moribundas habladoras” que analiza Morales Pino (128-132),

En ambos casos, lo que la ideología textual sutilmente expone que es la educación afectiva que han recibido los ha convertido en seres hechos para amarse (42). Ahora bien, si las masculinidades y feminidades negativas son explicadas por la voz narrativa por medio de disfuncionalidades de educación y de socialización que recibieron,¹⁷ el ideal amoroso que triunfa con Valentina y Hermógenes se proyecta como la educación sentimental que aspira a un tipo de matrimonio y felicidad matrimonial que ni Carmela, educadora y protectora de Valentina, ni el padre espiritual de Hermógenes en la cárcel, San Román, tuvieron. Es decir, los agentes de cambio o, más bien, los agentes que hacen posible el cambio para la joven generación son los dos personajes que se casaron bajo una concepción matrimonial que se presenta como peligrosa socialmente y que necesita reformarse (los matrimonios impuestos y los matrimonios donde el hombre es mucho mayor que la mujer).¹⁸

La felicidad de la unión de Valentina y Hermógenes arroja luces sobre dos aspectos de la agenda feminista que estoy delineando en este trabajo. Por un lado, se crea una pareja de iguales afectivos en la que se desdibuja la dicotomía entre sentimiento y razón, en favor de la feminización afectiva de la masculinidad. Por otro, se ponen en evidencia las políticas matrimoniales que deben descartarse por ser perjudiciales al no fomentar ni fortalecer los vínculos afectivos que deben primar en un matrimonio. Así, si bien la

no tiene una enfermedad que la postre, sino que la hace vivir en una realidad paralela de forma activa, y donde desarrolla, frente al silencio de la figura de la bella enferma masculina, todo un discurso subjetivo de rasgos oníricos eróticos sumamente interesantes. Su comportamiento corporal que no se atiene a las normas del momento (canta, baila, llora, anhela la presencia su amante-esposo), al igual que la estética con que la caracteriza Orrego, es un claro antecedente de las imágenes finiseculares de mujeres con finas camisas blancas, sueltas, que desdibujan y dibujan a la vez un cuerpo de mujer joven, liberada-enajenada de los códigos restrictivos sociosexuales debido algún tipo de enajenación mental (Orrego 73-74).

- 17 La voz narrativa expone la mala educación materna recibida por cada uno de los personajes masculinos jóvenes o la ausencia de una figura materna en sus vidas. Esta estrategia le permite a Orrego señalar también los tipos de maternidades que considera peligrosas para la sociedad-nación: la beata y la madre que dedica su tiempo a actividades sociales de salón.
- 18 Estas son dos prácticas matrimoniales-económicas que el proyecto liberal que presenta Orrego en esta novela rechaza. Ahora bien, la impugnación moral de estas dos formas de constitución de matrimonio no se desarrolla explícitamente. No existe intervención ni de la voz narrativa ni de ninguna otra voz de poder que explique por qué estos matrimonios son perniciosos para la nación. Es el final de estos matrimonios lo que se presenta como lección para el público lector.

unión que forman estos dos jóvenes no es parte del proyecto de regeneración nacional en sí misma, la ideología con la que Carmela y San Román la han hecho posible sí es pieza angular en el proyecto regeneracionista vehiculizado por el texto.

Ahora bien, Orrego, fiel a su proyecto de novela socionacional de tendencia burguesa liberal, configura este imaginario de eterno romance matrimonial teniendo en cuenta que, para que tenga éxito, es necesaria la independencia económica de la pareja. Así, la voz narrativa nos informa que Hermógenes y Valentina han recibido una considerable suma de dinero de San Román. Por lo tanto, ambos han conseguido escapar al pobre destino económico al que estaban destinados si hubieran tenido que vivir del sueldo de Hermógenes, un simple contable en una empresa de exportación e importación; un imaginario sociofamiliar que ya Alberto había planteado con anterioridad como puede verse en la siguiente cita:

Desde niño me he fijado en la vida que arrastra un hombre con sentimientos de honor y recto corazón. ¡Cuántas veces he visto hombres de estos destinados a barrer el pavimento! Los mas felices pasan sus días encorvados en un escritorio ganando un mezquino sueldo y sucumbiendo al fin bajo el peso del constante trabajo. (46-47)

De modo que la condición previa para que una masculinidad tenga la delicadeza física y sentimental que parece desear la voz autoritativa del texto (Orrego 80-82) es que el varón esté libre del imperativo patriarcal de trabajar para el sostén de la familia. Es precisamente en este aspecto donde considero que tiene lugar una de las grandes fisuras al proyecto de regeneración nacional que presenta esta novela. Esta base de independencia económica como requisito para imaginar a una masculinidad ideal e idealizada, centrada en la vivencia amorosa heterosexual, tal y como les era presentada a las mujeres desde ciertos patriarcados burgueses de seducción (Orrego 35), entra en clara contradicción con el ideario de masculinidades activas económicamente que proponían las ideologías liberales del momento. Como contradictoria y problemática se presenta la feminidad de Valentina, en el sentido en que sublima a una mujer sumida en un discurso amoroso-sentimental que no puede ni quiere participar de lo nacional, ya sea en su potencial maternidad real como en la posibilidad de tomar una actitud femenina que promueva

una agenda nacional en calidad de madre letrada. Por lo tanto, este discurso amoroso heterosexual de clase se sostiene en una masculinidad y una feminidad que se alejan de los ideales burgueses liberales femenino-feministas que Orrego defendió en sus ensayos de género, el de la madre letrada y el del marido-compañero letrado-emprendedor económico.

La lectura que propongo de esta pareja puede parecer, en cierto sentido, una aporía ideológica desde la agenda feminista que estoy desarrollando. Sin embargo, son en estos procesos de entrelace, superposición, indeterminación y contradicción discursiva donde la producción literaria de las escritoras de este periodo adquiere un papel relevante para el estudio y la teorización de las múltiples posiciones, ambivalencias y vacilaciones ideológicas de la historia cultural del feminismo latinoamericano.

Independencia femenina: la caridad como proyecto de individualización liberal

Carmela es el personaje que transita uno de los pasajes de modernidad sociosexual femenina más interesantes y complejos desde un marco teórico feminista. Las técnicas literarias de las que se valió Orrego para elaborar la trayectoria vital de Carmela se asientan en algunos de los recursos típicos del melodrama decimonónico; si bien esta novela no es un melodrama, sino una novela de regeneración nacional hispanoamericana. En este punto es necesario destacar que la novela de regeneración nacional y las propuestas literario-ideológicas en las que se asienta comparten un rasgo clave con el melodrama: son proyectos morales y moralizantes que, no obstante, divergen en términos de su agenda social. Según Peter Brooks, el melodrama buscaba restablecer un orden perdido por los intensos cambios sociales que estaban viviendo los grandes núcleos industriales europeos.¹⁹ Por el contrario, la

19 Para Brooks, la visión melodramática sustituyó a la dramática porque se vivía en un mundo donde “los imperativos tradicionales de la verdad y la ética se han puesto violentamente en tela de juicio, pero la promulgación de la verdad y la ética, su instauración como forma de vida, es una preocupación política inmediata y cotidiana” (15, la traducción es mía). En este sentido, la producción melodramática provee un universo maniqueo donde el bien y el mal están claramente diferenciados e identificados, pues, el melodrama no propone conceptos sino personalizaciones concretas de ambos (Brooks 16). Esta técnica hace que todo quede claro y sea legible para todos. Es aquí donde se halla el carácter radicalmente democrático del melodrama, independientemente de sus tendencias revolucionarias o conservadoras. Es por ello por lo que, como modo discursivo que llega y es comprendido por una gran mayoría,

novela de regeneración nacional latinoamericana miraba hacia el futuro y se inscribía, políticamente, como moldeadora de futuros socionacionales donde el progreso, el cambio social, el orden cívico y la regeneración de las costumbres y del comportamiento individual iban de la mano.²⁰

El tránsito hacia una feminidad moderna para Carmela se elabora a través del continuo cambio de condiciones sociales que experimenta. Es de este modo que este personaje se convierte en la sinécdoque ficcional de las volátiles condiciones socioeconómicas que la sociedad chilena estaba experimentando (Poblete 81). Por lo tanto, si las técnicas literarias remiten al melodrama, el desarrollo de este personaje es propio del *bildungsroman* femenino en una vertiente liberal positiva.²¹

se convierte en el vehículo para transmitir y disseminar un universo moral básico y efectivo que provee una educación moral en un periodo de tiempo donde la religión ya no podía cumplir esta función (Brooks 15). La formulación teórica que expone Brooks del melodrama coincide en muchos puntos con la conceptualización que Alberto Blest Gana propuso para la forma de novela que él consideraba ideal para las naciones hispanoamericanas, la novela de costumbres, porque educaba y porque era altamente democrática: “todas las clases sociales, todos los gustos, cada uno de los peculiares estados en que las vicisitudes de la vida colocan al hombre, encontrarán en la novela un grato solaz, un descanso a las diarias tareas, un alimento a la expansión del pecho, algo, en fin, que contente el espíritu, halague el corazón o alivie el ánimo de sus afanosas preocupaciones” (Blest Gana 119).

- 20 El pasado era la colonia española que en los imaginarios latinoamericanos liberales del momento representaba todo lo contrario de la nación deseada. Es por ello por lo que la novela de formación nacional se generó desde imaginarios distintos al del melodrama europeo francés, pues las guerras revolucionarias latinoamericanas, al revés que las europeas, se conciben como el momento crucial de instituir santidad en más justas y éticas.
- 21 En los estudios decimonónicos, el *bildungsroman* femenino se ha conceptualizado a partir de narrativas sobre la posibilidad de integración de las mujeres en lo social desde dos posiciones distintas. Una de ellas, representada por la recopilación de artículos que llevaron a cabo Elizabeth Abel, Marianne Hirsch y Elizabeth Langland, en *The Voyage in. Fictions of Female Development*, propone que este género es el medio por el cual las escritoras muestran el no espacio que una determinada sociedad ofrece a las mujeres y, por ello, el final de las protagonistas es siempre su muerte. La otra propuesta, que es la representada por Joanne Frye, en *Living Stories, Telling Lives*, expone cómo existen novelas en que el recuento de la trayectoria vital de una protagonista habilita la creación de realidades femeninas que promueven un ser y estar definidos desde la voz de una mujer. Para este modelo de formación femenina, la protagonista recurre a una multiplicidad de identidades y de roles sociales. Según Frye, esta es la estrategia que permite subvertir la feminidad hegemónica que es impuesta desde lo social hegemónico (79-81). Es en esta última variante en que inserto la trayectoria de vida de Carmela. Sin embargo, es importante que señale que tomo la concepción de *bildungsroman* que Carol Lazzaro-Weis presenta, donde se destaca que las novelas de formación, no solo las de proyecto liberal en su vertiente optimista, enfatizan el derecho de describir la experiencia individual en términos epistemológicos y no teológicos sin tener en cuenta el destino final de la protagonista (Lazzaro-Weis 21).

El proceso de crecimiento sociosexual de Carmela pone al descubierto, en la primera parte de la novela, su carencia de poder en el sistema patriarcal en el que vive: las mujeres sometidas a las voluntades de padres y esposos. En la segunda, imagina un crecimiento e independencia femenina más allá de la maternidad biológica ligado a la ideología liberal en la que ella busca una individualización basada en una vida productiva socialmente y satisfactoria a nivel individual (no circunscrita al ámbito doméstico).

Al inicio de la novela, Carmela, desde la ideología hegemónica de la voz narrativa, se presenta como la dama de gran sociedad ideal: “hermosa y elegante, altiva e imponente” (Orrego 10). Esta inscripción de feminidad queda alterada en la siguiente escena. La voz narrativa marca este cambio creando una comparación y señala que ahora su “semblante pálido y triste, casi severo, indica que ha sufrido mucho en pocas horas. Va vestida de negro y cubierta con un gran manto de la cabeza a los pies” (Orrego 17). A esta última imagen se le superpone la mirada que sobre ella ejerce Alberto. El orgullo y la altivez de Carmela, que desde la mirada de la voz narrativa son marcas de su distinción y señorío, en la visión de Alberto son negativas y rasgos de las feminidades de su clase social que desprecian a todo aquel que a ella no pertenece. Es decir, de forma oblicua, Orrego pone en evidencia los límites, las fronteras y las exclusiones del proyecto liberal latinoamericano desde una variante de género femenina frente a la movilidad social. Así, si Alberto podía ser admitido en los espacios más selectos de la sociedad santiaguina por los varones, era responsabilidad de las mujeres mantener las marcas de clase y de distinción “moral”.

En este juego de miradas contrapuestas, la inscripción de Carmela y su feminidad se complica cuando la voz narrativa la sitúa en un imaginario de feminidad universalizada ideal en el que desaparecen las filiaciones de esposa, madre y clase social para instalarse en un ser femenino de orgullo

Bernardo Subercaseaux señala que el término y el concepto de romanticismo es problemático para la historia de las ideas políticas, filosóficas y literarias hispanoamericanas (302). Según este estudioso de las ideas, para el conjunto de países latinoamericanos es mucho más productivo trabajar la producción literaria desde los presupuestos del liberalismo, pues “en Hispanoamérica la concepción utilitaria de la literatura obedece a un *programa liberal de emancipación* y no a un programa artístico de filiación romántica” (305). A lo que añade que el “romanticismo confesional, el romanticismo del yo rebelde frente al mundo, del *tedeum vitale* y el del culto a la soledad” no existen propiamente en la literatura hispanoamericana (310).

individual, a la vez que, sociosexualmente, colectivo. Esta escena se enmarca en una ideología de transacciones de deseos entre dos individuos libres, en un mercado de oferta y demanda. La propuesta o, mejor dicho, el intercambio de bienes que Alberto le propone a Carmela es que esta se convierta en su amante a cambio de que él libere a su hija de la promesa de matrimonio que su marido le ha hecho. Carmela, sin atender a sus identidades de madre y esposa (sin malvenderse a sí misma), reacciona con “una de esas miradas de verdadera mujer, grave, sublime, [y] se volvió hacia Alberto [...], y la altiva dama, sin poder reprimirse, lanzó una carcajada histérica tan aterradora que Alberto se hizo atrás como impelido por una fuerza galvánica. [...] Carmela se dirigió a la puerta con paso firme y aire majestuoso” (22). La imagen final que brinda la voz narrativa privilegia una feminidad fuerte, individual y segura de sí misma.

No obstante, el mandato patriarcal somete a Carmela a la voluntad de su marido, tanto como somete a la hija a la voluntad de su padre. Esta ideología está claramente delineada en el texto cuando Carmela le cuenta a su hija su propia historia. Es en esta instancia que Carmela transmite, o parece transmitir, a su hija el deber ser femenino de obediencia ciega y absoluta al varón cabeza de familia, sacrificando la propia voluntad y felicidad. Para ello, Carmela rememora el momento en que el lazo amoroso que la unía a su padre queda sesgado cuando este la obliga a casarse con Aramayo para que él pueda desposarse de nuevo (Orrego 28-29). Este episodio de su vida es para ella un momento de doloroso aprendizaje de su condición de mujer y del valor que como tal tiene en su sociedad, pues se da cuenta de que, en calidad de mujer, solo es un objeto de pacto entre hombres. Es más, toma conciencia de que sus sentimientos y deseos no son solo totalmente irrelevantes, sino que son considerados un desacato al mandato sociosexual. Es en este momento cuando Carmela decide encarnar y hacer suyos el mínimo poder y valor que le confiere su patriarcado: ser una alta dama de sociedad.²² Este modelo de feminidad es el que le pide a su hija que siga,

22 Es interesante resaltar el poder interpretativo desde sexo-clase de Carmela para el proyecto de trazar una agenda feminista en esta novela. Lo que, para otros grupos sociales, incluso para los varones de su misma clase social, es una postura superficial, para ella es una forma de feminidad que, una vez conscientemente asumida e internalizada, se convierte en un recurso de protección e identidad social que la dota de un cierto poder: el poder de confrontar a Alberto, el poder de contradecir la voluntad de su marido y el poder de protegerse de las agresiones externas. Es en estas instancias donde, desde posiciones

pues, como ella dice: “Yo no lo puedo evitar. Tu debes, como yo lo hice, someterte a la voluntad de tu padre, tal vez, como en mi caso, la felicidad de éste dependa de tu unión con [...]” (30). Sin embargo, es ante esta toma de conciencia por medio de la rememoración de su historia personal cuando decide posibilitar un destino distinto para su hija en el que pueda ejercer otro tipo de feminidad.

Así, si ante Alberto Carmela no articula verbalmente ni sus sentimientos ni sus razones; si ante el deseo del padre asume su deber de hija y futura “dama de alta sociedad”; si frente al marido actúa de espaldas a sus deseos; frente a su hija genera un discurso en el que se carga de razones morales para desobedecer el mandato masculino. Este gesto de transmisión de conocimientos subyugados, en el sentido foucaultniano, produce un discurso sociosexual de mujer donde se denuncia, implícitamente, la falsedad, la perversidad y los dobles estándares del sistema patriarcal; a la vez que se defiende (con base en la denuncia) el derecho “moral” de las mujeres a subvertirlo porque ciertos hombres no cumplen con el pacto patriarcal. Este aspecto constituye un claro intento de construir un discurso de regeneración social desde la experiencia de mundo de este sector de mujeres. Es de este modo que Carmela se instituye como regeneradora de las costumbres al exigir “moralmente” un mayor grado de libertad y de poder en la toma de decisiones a nivel familiar y de construir un mejor futuro emocional para su hija, a diferencia del que ella tuvo.

En la segunda parte de la novela, argumentalmente, Carmela confronta el desclasamiento social, la pobreza, la enfermedad de su hija y el abandono de su marido. Estos contratiempos son formas de dolor que Orrego vehiculiza para resaltar la excepcionalidad de Carmela y que, desde mi enfoque, constituyen una pieza clave para analizar un nuevo aspecto de la agenda feminista presente en esta novela. Si el dolor era el sentimiento que, según la ideología de género reformista liberal femenina de la época, permitía a las personas llegar a ser mejores seres humanos, tal y como lo expone Concepción Arenal: “Buscad el origen de todas las virtudes, de todas las sublimes acciones que ennoblecen la naturaleza humana, y le hallaréis en el dolor” (81), lo que también constituye, en el caso de Carmela, la posibilidad de conocer y de individualizarse.

feministas, se debe prestar atención a las subversiones implícitas en textos claramente clasistas y aparentemente tradicionales desde las políticas sociosexuales.

En este escenario de soledad, de dolor por la enfermedad de su hija y de pérdida de estatus social, Carmela, paradójicamente, ha adquirido la libertad de decisión y acción de las que carecía cuando era una gran dama. Carmela, sin la protección de un varón, acumula conocimientos, saberes sobre sí misma, sobre otras realidades y sobre los peligros que confrontan las mujeres solas pobres o empobrecidas. Esta parte del crecimiento de Carmela se acentúa con la viudez. Una vez más, Orrego crea espesor ético en esta protagonista al exponerla a conocimientos que le habían sido vedados y con ello la expone al hecho de tener que tomar decisiones que enturbian el ideal de feminidad de gran dama y de ángel del hogar patriarcal que había hecho suyo. Esto sucede cuando se entera de que Alberto es su hermanastro, hijo ilegítimo de su padre. En esta instancia, Carmela confronta el dilema ético de denunciarlo y, con ello, ensuciar el nombre de su padre, y por lo tanto el de su hija, o dejarlo que se escape. Carmela opta por la segunda posición. Desde una lectura liberal hegemónica, tal decisión parece sumir a Carmela en la concepción de feminidad que defendiera Hegel a través de su particular interpretación de la historia de Antígona (las mujeres como guardianas de la tradición y el hogar e incapaces de sacrificar estas posiciones por el bien-ley civil-estatal). Sin embargo, siguiendo el proyecto de trazar la agenda feminista de esta novela, Carmela no es que decida no denunciarlo, sino que decide perdonarlo bajo la máxima del perdón cristiano a la que la empuja el cura que crio a Alberto (Orrego 140). De esta manera, es el varón, una vez más, el que marca el camino de la desobediencia femenina. Como también son siempre varones quienes “enseñan” a Carmela la forma de manejar discursos cuya función es adquirir más poder de actuación.

En este punto de la trama parece haberse alcanzado el orden social y matrimonial deseado. Sin embargo, Orrego, como parte de la agenda feminista que subrepticamente se entreteje en esta novela, hace que Carmela, un personaje en continua formación y autoconocimiento, confronte el vacío existencial de su vida una vez ha conseguido la felicidad de su hija y ha conseguido la estabilidad económica. La solución a esta postración espiritual se enmarca en lo que Concepción Arenal articuló para las mujeres viudas de las clases burguesas un año después de la publicación de esta novela en forma de folletín:

Llega un día en que ya no es hermosa, en que sus hijos no la han menester, y se apartan de ella para formar otra familia o para buscar fortuna; en que queda viuda, o en que su marido le ofrece cuando más una amistad fría. ¿Qué le resta? La ambición es un mal recurso, pero es un recurso al fin; no le tiene. Su inteligencia no está cultivada; tampoco puede vivir con su inteligencia. Su belleza se extinguió, ya no puede vivir con las satisfacciones del amor propio halagado. Su corazón le queda nada más, ese corazón que necesita amar, cuando ella no puede ya inspirar amor. ¡Pobre mujer! ¡Está bien sola, es bien desgraciada! ¿Qué hará? La caridad puede ofrecerle un asilo; su amor puede divinizarse convirtiéndose en compasión; poco a poco dejará de verter lágrimas, consolada con enjugarlas, y cuando ya no puede ser adorada, será bendecida. (113)

El patetismo con que Arenal delinea el destino de estas viudas no es el escenario experimentado por Carmela, pues el ideograma de entrega femenina cristiana y de irrelevancia social por la pérdida de belleza predominante en el texto de Arenal queda sustituido por un imaginario liberal de libertad y felicidad individual, donde Carmela se representa como una mujer en su plenitud, como puede verse en la siguiente cita:

En medio de este caos, de esta agonía lenta y penosa, concibió Carmela una esperanza, una pasión que refrigerase, que diese nuevo campo de acción a alma jenerosa i ocupase últimamente su ardiente i joven corazón. Ella se lanzó, con abnegación evangélica, a sembrar en el campo de la caridad la semilla del bien. Sin embargo, su pasión, el ejercicio ardoroso de la caridad i de la religión, no fanatizó su espíritu ni cambió en lo menor sus hábitos sociales i elegantes. (144)

Esta iniciativa, pensada y creada desde una ideología liberal y cosmovisiones de mujer femeninas, puede resultar retrógrada y clasista desde el presente. Empero, como ha estudiado Ana Peluffo, la caridad para las mujeres de las clases medias y altas fue un medio de crearse nuevas identidades femeninas que les permitieron el acceso a determinados espacios públicos, el derecho a una circulación externa y que, ideológicamente, como lo hicieron Orrego y Arenal, les permitió a estas mujeres proyectarse como necesarias en ámbitos sionacionales relacionados con el activismo social y educacional (Peluffo 10).

Además, Carmela ha adquirido la capacidad de detentar múltiples identidades femeninas, pues, si por la mañana es ángel de la caridad, por la tarde vive como gran dama de alta sociedad (Orrego 144). Esta breve aclaración por parte de la voz narrativa tiene la función de mostrar que Carmela no se ha *fanatizado* en su búsqueda de un destino socialmente útil. Es aquí donde vemos las grandes dificultades que estas escritoras tenían en el momento de delinear argumentos con proyectos que ampliaran los limitados destinos femeninos aceptables para la hegemonía patriarcal del momento. Este aspecto queda iluminado por Peluffo al analizar los miedos masculinos que despertaban las mujeres que se dedicaban a la beneficencia porque las consideraban promotoras del desorden sociosexual en la medida en que circulaban libremente por espacios públicos reservados exclusivamente para hombres y, además, en su quehacer de asistencia social tomaban conciencia del potencial de acción que tenían como garantes y defensoras de los más necesitados (Peluffo 20-21).

El poder de crear realidad: a manera de conclusión

En este artículo se estudió la novela de Rosario Orrego, *Alberto el jugador*, con el objetivo de mostrar la agenda feminista que se vehicula a lo largo del texto. Dicha agenda feminista genera una realidad ficcional que remodela los imaginarios sociofamiliares de las mujeres de las elites santiaguinas, a la vez que promueve una regeneración de los varones de las clases patricias que no cumplen con el pacto patriarcal. Así, Orrego muestra la necesidad de acotar el poder que los maridos tenían sobre sus esposas y sus hijos. En relación con esta delimitación, y a partir de la elaboración de unas feminidades ideales de distinto cariz emocional, construye unos personajes femeninos que consiguen tener un proyecto vital propio. Por ello, las negociaciones, reajustes, tensiones y contradicciones que despliegan las tres protagonistas respecto al patriarcado al que pertenecen, y que aparentan defender, constituyen las estrategias de adquisición de poder femenino que Orrego delineó para entrelazar el proyecto de regeneración nacional con la agenda feminista que se ha analizado.

Desde este marco interpretativo, y en la medida en que la creación de imaginarios es una práctica social que apunta, entre otras cosas, a la creación de realidades, los escenarios nacionales-sociosexuales de lo privado en

esta novela develan una ideología sociosexual que pone de relieve la imposibilidad de un dominio de la intimidad doméstica (matrimonios) separado del quehacer social público (contrato matrimonial). Igualmente, estos escenarios revelan que tampoco es aceptable que las mujeres no sean consideradas seres capaces de participar como agentes activos en la mejora de la sociedad, tanto a nivel privado como público, aunque siempre dentro de una cosmovisión sociosexual que respeta y defiende la diferencia entre sexos. Es desde esta premisa que Orrego hace de las realidades y problemas domésticos de las mujeres de las clases medias y altas el centro de su programa de una propuesta de regeneración sacionacional, lo que constituye lo que hoy llamaríamos una agenda feminista diseñada. Es por ello por lo que este texto debe incorporarse a la genealogía de textos de escritoras de este periodo que ponen en juego una gran variante de procesos ideológicos y de estrategias discursivas; estas representatividad a distintos colectivos de mujeres que lucharon por adquirir voz y representación en sus sociedades.

En el caso de *Alberto el jugador*, las protagonistas son las productoras y performadoras de discursos morales que ponen al descubierto las contradicciones éticas de la sociedad patriarcal en la que viven. El objetivo de esta estrategia es proponer una política sociosexual donde la pareja heterosexual de las élites criollas se constituya en un modelo de iguales diferenciados, a la vez que se crea agencia privada y parcialmente pública para aquellas mujeres que forman parte de este grupo social. Es decir, lo que la ideología textual postula es la necesidad de reformular el contrato matrimonial. Orrego, con una clara ideología liberal, pero también con lo que hoy podemos reconocer como una clara agenda feminista, postula un contrato sociosexual de respeto y de derecho para las mujeres casadas de la élite criolla. Y lo hace al contraponer el contrato sexual a su propuesta de contrato matrimonial. Así, siguiendo la propuesta de Pateman, “El contrato social es la historia de la libertad: el contrato sexual es la historia del sometimiento” (2),²³ el contrato matrimonial que se defiende desde la voz autoritativa textual deviene el contrato social (entre hombres y mujeres, no solo entre hombres) y las situaciones de crisis matrimoniales representan las historias de sometimiento de las mujeres casadas.

23 La traducción es mía. Original: “the social contract is a story of freedom; the sexual contract is a story of subjection”.

Obras citadas

- Abel, Elizabeth, Marianne Hirsch y Elizabeth Langland. *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Hanover, University Press of New England, 1983.
- Arcos, Carol. "Musas del hogar y de la fe: La escritura pública de Rosario Orrego de Uribe." *Revista Chilena de Literatura*, núm. 74, 2009, págs 5-28.
- . "Novelas-Folletín y la autoría femenina en la segunda mitad del siglo XIX Chile." *Revista Chilena de Literatura*, núm. 76, 2019, págs. 27-42.
- Arenal, Concepción. *La beneficencia, la filantropía y la caridad*. Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y Ciegos, 1861.
- Blest Gana, Alberto. "La literatura chilena: Algunas consideraciones sobre Ella." *Anales*, 1861.
- Brooks, Peter. "The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and Mode of Excess." New Haven, Yale University Press, 1976.
- Contreras Villalobos, Joyce. "De acatamientos y subversiones. La escritura pionera de dos autoras del siglo XIX en Chile: Mercedes Marín y Rosario Orrego." Buenos Aires, V Congreso Internacional de Letras, 2012, págs. 809-819.
- Epple, Juan Armando. "Rosario Orrego (1834-1879)." *Escritoras chilenas. Novela y cuento*. Editado por Patricia Rubio, Cuarto Propio, 1999, págs. 27-42.
- Ferrús Antón, Beatriz. "Las 'obreras del pensamiento' y la novela de folletín (Rosario Orrego de Uribe, Lastenia Larriva de Llona y Josefina Pelliza de Sagasta)." *Revista Lectora*, 19, 2013, págs. 121-35.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Traductor Ulises Guinazú, México D. F., Siglo XXI Editores, 2009.
- Frye, Joanne. *Living Stories. Telling Lives*. Ann Arbor, University of Michigan P, 1986.
- Irigoyen López, Antonio. "La familia en la novelista argentina Juana Manuela Gorriti." *Palabra que obra*, núm. 13, 2013, págs. 50-69.
- Kaplan, Temma. "Female Consciousness and Collective Action: The Case of Barcelona 1910-1918." *Signs*, vol. 7, núm. 11, 1982, págs. 545-66.
- Lazzaro-Weis, Carol. "The Female *Bildungsroman*. Calling It into Question." *The National Women's Studies Association Journal*, vol. 2, núm.1, 1990, págs. 16-34.
- Löfquist, Eva. "El proyecto nacional y la novelística chilena en sus primeras décadas (1840-1860)." *Anales Nueva Época*, 12, 1990, págs. 245-70.

- Morales Pino, Ainaí. “Moribundas habladoras: Contestaciones al ideario Patriarcal en *El Conspirador* (1892), *Incurables* (1905) y *La rosa muerta* (1914)”. *Letras*, vol. 92, núm. 135, 2021, págs. 125-45.
- Orrego, Rosario. *Alberto el jugador. Novela de costumbres por una madre*. Santiago de Chile, Imprenta de Chile de A. Monticelli, 1864.
- Paatz, Annette, editora. “Rosario Orrego de Uribe: La voz femenina de la novela decimonónica chilena”. *Texto social. Estudios pragmáticos sobre literatura y cine. Homenaje a Manfred Engelbert*. Berlín, Ediciones Tranvía, 2003.
- Palma, Ricardo. Introducción. *Alberto el jugador, Rosario Orrego*. Santiago de Chile, Imprenta de Chile de A. Monticelli, 1864.
- Pateman, Carole. *The Sexual Contract*. Stanford, Stanford University Press, 1988.
- Peluffo, Ana. “El yo femenino y sus ‘otros’: sobre la beneficencia y la construcción de identidades femeninas en el siglo XIX”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 13, núm. 25, 2008, págs. 8-23.
- Poblete, Juan. “La construcción social de la literatura y la novela nacional”. *Latin American Research Review*, vol. 34, núm. 2, 1999, págs. 75-108.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México, Siglo XXI Editores, 1986.
- Subercaseaux, Bernardo. “Romanticismo y liberalismo en el primer Lastarria”. *Revista Iberoamericana*, vol. 47, núm. 114-115, 1981, págs. 301-312.

Sobre la autora

Elena Grau-Llevería es doctora en literatura latinoamericana y española. Es profesora asociada de la University of Miami, Estados Unidos, en el departamento de Michell Bowman Underwood of Modern Languages and Literatures. Sus áreas de investigación son la producción literaria de las escritoras latinoamericanas y españolas del siglo XIX y del entre siglos, además de las políticas estético-ideológicas literarias de los feminismos posmodernos.

Entre *locas* y *bugarrones*: género, régimen político y traducción en Reinaldo Arenas

Nathaly Bernal Sandoval

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México
nbernal@colmex.mx

Hugo Armando Arciniegas

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México
hugoarciniegas@comunidad.unam.mx

En este artículo analizamos las traducciones al inglés de las categorías de las *locas* y los *bugarrones* expuestas en dos obras de Reinaldo Arenas: *Antes que anochezca* (*Before Night Falls*, trad. Dolores Koch) y *El color del verano* (*The Color of Summer*, trad. Andrew Hurley). Para ello, nos valemos de las técnicas de traducción que proponen Lucía Molina y Amparo Hurtado Albir (2002) y los métodos de traducción propuestos por José Luis Martí Ferriol (2006), según la reclasificación de Ericka Vargas Castro (2022). Asimismo, consideramos postulados teóricos de género, como la performatividad y la precariedad, de Judith Butler (2009), o la paradoja de la doxa, de Pierre Bourdieu (1998), puestos en diálogo con la perspectiva sociopolítica de Cuba. Concluimos que predominan las técnicas de traducción literal, de equivalencia acuñada y de creación discursiva. A su vez, esta discusión concerniente a género, régimen político y traducción puede conducir a proponer traducciones consistentes de las denominaciones sexogenéricas en la obra de Arenas.

Palabras clave: loca; bugarrón; género; técnicas de traducción; régimen cubano; Reinaldo Arenas.

Cómo citar este artículo (MLA): Bernal, Nathaly & Hugo A. Arciniegas. “Entre *locas* y *bugarrones*: género, régimen político y traducción en Reinaldo Arenas”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26, núm. 1, 2024, págs. 78-101

Artículo original. Recibido: 31/03/23; aceptado: 12/09/2023. Publicado en línea: 01/01/2024.



Between *Bottoms* and *Tops*: Gender, Political Regime, and Translation in Reinaldo Arenas

In this article we analyzed the translations into English of the categories of *bottoms* and *tops* present in two works by Reinaldo Arenas: *Before Night Falls*, translated by Dolores Koch, and *The Color of Summer*, by Andrew Hurley. To this end, we use the translation techniques proposed by Lucía Molina and Amparo Hurtado Albir (2002), and the translation methods proposed by Marti Ferriol (2006), following the new classification by Ericka Vargas Castro (2022). This is discussed in light of a theoretical framework that includes gender, with concepts as Judith Butler's (2009) performativity and precarity, or Pierre Bourdieu's (1998) paradox of the doxa, as well as the Cuban sociopolitical perspective. It is concluded that three techniques are the most used: the literal translation, the established equivalent, and the discursive creation. Finally, this discussion concerning gender, political regime, and translation might lead to the proposal of consistent translations of sex/gender designations in the work by Arenas.

Keywords: bottom; top; gender; translation techniques; Cuban regime; Reinaldo Arenas.

Entre *locas* e *bugarrones*: gênero, regime político e tradução em Reinaldo Arenas

Este artigo analisa as traduções para o inglês das categorias de *locas* e *bugarrones* exibidas em duas obras de Reinaldo Arenas: *Antes que anochezca* (*Before Night Falls*, trad. Dolores Koch) e *El color del verano* (*The Color of Summer*, trad. Andrew Hurley). Para isso, utilizamos as técnicas de tradução propostas por Molina e Hurtado Albir (2002), os métodos de tradução propostos por Marti Ferriol (2006), conforme a reclassificação de Vargas Castro (2022). Da mesma forma, consideramos postulados teóricos de gênero, como a performatividade e a precariedade, de Judith Butler (2009), ou o paradoxo da doxa, de Pierre Bourdieu (1998), colocados em diálogo com a perspectiva sociopolítica de Cuba. Concluímos que predominam técnicas literais, de equivalência cunhada e de criação discursiva. Ao mesmo tempo, essa discussão sobre gênero, regime político e tradução pode levar a propor traduções consistentes de denominações de sexo/gênero na obra de Arenas.

Palavras-chave: loca; bugarrón; gênero; técnicas de tradução; regime cubano; Reinaldo Arenas.

Introducción

EL COLOR DEL VERANO (1991) y *Antes que anochezca* (2010[1992]), cuarta novela de la *pentagonía*¹ y autobiografía de Reinaldo Arenas, respectivamente, han sido estudiadas, *grosso modo*, desde la teoría *queer* (Alarcón-Negy; Arboleda Ríos; Costagliola), el discurso homosexual y el homoerotismo (Kaebnick; Gutiérrez; Moreno Hidalgo; Matusiak) o las narrativas del VIH-sida (Richmond Ellis; Davidson; Carta). Por otra parte, se han abordado el autobiografismo y la autoficción (Premat; Gutiérrez Victoria; Barroso), las narrativas testimoniales (Cachán; Panichelli-Batalla), la carnavalización (Moulin-Civil), las relaciones intertextuales entre una y otra obra (Hasson), o el hecho de que puedan leerse como parte de un mismo proyecto de autofiguración (Anley).

Con todo y la extensa bibliografía que puede hallarse sobre estas dos obras, lo cierto es que brillan por su ausencia los estudios traductológicos, aun cuando ambas cuentan con traducciones a diversas lenguas.² Así pues, con el ánimo de aportar a este campo de vacancia, nos proponemos analizar las únicas dos traducciones al inglés conocidas a la fecha de *Antes que anochezca* y *El color del verano*, respectivamente, *Before Night Falls: A Memoir* (1993), traducción de Dolores M. Koch publicada por Viking Book, y *The Color of Summer* (1990), traducción de Andrew Hurley publicada por Penguin Books.

A fin de delimitar nuestro objeto de análisis, nos concentraremos en las categorizaciones expuestas en ambos libros a propósito de las *locas* y los *bugarrones*, prestando especial atención al capítulo “Las cuatro categorías de las locas”, de *Antes que anochezca* (AQA),³ y los capítulos “Las cuatro grandes

1 Arenas utiliza el neologismo *pentagonía* (que no *pentalogía*), esto es, cinco obras sobre la *agonía*, para referirse al conjunto que integran sus novelas *Celestino antes del alba* (1967), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980), *Otra vez el mar* (1982), *El color del verano* (1991) y *El asalto* (1988).

2 Por citar algunos ejemplos, en el caso de *Antes que anochezca*, se registran, entre otras, traducciones al inglés (*Before Night Falls: a Memoir*, 1993, trad. de Dolores M. Koch), al francés (*Avant la nuit*, 1991, trad. de Liliane Hasson) o al italiano (*Prima che sia notte*, 1993, trad. de Elena Dallorso). En el caso de *El color del verano*, entre otras, traducciones al inglés (*The Color of Summer*, 1990, trad. de Andrew Hurley) o al francés (*La couleur de l'été*, 1996, trad. de Liliane Hasson).

3 Con el objeto de especificar a cuál de las dos obras objeto de análisis proviene cada cita, incluiremos en adelante, entre las citas parentéticas, las siglas AQA (para *Antes que anochezca*) y ECV (para *El color del verano*).

clasificaciones de los bugarrones” y “La conferencia onírico-teológico-político-filosófico-satírica”, de *El color del verano* (ECV), traducidos, respectivamente, como “The four categories of gays”, “The four mayor categories of tops” y “The grand oneirical theological political philosophical satirical conference”.

Nuestro propósito es revisar las significaciones que tienen estas tipologías en la obra areniana, así como llevar esta discusión a los planos del género, la crítica política y la traducción. Para ello, revisaremos postulados ampliamente discutidos alrededor de la *performatividad de género* y su relación con la *precariedad* (Butler) y la *paradoja de la doxa* (Bourdieu), puestos ahora en relación con el contexto sociopolítico cubano de la segunda mitad del siglo xx, especialmente en lo referente a la represión homosexual (Álvarez; Ghosh; Leiner). A su vez, analizaremos las técnicas a las cuales recurren Koch y Hurley al momento de traducir las tipologías de locas y bugarrones, para lo cual seguiremos la propuesta de Vargas Castro, quien clasifica las técnicas de traducción de Molina y Hurtado Albir, según la propuesta de los métodos de traducción de Martí Ferriol. El aporte de Vargas Castro reside en que, al juntar estas dos propuestas, resulta más clara cuál es la afinidad entre las técnicas y los métodos de traducción (desde lo literal hasta lo comunicativo-interpretativo).

Locas y bugarrones en el régimen castrista

Si bien la represión homosexual en Cuba no inicia con la Revolución de 1959, como pareciera argüir Arenas en su autobiografía (Palaversich 116), sino que se remonta a la tradición judeocristiana imperante en la isla como legado de la colonia, lo cierto es que esta adquiere nuevos matices tras la toma del poder por parte de Fidel Castro (1959). El homosexual no representa la imagen del *hombre nuevo* (Epps 249), esto es, el “verdadero revolucionario”, “el nuevo hombre de la revolución” (Fidel Castro citado en Leiner 26), identificado con figuras como la del propio Castro o la de Ernesto “Che” Guevara. Aquí, la noción de *hombre nuevo* comporta tanto la apariencia —hombres fuertes, corpulentos, barbudos, desaliñados inclusive, con botas y uniforme militar— como la exhibición de valores necesarios para la construcción de la “nueva sociedad”, como fuerza, disciplina, liderazgo, concepción del trabajo como compromiso (Leiner).

Por otra parte, el nuevo régimen asocia la homosexualidad con la prostitución masculina, y esta, a su vez, con el turismo sexual ofrecido, durante la dictadura de Batista, tanto a norteamericanos o europeos como a la clase burguesa cubana (Arguelles y Rich 686). Así pues, la “extinción” de la homosexualidad pasa a formar parte del programa revolucionario: es preciso eliminar esa *desviación* auspiciada por el capitalismo. Por lo anterior, la homosexualidad es repudiada en este nuevo escenario político (Álvarez; Ghosh; Leiner). De allí, se explican los trabajos forzados a los cuales fueron sometidos en 1965 los homosexuales en las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), o la encarcelación de homosexuales en el Morro en virtud de su *conducta impropia*.⁴

Sin embargo, los estudiosos del tema han insistido en que la represión homosexual en Cuba no coactó, sino que promovió el homoerotismo (Vilaseca; Moreno Hidalgo). En otras palabras, el peso de la prohibición hace más placentera la transgresión de la norma, lo cual confirma el propio Arenas en *AQA*, cuando el personaje deja de experimentar placer homoerótico justamente en el exilio; esto es, cuando en apariencia podría vivir su homosexualidad con plena libertad (Palaversich 119). Esta es también la apreciación que el personaje Reinaldo en *ECV* expresa en las cartas que envía a Gabriel y la Tétrica Mofeta (todos *alter-egos* del narrador), quienes todavía residen en Cuba.

En ese sentido, el homoerotismo es una contestación política (Hirsch 78) al régimen. De allí que se haya dicho que una obra como *AQA* es ante todo picaresca (Rivas; Ocasio), pues el Arenas personaje es un pícaro que no solo vive abiertamente su homosexualidad, sino que además la exhibe en una *performance* dirigida al público. A su vez, *AQA* y *ECV* dan cuenta de un *outing* del Gobierno cubano (Hirsch 78). James Hirsch entiende por *outing* el hecho de revelar que alguien poderoso, famoso y, posiblemente, homófobo hace parte o está relacionado con comunidades LGTBQI+. De esta manera, el *outing* que hace Arenas del Gobierno cubano —que no encarcela homosexuales alineados, sino que o se sirve de ellos como informantes para capturar a otros o los somete al escarnio público— es su forma de contestación.

4 A propósito de este término, cf. el documental homónimo, *Conducta impropia [Mauvaise conduite, en el original]* (1984), de los directores Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal.

Así pues, las cuatro categorías de las locas, expuestas tanto en AQA como en ECV, incluyen a la *loca regia*, quien, “por vínculos muy directos con el máximo líder o una labor extraordinaria de la seguridad del Estado [...], goza del privilegio de poder ser loca públicamente [...] y, a la vez, ocupar enormes cargos” (AQA 104). En este orden, otra *loca* que guarda nexos con el sistema, si bien, a diferencia de la *regia*, de manera oculta, es la *loca tapada*: “Puede llegar a ser abogado, profesor de marxismo-leninismo, militante de la Juventud Comunista y párroco de una iglesia católica [...]. La loca tapada es una loca que se niega rotundamente a ser loca [...]” (ECV 434-435). Y, sin embargo, continúa el narrador, sucumbe ante el placer homoerótico cada vez que se le presenta la oportunidad. Después, figura la *loca de argolla*, cuya

[...] inquietud fundamental es el falo [...]. Es un ejemplar tan escandaloso que el sistema la ha provisto de una argolla metálica que lleva al cuello [...]. Cada vez que, por alguna razón política, moral o económica, la loca de argolla debe ser confinada en un campo de trabajo, lo único que tienen que hacer los agentes del sistema es tirarle un garfio a la argolla. (ECV 432)⁵

Finalmente, tiene lugar la *loca común*, “que escribe de vez en cuando algún poema, que nunca corre un gran riesgo [...]. Las relaciones de estas locas comunes, generalmente, son con otras locas y nunca llegan a conocer un hombre verdadero” (AQA 103).

Respecto a los bugarrones, es preciso hacer una aclaración. Al hablar de homosexualidad en Cuba, contrario a la significación que pueda tener el término en otras coordenadas geográficas (Epps 236), esta únicamente se asocia al homosexual que asume rasgos femeninos y un rol pasivo durante la actividad sexual. La crítica recupera el uso que se hace de esta etiqueta en el contexto isleño de revolución:

5 De las descripciones que hacen los narradores sobre sus propios comportamientos, puede colegirse que ellos mismos entrarían en la categoría de la *loca de argolla*. Esta misma lectura se presenta en *Before Night Falls*, la película dirigida por Julian Schnabel (2000), dado que, en el momento en que el personaje Reinaldo Arenas —interpretado por Javier Bardem— está discutiendo las categorías de las locas con Pepe Malas, vemos los distintos tipos de homosexuales en escena, todos interpretados por otros actores. No obstante, cuando se menciona a la loca de argolla, a quien vemos en pantalla no es a otro que al propio Arenas (Bardem).

No es tener sexo con otro hombre lo que lo identifica a uno como homosexual. Para muchos cubanos, un hombre es homosexual solo si asume el rol pasivo receptivo. Y solo se sospecha que un hombre pueda ser homosexual si su comportamiento no es el de un macho. (Leiner 22)⁶

La homosexualidad, me refiero a la homosexualidad masculina, designa principalmente a los hombres que exhiben rasgos “femeninos” o que de alguna manera demuestran que asumen las llamadas posiciones pasivas o receptivas en las relaciones sexuales. El individuo en cuestión aquí es el maricón, mucho más que el bugarrón “activo”, “insertivo”, “de actuar varonil”. (Epps 232)⁷

Por esta razón, Casal (82) recuerda que, ya desde los primeros años de la Revolución, acusar de homosexual a un hombre es uno de los peores insultos que se le puede hacer, dado que supone quitarle toda su hombría y, con ella, los valores asociados de valentía y poder. No obstante, las menciones a los bugarrones, es decir, aquellos hombres que sostienen relaciones sexuales con otros hombres, aunque siempre con el rol “activo”, son casi nulas. Estos hombres no caben en el imaginario de la homosexualidad en Centroamérica y el Caribe,⁸ en donde la masculinidad podría incluso considerarse reforzada al penetrar a otros hombres (Epps 233). El siguiente fragmento tomado de AQA refleja esta situación:

Fuimos a la estación de policía. Todos allí eran jóvenes, como el que me había templado. Allí, él dijo que yo era un maricón, que me le había lanzado a la pinga. Yo expliqué la realidad y les dije que aún tenía semen suyo dentro de mi cuerpo. Se produjo un careo. *Quizá, como él era el activo, creía que no había cometido ningún delito.* (AQA 121)⁹

Quizá por esta razón la crítica sobre la obra de Arenas ha dejado de lado el estudio de los bugarrones.¹⁰ También, puede ser esta la causa de que no se

6 Traducción propia.

7 Traducción propia.

8 Para el caso de Nicaragua, véase Lancaster.

9 Énfasis añadido.

10 En un artículo de reciente aparición (Arciniegas), ahondamos en la revisión bibliográfica de AQA desde la perspectiva de género.

haya prestado suficiente atención a la división entre las locas y los bugarrones en la obra de Arenas y, en general, en el contexto literario cubano.

En *ECV* Arenas presta mucha más atención a los bugarrones que en *AQA*. En la primera no solo propone una tipología, sino que, además, presenta múltiples ejemplos de personajes de estos tipos a lo largo de la novela. Mientras que, para la crítica, estos personajes no han representado mayor interés, en las obras no se concibe el asunto de forma tan sencilla. Esto se puede observar en la medida en que no hay una única interpretación del bugarrón como hombre macho, heterosexual, sino que se presenta un espectro con diferentes tipos de bugarrones: a) *de ocasión o dormido*, que “puede amar a las mujeres y tener una gran prole; pero un día [...] se erotiza y ensarta al pájaro”; b) el *acomplejado*, que “carga con una extraña culpa por desear el culo de otro hombre y en su rostro se refleja la gran pena”; c) el *nato*, “a quien no le interesan las mujeres, sino los maricones”; y d) el *superbugarrón*, “un hombre a quien solo le interesa templarse a otro hombre, es decir, a otro superbugarrón como él” (*ECV* 207-209).

En relación con la teoría de género

Hasta aquí hemos discutido el estatus de la homosexualidad en la Cuba revolucionaria y las diferencias que, ante el sistema político, parecen tener locas y bugarrones, por usar las palabras que emplean los narradores en las dos obras estudiadas en este trabajo. Ahora, nos interesa entender esta diferencia desde los estudios de género. ¿Qué hace que, mientras ambos grupos de hombres sostienen relaciones sexuales con hombres, solo a los primeros se los discrimine y, en su momento, se los penalizara? Por una parte, Judith Butler apunta que:

Decir que el género es performativo significa decir que posee una determinada expresión y manifestación; [...] El género está condicionado por normas obligatorias que lo hacen definirse en un sentido u otro (generalmente dentro de un marco binario) y por tanto la reproducción del género es siempre una negociación de poder. (322)

De lo anterior, se tiene que, si bien las normas que rigen los géneros pueden cambiar de un lugar o momento histórico a otro y pueden ser implícitas

o estar consignadas en códigos penales, estas siempre están presentes y, usualmente, dictan que el género ha de ser binario. Nótese que Butler dice *un género o el otro*, lo cual concuerda con la idea (aún) generalizada de que los géneros son dos: el masculino y el femenino.

En este marco y en negociación con las normas establecidas, cada persona manifiesta un género performativamente. Sin embargo, el asunto no es tan sencillo, pues en el momento en el cual una persona no cumple con dichas normas, diríamos con Butler, se da una negociación del poder, al tiempo que se aceptan unas consecuencias. Si la performatividad de género es transgresora en sociedades no totalitaristas, por lo general el castigo al incumplimiento de la norma es la segregación, la discriminación. Pero, en la Cuba de Castro, las normas de género ya no son un discurso social, sino que se convierten en política de Estado, cuyo incumplimiento es un delito penal, de forma que la transgresión es castigable con cárcel o con trabajos forzados (Casal 86; Epps 238). En sentido estricto, tanto la loca como el bugarrón incumplen la norma, mas solo la loca es sujeto de castigo.

Esto nos lleva a hablar de otro concepto planteado por Butler: aquel que contraviene la concepción binaria de género no solo es sujeto de castigo, sino que, por lo mismo, se ve condenado a la *precariedad*:

La precariedad, por supuesto, está directamente relacionada con las normas de género, pues sabemos que quienes no viven sus géneros de una manera inteligible entran en un alto riesgo de acoso y violencia. Las normas de género tienen mucho que ver con cómo y de qué manera podemos aparecer en el espacio público; quién no será protegido por la ley o, de manera específica, por la policía, en la calle, o en el trabajo o en casa. (324)

Hay entonces dos niveles a la hora de seleccionar quién es sujeto de castigo en el contexto de la Revolución cubana: 1) entre locas y bugarrones, solo las primeras y 2) entre las locas, solo las no alineadas con el Gobierno; es decir, según la tipología ya mencionada, la *común*, la de *argolla* y, de llegar a descubrirse, la *tapada*, pero nunca la *regia*. En ese sentido, cuando se trata de homosexuales, el régimen solo reconoce como sujetos de derecho a los bugarrones y a las locas regias.

El caso de las locas *regias* es fácilmente entendible. Su alineación con el sistema político y la ayuda que pueden prestar —ya se mencionó, entre otros

casos, su ayuda al delatar a otros homosexuales— tienen más peso que su manifestación de género. El caso de los bugarrones es más complejo, pues, incluso cuando sostienen relaciones con otros hombres, no se considera que socialmente hayan perdido su hombría, su estatus de *macho*. Para comprenderlo, creemos necesario volver la vista sobre el rol de la *dominación* y la *paradoja de la doxa* señaladas por Bourdieu en *La dominación masculina*.

Allí, Bourdieu explica que las relaciones sexuales son también relaciones sociales de dominación, en las cuales lo masculino se ha entendido típicamente como activo, mientras lo femenino, como pasivo. Así, se tiene que el deseo masculino es el de dominación y el deseo femenino es el de someterse a la dominación. Sin embargo, la paradoja aparece cuando las relaciones homosexuales, que en apariencia podrían ser igualitarias y recíprocas, según Bourdieu, mantienen estos estereotipos sociales de dominación:

Los vínculos entre la sexualidad y el poder se desvelan de manera especialmente clara y tanto las posiciones como los papeles asumidos en las relaciones sexuales, activos o sobre todo pasivos, aparecen como indisociables de las relaciones entre las condiciones sociales que determinan tanto su posibilidad como su significación. La penetración, sobre todo cuando se ejerce sobre un hombre, es una de las afirmaciones de la *libido dominandi* que nunca desaparece por completo de la libido masculina. (35)

Esto es retomado por Morell cuando explica que “la llamada elasticidad genérica [...], lejos de perturbar la sexualidad normativa, la contiene y regula” (10). De forma que, si consideramos el caso de los hombres homosexuales en nuestro corpus, esta es la lógica que parece seguir el narrador de estos libros cuando divide tajantemente locas y bugarrones:

Después, aún desnudo, me preguntó: “Y si nos cogen aquí, ¿quién es el hombre?”. Se refería a que quién era el que se había templado a quién. Yo quizá con un poco de crueldad, le dije: “Naturalmente, que soy yo porque te la metí”. (AQA 128-129)

En este ejemplo, se observan claramente los postulados de género estudiados hasta aquí. Incluso, cuando en la relación están involucrados dos hombres —uno, el propio Arenas; otro, un atleta de judo, deporte

asociado con un imaginario de rudeza masculina—, la pregunta por quién es el hombre no da cuenta tanto del sexo biológico como del género, de la performatividad del género en un marco que es, por lo demás, totalmente binario. La respuesta del personaje da cuenta también de esto: “Naturalmente, que soy yo porque te la metí”. En este fragmento, el hombre es, como apunta Bourdieu, quien penetra, quien ejerce el acto de dominación.

Sin embargo, no debe entenderse que únicamente hay dos tipos de homosexual: unos que actúan como mujeres, aquellos que en las relaciones sexuales quieren ser penetrados y quieren un hombre *de verdad*; otros que siempre tienen un rol activo, una actitud de macho y que, por tanto, la sociedad trata como tal. Antes bien, entre los bugarrones, según esta tipología, solo uno de ellos, el superbugarrón, es un hombre verdadero. Un ejemplo de esta categoría se encuentra en el quinto capítulo de *ECV*: “Del bugarrón”, en donde un anciano se entristece al descubrir que realmente ya no quedan hombres verdaderos como él, únicas personas a las que le interesaría poseer sexualmente, pues todos los demás terminan por mantener relaciones homosexuales. Es decir, en su concepción, la mayoría de bugarrones acepta tener un rol pasivo en algún momento. Así pues, el superbugarrón de la tipología de Arenas sería el único tipo en asemejarse a la definición de bugarrón que considera la crítica.

No obstante, la crítica difiere en un punto relacionado con las categorías de locas y bugarrones, principal objeto de estudio de este trabajo. Por una parte, se ha dicho que Arenas perpetúa modelos binarios tradicionales asociados erróneamente con la homosexualidad (Epps 245); esto es, mientras las locas, quienes sostienen el rol pasivo en la relación sexual, son asociadas con lo femenino, los bugarrones, quienes sostienen el rol activo, son asociados con lo masculino. Por otra parte, se ha contrapuesto (Kaebrick) que *AQA* y *ECV* subvierten las categorías de bugarrón y loca. Las obras exponen que el *hombre nuevo*, encarnado en la figura del militar, es un bugarrón que sostiene relaciones sexuales tanto con *locas* como con otros bugarrones, razón por la cual su imagen de *macho* se ridiculiza. De la misma forma, la *loca*, erróneamente asociada con la cobardía o la debilidad, se resignifica. El Arenas de *AQA* o la Tétrica Mofeta de *ECV* no son cobardes ni débiles, sino que resisten a la represión y sobreviven a la cárcel.

Al publicar estos libros, Arenas hace el ejercicio de poner en escena a locas y bugarrones, lo cual se convierte en una contestación política, una forma

de hablar de lo que no se podía hablar (léase publicar, a causa de la censura en Cuba), y, a su vez, en una exposición de las condiciones precarias a las cuales fueron sometidos los homosexuales, como el propio Arenas. Cabe mencionar que estas dos obras se empezaron a escribir en Cuba, pero solo se terminaron en el exilio, en la década de los ochenta en Estados Unidos. Entonces, no se trata de que Arenas consiga contrarrestar esta situación de opresión, pues de hecho no lo hace, pero sí pone el debate en un discurso, les da voz a los oprimidos.

Técnicas de traducción

En el 2022 Vargas Castro reorganiza las técnicas de traducción propuestas por Molina y Hurtado Albir, ampliamente estudiadas a la fecha, con ayuda de la clasificación de métodos de traducción de Martí Ferriol (véase tabla 1). Si bien lo que hace Martí Ferriol es ajustar dichos métodos a su objetivo de estudio, la traducción audiovisual, el aporte de Vargas Castro reside en que, al juntar estas dos propuestas, resulta más clara cuál es la afinidad entre técnicas y métodos de traducción.

Siguiendo la definición de Molina y Hurtado Albir (508), mientras el método depende del objetivo del traductor, al tiempo que afecta el resultado global del texto meta, las técnicas de traducción son funcionales, discursivas, contextuales, dependen del género textual y, únicamente, afectan microunidades del texto. Vargas Castro es quien, a fin de evitar una clasificación dicotómica y binaria, incluye unas *formas intermedias* de traducción, de modo que, en el momento de analizar una traducción, recordemos que no se trata de dos extremos sino más bien de un espectro de posibilidades.

En el siguiente apartado recurriremos a esta propuesta para analizar las decisiones puntuales que toman Koch y Hurley al traducir al inglés las tipologías de las locas y los bugarrones presentes en *AQA* y *ECV*. En otras palabras, estas tipologías son las microunidades específicas de análisis de este trabajo. Es posible que, con base en este estudio, podamos intuir el método de traducción al que se acerca cada uno de los textos meta. Sin embargo, si se tiene en cuenta que nuestro análisis toma estas unidades de forma aislada y que estas tipologías no son una muestra significativa de las obras a las cuales pertenecen, esta es una conclusión que quizá excede el alcance de este estudio.

Tabla 1. Técnicas de traducción según los métodos empleados

Método literal	Formas intermedias	Método interpretativo-comunicativo
1. Calco: una palabra o sintagma extranjero se traduce literalmente; puede ser léxico o estructural (<i>Normal School/École normale</i>).	6. Elisión: se eliminan elementos lingüísticos del texto origen, lo cual sucedería si el TM elimina la aposición en <i>Ramadán, el mes del ayuno musulmán</i> .	14. Modulación: se opta por un cambio de punto de vista en relación con la formulación del texto original; puede ser léxica o estructural (<i>you are going to have a child/ vas a ser padre</i>).
2. Préstamo: se incorpora una palabra o expresión de otra lengua; puede ser puro, sin cambios; o naturalizado, adaptado a la grafía de la lengua meta (<i>leader/líder</i>).	7. Compresión lingüística: se condensan elementos lingüísticos (<i>Yes, so what?/¿y?</i>) 8. Particularización: se prefiere un término más preciso (<i>window/guichet</i>).	15. Variación: se modifican elementos relacionados con la variación lingüística, como el tono o el dialecto (<i>introducción de marcas dialectales para caracterización de personajes</i>).
3. Traducción literal: se traduce palabra por palabra un sintagma o expresión (<i>they are as like as two peas/ se parecen como dos guisantes</i>).	9. Generalización: se opta por un término más general o neutro (<i>guichet/window</i>). 10. Transposición: se cambia la categoría gramatical de la palabra (<i>he will soon be back/ no tardará en venir</i>).	16. <i>Substitución (lingüística o paralingüística): se remplacean elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa</i> (Traducir el gesto árabe de llevarse la mano al corazón por gracias).
4. Compensación: introducción de un efecto discursivo del texto origen en otro lugar (<i>was seeking thee, Flathead/ En vérité, c'est bien toi que je cherche, O Tête-Plate</i>).	11. Descripción: se sustituye un término o expresión por la descripción de su forma y/o función (<i>Panetone/ El bizcocho tradicional que se come en la Noche Vieja en Italia</i>).	17. Adaptación: se sustituye un elemento cultural por otro perteneciente a la lengua receptora (<i>Baseball/Fútbol</i>).
5. <i>Equivalente acuñado: se trata de un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta</i> (<i>they are as like as two peas/ se parecen como dos gotas de agua</i>). Otro ejemplo tomado de Martí Ferriol (2006: 352) es traducir el apelativo tío como guy.	12. Ampliación lingüística: se aumentan los elementos lingüísticos en la traducción (<i>no way/ de ninguna manera</i>). 13. Amplificación: se incorpora información no formulada en el TO, por ejemplo, si la traducción de <i>Ramadán</i> incorpora la aposición <i>el mes de ayuno musulmán</i> .	18. Creación discursiva: se construye una equivalencia efímera, la cual no sería predecible fuera de contexto (<i>Rumble fish/ Ley de la calle</i>). Otros ejemplos representativos para esta investigación pueden extraerse de Martí Ferriol (2006: 333-401); tal es el caso de <i>I do/ en serio, hija/dear</i> .

Fuente: Vargas Castro (137), con base en Molina y Hurtado Albir y Martí Ferriol.

Análisis de las categorías de las locas y bugarrones

Tipología de las locas

Koch traduce *loca de argolla* como *dog collar gay*, en tanto que Hurley opta por *ringed queen*. En primer lugar, la traducción de Koch es una creación discursiva, de acuerdo con las técnicas descritas en la sección anterior, por cuanto logra una imagen similar a la expresada en el original, si bien fuera de contexto no podría comprenderse este significado en particular: el de un homosexual a quien el sistema, en castigo por sus prácticas homoeróticas, puede *engancha*r fácilmente y arrastrar consigo cuando lo requiere. Hurley emplea, por su parte, una técnica literal.

En las siguientes dos categorías, los traductores optan por las mismas técnicas de traducción. Por una parte, la técnica literal, al traducir *loca común* como *common gay* (Koch) o *common or simple queen* (Hurley). Los narradores de los originales apenas si describen esta categoría, lo que sugiere una falta de interés por esta. A diferencia de la *regia* y la *tapada*, que pueden ocupar cargos públicos o asociados con el Gobierno, o la de *argolla*, prototipo de la víctima de la persecución, la *loca común* les resulta indiferente. La *común* no amerita un *outing* como tampoco da cuenta de los excesos de la represión homosexual. Esto se ve reflejado tal cual en las traducciones estudiadas, ambas tan imparciales como el propio original. Por otra parte, los traductores se sirven de la técnica de equivalente acuñado, al traducir la categoría de *loca tapada* como *closet gay* (Koch) y *closet queen* (Hurley), puesto que el uso de *closet(ed)* está ampliamente extendido para referirse al homosexual que no ha hecho pública su orientación sexual, como bien lo señala el *Cambridge Dictionary*: “used to describe a person who is not heterosexual [...] but keeps that fact secret from other people” (Cambridge University Press).

Por último, es interesante el caso de la cuarta categoría, la de la *loca regia*, que Koch traduce como *royal gay* y Hurley como *queenly queen*. En el primer caso, se trata de una traducción literal que reproduce el mismo sentido del original, en cuanto los narradores utilizan esta expresión para referirse a los homosexuales que se codean con la clase dirigente cubana, entendida aquí como una forma de monarquía, lo que les otorga privilegios socioeconómicos.

Por su parte, Hurley opta por una creación discursiva que, al enfatizar el sustantivo *queen* con el adjetivo *queenly*, apunta más hacia el carácter social —esto es, la participación en fiestas, reuniones y demás eventos sociales del régimen— que forma parte de la descripción de esta categoría. Al mismo tiempo, la propuesta de Hurley resta el componente de crítica política de la expresión original: llama la atención que se aluda al régimen de Castro, que se pretende revolucionario y socialista, como una monarquía, lo que tanto en el original como en la traducción de Koch se puede leer como una crítica a este sistema de gobierno.

En lo que toca a las traducciones de *loca*, consideramos que Hurley acierta en proponer *queen*, “a gay man, especially an older man, whose way of behaving is noticeable and artificial”, según el *Cambridge Dictionary* (Cambridge University Press), cuya acepción incluye las marcas “*slang*” y “*offensive*”. Lo anterior, en la medida en que ya los narradores de los originales no emplean un término plano como *homosexual* o incluso *gay*.¹¹ Por el contrario, se sirven del vocablo *loca*, “hombre homosexual afeminado”, como se registra en la décima acepción del *Diccionario de la lengua española* (RAE), con marcas equivalentes a las ya citadas en el término inglés: “despect. coloq.”.

No obstante, llama la atención que, si bien Hurley ya se ha referido a esta tipología como “the categories of queenhood” (ECV 268), varios capítulos antes de que describan una por una las categorías, cuando por fin tiene lugar la conferencia en la que se realiza esta descripción, el título que el traductor asigna es “The Four Major Categories into Which All *Fags* Can Be Divided”.¹² Aquí destaca de inmediato el uso de *fag*, “an extremely offensive word for a gay man” (Cambridge University Press), no solo por su carga ofensiva, sino también por la falta de coherencia entre el uso de esta palabra y *queen*, término que finalmente selecciona Hurley para traducir todas las categorías descritas en la conferencia.

Por el contrario, Koch traduce en todos los casos *loca* por *gay*, con lo que suprime el carácter performático de los personajes que, a sabiendas de que el régimen cubano pregona la imagen del “hombre nuevo”, asumen una imagen por completo opuesta: ya no solo la de un hombre que sostiene experiencias homoeróticas, sino la de una *queen* o *loca*, cuya *performance*

11 Sí aparecen en los originales otras palabras como *homosexual* o *pájaro*, pero a la hora de establecer estas tipologías se recurre únicamente a *loca*.

12 Énfasis añadido.

de género resulta escandalosa y, por tanto, contestataria al sistema. De allí el énfasis en los originales sobre la expresividad y puesta en escena de las locas. Por ejemplo, la *regia*, que “goza del privilegio de *poder ser loca públicamente*” (AQA 104)¹³ o la de *argolla*, “un *ejemplar tan escandaloso* que el sistema la ha provisto de una argolla metálica que lleva al cuello” (EVC 432).¹⁴ Un resumen de las traducciones y técnicas empleadas para traducir la tipología de las locas se halla en la tabla 2.

Tabla 2. Tipología de las locas y técnicas de traducción empleadas

Las cuatro cate- gorías de las locas (AQA y ECV)	The four categories of gays (Koch)	Técnica de traducción	The Four Major Categories into Which All Fags Can Be Divided (Hurley)	Técnica de traducción
Loca de argolla	Dog collar gay	Creación discursiva	The ringed queen	Literal
Loca común	Common gay	Literal	The common or simple queen	Literal
Loca tapada	Closet gay	Equivalente acuñado	The closet queen	Equivalente acuñado
Loca regia	Royal gay	Literal	The queenly queen	Creación discursiva

Fuente: elaboración propia.

Tipología de los bugarrones

A diferencia de las categorías de las locas, las de los bugarrones solo se enuncian en *ECV* y no en *AQA*. Así pues, en este apartado nos limitaremos a analizar las traducciones de Hurley, por cuanto en ella aparecen las categorías de bugarrones; no obstante, revisaremos brevemente cómo traduce Koch esta palabra, bugarrón, si bien no enuncia las categorías. La forma en que se traducen las descripciones de las categorías no amerita mayor discusión. En todos los casos, se trata de traducciones literales: *de ocasión o dormido* se convierte en *occasional or sleeping*; *acomplejado*, en *with a complex*; *nato*, en

13 Énfasis añadido.

14 Énfasis añadido.

natural-born, y *súper*, en *super*. Lo que sí llama la atención en esta tipología es, en cambio, las traducciones de la palabra bugarrón, porque Hurley no utiliza la misma palabra en inglés para todas las categorías.

Para las tres primeras, se sirve de *top*, en tanto que para la cuarta opta por *bugger*. La técnica de traducción empleada para el primer caso, el de *top*, es la de equivalente acuñado, pues esta palabra se usa ampliamente en inglés para referirse al homosexual que asume el rol activo durante el acto sexual (Urban Dictionary). Por otra parte, al optar por *bugger*, Hurley recurre a una traducción literal de bugarrón, puesto que las dos palabras comparten la misma etimología. Tanto en el *Merriam-Webster* como en el *Diccionario de la lengua española* (RAE) se hace referencia a su procedencia del latín *bulgarus*, o sea, búlgaro, usado como insulto por los cruzados para aludir a quienes consideraban herejes y sodomitas; esto último por el imaginario de que los búlgaros sodomizaban a sus rivales rendidos en batalla.

El traductor hubiese podido emplear *top* también para la cuarta categoría —por ejemplo, *supertop*—, de forma que le diera continuidad a su primera elección. Ahora bien, ¿qué implicaciones puede tener el uso de *bugger* en esta última categoría? Recordemos que, para la tipología establecida por Arenas, aun cuando hemos señalado que el bugarrón es quien asume el rol activo en el acto sexual, el superbugarrón, que por definición desea sostener relaciones sexuales con otros bugarrones, jamás con un *pájaro*, es además el único de los cuatro bugarrones que no consentiría eventualmente asumir el rol pasivo en un acto sexual:

Y el viejo bugarrón cayó, tal vez por puro instinto, en las nalgas del extinto presidente de la Real Academia [un superbugarrón]. Entonces el venerable académico, ante lo que él consideraba un insulto, volvió a la vida enfurecido. ¡Cómo te atreves a tocarme el culo!, le gritó al viejo bugarrón tomándolo por el cuello. ¡Ni después de muerto perdono esta afrenta! ¡Aquí el único que coge culos soy yo! (ECV 47)

El traductor parece establecer así esta diferencia por medio del uso de palabras diferentes, *top* y *bugger*, aun cuando en el original se emplea la misma palabra, *bugarrón*, para las cuatro categorías. En el original, aquello que distingue el nombre de la cuarta categoría del de las demás es la adición del prefijo *súper*. Esto también se conserva en la traducción de Hurley. En

nuestra opinión, echar mano de dos estrategias para la traducción de la última categoría, una palabra diferente y el uso del prefijo *super*, que en inglés se encuentra como *superbugger* es excesivo y, por lo demás, innecesario. En últimas, el uso de *bugger* en la cuarta categoría ya rompe de por sí con la continuidad léxica de la tipología.

A esta discusión hay que sumar que, si bien las categorías de bugarrón no se enuncian en AQA, el narrador de esta obra sí emplea la palabra *bugarrón* en casos como los siguientes, de los que añadimos las respectivas traducciones de Koch:

Yo creo que muchos de los jóvenes que estaban allí becados eran “bugarrones”, es decir, homosexuales activos. Para ellos templarse a otro joven no era signo de homosexualidad; el maricón era el templado. (AQA 74)

I think many of the young men who were at the school on scholarships were *homosexuals who played the male role*. In their view, fucking other youths did not make them queer; queers were the ones who got fucked. (BNF 90)¹⁵

A veces uno era víctima también de celos por parte de aquellos hombres o bugarrones, como ellos se llamaban. (AQA 125)

We would also become victims of the jealousies of those *buggers*, as they called themselves. (BNF 146)¹⁶

Como se puede observar, también Koch recurre a dos traducciones diferentes para la misma palabra. En el primer ejemplo, la técnica de traducción es una descripción, pues explica el concepto en sus propias palabras; mientras que el segundo ejemplo es una traducción literal, como ya comentábamos para la traducción de Hurley. Ahora bien, resulta interesante que Koch establece, con estas dos técnicas descritas, una distinción de la que carece el original: cuando es el narrador quien se refiere a los bugarrones, Koch emplea *homosexuals who played the male role*, mientras que cuando son los bugarrones quienes se llaman a sí mismos por este nombre, Koch se permite emplear la traducción literal, *buggers*. En otras palabras, en la traducción de Koch el narrador concibe al bugarrón como otra forma de homosexual, a diferencia de los bugarrones, quienes no se piensan a sí mismos como tal.

15 Énfasis añadido.

16 Énfasis añadido.

Un resumen de las traducciones y técnicas empleadas para traducir esta tipología se halla en la tabla 3.

Tabla 3. Tipología de los bugarrones y técnicas de traducción empleadas

Las cuatro grandes clasificaciones de los bugarrones (ECV)	The four major categories of tops (Hurley)	Técnica de traducción
El bugarrón de ocasión o el bugarrón dormido	The occasional or sleeping top	Top: equivalente acuñado
El bugarrón acomplexado	The top with a complex	
El bugarrón nato	The natural-born top	
El superbugarrón	The superbugger	Literal

Fuente: elaboración propia.

Discusión y conclusiones

Respecto a la relación entre las técnicas y los métodos empleados por Koch y Hurley para traducir las tipologías de *locas* y *bugarrones* en *AQA* y *ECV*, como ya hemos mencionado, consideramos que no es viable establecer el método o estrategia global con que fueron traducidas las obras en cuestión. Esto es así, puesto que nuestro interés radicaba en unidades puntuales de análisis, las categorías enunciadas, mas no en las obras de manera general.

De cualquier forma, una vez hecho el análisis, encontramos que las técnicas más empleadas por los traductores para la traducción de las categorías seleccionadas son la literal, el equivalente acuñado y la creación discursiva. Las dos primeras son más afines al método de traducción literal, según la clasificación de Vargas Castro, mientras que la última es típica del método interpretativo. Así pues, a la hora de traducir las categorías de *locas* y *bugarrones*, los traductores han optado por técnicas o estrategias eclécticas, que no dan cuenta de un método establecido.

Tras haber analizado estas categorías desde perspectivas de género, régimen político y traducción, determinamos que un estudio de estas características puede contribuir a entender cómo se emplean, y con qué propósitos, las denominaciones sexogenéricas en las obras literarias. En el caso de Arenas, las palabras seleccionadas para nombrar las *locas* y los *bugarrones*, y aun

las distinciones internas entre locas y bugarrones, no son nunca arbitrarias. Como hemos visto a lo largo de este estudio, su uso tiene una carga satírico-política, y se ve fuertemente respaldado por los ejemplos de los hombres que, según los narradores, forman parte de una u otra categoría.

Es por esta razón, porque los nombres son relevantes a la hora de cumplir propósitos como el satírico-político ya mencionado, que vale la pena prestar atención a cómo se traducen. A su vez, atender a este tipo de cuestiones puede conducir a proponer traducciones consistentes de las denominaciones sexogenéricas en la obra de Arenas, ya no solo en *ECV* y *AQA*, sino en su obra completa, en la que género y crítica política están siempre en diálogo. Si bien para este trabajo hemos abordado las categorías de locas y bugarrones (ocho denominaciones en total), las mismas obras ofrecen para el análisis un conjunto de denominaciones sexogenéricas que por sí mismas podrían constituir el objeto de futuros trabajos; por ejemplo, *pájaro*, *maricón* o *macharrán*, que no están necesariamente relacionadas con las categorizaciones aquí estudiadas, u otras que sí podrían asociarse o derivar de estas categorías, como *bugarriche*, *bugarronato*, *bugarronear* o *bugarronería*.

Obras citadas

- Alarcón-Negy, Alma. “¿Qué posee de *queer* la autobiografía areniana *Antes que anochezca*?”. *Neophilologus*, vol. 92, núm. 4, 2008, págs. 641-649.
- Almendros, Néstor, y Orlando Jiménez Leal, directores. *Mauveise conduite*. France 2 (fr 2), Les Films du Losange, 1984. Filmico.
- Álvarez, Inmaculada. “El discurso sexual como valor de identidad nacional de lo cubano”. *Revista de Humanidades*, vol. 14, 2003, págs. 13-36.
- Anley, Catherine Mary. “Despairing Realities and Utopian Desires in Reinaldo Arenas’s *Antes que anochezca*, *autobiografía* and *El color del verano o nuevo jardín de las delicias*”. Tesis de maestría. University of Alberta, 2008.
- Arboleda Ríos, Paola. “¿Ser o estar *queer* en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas”. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 39, 2011, págs. 111-122.
- Arciniegas, Hugo Armando. “Revisión bibliográfica sobre *Antes que Anochezca* de Reinaldo Arenas y sus reescrituras (1993-2022)”. *Lingüística y Literatura*, vol. 44, núm. 84, 2023, págs. 252-277.

- Arenas, Reinaldo. *El color del verano*. Buenos Aires, Tusquets Editores, 1999.
- . *The Color of Summer or The New Garden of Earthly Delights*. Traducido por Andrew Hurley. Nueva York, Viking Books, 2000.
- . *Antes que anochezca*. Buenos Aires, Tusquets Editores, 2010.
- . *Before Night Falls*. Traducido por Dolores Koch. Nueva York. Penguin Books, 2020.
- Arguelles, Lourdes, y B. Ruby Rich. “Homosexuality, Homophobia, and Revolution: Notes Toward an Understanding of the Cuban Lesbian and Gay Experience, Part 1”. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 9, núm. 4, 1984, págs. 686-687.
- Barroso, José del Carmen. “Dos vertientes de escritura autobiográfica en Reinaldo Arenas”. *Episteme Koinonea*, vol. 2, núm. 4, 2021, págs. 42-47.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina* (Joaquín Jordá, Trad.). Barcelona, Anagrama, 2000.
- Butler, Judith. “Performatividad, precariedad y políticas sexuales” (Sergio López Martínez, Trad.). *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 4, núm. 3, págs. 321-336.
- Cachán, Manuel. “*Antes que anochezca*: una biografía testimonial en la competencia lingüística de un mundo globalizado”. *Lenguas en un contexto globalizado*, coordinadoras Hilda Adriana Ayala Rubio y Gabriela Scartascini Spadaro, Universidad de Guadalajara, 2007, págs. 17-30.
- Cambridge University Press. *Cambridge Dictionary*. 2022.
- Carta, Massimiliano. “El amor en tiempos de sidentidades: Eros y Thanatos en las ‘autohistorias’ de Pedro Lemebel y Reinaldo Arenas”. *Revista Brasileira do Caribe*, vol. 18, núm. 35, 2017, págs. 7-26.
- Casal, Lourdes. “Images of Cuban Society Among Pre- and Post-Revolutionary Novelists”. Tesis de doctorado. New School for Social Research, 1975.
- Costagliola, Claudia. “Literatura sobre sida en Latinoamérica: una lectura cuir/ *queer* para una selección de narraciones perversas”. Tesis de doctorado. University of Florida, 2015.
- Davidson, Diana. “Difficult Writings: AIDS and the Activist Aesthetic in Reinaldo Arenas’ *Before Night Falls*”. *Atenea*, vol. 23, núm. 2, 2003, págs. 53-71.
- Epps, Brad. “Proper Conduct: Reinaldo Arenas, Fidel Castro, and the Politics of Homosexuality”. *Journal of the History of Sexuality*, vol. 6, núm. 2, 1995, págs. 231-283.

- Gutiérrez, José Ismael. "Celebración de los márgenes: el cuerpo homosexual en *El color del verano* de Reinaldo Arenas". *El cuerpo del signifiante: la literatura contemporánea desde las teorías corporales*, editores Diego Falconi y Noemí Acedo, Editorial UOC, 2012, págs. 73-84.
- Gutiérrez Victoria, Jesús Armando. "Los rostros del verano. Identidad y autoficción en *El color del verano* de Reinaldo Arenas". *De Raíz Diversa*, vol. 7, núm. 14, 2020, págs. 153-172.
- Hasson, Liliane. "Antes que anochezca (autobiografía): una lectura distinta de la obra de Reinaldo Arenas". *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*. Editado por Ottmar Ette, Vervuert, 1996, págs. 165-176.
- Hirsch, James Edward. "La política del placer: La capacidad contestataria de sexo comunidad en la narrativa gay latinoamericana pos-SIDA". Tesis de doctorado. University of California, 2016.
- Kaebnick, Suzanne. "The 'Loca' Fredoom Fighter in *Antes que anochezca* and *El color del verano*". *Chasqui*, vol. 26, núm. 1, 1997, págs. 102-114.
- Lancaster, Roger. *Life is Hard: Machismo, Danger, and the Intimacy of Power in Nicaragua*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Leiner, Marvin. *Sexual politics in Cuba: machismo, homosexuality, and AIDS*. Londres: Routledge, 2019.
- Martí Ferriol, José Luis. "Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación". Tesis de doctorado. Universitat Jaume I, 2006.
- Matusiak, Justyna. "La representación de la homosexualidad latinoamericana en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas". Trabajo de grado. Adam Mickiewicz University, 2018.
- Merriam-Webster. Merriam-Webster Dictionary. 2011.
- Molina, Lucía y Amparo Hurtado Albir. "Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach". *Meta*, vol. 47, núm. 4, 2002, págs. 498-512.
- Morell, Hortensia. "Las paradojas de la masculinidad en *Sirena Selena vestida de pena*". *Caribe: Revista de Cultura y Literatura*, vol. 8, núm. 2, 2006, págs. 7-18.
- Moreno Hidalgo, Ana Julia. "Análisis del discurso homosexual de Arenas en *Antes que anochezca*: una mirada foucaultiana". Tesis de maestría. Utrecht University, 2012.

- Moulin-Civil, Françoise. "Carnaval y carnavalización en *El color del verano* de Reinaldo Arenas". *América: Cahier de CRICCAL*, vol. 28, 2002, págs. 65-74.
- Palaversich, Diana. "Grito, luego existo. La homosexualidad y la disidencia política en la narrativa de Reinaldo Arenas y John Rechy". *Hispanofilia*, vol. 138, 2003, págs. 111-134.
- Panichelli-Batalla, Stéphanie. "Autofiction as a fictional metaphorical self-translation: the case of Reinaldo Arenas' *El color del Verano*". *Journal of Romance Studies*, vol. 15, núm. 1, 2015, págs. 29-53.
- Premat, Julio. "Pasados, presentes, futuros de la infancia". *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, vol. 11, 2014, págs. 1-16.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 2021.
- Richmond Ellis, Robert. "The Gay Lifewriting of Reinaldo Arenas: *Antes que anochezca*". *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 10, núm. 1, 1995, págs. 126-144.
- Rivas, Vladimiro. "El poder y la burla: *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas". *Tema y Variaciones*, vol. 17, 2001, págs. 73-80.
- Schnabel, Julian, dir. *Before Night Falls*. Grandview Pictures, 2000. Filmico.
- Urban Dictionary. "Top". *Urban Dictionary*. 2018.
- Vargas Castro, Ericka. "Marcas pragmático-textuales de oralidad en *Los cuentos de mi tía Panchita* y su traducción del español al inglés". *Entreculturas*, vol. 12, 2022, págs. 132-155.
- Vilaseca, David. "On the Constitution and Uses of Homosexuality in Reinaldo Arenas' *Antes que anochezca*". *The Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 74, núm. 3, 1997, págs. 351-372.

Sobre los autores

Hugo Armando Arciniegas es estudiante de Doctorado en Letras (Universidad Nacional Autónoma de México), magíster en Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana (Universidad de Barcelona), licenciado en Español y Literatura (Universidad Industrial de Santander). Es miembro del grupo de investigación GLOTTA UIS, e investigador categoría júnior reconocido por el Ministerio de Ciencias de Colombia. Se desempeñó como catedrático asociado de la Universidad Industrial de Santander, en el área de estudios literarios (2018-2022). Sus líneas de investigación son los estudios filmoliterarios, intermediales y del guion cinematográfico, en la literatura y el cine latinoamericanos. Sus más recientes publicaciones incluyen *La palabra ajena: estudios de literatura colombiana* (Ediciones uis, 2023) y “Revisión bibliográfica sobre *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas y sus reescrituras” (Lingüística y Literatura, 2023).

Nathaly Bernal Sandoval es estudiante de Doctorado en Letras (Universidad Nacional Autónoma de México), maestra en Traducción (El Colegio de México) y licenciada en Inglés (Universidad Industrial de Santander), en donde fue profesora asociada entre el 2020 y el 2022. Es miembro del grupo de investigación GLOTTA (UIS). Traduce del inglés al español y fue residente del Centro Internacional de Traducción Literaria de Banff (2021). Sus líneas de investigación son la traducción literaria; traductología; crítica de traducción; oralidad, traducción e identidad. Sus publicaciones más recientes incluyen el libro *Carta a un joven poeta, de Virginia Woolf. Estudio y retraducción comentada* (Ediciones UIS, 2023), y el artículo de investigación “Oralidad fingida e identidad: el caso de Chabela en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor” (*La Palabra*, 2023).

<http://doi.org/10.15446/lthc.v26n1.111261>

Crisis, lenguaje y representación en *El color del verano* de Reinaldo Arenas

Candelaria Barbeira

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

cbarbeira@mdp.edu.ar

En este artículo proponemos analizar la novela *El color del verano* (1991) del escritor cubano Reinaldo Arenas (Holguín 1943-Nueva York 1990) a través de los conceptos de sátira, collage, anacronismo, performance de autor e inflación semiótica. Estos rasgos patentes en el texto nos llevan a pensarlo desde el registro estético del barroco, especialmente en su problematización del lenguaje y la representación.

Palabras clave: Reinaldo Arenas; *El color del verano*; lenguaje; barroco; representación.

Cómo citar este artículo (MLA): Barbeira, Candelaria. "Crisis, lenguaje y representación en *El color del verano* de Reinaldo Arenas". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26, núm. 1, 2024, págs. 103-131

Artículo original. Recibido: 05/05/23; aceptado: 12/09/2023. Publicado en línea: 01/01/2024.



Crisis, Language, and Representation in *The Color of Summer* by Reinaldo Arenas

In this article we intend to analyze the novel *El Color del Verano* (1991) by the Cuban writer Reinaldo Arenas (Holguín 1943-New York 1990) through the concepts of satire, collage, anachronism, author performance, and semiotic inflation. These features recognizable in the text lead us to think about it from the aesthetic register of the Baroque, especially in its problematization of language and representation.

Keywords: Reinaldo Arenas; *El Color del Verano*; language; baroque; representation.

Crise, linguagem e representação em *A Cor do Verão* de Reinaldo Arenas

O artigo visa analisar o romance *El color del verano* (1991) do escritor cubano Reinaldo Arenas (Holguín 1943-Nova York 1990) através dos conceitos de sátira, colagem, anacronismo, performance autoral e inflação semiótica. Estas características evidentes do texto nos levam a pensá-lo a partir do registo estético do barroco, sobretudo na sua problematização da linguagem e da representação.

Palavras-chave: Reinaldo Arenas; *El color del verano*; linguagem; barroco; representação.

Las locas, los roedores y las metáforas

EXTENSA, SATÍRICA, DE CARÁCTER MISCELÁNEO, *El color del verano o Nuevo “Jardín de las delicias”* (1991) es la cuarta novela de la “Pentagonía” (injerto léxico de *pentalogía* y *agonía*), según denomina el escritor cubano Reinaldo Arenas (Holguín 1943-Nueva York 1990) a su ciclo narrativo, a raíz de la situación agonística de sus protagonistas. Al momento de su muerte, el escritor había publicado cuatro de los cinco textos de la serie: *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar* y *El asalto*. La quinta (en orden de aparición, penúltima en el trazado argumental) es *El color del verano*, cuya escritura se da en paralelo a la de su autobiografía, *Antes que anochezca* (1992), el otro componente que completa y cierra su proyecto literario.¹ Arenas termina de revisar ambos proyectos antes de su suicidio: esa colocación temporal con respecto a su vida y sus trabajos anteriores, además de la composición en simultáneo, les otorga un carácter cardinal en el conjunto de sus textos. Por otra parte, la resignificación de su producción anterior en la última novela y la autobiografía se insinúa como el gesto final mediante el cual cierra la obra y —al mismo tiempo y considerando su obtención póstuma de una mayor difusión— la crea.

La novela está integrada por ciento diecisiete apartados que siguen una historia de manera no lineal, por lo cual suele destacarse su forma “episódica y difusa” (Winks 103), descrita también como un “universo descentrado y móvil” (Esteso-Martínez 220). La acción transcurre en Cuba en 1999, cuando se cumplen cuarenta años (pero se festeja el quincuagésimo aniversario, por afán de magnificar) del gobierno de un dictador llamado “Fifo” —máscara no tan sutil de Fidel Castro—, quien organiza un carnaval oficial en su propio honor, cuestión que constituye uno de los ejes abordados con mayor frecuencia por la crítica (Díez Cobo; Esteso Martínez; Silva). Coincidimos en este sentido con el punto de vista de Guadalupe Silva, quien descarta la injerencia del carnaval caracterizado por Bajtín como fiesta popular liberadora de ansiedades colectivas, para concluir que, en verdad, el carnaval organizado por el aparato de propaganda estatal de Fifo resulta

1 Según consta en las *Cartas a Margarita y Jorge Camacho* (1967-1990), en marzo de 1990 el escritor emprende la tarea de revisar en paralelo la novela y las memorias, ambas terminadas y mecanografiadas (291).

lo contrario de la fiesta rabelesiana y si existe algún tipo de carnaval en la novela se juega al nivel de lo textual, como celebración de “la polifonía [...], la parodia, el cruce de géneros, la combinación de registros altos y bajos, grotescos y sublimes” (178).

La trama se descompone en un conjunto de eventos que pueden leerse de forma salteada, aunque presenta dos hilos conductores, articulados a partir de dos grupos respectivos de personajes. Una línea argumental que recorre el texto gira en torno a la labor de los “roedores”, un conjunto de cubanos que se propone socavar con los dientes la plataforma insular y poner la isla a la deriva hasta tocar tierra firme; como contraparte de aquellos, Fifo forma un ejército de tiburones que se dedica a eliminar a los roedores.² Arenas ya había utilizado el recurso narrativo de presentar animales como personajes en la novela *El portero* (1989) y, si bien podemos pensar esta característica a modo de vaso comunicante con *Rebelión en la granja* de George Orwell (1945), la relación con esta última se estrecha aún más con respecto a *El color del verano* a partir del carácter alegórico de ambas novelas y el sesgo de oposición al gobierno de Joseph Stalin y Fidel Castro, respectivamente.³ El carácter simbólico de la acción se ajusta a la problematización de la condición insular en la tragedia de los balseros como metáfora de Cuba propuesta por Iván de la Nuez: “La balsa como una isla flotante, como esa pieza perdida en el *puzzle* del mundo que cada cual quiere insertar a su manera y según su propio mapa” (17). La cita establece una relación quiasmática con el texto de Arenas: si la balsa es una isla flotante, la isla deviene una balsa varada que se debe desanclar: “la plataforma insular roída por los dientes de todos los que quieren separar a la isla de su base y escaparse en ella como si fuera un bote gigantesco —hacia otra parte—” (89).

En el futuro distópico proyectado en la novela, la solución al problema político está dada en la modificación de la condición geográfica

2 Tanto Humberto López Cruz como Guadalupe Silva centran su análisis de la novela a partir de este aspecto, en relación con la obra de Virgilio Piñera con foco en su poema “La isla en peso”.

3 Vale mencionar que *Rebelión en la granja* fue publicada en Cuba en 1961 por la editorial Librerías Unidas y que son repetidas las referencias a Orwell por parte de Arenas (por ejemplo, en *Morir en junio y con la lengua afuera*); influencia que se percibe asimismo en el mundo distópico de *El asalto*. Por otra parte, en su última entrevista Arenas remarca el impacto que le produjo la lectura de las novelas del escritor británico: “Me acuerdo... que cuando terminé de leer *Rebelión en la granja* y 1984 estaba llorando” (Carlos Espinosa Domínguez, “La vida es riesgo o abstinencia”, citado por Soto 56).

del país, una utopía solo posible en los márgenes dúctiles del universo areniano. El determinismo aparejado a esta ausencia de escapatoria guarda coherencia con la tesis del escritor sobre la opresión y el destierro en calidad de constante nacional y destino ineludible del intelectual cubano (*cfr.* al respecto el ensayo “Desgarramiento y fatalidad en la poesía cubana”). El cuño pesimista en la mirada sobre la cubanía se lleva al extremo cuando, en una de las últimas escenas, el territorio se desprende y queda a la deriva, pero el protagonista queda en el mismo lugar, rodeado de agua, a merced de los tiburones. Finalmente, sus habitantes sellan su designio trágico al no lograr un acuerdo con respecto al *destino* de la isla; ocasionan tal alboroto que provocan su hundimiento.

Otro eje de la historia consiste en las aventuras, en especial las sexuales, de una serie de personajes calificados como “locas” (y todo personaje es susceptible de ser una de ellas), cuyas vicisitudes eróticas tienen lugar a escondidas (y por ello mismo se entiende que en contra) del poder del tirano: las locas constituyen una comunidad del cuerpo que hace del placer una práctica subjetivante.⁴ La voluptuosidad física eleva la condición “espiritual” y ya no se trata de animales personificados sino de humanos en contacto con lo divino en una suerte de mística profana. En el capítulo titulado “La Conferencia Onírico-teológico-político-filosófico-satírica” uno de los personajes lee una ponencia que resulta proclamación de la misión *divina* de las locas:

Ante nosotros tenemos pues una tarea sacra: crear el ejército del placer, o, mejor dicho, continuar siendo soldados de ese ejército, reforzándolo. Esa es una misión divina porque enaltece (y hasta hace por momentos olvidar) lo humano. Nuestro objetivo es la creación (o si se prefiere, la preservación) de una mitología y de una metafísica del placer. [...] Las locas formamos una entidad religiosa y por lo tanto fanática y sagrada cuyo fin es proporcionar y recibir el placer. (Arenas 404)

4 La homosexualidad como tema se evidencia en apartados cuya denominación (como “El superensartaje” o “El descomunal acoplamiento”) da un indicio del tratamiento hiperbólico que se le otorga; la duplicación en los títulos de algunos capítulos (“En el gigantesco urinario”, “Culipandeo”) lo hace con respecto a su predominancia en el conjunto del texto. Sobre la dimensión *queer* de la novela, *cfr.* “La destrucción del orbe patriarcal en *El color del verano* de Reinaldo Arenas” de Castro Hernández y Osuna Osuna.

De este modo, la sexualidad como tecnología del yo se opone a los principios de lo materialista y lo colectivo, enalteciendo (al tiempo que resulta parodiada) la liberación social del cuerpo. Si podemos pensar que la poesía mística comparte algunas figuras del lenguaje con la poesía amorosa, aquí se convierte en mística su práctica erótica. Las “locas” también son llamadas, según el coloquialismo caribeño, “pájaros”, y podemos pensarlas en contraposición a los personajes animalizados, cuya función hace avanzar, en su discontinuidad desordenada, el argumento. Si los tiburones dominan el mar y los roedores trabajan la tierra, los pájaros se mantienen en la esfera “superior” de la búsqueda de placer sexual, en la medida en que elevan la condición humana al terreno de lo “sagrado”.

Por otra parte, un rasgo fundamental de la novela es que acude por préstamo a la ficción ajena y a la historia, a través de la inclusión de figuras históricas que ponen en evidencia el carácter dividido de la burla areniana, que apunta tanto al pasado como al presente, a los mecanismos narrativos de la ficción y al funcionamiento del campo literario en el “mundo real”. La ficción se convierte en un completo *roman à clef*, en cuanto el procedimiento se extrema al incluir, además de Fifo/Fidel, más de ciento veinte personajes aludidos por seudónimos. A modo de muestra, mencionamos la Chelo (Severo Sarduy), Heberto Puntilla (Heberto Padilla), Mario Bendetta (Mario Benedetti), las hermanas Brontë (los hermanos José, Juan y Nicolás Abreu), la Jíbaroinglesa (Guillermo Cabrera Infante), la Marquesa de Macondo (Gabriel García Márquez) y Raúl Kastro (Raúl Castro), entre varias decenas de otros. El texto se construye como lectura caricaturesca de la sociedad habanera durante las décadas de los sesenta y setenta; la vastedad del repertorio de guiños al lector entendido (aquel que recupera las figuras escondidas detrás de los seudónimos menos transparentes) convierte la ficción en una contrapartida delirante de las memorias de Arenas (Winks 104).

A su vez, encontramos personajes homónimos a los históricos o “reales”, en general figuras históricas presentes en textos anteriores, como José Martí, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Cirilo Villaverde, Julián del Casal, Luisa Pérez de Zambrana y José María Heredia; aunque también conservan su nombre propio José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Carlos Franqui, José Antonio Portuondo, Margarita Camacho, Jorge Olivares; si bien la lista no termina aún, son significativamente menos que aquellos que se renombran. Como apéndice, el libro incluye un “Glosario” que, según aclara, “comprende, por

voluntad de Reinaldo Arenas, solo los nombres de los personajes reales ya fallecidos que se mencionan en el libro” (Arenas 459).⁵ La aspiración referencial que pudiera suponerse asociada a la multiplicidad de datos verificables, el nombre propio que en calidad de “designador rígido” distingue el mismo objeto en cualquier universo posible (Bourdieu 78), opera junto con y en contra de un verosímil opuesto a las pretensiones del realismo.

Si bien la novela reenvía al lector constantemente a la “realidad” exterior a través del ejercicio ostensible de su cifrado, lo hace habiendo renunciado desde un comienzo a la veridicción. Al respecto, en una carta dirigida a Jorge Camacho, Arenas expone la siguiente afirmación sobre su novela: “dios, esto es una obra de ficción y no la vida de Severo Sarduy ni de François, gente que por otra parte solo me interesan [sic] como el inicio de una metáfora que se convierte en personaje de ficción” (*Cartas...* 301). La aserción acerca del nombre como metáfora que deviene ficción —que podría aplicarse, a su vez, para problematizar el lenguaje en general— nos incumbe en este caso para dejar en evidencia la tensión entre invención y referencialidad, entre lo concreto y lo abstracto, en que se funda la novela.

La representación como problema: sátira y alegoría, juego y collage

Si la intimidad se traduce en códigos compartidos en un círculo limitado, en *El color del verano* esa codificación estalla en una amplificación desmesurada: la anécdota doméstica, la exposición de la sexualidad, el secreto, el rumor y el chisme se pronuncian ostentando lo explícito de su enunciación. La última novela de Arenas dispone una visión caótica de la realidad que se funda en la inclusión sistemática de los elementos más dispares: los personajes, pero también acontecimientos, registros verbales, géneros literarios y discursivos. La idea de un supragénero que vincula la obra literaria con un periodo estético

5 Cabe señalar que algunos aspectos que sobresalen en sus propias novelas presentan similitudes con rasgos que el propio autor destaca en las novelas de otros escritores a los que celebra, pero también de aquellos con los que discute. El carácter de *roman à clef*, que destaca en *Tres tristes tigres*, el carácter monumental y alucinado que atribuye a *Cien años de soledad*, la técnica de *collage* y la disponibilidad de diversos itinerarios de lectura en subrayados con respecto a *La vuelta al día en ochenta mundos* o *Rayuela* (Arenas, “La cultura popular en la actual narrativa latinoamericana” 189) se pueden ver en sus propias novelas y en *El color del verano* en particular.

y con todo el tejido semiótico que la precede y la trasciende lleva a José Vilahomat a relacionar *El color del verano* con la sátira menipea concebida como una lengua que a un tiempo se examina a sí misma y a una realidad variada e infinita, una práctica que configura el proceso del choque que produce lo familiar o lo inaudito de lo cotidiano. El investigador se refiere a la sátira menipea como una investigación sinóptica; si nos enfocamos sobre el adjetivo, relativo a la disposición gráfica que muestra o representa elementos a partir del vínculo que establecen entre sí, facilitando su visión conjunta, vemos que *El color del verano* se ajusta a la descripción, porque su indagación de la realidad se sirve de recortes del mundo, reconocibles, que yuxtapone y combina como un *collage*, en una colocación que produce formas insólitas. En las primeras novelas de la pentagonía, Arenas interrumpía la página con fragmentos de textos; primero, como citas a modo de epígrafes que de manera repentina suspenden la narración; luego, párrafos independientes situados en el margen de la carilla, incorporando reflexiones de los personajes o fragmentos de noticias periodísticas, a la manera de Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969) o *Libro de Manuel* (1972). En *El color del verano* o Nuevo “*Jardín de las Delicias*” (y la relación entre el título y el subtítulo de la novela funciona como síntoma de este procedimiento, al incorporar el título de otra obra para reutilizarlo en función de la novela) esa operación se lleva a cabo al interior del lenguaje, yuxtaponiendo lo topológico y lo referencial.

Los modos de la representación literaria pueden pensarse en esta novela en particular, pero también en la obra de Arenas en general, en relación con la técnica artística del *collage*. Iniciada por Pablo Picasso y Georges Braque con base en los *papier collé* (revestimiento de las paredes con papeles de diversas estampas y texturas que utilizaba el padre del pintor francés), la idea motriz del *collage* es la de incorporar materiales prefabricados, lo que según Braque “constituye una certeza en medio de una obra en la que todo lo demás está figurado, representado o sugerido” (Ràfols-Casamada 9, cursivas del original). Jacques Rancière se refiere a esta técnica a partir de las políticas del arte en su relación con la vida: “la lógica del arte que deviene vida al precio de suprimirse como arte y la lógica del arte que hace política bajo la condición expresa de no hacerla en absoluto” (60). Lejos de caer en la dicotomía entre arte autónomo y arte de compromiso, lo que plantea el filósofo francés es que son dos políticas que coexisten dentro del

régimen estético: no hay arte sin un determinado reparto de lo sensible que lo liga a una forma de política (la forma, para decirlo con otras palabras, es de por sí política). En consecuencia, el arte crítico se caracterizaría por negociar en esa doble dirección de las formas del arte y del no-arte para crear combinaciones de elementos que se expresen desde su legibilidad e ilegibilidad. Escribe Rancière:

La combinación de estas dos fuerzas toma entonces necesariamente la forma de un ajuste de lógicas heterogéneas. Si el *collage* ha sido uno de los grandes procedimientos del arte moderno, es porque sus técnicas obedecen a una lógica estético-política más fundamental. El *collage*, en el sentido más general del término, es el principio de una “tercera” política estética. Antes de mezclar pinturas, periódicos, hule o mecanismos de relojería, mezcla la extrañeza de la experiencia estética con el devenir-vida del arte y el devenir-arte de la vida ordinaria. (61)

La política del *collage* encuentra su punto de medida en la combinación de ambas relaciones, jugando en la frontera indiscernible entre la fuerza de legibilidad del sentido y la fuerza de extrañamiento del sinsentido. En este punto volvemos a la idea de lo inaudito de lo cotidiano: el juego referencial en Arenas se produce por distorsión o yuxtaposición de los materiales; lo familiar se desfigura en la sátira en casos como la deformación de nombres o hechos históricos (por ejemplo, el regreso de Martí a Cuba, en el capítulo de estructura teatral que inaugura el libro, titulado “La fuga de la Avellaneda. Obra ligera en un acto (de repudio)”) y, a la vez, los elementos que se extraen de lo cotidiano permanecen intocados y adquieren su carácter extraño en relación con los elementos inesperados con que los mezcla la delirante sintaxis narrativa de Arenas.

Pensamos esta “tercera vía” como micropolítica que produce una forma polémica basada en la mezcla de los heterogéneos, en la que el juego de los intercambios entre los mundos del arte y del no arte contribuye a construir choques entre elementos diversos, oposiciones dialécticas entre forma y contenido que denuncian en sí mismas las relaciones sociales y el lugar que ahí le corresponde a la práctica artística. Entre las figuras en las que clasifican estas permutaciones, nos detenemos en dos: el juego y el inventario. Si bien Rancière traza esta distinción para otras formas del arte

contemporáneo, como las artes plásticas y las instalaciones, su perspectiva de la técnica artística nos resulta pertinente y ajustada al trabajo de Arenas con el lenguaje como material verbal y la experimentación con la estructura narrativa. El cuño rupturista de sus textos, su voluntad evidente de innovación, muestra la marca de la neovanguardia de los años sesenta y, a través de ella, de la voluntad de originalidad, *shock* y fusión de arte-vida propia de las vanguardias históricas. El juego marca la suspensión del sentido del *collage* en la medida en que su valor de revelación polémica se ha vuelto indecible mientras que la lógica del inventario acerca al artista al rol de archivista de la vida colectiva, testigo de una capacidad compartida; esto último debido a que “pone en evidencia el potencial de historia común de los objetos y las imágenes, [...] el parentesco entre el gesto creador del arte y la multiplicidad de las invenciones de los artes de hacer y de vivir que constituyen un mundo compartido: *bricolage*, colecciones, juegos de lenguaje, material de manifestaciones, etcétera” (Rancière 71-72).

Esta lógica aparece en *El color del verano* en su voluntad totalizadora con respecto a la representación de la vida en La Habana de la década de los setenta: la novela, podemos decir, si presenta un carácter caótico en su organización no es a raíz de la complejidad de la estructura sino por la difuminación entre figura y fondo: la narración no hace foco porque coloca historias, personajes y registros lingüísticos disímiles en un mismo nivel. A la manera de “El idioma analítico de John Wilkins” de Jorge Luis Borges, donde los elementos más dispares entran en una misma serie problematizando desde la práctica la noción abstracta de taxonomía, el texto de Arenas abarca materiales y lenguajes desacordes que entran en pie de igualdad a partir de su reunión: trabalenguas, cartas entre los tres *alter ego* del autor, oraciones de tono lírico y solemne, aforismos al estilo pascaliano, el pastiche de las conferencias de Lezama e *inventarios* como “Las siete grandes categorías de la locura”, “Las siete maravillas del socialismo cubano” o “Las cuatro grandes clasificaciones de los bugarrones”.⁶

La técnica del *collage*, a su vez, se inscribe en el linaje de la alegoría como una labor dialéctica en las cosas “que las vuelve disponibles para el arte y para la subversión al romper el curso uniforme del tiempo, al insertar un

6 Las otras dos categorías que marca Rancière son el “encuentro”, que por sus características está ligado de manera más inherente a las instalaciones artísticas, y el “misterio”, que consideramos más propio de otras obras de Arenas, como *Arturo, la estrella más brillante*.

tiempo dentro de otro, alterando el estatuto de los objetos y la relación entre los signos del intercambio y las formas del arte” (Rancière 65). Cuando el orden instituido es inestable surge la alegoría, al quedar en evidencia el hiato entre el lenguaje mudo de las cosas y la insuficiencia del lenguaje humano. Recordemos que, en el abordaje del tema efectuado por Walter Benjamin, “Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas” (396); la alegoría nos recuerda el carácter transitorio de la historia. Lo alegórico se presenta en este sentido en la novela de Arenas para pensar una época de crisis y desgarramiento de la sociedad a partir de la desintegración de la totalidad armónica de la historia, una descomposición del sentido en fragmentos, en relación con los desechos de la historia, que solo el lector, si acaso, podrá recomponer. La comedia alegórica que se traza en *El color del verano* ya no es divina como la de Alighieri ni humana como la de Balzac: con sus roedores, tiburones y pájaros pasa por una comedia animal, pero, sobre todas las cosas, es una comedia cubana.

“La primera novela redonda” o una novela que se explica

Al tiempo que *El color del verano* omite las claves de los nombres de los personajes, en el centro de la novela se presenta un “Prólogo” que proporciona una serie de claves de lectura y hace ostensible su carácter metarreferencial: “la autora, la loca regia, va ahora mismo a escribir su prólogo. Sí, querida, ahora, a estas alturas, a más de la mitad de la novela” (Arenas 259). La ruptura que implica el desplazamiento de un paratexto tradicionalmente preliminar se vuelve autoconsciente al combinarse con la *mise en abyme* de la irrupción del “autor”, acumulando técnicas que saturan el carácter experimental.⁷ La conciencia de lo por venir (Derrida) se presenta en la consideración de la instancia de recepción dentro del ámbito académico: “Dejo a la sagacidad de los críticos las posibilidades de descifrar la estructura de esta novela” (Arenas 262), afirma la voz prologal, aunque inmediatamente cae en la

7 Si bien Arenas exhibe estos juegos textuales como una novedad (al suponer la sorpresa del lector), podemos marcar antecedentes tan clásicos como el *Quijote* y tan afines en el espíritu de experimentación como el *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández que, recordemos, se publica en 1967 aunque su escritura data de 1925 (trazando un puente entre vanguardias históricas y neovanguardias).

tentación de explicar las intenciones, la estructura, lo que “quiso decir” con lo que dijo, con lo que hizo, con lo que escribió:

Solamente quisiera apuntar que no se trata de una obra lineal, sino circular y por lo mismo ciclónica, con un vértice o centro que es el carnaval, hacia donde parten todas las flechas. [...] Sí, está usted, tal vez, ante la primera novela redonda hasta ahora conocida, pero, por favor, no considere esto ni un mérito ni un defecto, es una necesidad intrínseca a la armazón de la obra. (Arenas 262)

Si nos preguntamos junto con Francisco Soto quién escribe el prólogo (43), partimos de la obviedad de no homologar esta voz con la del autor, aunque, en simultáneo, es imposible hacer caso omiso de las “evidencias” con las que el texto incita a tomar ese camino. Entre estas sobresale el hecho de que la figura de autor no se conforma con hacerse presente: también explica su obra y sus intenciones, viene a hacer valer su voluntad y mandato sobre el texto (y el lector), volviendo el capítulo-prólogo no solo *meta* sino *autorreferencial*: “para que mi vida cobrara sentido —pues mi vida se desarrolla sobre todo en un plano literario—, yo tenía que escribir *El color del verano*, que es la cuarta novela de una pentagonía cubana, pues la última, *El asalto*, ya había sido escrita” (Arenas 259). Con respecto a la pentagonía, agrega que “además de ser la historia de mi furia y de mi amor es una metáfora de mi país” (Arenas 262) y dedica un extenso pasaje a describirla, interpretarla y explicar las intenciones para cada una de las novelas:

En todas estas novelas, el personaje central es un autor testigo que perece (en las primeras cuatro obras) y vuelve a renacer en las siguientes con diferente nombre pero con la misma airada rebeldía. [...] Aunque el poeta perezca, el testimonio de la escritura que deja es testimonio de su triunfo ante la represión, la violencia y el crimen. (Arenas 263)

El carácter circular se constata en la última escena. En esta el protagonista se encuentra en el mar, en el espacio donde estuvo la isla, y los tiburones engullen los manuscritos que había intentado proteger en botellas; cuando él también está a punto de ser devorado, llega a la conclusión de que deberá reescribir su novela, titulada *El color del verano*. El pasaje entra en relación

con una serie de referencias metatextuales diseminadas en el texto, en las que se narran las sucesivas instancias de reescritura de la novela, siempre ocasionadas por la destrucción o el secuestro de los manuscritos por parte de un tercero, con ecos de las repetidas reescrituras de *Otra vez el mar*, narradas en *Antes que anochezca*.

Si bien en este caso se hace explícita en el prólogo, esta estructura “redonda” es un rasgo que ya se encontraba presente en otros libros de Arenas (*Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Antes que anochezca*), al igual que la superposición de capas temporales a partir de los personajes correspondientes a diferentes épocas (*El mundo alucinante*, *La Loma del Ángel*, *Viaje a La Habana*), atributos que se dejan pensar en relación con la noción de anacronismo trabajada por Georges Didi-Huberman. Aunque lo de Arenas no es una investigación histórica ni una historia del arte, sí es un texto que aspira al estatuto artístico y hace referencia a la lectura de una imagen (*El jardín de las delicias* del Bosco, presente en el subtítulo de la novela), trabajando a partir del montaje de tiempos heterogéneos.⁸ El ensayista francés alude a la regla de oro en el ejercicio de la mirada sobre el pasado —no proyectar la propia “realidad”, es decir, conceptos, gustos, valores— para plantear que si se la desoye puede reconocerse la cualidad operativa del anacronismo como medio para expresar la exuberancia y la complejidad temporal. Este supone “un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo” que habilita la posibilidad de acceder a los múltiples tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones: para acceder al más-que-pasado mnésico, es necesario el más-que-presente de un acto (Didi-Huberman 43). En el disparate de sus escenas propone Arenas un carnaval cronológico que yuxtapone y mezcla personajes del pasado y el presente, situados en un 1999 por entonces futuro. Cada figura carga, a su vez, las diferentes capas temporales en las que fue leída, esgrimida y apropiada, tomando por caso emblemático el de José Martí, disputado por abanderados y detractores de la revolución.

8 *El jardín de las delicias* aparece referido en la novela en el apartado “En busca de El Bosco”, donde el personaje de Clara Mortera decide hacerse roedora para poder llegar al Museo del Prado y contemplar por primera vez un gran cuadro, sobre todo “el gran tríptico de El Bosco —el gran apocalipsis que le serviría de modelo para pintar las calamidades que padecía y de todo lo que la rodeaba” (Arenas 146).

Arenas marca claramente —en sus prólogos, entrevistas, en las novelas mismas— la intención de asentar sus ficciones en el tiempo histórico cubano. A la par, desde el aspecto formal de su escritura, aspira permanentemente a la ruptura y a “lo nuevo” (obliteración de las clasificaciones genéricas, multiplicación de las voces y perspectivas, juegos con el significante en su aspecto sonoro y visual, desconfiguración de la temporalidad y la estructura narrativa lineales). Sin embargo, el carácter de novedad con el que presenta sus textos queda en suspenso si pensamos en la propuesta de diferentes recorridos de lectura que se hace presente, por ejemplo, en el célebre “Tablero de dirección” de Rayuela, casi tres décadas antes que *El color del verano*. El plantear como rupturista una estética que ya no provoca el shock esperado le da a la obra, pero sobre todo a la manifestación explícita de esa poética por parte del autor (con reminiscencias de la publicación de manifiestos tan propia de los “ismos”), la cualidad de estar fuera del tiempo.

En la novela se incluyen series que se relacionan con el argumento, pero funcionan de manera autónoma. La temporalidad se articula con una de ellas, conformada por cinco apartados titulados “La historia”, idénticos en sus palabras introductorias que anticipan el denominador común: “Esta es la historia de una isla” (Arenas 136, 176, 217, 340, 455). El repertorio de los temas abordados en estos capítulos resulta sintomático de ciertas constantes de la obra areniana. Se trata de la cuestión de los “roedores” en su intento por escapar de Fifi y los tiburones entrenados por este para atraparlos, escena que sin dificultades se deja leer como transpolación alegórica de la situación de los cubanos disidentes al gobierno de Fidel Castro. Luego se expone la tesis de una vernácula “tradición siniestra”, cuya evidencia sería la sucesión de tres etapas simbolizadas con la tríada plantación-prostíbulo-prisión o colonia-batistato-comunismo, ya prefigurada en *Inferno*. La siguiente viñeta está dedicada a “un hombre muy grande” del que se narra su exilio y posterior regreso para volver a pelear por la libertad de su tierra natal, puesto que “toda aquella grandeza no tenía ningún sentido si no iba a morir a su amada isla” (Arenas 218), entre otras referencias a la poesía y obrar patriótico que permiten entrever, sin nombrarlo, a José Martí. El cuarto texto titulado “La historia” releva virtudes y defectos de Cuba y los cubanos, desde la belleza natural de sus playas hasta el talento artístico de algunos representantes ejemplares, aunque tanto estos como aquellas resultan cooptados por un “delincuente único” que se adueña del lugar y

obliga a todos a cantarle loas. Finalmente, en el último elemento de la serie, que coincide con el final de la novela, se dice que los hijos del lugar “nunca pudieron encontrar sosiego” (Arenas 455) a raíz de la sucesión de guerras y dictaduras, sumada a la discordia, el egoísmo, las intrigas y ambiciones descomunales de los isleños.

Resulta redundante aclarar que (exceptuando Celestino antes del alba) los textos de Arenas coinciden entre sí en la animadversión respecto del gobierno de Fidel Castro, tema presentado en los fragmentos que abren y cierran el itinerario “La historia”. De igual manera, ya se constataba en los ensayos, la autobiografía y en *El mundo alucinante* la construcción de un panteón y la referencia a los males cubanos como una “tradición” —de los apátridas y exiliados, de la falta de libertad y la violencia— o una “maldición”, denominación que quita paradójicamente la injerencia de las causas históricas en pos de un inasible dictado sobrenatural. Por otra parte, los textos que refieren la llegada del autor a Estados Unidos y su nostalgia por Cuba plantean la añoranza del “paisaje humano” en concomitancia con estos apartados, donde se construye una imagen de Cuba basada en tres enclaves: el tiempo diacrónico, el espacio —natural y urbano—, pero también la comunidad; tres aspectos de los que el exiliado se ve exceptuado. En este trayecto, también circular (se parte de Fidel Castro para llegar a él nuevamente), la historia de la isla aparece, una vez más, como metáfora del hombre y ese hombre lleva el nombre del autor.

“El autor” y sus doble(ce)s

La figuración autoral se manifiesta en esta novela de manera explícita y diversa. Una primera modalidad se da en los paratextos, comenzando por la portada interna del libro en la que se anuncia “Novela escrita y publicada sin privilegio imperial”. Esta inscripción pone en evidencia un posicionamiento con respecto a la articulación de escritura y poder, definiéndose por la negativa al oponerse tácitamente a lo que puede deducirse, en el contexto de su obra, como el conjunto de escritores oficiales y el mecanismo de las ediciones estatales.⁹ Luego encontramos una “Nota del autor” donde se lee: “El autor,

9 Vale recordar que su ópera prima fue publicada a partir de un concurso de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y que su segunda novela, *El mundo alucinante*, a pesar de haber recibido una mención en el mismo concurso con

tanto en vida como después de muerto, asume todas las responsabilidades sobre el contenido de esta obra literaria y exonera a su editor, a sus herederos y a su agente literario” (Arenas 11). En una tónica similar y firmado por “El autor”, un tercer paratexto, titulado “Al juez”, utiliza el vocativo “querida” para dirigirse a este y advertirle que cualquier intención de enviarlo a la cárcel, por el contenido de las páginas subsiguientes, debe tener en cuenta que es “una obra de ficción y que por lo mismo sus personajes son infundios o juegos de la imaginación (figuras literarias, parodias y metáforas) y no personajes de la vida real” y que, como la novela se sitúa en 1999, “sería injusto encausarme por un hecho ficticio que cuando se narró ni siquiera había sucedido” (Arenas 15).

La anotación, de carácter humorístico, juega con la tensión entre “realidad” y ficción y a un tiempo remite al problema del autor, se finge el deslindamiento de la responsabilidad jurídica y, al hacerlo, se la subraya. Recordemos que, además de la propiedad de los textos y su beneficio económico, uno de los factores que Michel Foucault señala en el surgimiento de la función autor se relaciona con la posibilidad de ser castigado (Foucault 47). Si el tipo de pacto y la responsabilidad sobre las afirmaciones hechas en los paratextos puede llegar a ser ambigua, es innegable el gesto denodado de hacer valer la autoría y la autoridad sobre sus palabras; y si hay algo de violento en ese modo de imponer un sentido a los textos, en la reticencia a conceder el albedrío al lector, quizá se pueda entender a la luz de aquella afirmación de Arenas, de que “Decir verdad ha sido siempre un acto de violencia” (*Necesidad de libertad* 351).

Vale preguntarse si estas aclaraciones —que, por otra parte, se encuentran indexadas como parte de la novela, es decir, son susceptibles de considerarse asimismo ficción— revisten algún tipo de carácter performativo o, en un ademán habitual de la obra de Arenas, apuntan a construir una figura de autor. Habida cuenta de los juegos en los que se referencia la ficción en *El color del verano*, nos inclinamos por la segunda opción y aun identificamos dos rasgos: el carácter transgresivo que el texto autoproclama (aparece como esperable que la novela sea sancionada por su contenido) y el carácter implícito de víctima o mártir que asume “el autor” para salvar a los terceros involucrados en su publicación. El martirio como atributo autoral es abordado

recomendación de publicación, no solo no se publicó, sino que fue prohibida en Cuba.

por Silva, quien demuestra que en la última novela de Arenas la ética de la víctima, promulgada a lo largo de su obra y patente en el prólogo, llega a un punto máximo en la violencia de su retórica y su carácter cómico-trágico, a la vez que señala la paradoja de que: “Esta poética, esta política y esta ética de la víctima no parecen en definitiva alejarse tanto del modelo heroico teóricamente promovido por la Revolución cubana (el sacrificio como paso necesario en la revolución)” (175).

“El autor” aparece también en el cuerpo de la novela, multiplicado ahora en diferentes *alter ego*: “Reinaldo” (también se menciona como “Reinaldo Arenas”), “Gabriel” y “la Tétrica Mofeta”: “Para ti sigo siendo Gabriel, para aquellos que leen lo que escribo y que casi nunca puedo publicar soy Reinaldo, para el resto de mis amigos, con los cuales me escapo para ser yo totalmente, soy la Tétrica Mofeta” (Arenas 115). Si bien el nombre propio de Arenas aparece dentro de ficciones anteriores (*La Loma del Ángel*, “Mona”, *El portero*), lo hace *in verbis*, en oposición a *in corpore* (Schlickers 51), es decir, como mención y no como un agente de la acción narrativa. *El color del verano* es el único caso dentro de la narrativa areniana en que se da la triple coincidencia nominal entre autor, narrador y personaje. La novela nos reenvía de este modo al concepto de autoficción y este, a su vez, a la concepción de Diana Klinger de la autoficción como un discurso que se sitúa en el intersticio entre la mentira y la confesión, manteniendo una relación ambigua e indirecta con el referente extratextual o la verdad previa al texto. La investigadora brasileña piensa la autoficción como una *performance* de autor: una exposición radical del sujeto y el lugar de enunciación a partir de la escenificación de situaciones autobiográficas, en el sentido de una representación de las identidades como un trabajo de constante restauración siempre inacabado, donde el *performer* está más presente como persona y menos como personaje, de tal forma que no se procura aumentar la verosimilitud, pues aumentaría paradójicamente el carácter ficcional. Por otra parte, tanto la *performance* como el texto de autoficción comparten la característica de presentarse como un *work in progress*, “como si el lector asistiese ‘en vivo’ al proceso de la escritura” cuya obra se muestra asimismo en forma de proceso inacabado (Klinger 61), aspecto patente en las reiteradas referencias a la escritura y reescritura de la novela. La fragmentación de la figura de autor asociada a esa identidad triple, cuyas partes, como veremos a continuación, se comunican y negocian entre sí, expone una subjetividad

vacilante. Si el universo de *El color del verano* es multiforme y caótico, la subjetividad, como forma de ser y estar en el mundo, también lo es.¹⁰

Entre las series que recorren la novela encontramos una, compuesta por cuatro capítulos titulados “Una carta”, en la que se exalta el juego de desdoblamientos. Tres misivas presentan como destinatario a “Reinaldo” (fechadas en mayo de 1993, de 1996 y de 1998 y firmadas por la Tétrica Mofeta, Gabriel y, también, Reinaldo), mientras la última está dirigida a “Reinaldo, Gabriel y la Tétrica Mofeta” (firmada por esta última, con fecha de julio de 1999). Los tópicos recurrentes en ellas son el gobierno de “Fifo”, el exilio (las cartas señalan como lugar de procedencia, en orden, París, Nueva York, Miami y La Habana), el sida, la obra de Arenas y la propia hipóstasis de los *alter ego* (“todos formamos una sola persona dispersa”, Arenas 358). A contrapelo del carácter satírico y desenfadado que prevalece en el texto, esgrimido para realizar la crítica política (o la denuncia delirante), mediante las cartas —afirma Mariela Escobar— “pueden leerse los efectos de un exilio que no le permite encontrar su lugar en ningún lado. La hilaridad y la farsa devienen sensación de dolor e incomodidad” (117-118). Asimismo, el intercambio epistolar constituye una “zona íntima, confesional y reflexiva del yo autoficcional; [...] el lugar de la exploración identitaria” que a su vez permite al autor fabular sobre su propia existencia (Gutiérrez Victoria 169).

También la voluntad de ejercer la autoría y la autoridad sobre la obra se explicita en las cartas al señalar, al igual que en el prólogo, cómo quiere ser leído Arenas, al proponer la interpretación de la obra y afirmar que los personajes “mueren, resucitan, aparecen, desaparecen, viajan en el tiempo, burlándose de todo y padeciéndolo todo, como hemos hecho *nosotros mismos*. Todos ellos podrían integrar un espíritu burlón y desesperado, *el espíritu de mi obra, que tal vez sea el de nuestro país*”¹¹ (Arenas 358). En la cita se percibe con claridad cómo el paralelo entre el autor y los personajes se traslada a Arenas/Cuba en congruencia con el prólogo, donde la voz presentaba la novela como *su historia* (la de su amor y su

10 Recordemos, en relación con el planteo de Klinger de la autoficción como *performance* de autor, la idea de Reinaldo Laddaga de las “cantatas” infantiles en Arenas como *performances* del lenguaje.

11 Énfasis añadido.

furia) y *metáfora de su país*. Por último, el trinomio autor-obra-isla se vuelve una gran obra *totalizadora*:¹²

Ya saben que todo cuanto he hecho es *una sola obra totalizadora*; algunas veces esta obra sigue un curso más apretado, con los mismos personajes y las mismas desesperaciones y calamidades, como en el caso de la “pentagonía”; otras veces, los personajes, transformados, vuelan en el tiempo, son frailes, negros, esclavos, condesas enloquecidas y patéticas. Pero todo lo poco que he hecho, desde mis poemas, cuentos, novelas, piezas de teatro y ensayos, *está unido por una serie de ciclos históricos, autobiográficos y agónicos*; por *una serie de angustiosas transmutaciones*. Hasta en mi libro de poemas *Voluntad de vivir manifestándose* hay un soneto inspirado en la Tétrica Mofeta.¹³ (Arenas 358)

El desafío, por lo tanto, es despegar nuestra lectura de la lectura que el autor hace de su propia obra, o leer en filigrana ese gesto para pensar los mecanismos de la representación.

Junto con Gutiérrez Victoria (167) y Panichelli-Batalla (9) identificamos a Gabriel como el guajiro que se adapta a los mandatos de la familia y el gobierno revolucionario; Reinaldo es el escritor de la novela, constantemente asediado, y la Tétrica Mofeta el hombre homosexual e irreverente que lleva a la práctica de manera clandestina y desenfrenada sus deseos eróticos. Ambos autores coinciden, además, al identificar el rasgo autoficcional de la exploración de las distintas vertientes posibles de su vida o las otras vidas que pudo haber vivido, en consonancia con la idea de Manuel Alberca de que “el autor de autoficciones no se conforma solo con contar la historia que ha vivido, sino en imaginar una de las muchas vidas posibles que le podría haber tocado en suerte vivir” (33). Esta vertiente de lo autoficcional asume rasgos que Gilles Deleuze identifica en el Neobarroco, “con su desplegamiento de series divergentes en el mismo mundo, su irrupción de incompatibilidades

12 Por otra parte, en dos cartas la alusión metarreferencial al proceso de escritura surge con la mención a *El espejo mágico* (libro citado, sin más referencia, en *Celestino antes del alba*), que la Tétrica Mofeta y Gabriel buscan infructuosamente, concluyendo: “tendrás que continuar tu novela sin citar ese libro, como has hecho con las otras” (Arenas 98).

13 Énfasis añadido.

en la misma escena” (108), filiación estética que, como veremos, puede pensarse en el lenguaje de la novela.

Inflación semiótica y barroco

En *Fenomenología del fin*, Franco Berardi hace referencia al comienzo del capitalismo y la cultura del barroco para introducir el concepto de “inflación semiótica”, entendido como un aumento en la cantidad de signos que genera una proporción inversa de significado; esa exorbitancia —la relación aleatoria entre ambas partes— tendría su registro en el arte barroco (132). Esa estética en particular y ese atributo del lenguaje serán el último aspecto de la novela que analizaremos en este artículo.

En su ensayo “Lo barroco y lo neobarroco”, Severo Sarduy acuña este último término y asocia el barroco a un corte epistémico, patente en la renuncia de la literatura a su nivel denotativo. Su objetivo es preciso: reducir el concepto a un esquema operatorio delimitado (y esto habla de una concepción del barroco en calidad de operación y no un movimiento histórico) y mostrar la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano del momento, brindando un esquema, si se quiere, un método de análisis. A pesar de la siempre superada y retomada falsa dicotomía entre forma y contenido, de algún modo Sarduy efectúa esa separación en la organización de su ensayo. Discierne allí las operaciones formales (el artificio generado por medio de la sustitución, la proliferación, la condensación y la parodia) de la concepción del lenguaje y del mundo que las sustenta (el erotismo, el espejo, la revolución), características que ya se encontraban asociadas al barroco histórico pero que se resignifican a la luz de una nueva época y una nueva literatura, representada en este ensayo por Lezama Lima, Carpentier y Cabrera Infante.

En su narrativa, Arenas entabla una serie de filiaciones (a través de burlas y homenajes) con estos escritores cubanos: encumbra, siempre, a Lezama Lima, pero parodia con mordacidad a Carpentier, Sarduy y Cabrera Infante. Haciendo un repaso de sus novelas, en *El portero* se alude a la escritura de este último como “una suerte de trabalenguas, payasada o divertimento lingüístico cargado de frivolidades más o menos ingeniosas” y a la de Sarduy como “una bisutería neobarroca que no habría Dios que pudiese entender” (152); en *El mundo alucinante* se critica la “verborrea” y el “barroco

de gabinete” de Carpentier (284-285) y aparece aludido incluso el propio Cabrera Infante, en el siguiente pasaje del capítulo xxviii: “Y he aquí que los marineros, después de una reyerta, lanzan por la borda al habanero Infante (que iba en calidad de literato y periodista), pues en medio de la tormenta se mantenía alejado, componiendo un soneto al mar...” (242).

Algunos de estos reproches vuelven a aparecer, otra vez, en *El color del verano*. Arenas dedica a Carpentier el capítulo titulado “Un paseo por La Habana Vieja en compañía de Alejo Sholejov”. La crítica se insinúa ya desde el acápite, en el apellido empleado para el alias (también aparecerá como “la Aleja” y “el Caballero de París”) y la alusión al escritor ruso Mijaíl Shólejov (1905-1984), político y miembro del Partido Comunista, cuya adscripción a las políticas oficiales del gobierno soviético es ampliamente conocida. Se apunta a la filiación con el poder político tanto como al estilo literario:

Se esperaba que, de acuerdo con las órdenes impartidas por el mismo Fifo, Sholejov fuera breve. Pero, mi niña, quién puede callar a un viejo de verborrea decimonónica que además se había pasado casi veinte años en silencio bajo una lápida. Su barroco de gabinete salía ahora a borbotones a través de una voz que era como el croar de una rana francesa con reumatismo. (Arenas 101)¹⁴

La cita entrevera varias líneas de sentido. Por un lado, la contigüidad con “Fifo” orienta una vez más la crítica al posicionamiento político; por otro, en lo personal, se repite la referencia a la vejez, sumando al reproche el afrancesamiento, en relación con lo discursivo, la detracción a la “verborrea decimonónica” y el “barroco de gabinete”. Asimismo, con respecto a la concepción carpenteriana de lo barroco se dice que Alejo Sholejov “allí mismo desarrolló una descomunal teoría sobre el barroco cubano, que según él consistía en acumular, coleccionar, dividir y multiplicar y sumar” (Arenas 102).

Por un lado, *El color del verano* se extiende en un acrecentamiento tautológico: si las palabras pierden valor —y retomamos la idea de una “inflación semiótica”—, es porque el narrador colma a sus personajes de apodos y epítetos, prodiga adjetivos e interviene de manera constante y

14 El color del verano, como ya dijimos, se publica de manera póstuma en 1991 y su acción se ubica en 1999, es decir, diecinueve años después del fallecimiento de Carpentier. De ahí, la referencia a los “veinte años de silencio bajo una lápida”.

subjetiva interpolando proposiciones incluidas que agregan información o los caracterizan (por motivos sexuales o políticos), pero la acción se desdibuja en el fraseo de una escritura colmada de modificadores que apunta más a caracterizar los personajes que a hacer avanzar la narración. Esta proliferación y el vaciamiento del lenguaje es un rasgo aun más evidente en la serie de treinta trabalenguas de carácter satírico que intensifican los juegos del lenguaje. El primero está dedicado a “Zebro Sardoya” y se refiere a que “sus obras son solo sobras que enhebra sobre otras hebras y sobre otros libros labra” (Arenas 77). Encontramos otro dedicado a “la Jíbaroinglesa”, personaje que se construye a partir de guiños al escritor Guillermo Cabrera Infante, que citamos en toda su extensión para detenernos en algunos detalles:

Cabra, cobra, cobre, cubre, cobro...

Esta cabrona cabra que veis, cubrida, pobre y sin ubres, es una cobra que vive para el cobre. El cabrero la cubre y ella cobra y se abre porque es cabrera y no le importa que el mundo se escalabre. Ella, aun en quiebra, quiere salir triunfante con sus cobros sin perturbarla que el cabrón siga adelante. Sus ínfulas la justifican diciendo que es Infante.

(Para la Jíbaroinglesa, cuyo verdadero nombre es Hilarión Cabrisas). (Arenas 186)

El seudónimo o nombre en clave del personaje hace referencia velada al lugar de nacimiento de Cabrera Infante, Gibara, intervenido en la acentuación y con una “j” que agrega otras connotaciones, puesto que en Cuba “jíbaro” se utiliza para animales salvajes o montaraces. Asimismo, el término remite a Inglaterra, lugar donde el escritor fija su residencia luego de dejar la isla. La acusación principal del trabalenguas (todos funcionan como crítica a determinada figura) es el interés en el dinero, argumento que también se esgrime contra “Reinaldo Arenas” en el trabalenguas correspondiente, puesto que también él se incluye en la lista de denostados.¹⁵ En el trabalenguas encontramos un juego de paronomasias a partir del apellido “Cabrera” sin mencionarlo (excepto por el uso de su homónimo), aunque sí se hace explícita en la mayúscula de “Infante”, pero la codificación no queda ahí sino que en el cierre se crea una falsa pista acerca del dedicatario, al afirmar

15 El trabalenguas dedicado a Arenas comienza así: “Con un aro y dos cadenas ara Arenas entre las hienas, horadando los eriales en aras de más aromas y orando a Ares por más oro” (Arenas 121).

que está dedicado a Hilarión Cabrisas, poeta cubano que vivió entre 1883 y 1939. Si tenemos en cuenta el criterio utilizado para el “Glosario”, donde se incluyen solo los personajes reales ya fallecidos, puede inferirse el motivo de esta elección. Lo que queda en evidencia es la obliteración de la función referencial del nombre propio: ahí donde el lenguaje parece mostrarse transparente y sin ambigüedad es donde miente, lo que designa en el texto de Arenas es la codificación críptica y elusiva.

Si páginas atrás planteamos la idea areniana de los personajes de ficción como metáforas de las personas (y en dicha carta el ejemplo era el autor de *Cobra*), vale recuperar un aspecto básico de este tropo, esto es que los dos elementos relacionados por la metáfora lo están a partir de una cualidad común. En el caso de los personajes en clave de *El color del verano* pueden pensarse las cualidades de la literatura de las figuras a las que reenvía el texto; los juegos de palabras que supo criticar en Cabrera Infante, el oscurecimiento neobarroco del sentido en Sarduy y la acumulación barroca de Carpentier son propiedades que, como vimos, no solo aparecen sino que se encuentran exacerbadas en esta novela de Arenas.

Siguiendo esta línea, ponemos por caso el capítulo dedicado a la Jíbaroinglesa, donde se afirma que es “una loca de aspecto horrible fruto de una extraña hibridez, mezcla de india, china, negra y española” (Arenas 230) y

Dada su cuádruple condición de nativo jibareño, estaba atado a su terruño, de donde todo el mundo, al ver aquel fenómeno, había salido huyendo (en el pueblo ahora solo hay una hilandería abandonada propiedad de H. P. Lovecraft) y por lo mismo él (o ella) quería desprenderse de aquel origen que consideraba un estigma y hacerse un personaje mundano y cosmopolita. [...] las melopeas que entonaba públicamente a favor de Fifo y los informes secretos contra Fifo que suministraba a la embajada china, más los contra-informes que mandaba sobre aquellos informes a la embajada de Chile, le permitieron establecerse en Londres, tal vez con la esperanza de que la niebla ocultase su repugnante presencia. (Arenas 230)

Desde la fisonomía del personaje, pasando por la alusión a la hilandería en Gibara, hasta los avatares del escritor que supo dirigir *Lunes de Revolución*, ser embajador del gobierno de Castro y luego exiliarse (al respecto, *cfr. Mea Cuba*), el texto en cada uno de sus capítulos maneja una hipercodificación

que resulta en una anulación del sistema de cifrado, de voluntad totalizante, propuesto por el autor.¹⁶

Retomando la cuestión del barroco, podemos pensar la profusión barroquista como una característica del arte posmoderno, que abandona la potencia de la sustracción para presentar una estética comandada por la adición, la acumulación, la proliferación, pero también la parodia, en la medida en que “el arte actual se dedica a reapropiarse de manera más o menos lúdica, más o menos *kitsch*, de todas las formas y obras del pasado, cercano, lejano y hasta contemporáneo” (Baudrillard 11). En Arenas, la parodia (orientada al homenaje y a la burla por igual) emerge como procedimiento pero fundamentalmente como condición de posibilidad de los textos, por cuanto se desenvuelve en el ejercicio constante de lo que Sarduy pone en términos de intertextualidad (la inclusión de citas reconocibles, literales o modificadas) e intratextualidad (la incorporación de textos, no como elementos alógenos, sino como elementos fundamentales en el acto de creación, intrínsecos a la producción “escriptural”) (175). Pero, además de la reescritura paródica en sí misma, lo que importa es la visibilización de ese gesto, evidenciado en la narración y en los paratextos (notas al pie, advertencias, prólogos, glosarios) que obligan al lector a participar del doble nivel de lectura, ajustándose a la afirmación de Sarduy: “solo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que *leer en filigrana* para gustar totalmente de ella, esta pertenecerá a un género mayor” (175, las cursivas son del original). *El color del verano* se encuentra más próxima al grotesco que a la sutileza de las filigranas (por ejemplo, en la parodia-pastiche del capítulo “La conferencia de Lezama”); sin embargo, a lo largo de la obra de Arenas se recupera toda una serie de enunciados que, tal como sostenía Mijaíl Bajtín en su teoría sobre los géneros discursivos, “contestan” y a su vez son “contestados” ostensiblemente por las novelas (258). Cuando, por ejemplo, en el prólogo a *El color del verano* se afirma: “No soy Cirilo Villaverde, ni cosa por el estilo” (259), no solo se establece un juego con la figura de autor, sino con la obra de Villaverde y, al mismo tiempo, con *La loma del ángel*, reescritura areniana de una novela del autor cubano decimonónico. De este modo, los textos

16 Sobre *Lunes de Revolución*, cfr. el libro de Leandro Estupiñán *Lunes: un día de la Revolución Cubana*.

exhiben su procedimiento, ostentan el artificio y muestran en perspectiva la posición relativa que ocupan como eslabón de esa cadena.

La sobreabundancia de personajes (recordemos que la cifra de nombres propios, entre “reales” y seudónimos, supera con creces la centena), la hipersemiosis condensada en neologismos, alusiones y epítetos, la deriva de la escritura a partir de la asociación de significantes y la extensión misma de la novela nos llevan a pensar en esa “inflación semiótica” en la que la lectura debe abrirse camino por su cuenta, dado que, lejos de apelar a un código común semánticamente interpretable, los signos mantienen una relación inestable con el sentido. Quizá podemos pensar en un lenguaje de la intimidad, por fuera de un código común, como una serie de círculos concéntricos donde “hay un deíctico en juego, un *shifter*, un ocasionalismo”, un “entre nosotros” como “reducción del plural al singular que se amplía para formarlo, el ‘yo’, la conciencia, el llamado fuero íntimo” (Aira 8). Acaso el lector que se encuentra más próximo a las claves de ese lenguaje sobrecodificado (desde los códigos más transparentes hasta los más oscuros) es precisamente el lector cubano, que no va a leer la novela por lo menos en el presente, porque en la isla (en el momento de la escritura, de la publicación, incluso en ese 1999 anticipado por la ficción) no circulan los libros de Arenas. O quizá la soledad de ese lenguaje solo encuentre su paliativo en el conjunto reducido de escritores cubanos en la diáspora que vivieron durante los años sesenta y setenta en La Habana, es decir, el momento de esplendor cultural de la primera década revolucionaria y el desencanto que tiene lugar a partir del caso Padilla.

A modo de conclusión

De los apartados que componen este artículo se desprende que los principales motivos y procedimientos de *El color del verano* se encontraban presentes en la obra anterior de Arenas, pero que en esta novela aparecen yuxtapuestos y exacerbados. La novela, al igual que el tríptico de Hieronymus Bosch, se presenta como un objeto extenso, heterogéneo, múltiple, que “no se encuentra tanto en los detalles —por grotescos y obsesivos que sean— como en el conjunto”, un espacio desigual y fragmentario constituido por interrupciones, un rompecabezas donde las piezas nunca (Berger 218).

El énfasis en la materialidad, la amplificación y la proliferación del lenguaje, así como el desplazamiento en la relación entre significado y significante a partir de una hipercodificación de la cual no se proporcionan las claves, entra en relación con el uso de nombres propios reconocibles como designadores rígidos, cuya función referencial resulta asimismo vaciada. La “certeza” que implicaría la inclusión de esos fragmentos de “realidad” dentro de la representación, según la definición de *collage* de Braque, no funciona en la novela para legitimar las acciones que se llevan a cabo dentro del pacto ficcional, sino para poner en duda la distinción entre arte y vida y subvertir el discurso histórico como parte del discurso oficial.

Por otra parte, la ausencia de certezas es promulgada en la referencia a la imposibilidad del discurso histórico: la yuxtaposición de temporalidades involucrada en la reunión de personajes de diversas épocas, en la superposición de pasado y futuro y en el transcurrir cíclico, funciona como metáfora de la búsqueda incesante de un orden diferente del establecido, o mejor: la búsqueda de algún orden, de alguna refutación al desequilibrio inherente a la naturaleza del hombre, a la duda, al vacío infinito.

Si la verdad ya no puede articularse en el discurso de la historia, como quiere Arenas, y hace del hombre su metáfora, tampoco la individualidad puede garantizar su asimiento. Las diversas transfiguraciones de la representación autoral a través de los *alter ego* apuntan al sentimiento de crisis en torno a una identidad que no alcanza a hacer pie en el terreno de lo único, lo homogéneo, lo firme y lo constante. Por un lado, el sujeto es puesto en crisis a partir de la representación autoficcional fundada en esa multiplicidad ambigua, y, por otro, las indicaciones sobre cómo debe ser leída la novela (y los paratextos mismos, como el prólogo que se inserta como un capítulo más) se incorporan como parte de la narrativa que se sostiene en la autorreferencialidad y la metarreferencialidad al tiempo que pone en duda esas mismas estrategias discursivas.

Pensamos entonces en las filiaciones neobarrocas de *El color del verano*, retomando a Sarduy en su concepción de esta operación estética como una pulverización de saberes, transgresión de la autoridad y del imperativo de lo útil y lo denotativo para complacerse en el exceso y el desperdicio. Sin embargo, a pesar de estos rasgos neobarrocos, a tono con las técnicas narrativas que buscan desarticular el formato tradicional de la novela (pensando como modelo canónico la novela realista decimonónica, representativa de

lo moderno), encontramos en el texto póstumo de Arenas la negación a renunciar a la autoridad sobre lo escrito o, por lo menos, a condicionar la libertad en la atribución de sentido por parte del lector. Queda entonces un resto sin disolver, sin discutir, a pesar de los artificios; esto es la pervivencia del autor como vestigio moderno.

Obras citadas

- Aira, César. “La intimidad”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria* núm. 13/14 2008, págs. 1-8.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona, Tusquets, 2004.
- . *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*. Sevilla, Point de Lunettes, 2010.
- . “Cuba: literatura y libertad”. *Libro de Arenas. Prosa dispersa (1965-1990)*. Compilado por Nivia Montenegro y Enrico Mario Santí. Ciudad de México, dge Equilibrista/ conaculta, 2013, págs. 210-215.
- . “Desgarramiento y fatalidad en la poesía cubana”. *Necesidad de Libertad*. Sevilla, Point de Lunettes, 2012, págs. 118-132.
- . *El color del verano o “Nuevo Jardín de las Delicias”*. Barcelona, Tusquets, 2010.
- . *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*. Barcelona, Tusquets, 1997.
- . “La cultura popular en la actual narrativa latinoamericana”. *Necesidad de Libertad*. Sevilla, Point de Lunettes, 2012, págs. 181-192.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1999.
- Benjamin, Walter. “El origen del Trauerspiel alemán”. *Obras libro 1/ vol.1*. Madrid, Abada, 2006, págs. 217-459.
- Baudrillard, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- Berardi, Franco. *Fenomenología del fin*. Buenos Aires, Caja negra, 2018.
- Berger, John. *El tamaño de una bolsa*. Madrid, Alfaguara, 2001.
- Bourdieu, Pierre. “La ilusión biográfica”. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama, 1997, págs. 74-83.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Mea Cuba*. Madrid, Plaza & Janés, 1992.

- Carpentier, Alejo. “Lo barroco y lo real maravilloso”. *Ensayos selectos*. Buenos Aires, Corregidor, 2007, págs. 123-154.
- Castro Hernández, Francisco Ramón, y Gabriel Osuna Osuna. “La destrucción del orbe patriarcal en *El color del verano* de Reinaldo Arenas”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 50, 2021, págs. 341-352. Web. 6 de marzo del 2023.
- De la Nuez, Iván. *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona, Casiopea, 1998.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta, 1997.
- Díez Cobo, Rosa María. “*El color del verano o Nuevo jardín de las delicias*, de Reinaldo Arenas: Humor negro y carnaval narrativo”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 35, 2007. Web. 3 de marzo del 2023.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.
- Escobar, Mariela. “Literatura e irreverencia en *El color del verano* de Reinaldo Arenas”. *Literatura y representación en América Latina. Diez ensayos críticos*. Coordinado por Guadalupe Silva. Buenos Aires, NJ Editor, 2012.
- Esteso-Martínez, Santiago. “Carnaval y homoerotismo. Reinaldo Arenas: el color de los sentidos”. *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. V congreso internacional de la AEELH*. Editado por E. Varcárcel. A Coruña, Universidade da Coruña, 2002, págs. 211-220. Web. 2 de abril del 2023.
- Estupiñán, Leandro. *Lunes: un día de la Revolución Cubana*. Buenos Aires, Dunkin, 2015.
- Ette, Otmar. *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. Madrid, Iberoamericana, 1996.
- Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?”. Traducido por De Silvio Mattoni. *Litoral*, núm. 9, 1983, págs. 35-71.
- Gutiérrez Victoria, Jesús Armando. “Los rostros del verano. Identidad y autoficción en *El color del verano* de Reinaldo Arenas”. *De Raíz Diversa*, vol. 7, núm. 14, 2020, págs. 153-172. Web. 6 de marzo del 2023.
- Klinger, Diana Irene. *Escritas de si e escritas du outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Tesis de doctorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.

- Lezama Lima, José. “La curiosidad barroca”. *La expresión americana*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1993, págs. 79-106.
- López Cruz, Humberto. “Un verso de Virgilio Piñera en la capacidad creadora de Reinaldo Arenas: de ‘La isla en peso’ a *El color del verano*”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 41, núm. 1, 2015, págs. 51-62. Web. 6 de marzo del 2023.
- Ràfols-Casamada, Albert. “Prólogo”. Herta Weschel, *La historia del collage*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, págs. 9-11.
- Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco”. *América Latina en su literatura*. Compilado por César Fernández Moreno. Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1972, págs. 167-184.
- Schlickers, Sabine. “El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción”. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Compilado por Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo. Madrid, Vervuert, 2010, págs. 51-71.
- Silva, Ma. Guadalupe. “Narración y sacrificio. Notas sobre *El color del verano* de Reinaldo Arenas”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 2, núm. 16, 2014, págs. 173-182. Web. 15 de marzo del 2023.
- Soto, Francisco. *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*. Florida, University Press of Florida, 1994.
- Vilahomat, José Ramón. “Sátira híbrida y sujeto menipeo: la literatura cubana y latinoamericana actual”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 44, 2010. Web. 15 de marzo de 2023.

Sobre la autora

Candelaria Barbeira es doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP). Actualmente es becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con el tema “Construcción de figuras de autor en la instancia editorial: Reinaldo Arenas y Andrés Caicedo”, labor que desarrolla en el Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (INHUS-CONICET). Participa en los grupos de investigación Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura y Política, en el Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS-CICPBA). Se desempeña como docente en la UNMDP en el área de Teoría Literaria del Departamento de Letras.

Recolha de circunstâncias: o diário como álbum

Júlio Pimentel Pinto

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

juliop@uol.com.br

O artigo analisa a caracterização do gênero diarístico como álbum, a partir da diferenciação mallarmaica entre Livro e Álbum, da abordagem de Roland Barthes sobre o tema e do caso específico representado pela trilogia *Os diários de Emilio Renzi*, de Ricardo Piglia. Para tanto, analisa questões como: a morte e o retorno da figura autoral, as escritas de si, a pluralização de enunciadores, a forma de diário e sua dimensão fragmentária, a relação entre o registro no presente e a evocação do passado. Atesta-se a possibilidade de identificar os diários de Piglia/Renzi como um álbum, enfatizando sua composição plural e as estratégias empregadas na sua montagem.

Palavras-chave: diário; álbum; Ricardo Piglia; Roland Barthes; autor; enunciação.

Cómo citar este artículo (MLA): Pimentel Pinto, Júlio. “*Recolha de circunstâncias: o diário como álbum*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26 núm. 1, 2024, págs. 133-166.

Artículo original. Recibido: 24/02/23; aceptado: 12/09/2023. Publicado en línea: 01/01/2024.



Relevamiento de circunstancias: el diario como álbum

En este artículo se analiza la caracterización del género diario como álbum, a partir de la diferenciación propuesta por Mallarmé entre libro y álbum, el abordaje del tema por parte de Roland Barthes y el caso específico representado por la trilogía *Los diarios de Emilio Renzi*, de Ricardo Piglia. Para ello, se estudian cuestiones como: la muerte y el retorno de la figura autorial; las escrituras de sí; la pluralización de los enunciadores; la forma del diario y su dimensión fragmentaria; la relación entre el registro en el presente y la evocación del pasado. Se constata la posibilidad de identificar los diarios de Piglia/Renzi como un álbum, destacando su composición plural y las estrategias utilizadas en su montaje.

Palabras clave: diario; álbum; Ricardo Piglia; Roland Barthes; autor; enunciación.

Inventory of circumstances: Diary as album

In this article I analyze the characterization of the diary genre as an album, based on Mallarmé's difference between Book and Album, Roland Barthes' approach to the theme and the specific case represented by the trilogy *The Diaries of Emilio Renzi*, by Ricardo Piglia. For this reason, I study quests as: the death and the return of the author's figure; self-writings; the pluralization of enunciators; the daily form and its fragmentary dimension; the relationship between the present record and the evocation of the past. Attests to the possibility of identifying the Piglia/Renzi diaries as an album, emphasizing their plural composition and the strategies employed in their montage.

Keywords: personal diaries; album; Ricardo Piglia; Roland Barthes; author; enunciation.

O Diário é um gênero fácil, exceto se fizermos dele,
posteriormente, uma obra complicada.
Roland Barthes, *A preparação do romance*

I.

NÃO DEMORA MUITO PARA QUE Valeria, a narradora de *Caderno proibido*, de Alba de Céspedes, dê-se conta de alguns dos principais dilemas que afetam aquele que escreve um diário, que dedica parte de seu dia a registrar num caderno os fragmentos da experiência vivida:

Agora, por trás de qualquer coisa que eu faça ou diga, existe a sombra deste caderno. Nunca poderia acreditar que tudo o que me acontece ao longo do dia merecesse ser anotado. Minha vida sempre me pareceu meio insignificante, sem acontecimentos notáveis além do casamento e do nascimento das crianças. Mas desde que, por acaso, comecei a manter um diário, percebo que uma palavra, um tom, podem ser tão importantes, ou até mais, quanto os fatos que estamos habituados a considerar como tais. Aprender a compreender as coisas mínimas que acontecem todos os dias talvez seja aprender a compreender realmente o significado mais recôndito da vida. Mas não sei se isso é um bem, temo que não. (Céspedes 36)

Este diário ficcional que subverte o cotidiano e a vida mesma da protagonista se torna rapidamente numa “sombra” que a acompanha nas ações e enunciações cotidianas, invertendo a lógica aparente da escritura diarística: não é mais a vida a regular a confecção do diário, mas o espectro do “caderno proibido” —que ela mantém rigorosamente escondido dos olhos do marido e dos dois filhos quase adultos— que paira sobre cada um de seus gestos e de suas palavras. Mais: o *notável* da vida —aqueles eventos ou coleções de ocorrências que se destacam da massa de atos fortuitos e esquecíveis das nossas vidas— adquire outra espessura, o que causa uma redefinição dos valores atribuídos a cada ação; ou melhor, atribui significados ao que antes supúnhamos “insignificante”, ao que provavelmente passaria despercebido pelos olhos ou pela imaginação da Valeria pré-caderno. Às “coisas mínimas” —que com frequência se associam ao nada cotidiano—,

ao “significado mais recôndito da vida”. A percepção aguda da narradora, porém, termina com uma dúvida que também é conclusão amarga: afinal, redefinir os pesos das nossas ações, de cada palavra e de cada tom, viver sob a sombra do caderno é mais provavelmente um mal do que um bem.

Outras dúvidas ficam no leitor do caderno de Valeria: o que é —ou define— de fato um diário?; por que recolher circunstâncias e colecionar, tal qual num álbum, anotações?; qual é fronteira entre as três instâncias que latejam num diário —o íntimo, o privado e o público?; quanto da vida vivida— e supostamente desmistificada, pois rebalanceada nos seus pesos e valores, a ponto de assombrar a própria diarista, resta nos registros cotidianos?; de que minúcias ou fragmentos eles se compõem e, por meio deles, desmontam a vida para remontá-la no diário?

O “caderno proibido” de Valeria é assumidamente ficcional, embora seja frequente, entre seus comentadores, a localização de correlações possíveis de temas e preocupações da narradora com aspectos da vida de Alba de Céspedes e, melhor, com enredos e ambientações de seus outros livros de ficção, o que permite, a partir do exemplo que o excerto oferece, abrir outro território de questionamentos: quando o diarista é uma pessoa real, uma escritora ou um escritor, e a vida narrada é a daquele ou daquela que imprime seu nome na capa de outros livros: o que o diário permite entrever?

Há um caso singular: *Os diários de Emilio Renzi*, de Ricardo Piglia. A dupla assinatura na capa confunde e confessa; confunde ao quebrar o protocolo esperado pelo leitor —que seja o escritor Ricardo Piglia a contar ali sobre sua vida—; confessa ao declarar, já de saída, certos impasses da escrita diarística, a começar pela dúvida mais profunda e que é objeto de uma seção do primeiro volume da trilogia: num diário ou num texto de ficção, quem diz eu?:

Exorcismo, narcisismo; numa autobiografia, o Eu é todo o espetáculo. Nada consegue interromper essa zona sagrada da subjetividade: alguém contando sua própria vida, objeto e sujeito da narração, único narrador e único protagonista, o Eu parece ser também a única testemunha.

Entretanto, pelo simples fato de escrever, o autor prova que não fala apenas para si mesmo; se assim fosse, bastaria uma espécie de nomenclatura espontânea de seus sentimentos, posto que a linguagem é imediatamente seu próprio nome. Obrigado a traduzir sua vida em linguagem, a escolher as palavras,

o que está em jogo já não é a experiência vivida, e sim a comunicação dessa experiência, e a lógica que estrutura os fatos não é a da sinceridade, e sim a da linguagem. (Piglia, *Os diários* vol. 1, 354)

A contradição é inevitável: se o “eu é todo o espetáculo” e a subjetividade impera —inclusive estabelecendo a figura do autor como referente e objeto da narrativa, além de enunciador—, o referente rapidamente é forçado a ceder o protagonismo ao papel estruturador da linguagem, num esforço de tradução que contesta a existência de significados intrínsecos ao referente e desloca a centralidade para o plano da escritura e do processo de significação.

Os diários de Emilio Renzi é o título dado ao conjunto de três volumes que reúne parte dos materiais presentes nas centenas de cadernos que Ricardo Piglia acumulou entre a década de 1950 e a de 2010.¹ Há menções aos cadernos, desde a década de 1960, em ensaios e textos de ficção publicados por Piglia. É só após sua aposentadoria em 2012, no entanto, que Piglia inicia o processo de edição dos diários e que resultam nos livros *Anos de formação*, *Os anos felizes* e *Um dia na vida*, que cobrem, respectivamente, os períodos 1957-1967, 1968-1975 e 1976 em diante. A versão impressa difere em muitos aspectos da forma e do conteúdo dos cadernos: é sua versão relida, reorganizada, selecionada, alterada; é a transposição dos cadernos para outro formato, que implica exclusões, atualizações, inclusões de novos trechos. Embora o *corpus* de base, ponto de partida dos três volumes editados, esteja nos cadernos, estes se diferenciam substancialmente do material disponível para leitura e estudo do público em geral. Se o relato diarístico já é uma operação de desmontagem e remontagem da experiência vivida, a passagem para a edição impressa, por sua vez, é a replicação da mesma operação, impondo mais barreiras e produzindo mais (e outros) significados para a vida que em algum momento foi efetivamente vivida, embora o sentido da experiência, naquele momento, não estivesse definido. Ou, nos termos da passagem citada acima, substituindo definitivamente,

1 Os três volumes de *Los diários de Emilio Renzi*, originalmente publicados por Editorial Anagrama, de Barcelona, são: *Años de formación* (volume 1, 2015), *Los años felices* (volume 2, 2016) e *Un día en la vida* (volume 3, 2017). O conjunto original de cadernos redigidos por Ricardo Piglia ao longo de décadas se encontra hoje abrigado na Universidade de Princeton, onde Piglia atuou como professor por anos. O material é disponível para consultas, mas ainda não foi completamente ordenado e catalogado. Entre os estudos diretos do acervo já realizados, vale destacar os de Teresa Orecchia Havas.

em nome da *comunicação da experiência*, a lógica dos fatos pela lógica da linguagem, e, acrescente-se, pela lógica da composição do objeto literário. Ao trabalho de edição, incorpora-se o de ficcionalização, transitando do documental —representado pelos cadernos— para o ficcionalizado e constituindo o perfil de uma vida imaginada e reconstruída anacrônica e distanciadamente, num jogo de diálogos entre temporalidades (Laera).

A relação entre os dois autores identificados na capa —Renzi e Piglia— é, a princípio, íntima. Em primeiro lugar, pela presença de Renzi já no registro oficial de Piglia, cujo nome completo é Ricardo Emilio Piglia Renzi. Em segundo lugar, e mais importante, pela recorrência de Renzi como personagem em todos os romances publicados por Piglia, em contos e ensaios; como um alter ego ou um autor por trás do autor que, ao duplicar a autoria, a rigor a coloca em dúvida: os diários não são do Eu, são do outro. Em terceiro, e definitivo, porque expõe a pluralidade de enunciadores de toda escritura. Em mais de um dos textos que fazem parte de *Os diários de Emilio Renzi* —e que diferenciam os volumes editados ainda mais dos cadernos—, textos que ladeiam (ou combinam-se com) o registro direto do dia-a-dia, a duplicidade é caracterizada e explicada. Já no início da “Nota do autor” que abre o primeiro volume, —e como o título sugere, deveria ser expressão da pessoalidade do relato— misturam-se vozes em primeira e terceira pessoa:

Tinha começado a escrever um diário no final de 1957 e ainda continuava a escrevê-lo. Muitas coisas mudaram desde então, mas ele permanecia fiel a essa mania. “Claro que não há nada mais ridículo do que a pretensão de registrar a própria vida. Você imediatamente vira um clown”, afirmava. Mesmo assim, ele está convencido de que, se uma tarde não tivesse começado a escrevê-lo, nunca teria escrito mais nada. [...] “Por isso falar de mim é falar desse diário. Tudo o que sou está aí, mas não há nada além de palavras. Mudanças na minha letra manuscrita”, tinha dito. (Piglia, *Os diários* vol. 1, 11)

Além de reiterar a explicitação imediata do primado da narração sobre o referente (contar o vivido importa mais do que a experiência em si) —“Por isso falar de mim é falar desse diário. Tudo o que sou está aí, mas não há nada além de palavras”—, o narrador, o outro, alude ao autor, o Eu, em terceira pessoa e emprega aspas, recurso de citação e de deslocamento da enunciação, para incorporá-lo ao texto.

O mesmo movimento ocorre em “No bar”, texto de abertura do segundo volume:

Falo por mim, disse, que escrevo um diário, e os diários só obedecem à progressão dos dias, meses e anos. Não há outra coisa que possa definir um diário, não é o material autobiográfico, não é a confissão íntima, nem sequer é o registro da vida de quem o escreve que o define; simplesmente, disse Renzi, é a ordenação do escrito pelos dias da semana e os meses do ano. Só isso, disse satisfeito. [...] O Eu é uma figura oca, o sentido deve ser buscado em outro lugar; num diário, por exemplo, o sentido é a ordenação conforme os dias da semana e o calendário. (Piglia, *Os diários* vol. 2, 7-8)

Constata, assim, que a definição do que é um diário não é dada pela presença hegemônica do Eu ou de sua vida, e sim pela arbitrária, abstrata e matemática progressão das datas num calendário. Imediatamente na sequência, num jogo de ilusionismo com o leitor, amplia o paradoxo da dupla autoria e enunciação:

Por isso, ainda que no meu diário eu vá manter a ordem temporal matemática, também me preocupa outro tipo de cronologia e outro tipo de escala e periodização, e é nisso que estou pensando, mas, claro, desde que o diário seja publicado com o nome verdadeiro do autor e em suas entradas a pessoa que as escreve seja a mesma e tenha o mesmo nome, concluiu Renzi. (Piglia, *Os diários* vol. 2, 8)

O conjunto de dúvidas em relação ao efetivo autor —e à própria ideia de autoria— e a explicitação da estratégia de falar de si a partir de olhar e de voz distanciados ou deslocados repõe uma observação decisiva, presente no primeiro volume de *Os diários de Emilio Renzi*:

De todos os signos da linguagem, o Eu é o mais difícil de controlar, o último que a criança adquire e o primeiro que o afásico perde. A meio caminho entre ambos, o escritor adquiriu o hábito de falar de si mesmo como se falasse do outro. (Piglia, *Os diários* vol. 1, 354)

A insistência renzi-pigliana de desnaturalizar a autoria e recorrer à forma diário como espaço —*outro* espaço, além da própria ficção e da ensaística— para refletir sobre o trabalho da escritura exige que o leitor confronte o esforço de “desidentificação” com noções presentes em estudos diversos sobre a diarística ou, de forma mais geral, sobre as “escritas de si”. Philippe Lejeune, por exemplo, sustenta que o emprego do pronome na primeira pessoa do singular impõe uma unidade fictícia, ao promover uma identificação entre o sujeito de quem se fala e o enunciador (Lejeune 29). Sylvia Molloy ressalta, logo no início de seu ensaio sobre a escritura autobiográfica na América Hispânica, que “me interessa analisar as formas diversas da autofiguração, com o objetivo de deduzir as estratégias textuais, as atribuições de gênero e, claro, as percepções do eu que moldam os textos autobiográficos” (Molloy 11). Maurice Couturier vê em procedimentos desse tipo uma “negação autobiográfica” e afirma que o escritor “deseja ser um outro” para, neste, concentrar a figura e a possibilidade da autoria (Couturier 197). Leonor Arfuch sugere a possibilidade de que “é nessa tensão entre a ilusão da plenitude da presença e o deslizamento narrativo da identidade que se dirime, talvez paradoxalmente, o *quem* do espaço biográfico” (Arfuch 101). François Dosse, após de assumir a noção barthesiana de “biografema”, conclui que “à maneira do discurso do historiador que se apresenta, no dizer de Roland Barthes, como um ‘efeito de real’, o gênero biográfico traz em si a ambição de criar um ‘efeito do vivido’”² (Dosse 410).

De Lejeune a Dosse, cinco registros espalhados por trinta anos de estudos das “escritas de si”. Dissonantes entre si, mas sempre inquietos ante a tensão expressa nos relatos que sugerem indicar uma emergência do referente autobiográfico na escritura. Em *Os diários*, a escrita de si passa por

- 2 Ao falar em “efeito de vivido” e equipará-lo à noção de “efeito de real”, Dosse articula dois ensaios de Barthes, “O discurso da história” e “O efeito de real”, ambos voltados à análise das estratégias de produção de efeitos no discurso que sejam capazes de provocar, no leitor, a crença de que um texto seja capaz de expressar a realidade da experiência vivida (Roland Barthes. *Le bruissement*). O “biografema” aparece em Barthes como uma estratégia de pensar novas narrativas de si ou de registrar a experiência de outros indivíduos. Em linhas gerais, é um episódio, um detalhe ou uma cena, significativos da vida da pessoa, que contribui para definir algum gosto ou valor, para compor um retrato circunstancial mas eficaz, sem assumir qualquer dimensão metonímica; ou seja, o biografema é parte desmembrada da biografia, mas não substitui o todo da personagem biografada. Em ensaio que busca aproximações entre Barthes e Piglia, Bergonzoni ressalta que “o biografema é um espaço [...] de troca ou de ‘dispersão’ entre o sujeito que escreve e o sujeito que lê” (Bergonzoni 250).

um deslizamento que parece, a princípio, simples, uma vez que os nomes Emilio e Renzi constam do próprio registro de Piglia —chamava-se Ricardo Emilio Piglia Renzi— e Renzi já aparecera como personagem e autor de textos anteriormente publicados por Piglia. O movimento de transição de um para o outro, porém, é mais complexo. Adriana Rodríguez Pésico designa o deslizamento como “pudor autobiográfico” (Rodríguez Pésico 2017) e Julio Premat atesta o paradoxo da operação que parece revelar a intimidade, mas acaba por criar um novo tecido de invenção do eu, um novo mascaramento ficcional:

Os últimos anos [de Piglia], então concentrados em publicar um material de índole íntima, tiveram um efeito tão espetacular quanto paradoxal: em vez de acentuar o aspecto autobiográfico de sua obra, colocaram em destaque a operação fabuladora mais forte de seu projeto, ou seja, o deslocamento de um eu biográfico para um personagem de autor. (Premat 109)

Esse “personagem de autor” é o *outro* (Montaldo 1) e propõe, em graus igualmente distintos de aproximação ou distanciamento, um debate contemporâneo ao da decolagem da produção ficcional de Piglia —cujo primeiro livro, a coletânea de contos *A invasão*, saiu originalmente em 1967— e correspondente à data de corte entre o primeiro e o segundo volumes de *Os diários de Emilio Renzi*: a polêmica sobre a morte do autor. Curiosamente, a discussão não aparece, ao menos diretamente, nos três tomos editados —estaria mais presente nos cadernos, que ainda precisam ser mais detalhadamente ordenados e estudados? Barthes e Foucault— que assumiram uma posição central na controvérsia sobre a morte do autor que não são personagens de destaque em *Os diários*. Barthes é objeto de cinco menções no volume um, nove menções no volume dois e três no volume três: nenhuma delas trata da discussão que o semiólogo francês propôs com alarde no artigo “A morte do autor”, publicado inicialmente em 1968 (Barthes *Le bruissement*), nem dos desdobramentos da discussão barthesiana sobre o tema, sobretudo em *O prazer do texto* (Barthes *O prazer*). Foucault, por sua vez, é citado três vezes no primeiro volume, quatro no segundo e apenas uma no terceiro. No todo, vinte e cinco referências, sempre pontuais e que oscilam entre manifestações rápidas de discordância de Piglia ante proposições dos dois franceses e comentários, igualmente breves, de leituras. O relativo

silêncio é algo eloquente e nos diz mais do experiente Piglia que organiza a publicação dos diários nos anos 2010 do que do jovem intelectual dos anos 1960 e 1970, que inevitavelmente acompanhou a discussão sobre a morte do autor e, de maneira transversal a incorporou a seus ensaios e a sua obra ficcional.³ *Os diários* mostram que Piglia se mantinha atualizado em relação aos debates franceses da época, tanto que cita com frequência periódicos e grupos de intelectuais que se mobilizaram em torno da discussão e conhecia bastante bem as origens mais remotas da discussão, sobretudo a constatação categórica de Mallarmé, em “Variations sur un sujet”: “a obra pura implica o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras” (Mallarmé 366). Ou, em termos piglianos, a circulação entre distintos (embora aparentados) enunciadores é o espaço de construção contínua de novas possibilidades da literatura (Montaldo 3),⁴ de “modulação sobre as relações literatura/vida, narração/experiência” (Gárate 230).

O debate sobre a morte do autor, na forma como Barthes o lançou no ensaio de 1968, traz à tona pelo menos sete eixos que nos ajudam a compreender a estratégia pigliana de multiplicação do eu: a decretação da ausência de um espaço único ou privilegiado de enunciação, de uma “palavra instauradora” —como a que se expressa na citada “Nota do autor” ao primeiro volume de *Os diários de Emilio Renzi*— gerada pelo “autor”, um emissor específico (e, por decorrência, a ideia mesma do relato como “expressão” e a suposição de que

3 O personagem Renzi, duplo e narrador nos romances de Piglia, é exemplar nesse sentido: sua busca de precursores e seu olhar para a tradição em *Respiração artificial*, publicado em 1980, emulam parcialmente o movimento de elisão da autoria —para se construir e se compreender, Renzi se transforma numa suma de antepassados— e de recriação ficcional de si como enunciator principal. É interessante também acompanhar, pelos diários editados, o longo processo de criação de *Dinheiro queimado*. A elaboração do romance se inicia na década de 1960, é demorada, várias vezes interrompida, e o livro só é publicado em 1997. Daniel Balderston, por meio da leitura de *Os diários*, indica estratégias de Piglia para incorporar gradualmente ao romance em elaboração temas e questões do mundo literário, social e político de três décadas, revelando assim a historicidade do processo criativo e a atenção do autor aos debates do seu tempo (Balderston).

4 Embora não seja o objetivo da discussão neste artigo, é interessante destacar um aspecto valorizado por Graciela Montaldo: o projeto literário de Piglia, ao explorar dimensões amplas da ficcionalização, revela também um traço talvez geracional, a forma como “os jovens dos anos setenta [...] posicionaram-se diante do território ocupado pelos escritores do boom”, evitando reproduzir a postura pública de autores como Julio Cortázar e Gabriel García Márquez, que validados por suas obras literárias “sentiam-se autorizados a falar de temas variados [...] Os jovens escritores que enfatizavam a ideia de ser escritor e, especialmente, a *vontade* de ser escritor, retomam uma nova forma da vanguarda [...], redefinindo a relação da ‘literatura’ com a ‘vida’” (Montaldo).

haja algo interno àquele que relata e que esse interior possa ser revelado no texto); a inevitabilidade da repetição (ou: a percepção de que toda escritura é, por princípio, uma reescritura de texto anterior); o inevitável cruzamento de temporalidades em todo texto, uma vez que a escritura sempre estabelece diálogos e conexões entre a narração no presente e os eventos narrados do passado; a necessidade da figura do autor no âmbito da crítica (que articula suas análises em torno de conjuntos derivados da noção de autoria, como “vida e obra”, “estilos ou escolas de época”, “influência”, “precursores”, “linhagens ou dinastias de autores”, enquadramento do texto no conjunto da “obra”, “contextualização”, etc.); a instabilidade e a infixidez de todo texto (o que retoma a noção de obra aberta e enfatiza a posição ativa do leitor); a inexistência de “teologia” na escritura e o reconhecimento da multiplicidade de sentidos produzidos no trabalho de textualização; a leitura como necessária continuadora da escritura (Barthes *Le bruissement* 63-69).

Embora a discussão desdobrada no final dos anos 1960 e início dos 1970 passe por nuances e graus distintos de radicalização, esses sete elementos são relativamente preservados nos debates posteriores, inclusive quando o próprio Barthes, cinco anos depois de “A morte do autor”, enfatiza mais o lugar do leitor e, por meio deste, traz de volta, metamorfoseada, a figura do autor: “perdido no meio do texto (não *atrás* dele ao modo de um deus de maquinaria) há sempre o outro, o autor” (Barthes *O prazer* 15).

O “retorno do autor” não implica uma redução do predomínio do texto e do trabalho de significação —que prossegue central—, nem o restabelecimento de instâncias externas, superiores ou anteriores à escritura; ele é produto sobretudo de uma relação que se constrói no transcurso da leitura e dos interesses e das vontades (inesperadas, imprevisíveis, incertas) do leitor. O autor ressurge como um desejo do leitor e como produto de diálogo constituído na cena da leitura: o autor é uma sombra sobre o texto e “o texto tem necessidade dessa sombra essa sombra é um pouco de ideologia, um pouco de representação, um pouco de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias; a subversão deve produzir seu próprio claro-escuro” (Barthes *O prazer* 41). Por meio da mesma metáfora da sombra —presença contínua e impositiva— registrada pela personagem de Alba de Céspedes no seu *Caderno proibido*, Barthes justifica a atração dos leitores pela vida que parece pulsar para além do texto, mas não reconhece qualquer imanência ou transcendência do referente; ao contrário, ressuscita o autor *no* texto,

como produto e significado construídos na escrita, prensado pelo contraste entre o que se revela e o que se mascara:

Talvez então retome o sujeito, não como ilusão, mas como *ficção*. Um certo prazer é tirado de uma maneira da pessoa se imaginar como *indivíduo*, de inventar uma última ficção, das mais raras: o fictício da identidade. Essa ficção não é mais a ilusão de uma unidade; é, ao contrário, o teatro de sociedade na qual fazemos comparecer nosso plural [...]. (Barthes *O prazer* 73)

Colocado em suspenso entre dois supostos autores —ambos sujeitos à dúvida e à hesitação, ambos se alternando na condição de enunciadores e capazes de compartilhar, mais do que uma vida, uma escrita—, *Os diários de Emilio Renzi* interpretam, de modo pigliano, a morte e a reaparição do autor, que coincidem com seu processo de ficcionalização no texto, com a teatralização de si mesmo na sociedade. Um dos registros mais precisos da autoficcionalização e da forma como ela afeta a composição de *Os diários de Emilio Renzi* aparece no segundo volume da série:

Não chego a me reconhecer no indivíduo que escreve aí certos fatos da minha vida. Esse é o paradoxo, é minha vida, digamos assim, mas não sou eu quem a escreve. Nesse ponto incerto está o melhor da minha literatura. O ser ou não ser se traslada ao conteúdo dos acontecimentos, mas quem os escreve fica à margem, a salvo da incerteza. Essa enunciação —vamos chamá-la assim— é o que justificaria publicar uma seleção destes escritos. (Piglia *Os diários* vol. 2, 393)

A passagem, que corresponde à entrada do dia 22 de setembro de 1974, condensa o debate sobre a enunciação —as muitas vozes que dizem eu (mesmo num objeto literário como um diário, que se supõe pessoal)—, sobre a transposição dos cadernos para o volume publicado, sobre o diário, como se verá à frente, mais como álbum de si mesmo do que como um livro. A ambiguidade, para Martín Kohan, deriva do fato de Piglia não ter abdicado plenamente da figura de autoria —como um dia Barthes ou Foucault pretenderam fazê-lo—, mas tampouco ter se conformado a reconhecer sua naturalidade: optou pelo caminho complexo da construção de uma “poética

do distanciamento e da elipse de si mesmo em relação ao presente” (Piglia 2015, 129), um deslocamento e a multiplicação de si mesmo:

A autoria que Ricardo Piglia, também autor, cede ou concede a Emilio Renzi, esta decisão de incrustar um “ele” na plena escritura do “eu”, não faz dos diários um romance (segundo o conhecido convite à leitura proposto por Roland Barthes) nem os converte numa ficção (porque não deixamos de lê-los no registro das verdades pessoais); mas de qualquer forma os aproxima, de um regime de construção e de validação estética aos quais Piglia, evidentemente, não quis renunciar. (Kohan “Alter ego” 263)

“Ele incrustado na escritura do eu”, a combinação de vozes tornada mesclagem de autores: a proposição de Kohan cita Barthes e um dos desdobramentos da morte do autor, mas também repõe, indiretamente, uma das referências decisivas para o próprio Barthes e um precursor na percepção dos mecanismos de pluralização de enunciadores, Maurice Blanchot, que ainda no final dos anos 1950 (se) pergunta “Para onde vai a literatura?” e responde destacando a publicação, então recente, de *Le degré zéro de l'écriture*. Após elogiar o ensaio barthesiano (“um dos raros livros em que se inscreve o futuro das letras”), Blanchot afirma categoricamente que “a literatura começa com a escritura” e que “cada escritor faz da escritura o seu problema e deste problema o objeto de uma decisão que ele pode mudar” (Blanchot *Le livre* 279-281). Em seguida, insinua o problema da autoria com frases gerais, (“ocorre que não sou mais eu mesmo e que não posso mais dizer eu”, Blanchot *Le livre* 283) e imerge no debate, analisando a presença de Proust nas páginas de *Em busca do tempo perdido*:

Mas quem fala aqui? É Proust, o Proust que pertence ao mundo, que tem ambições sociais bastante vãs, uma vocação acadêmica, que admira Anatole France, que é cronista mundano no *Figaro*? É o Proust que tem vícios, que leva uma vida anormal, que extrai prazer de torturar ratos numa gaiola? É o Proust já morto e imóvel e enterrado, que seus amigos não reconhecessem mais, estrangeiro em relação a si mesmo, apenas uma mão que escreve, que “escreve todos os dias, em todas as horas, o tempo todo” e, fora do tempo, uma mão que não pertence mais a ninguém? Nós dizemos Proust, mas sabemos bem que quem escreve é o totalmente outro, não apenas outra pessoa, mas a

própria exigência de escrever, uma exigência que se serve do nome de Proust mas não expressa Proust, que só o expressa desapropriando-o, tornando-o Outro. (Blanchot *Le livre* 284)

Poucas páginas à frente, nova inquietação, agora traduzida na pergunta “Quem fala nos livros de Samuel Beckett?” (Blanchot *Le livre* 286). Para responder à dúvida maior sobre quem fala em qualquer texto, passa à análise de *O Inominável*. A partir do livro do irlandês, arremata:

Quem então fala aqui? É “o autor”? Mas quem pode designar esse nome se, de qualquer forma, aquele que escreve já não é Beckett, mas a exigência que o arrastou para fora de si, o despossuiu e o deslocou, lançou-o para fora de si, fazendo dele um ser sem nome, o Inominável, um ser sem ser que não pode nem viver, nem morrer, nem cessar, nem começar, o lugar vazio onde fala a ociosidade de uma palavra vazia e que, mal ou bem, recobre um Eu poroso e agonizante. (Blanchot *Le livre* 290)

Boa coincidência: na entrada de 5 de março de 1969, Renzi-Piglia anota uma passagem de Beckett: “Parece que falo, não sou eu, de mim, não é de mim” (Piglia *Os diários* vol. 2, 135). Interessante é que a discussão do grau zero proposta por Barthes inspira a indagação acerca do autor no Blanchot de *Le livre à venir* que, por sua vez, inspira o Barthes de “A morte do autor”. Projetar o debate para a segunda década do século XXI e para o cenário pigliano exige, em primeiro lugar, o reconhecimento de uma variação: em *Os diários de Emilio Renzi*, a não-nomeação de que fala Blanchot é substituída por aquilo que parece seu oposto, mas que a rigor é outra forma de indicar e codificar a “porosidade e a agonia” do Eu uno que manifesta a presença do autor: sua multiplicação em diversos enunciadores, a variação das vozes que falam em qualquer texto. Não por acaso, o primeiro volume é iniciado por uma epígrafe proustiana: “Essa multiplicação possível de si mesmo, que é a alegria” (Piglia *Os diários* vol. 1, 9). Na mesma linha, Kohan acrescenta novos e decisivos elementos à preocupação acerca da precária identidade dos diários de Renzi-Piglia e da inevitável dispersão do real provocada por uma escritura que se afasta do referente vivido e por uma leitura que procura, nas entrelinhas do discurso, os resíduos daquela experiência:

Que os diários de Ricardo Piglia se ofereçam expressamente como *Os diários de Emilio Renzi* não anula, por si só, o pacto de autenticidade vivencial que essa escritura propõe desde o emaranhamento discursivo de vivência e narração. Não o anula, mas de qualquer forma o *afeta*. Não o anula porque não deixamos de ler estes textos como plasmação direta do vivido, do pensado, do anotado por Ricardo Piglia; mas o afeta porque essa decisão de atribuí-los a outro, ao alterego, ao outro eu, ao que é outro, indica, de maneira definitiva, que estes diários passaram por uma intervenção. Não apenas revisados, limpos, corrigidos, até expurgados; mas mais ainda: que foram reescritos e sobrescritos. Piglia, para publicá-los, os modificou e, além disso, acrescentou coisas (segmentos claramente ficcionais, segmentos de pura invenção inoculados no corpo do texto do verídico). Piglia, portanto, *tocou* em seus diários. Contrapôs, ao efeito de imediatez e de sincronização entre experiência e narração, entre vivência e escritura, que sustenta a cadência regular das anotações diárias, o destaque da mediação e da anacronia: mediação por colocar em evidência o artifício (na forma do distanciamento brechtiano), com a imediata atribuição a Emilio Renzi; anacronia pela intromissão declarada, desde o presente, nos textos do passado. (Kohan “Diário diferido” 547-548)

A conclusão de Kohan traz para o centro do debate a anacronia do procedimento pigliano e enfatiza os muitos tempos em que um diário se faz e refaz com os respectivos diálogos entre temporalidades que inevitavelmente propõe. Mais do que isso: destaca o processo de composição dos diários —publicados em livros— e o efeito fundamental da intervenção (ou do *toque*, para usar a palavra escolhida por Kohan para caracterizar a impossível pureza do material contido nos cadernos) como leitura e reescritura de si. Deixa, assim, duas questões que precisam ser investigadas: o que compõe um diário? Como se compõe um diário?

II.

Um diário, afirmou Gérard Genette, é “um livro sobre nada”: disperso, carente de coesão, de objeto definido, de estrutura e propósitos explícitos, repleto de considerações baldias e imediatas, que rapidamente são esquecidas ou deixadas de lado (Genette *Figures IV* 344).⁵ É difícil, ao menos no

5 Ao caracterizar procedimentos de escrita e leitura em *Os diários de Emilio Renzi*, González Sawczuk destaca como Piglia se vale da (relativa) indefinição dos diários como gênero

começo, discordar da afirmação; afinal, embora as noções de memória e história pareçam intrínsecas à ideia mesma de um diário, os cadernos em que se lançam anotações recolhem apenas o transcurso dos dias e a percepção súbita, muitas vezes irrefletida, da experiência vivida; ou seja: não há história, pois não há atitude crítica; não há memória porque a memória exige camadas seguidas de elaboração (Yates; Le Goff; Nora). O próprio narrador de *Os diários de Emilio Renzi* atesta, na já citada “Nota do autor” do primeiro volume, o “risco do nada”: “No começo as coisas foram difíceis. Ele não tinha nada para contar, sua vida era totalmente trivial.” E prossegue:

Gosto muito dos primeiros anos do meu diário justamente porque neles luto contra o vazio. Não acontecia nada, na realidade nunca acontece nada, mas naquele tempo isso me preocupava. Eu era muito ingênuo, estava o tempo todo procurando aventuras extraordinárias. (Piglia *Os diários* vol. 1, 11)

Barthes também reconhece no volume dois de *A preparação do romance* —publicação que reúne seu curso de 1979-1980 no Collège de France, o último que ministrou— a aparente singularidade de escrever sem objeto: o diário como uma “recolha de circunstâncias” depois reunidas, combinadas, aproximadas como num álbum de lembranças. Defende, porém, a (possível) intransitividade do verbo escrever ou, pelo menos, que o complemento fique “*suspenso*, quer no futuro, quer na indistinção, na impossibilidade de distinguir, de nomear aquilo que se escreve” (Barthes *A preparação* 123 e 41). Em “*Délibération*”, ensaio publicado em 1979 —simultâneo, portanto, ao curso— ele reflete mais longamente sobre a ausência de objeto num diário:

Num primeiro momento, assim que escrevo a nota (cotidiana), experimento um certo prazer: é simples, fácil. Não vale a pena sofrer para encontrar *o que dizer*: o material está ali, imediato; é como uma mina a céu aberto; só preciso me abaixar; não é preciso transformá-lo: é matéria bruta e tem seu valor, etc. Num segundo momento, próximo ao primeiro (por exemplo, se releio hoje o que escrevi ontem), a impressão é ruim: não resiste, é como um alimento perecível que muda, se corrompe, torna-se inapetecível de

para explorar as dimensões do tempo vivido, experimentar formas de reconstrução da memória e combinar ficção, memória e história (González Sawczuk 204-206).

um dia para o outro; eu percebo, desanimado, o artifício da “sinceridade”, a mediocridade artística do “espontâneo”; pior ainda: me incomodo e me irritado por notar uma “pose” que absolutamente não desejei. (Barthes *Le bruissement* 423)

“Délibération” —que também inclui trechos de diário pessoal, combinados com a negação da própria capacidade do escritor de manter a necessária regularidade nos registros cotidianos— caracteriza o diário como um “texto mais ou menos impossível”, destituído de forma fixa e de identidade textual (idem), rejeita a constatação de que seja um “livro sobre o nada” —incorporando temas e debates que ampliam sua significação— e apresenta uma nova questão, associada à leitura —não a leitura externa ou pública, mas a realizada pelo próprio diarista—. O escritor de si mesmo pretende conectar diretamente seu registro com a experiência vivida; nesse sentido, busca produzir na escritura efeitos que assegurem a percepção, pelo leitor futuro, de tal conexão —categorias geralmente celebradas no senso comum e estranhas à produção literária, como sinceridade e espontaneidade; categorias que sugerem a imanência do referente—. O leitor de si mesmo, no entanto, não cai na armadilha da sinceridade ou da espontaneidade preparada pelo escritor de si mesmo e enxerga nelas o artifício da escrita pretenciosa —não por acaso, na sequência o narrador lamenta a “pose”—; ao contrário, invalida a pertinência da notação justamente por reconhecer o jogo de ilusão.

Na página seguinte, porém, a leitura do próprio diário se desdobra em outra sensação, que à primeira vista soa oposta: o narrador sente prazer ao revisitar o passado recente por meio do fragmento lido do diário (“ele me fazia reviver as sensações daquela noite”). Ainda nesse caso, entretanto, o registro mostra insuficiência: “mas, coisa curiosa, relendo-o, o que eu melhor revivia era o que não estava escrito, os interstícios da notação; por exemplo, o cinza da Rue de Rivoli enquanto eu esperava o ônibus; de resto, é inútil tentar descrevê-lo agora” (Barthes *Le bruissement* 434).

As duas percepções provocadas pela revisitação das notações confluem para constatações semelhantes e colocam em foco um tema pedregoso para o diarista: o que vale a pena incluir no diário? Ou: o que é *notável* e o que determina a inclusão ou a não inclusão de uma ocorrência da experiência vivida nas páginas em branco dos cadernos? Segundo Barthes:

Em geral, anota-se porque se vê um sentido (mas, ao mesmo tempo, não queremos dá-lo), ou então porque isso vem sob a forma de uma frase (mas o que é a motivação de uma frase?). Mas, às vezes, também, e é a hesitação propriamente dita, é o notável puro, gratuito, inexplicável, enigmático. (Barthes *A preparação* 136)

Constatação semelhante, acrescida de exemplos, aparece em “No bar”, que abre o volume dois de *Os diários de Emilio Renzi*:

Você pode escrever qualquer coisa [num diário], por exemplo, uma progressão matemática, uma lista da lavanderia ou o relato minucioso de uma conversa no bar com o uruguaio que atende no balcão ou, como no meu caso, uma mistura inesperada de detalhes ou encontros com amigos ou testemunhos de acontecimentos vividos, tudo isso pode ser escrito. (Piglia *Os diários* vol. 2, 7)

A arbitrariedade na escolha do que incluir no diário pode, como propôs Barthes, derivar de um sentido visto ou entrevisto no momento do registro, mas esse sentido rapidamente se dissolve e outros significados se produzem para o leitor, como se vê na primeira passagem citada de “Délibération”, mesmo quando o leitor é o próprio diarista. O acaso, de qualquer forma, parece intervir fartamente, assim como ocasionais motivações de caráter psicanalítica presentes na hora da notação e que imediatamente se rarefazem, deixando o fragmento escrito desvinculado de qualquer circunstância exterior a ele mesmo. Os fragmentos se juntam desordenadamente e, nas palavras de Adriana Rodríguez Pérsico,

a prosa constrói-se sobre a base de uma heterogeneidade radical e múltiplas estratégias narrativas: repetições temáticas, saltos e elisões temporais, inclusão de listas cotidianas, conversas triviais, contos, reflexões estéticas e políticas, comentários de livros escritos e lidos, encontros amistosos e eróticos, conflitos entre trabalho e dinheiro, relações entre família e relato. (Rodríguez Pérsico 2019)

Daí a circulação entre temporalidade diferentes ao longo dos três volumes editados e a radicalidade dos exemplos dados pelo narrador de “No bar”, que reconhece que o preenchimento do vazio se dá de maneira aleatória e

circunstancial; é premida pelo presente, traduzida no registro em geral breve e solto: seu sentido será sempre o que o leitor futuro produzirá por meio da relação que estabelece com as notações que são aproximadas, umas das outras, na edição, da mesma forma como as fotos coletadas num álbum, a princípio descoordenadas entre si, provocam, a partir de sua reunião na mesma página, sentidos que a experiência vivida em cada uma delas não lhes atribuiu.

Lastimar a forma de anotar ou destacar o que não foi anotado, mas que é trazido à lembrança pelos registros — como faz Barthes em “*Délibération*” — expressam oscilações na leitura (inclusive no que tange à validação e à suficiência de cada registro no diário) ou no efeito que a leitura dos fragmentos provoca. Para Barthes, que desde os escritos da juventude recorria à escrita fragmentária — textos aparentemente desconectados entre si e carentes de uma estrutura que os articule — e tendeu a adotá-la cada vez com maior frequência, o fragmento se associa sempre à prática da leitura e ao lugar do leitor. Segundo Tiphaine Samoyault, “a arte do fragmento é a arte do ataque, do ‘cunho’” (Samoyault 175). Não por acaso, a preocupação barthesiana com a ideia de livro e sua aproximação ou distanciamento em relação ao conceito de álbum é contínua — e constantemente derivada da observação da própria escrita fragmentária—. A biógrafa relembra o recurso constante de Barthes à elaboração de “fichas” — marca acadêmica usual até a década de 1990 que o mundo digital dissolveu ou, pelo menos, redimensionou — para delimitar o que considera uma metodologia do fragmento e sua implicação direta na conformação de coletâneas de frases, que podem se assemelhar a conjuntos de aforismos e a antologias de anotações. Ela ressalta ainda duas dimensões importantes do procedimento: sua teatralidade, pois favorece a contínua troca de cena, seja na escrita seja na leitura, e seu “caráter flexível e pouco autoritário” (Samoyault 247-248) — ao leitor cabe a junção, o estabelecimento de vínculos e transições entre os fragmentos, o sequenciamento (inclusive porque a escrita fragmentária dispensa a linearidade da leitura e convida o leitor a “saltar” entre os trechos: a ordem impressa no livro é mais sugestiva que impositiva) —.

A escrita do diário pode ser banal, pode logo se tornar pouco apetitosa para o leitor e revelar uma inesperada “pose” do diarista; por outro lado, também cria condições para a escrita e leitura literárias, agindo como uma espécie de ponte que facilita a transição da “escrita ordinária”, imposta pela vida privada e pela existência social, para a escrita literária (Fabre). Ou, em

outros termos, a escrita diária e rápida não permite explicações psicológicas ou aprofundamento de qualquer espécie porque é inconsistente, não se fixa, remete ao provisório —o que, como visto nas duas observações de “*Délibération*” sobre a leitura posterior do fragmento, a faz soar artificial ou insuficiente—. É, também (e, no entanto,), uma base e repertório de elementos que permitem desenvolver conjecturas sobre o trabalho em si da escritura, sobre os procedimentos de montagem e desmontagem do próprio texto, sobre as dimensões e significados que a leitura posterior venha a criar.

Ricardo Piglia, ao anotar prodigamente nos cadernos e, depois, ao reunir e editar seus diários em livro, tem consciência de todos os movimentos mencionados. A passagem já citada da “Nota do autor” não deixa qualquer dúvida em relação ao reconhecimento da passagem da escrita ordinária para a literária ou do papel fundador que o diário exerce sobre sua produção posterior: “Mesmo assim, ele está convencido de que, se uma tarde não tivesse começado a escrevê-lo, nunca teria escrito mais nada” (Piglia *Os diários* vol. 1, 11). Ao combinar materiais extraídos dos cadernos e textos ficcionais, *Os diários de Emilio Renzi* assumem diretamente sua disposição de conjugar elementos difusos —de diferentes procedência, ocorrência e oferta para a leitura—; eliminar as tensões entre registros distintos da escrita; investir numa narrativa de si que descarta a disposição de expor longamente o eu ao olhar alheio, de cercear a capacidade imaginativa do leitor; dessa forma, impedem que o leitor adote posição passiva diante do texto.

A metodologia da escrita de fragmentos tem implicações, ainda, na produção de diálogos entre as temporalidades que comparecem no diário, evitando a subordinação plena do passado e do futuro ao presente: apesar de o presente, imanente, ser sempre o tempo da notação e “chantagear” permanentemente o diarista (Barthes *A preparação* 304), as outras temporalidades podem se instaurar nas páginas do diário, provocando uma disjunção: “lá onde o tempo se reencontra ao disjuntar-se, coincide com aquilo que não coincide, o não-coincidente que, antecipadamente, se desvia de qualquer unidade” (Blanchot *L'entrelien* 241-242). Ao escrevermos num diário, vamos em busca do tempo perdido, supondo, talvez ingenuamente, que ao encontrá-lo conseguiremos uni-lo ao presente e explicar o presente na prática, a revisitação escrita da experiência antes vivida não oferece a unidade que pretendemos reconhecer na vida que vivemos; ao contrário, ela expõe suas inconsistências, descontinuidades, desconexões. A fragmentação

impede também qualquer ordenação autoritária do tempo e a suposição errônea de sua unicidade, continuidade ou regularidade; no lugar da linearidade cronológica —sugerida inclusive pela presença estruturadora das datações das entradas no diário— o fragmento oferece a percepção da simultaneidade e da imbricação dos muitos tempos da vida e da memória.

III.

O reconhecimento da estética do fragmento é o ponto de partida de “Na soleira”, texto que sucede a “Nota do autor” e antecede, no primeiro volume de *Os diários de Emilio Renzi*, a coleta de fragmentos extraídos do primeiro caderno de anotações e editados para a publicação dos diários em livro. A metáfora do título —extraída de um episódio vivido ou imaginado da infância e que indica o ingresso de Renzi, ainda não alfabetizado, no mundo dos livros— não deixa dúvida quanto ao papel que o texto representa no conjunto de *Anos de formação*: funciona como uma apresentação, propõe temas e problemas que depois serão objeto das entradas do diário, caracteriza a estratégia de composição do volume. Esclarece, em primeiro lugar, o sentido que a obra atribui à *experiência*, eliminando qualquer ilusão de que ela contenha intrinsecamente seus significados:

A experiência, ele percebera, é uma multiplicação microscópica de pequenos acontecimentos que se repetem e se expandem, sem conexão, dispersos, em fuga. Sua vida, ele compreendera, era dividida em sequências lineares, séries abertas que remontavam ao passado distante: incidentes mínimos, estar sozinho num quarto de hotel, ver seu rosto num instantâneo, entrar num táxi, beijar uma mulher, levantar os olhos da página e dirigi-los à janela, quantas vezes? Esses gestos formavam uma rede fluida, desenhavam um percurso —e desenhou um mapa de círculos e cruzes num guardanapo—, digamos que o percurso da minha vida seria assim, disse. A insistência dos temas, dos lugares, das situações é o que eu quero —falando figuradamente— interpretar. Como um pianista que improvisa, sobre um frágil standard, variações, mudanças de ritmo, harmonias de uma música esquecida, disse, e se ajeitou na cadeira. (Piglia *Os diários* vol. 1, 16)

Num movimento que relembra a disposição não metonímica dos biografemas barthesianos, o eu é impresso na escritura por meio de manifestações soltas, assumidamente provisórias, recortes ou fotografias dos dias vividos; no lugar do “filme da vida” que tantos leitores esperam encontrar num diário, os enunciadores privilegiam instantâneos, olhares esparsos, fragmentos dispersos; transformam em texto a anotação apressada no caderno, registro irregular e inconstante. Negam, dessa forma, qualquer teleologia da vida vivida, expõem o artifício da composição editorial e substituem a “ilusão do vivido” pelo infinito da linguagem. Reconhecem o fragmento como gênero retórico (Barthes *Roland* 110) e como “o que se quebra, parte e diferencia, aniquilando as ilusões do pleno, do que está ligado, da representação mimética.” (Marty 289). Sobretudo: desmontam a experiência vivida para remontá-la como experiência narrada, um todo que depende das partes. Do fragmento, passa-se à sua ordenação, que para Barthes é a questão principal: “Admite-se comentar, discutir a ideia de fragmento, admite-se uma teoria do fragmento [...] — mas ninguém se dá conta do problema que é decidir em que ordem colocá-los” (Barthes *O neutro* 29).

Organizar o conjunto de anotações soltas permite constituir uma narração por meio do estabelecimento de conexões entre elas, de focalizações e hierarquizações, da construção de vínculos mais profundos entre algumas das ocorrências. Num gesto que destaca o trabalho de seleção e de ordenamento, são produzidas coleções que unificam o que antes era difuso, que articulam os eventos separados e desconectados entre si: aquilo que na vida vivida é episódico e, com frequência, destituído de lógica ou significado se torna parte de uma narrativa sequencial sobre a mesma vida, um “contexto” (LaCapra) em que “pormenores supérfluos” e pouco notáveis contribuem para a conformação de “inventários”. Articulam-se pelo preenchimento dos interstícios que os aproximam e os separam e pelos intervalos, tanto cronológicos quanto discursivos, que completam o esforço de atribuir valores funcionais ao “nada cotidiano” (Barthes *Le bruissement* 181). O sequenciamento ou a seriação são especialmente importantes porque é nelas que se produz a impressão de inevitabilidade daquela aproximação entre fragmentos ou a “ilusão do vivido” como continuidade.

De fato, o narrador de *Os diários de Emilio Renzi* percebe a desconexão entre as ocorrências vividas:

uma vida, qualquer vida, é uma desordenada sucessão de pequenos acontecimentos que, enquanto são vividos, parecem estar em primeiro plano, mas depois, ao lê-los anos mais tarde, adquirem sua verdadeira dimensão de ações mínimas, quase invisíveis, cujo sentido justamente depende da variedade e da desordem da experiência. (Piglia *Os diários* vol. 2, 13)

Preocupado com a fragilidade dos eventos e com a construção desses sentidos no momento da montagem dos diários para a publicação, mais de uma vez ele explicita sua disposição com a organização seriada dos registros diarísticos. Em “Sessenta segundos na realidade”, texto de abertura do volume três que realiza uma espécie de balanço e conclusão do processo de ordenação dos cadernos para a publicação, explica:

Renzi estava pensando em publicar suas notas pessoais seguindo a ordem dos dias, porque, depois de descartar outros modos de organização, por exemplo, seguindo nos seus cadernos um tema, ou uma pessoa, ou um lugar ao longo dos anos e dar à sua vida uma ordem aleatória e seriada, percebeu que desse modo se perdia a experiência confusa, sem forma e contingente da vida, e portanto era melhor seguir a disposição sucessiva dos dias e dos meses. (Piglia *Os diários* vol. 3, 10)

A decisão de respeitar a sucessão “dos dias e dos meses”, no entanto, não é efetivamente seguida no decorrer dos três volumes e o narrador hesita quanto ao melhor método de remontar, nos livros, a experiência vivida registrada nos cadernos. Tanto que pouco depois no trecho citado, ainda na mesma página, constata: “se deu conta de que era insuportável imaginar sua vida como uma linha contínua e, rapidamente, decidiu ler seus cadernos ao acaso [...] a desordem das mudanças tinha quebrado toda ilusão de continuidade” (Piglia *Os diários* vol. 3, 10). É em *Os anos felizes*, segundo livro da trilogia, que o esforço de sistematizar o material editado ganha mais destaque e a possibilidade da seriação é enfatizada:

Para escapar da armadilha cronológica do tempo astronômico e permanecer no meu tempo pessoal, analiso meus diários seguindo séries descontínuas e sobre essa base organizo, por assim dizer, os capítulos da minha vida. Uma série, então, é a dos acontecimentos políticos que atuam diretamente

na esfera íntima do meu existir. Podemos chamar essa série ou cadeia, ou encadeamento dos fatos, de série A. [...]

Muitas vezes havia pensado em seus cadernos como uma intrincada rede de pequenas decisões que formavam diversas sequências, séries temáticas que podiam ser lidas como um mapa para além da estrutura temporal e datada que à primeira vista ordenava sua vida. Por baixo havia uma série de repetições circulares, fatos iguais que podiam ser rastreados e classificados para além da densa progressão cronológica de seus diários. Por exemplo, a série de seus amigos, dos encontros com os amigos no bar, do que eles conversavam, sobre o que construíam suas esperanças, como os temas e as preocupações mudavam ao longo de todos esses anos. Digamos a série B, uma sequência que não responde à causalidade cronológica e linear. (Piglia *Os diários* vol. 2, 11-12)

No lugar da ordem atribuída aos fragmentos por meio da datação —ordenação que parece natural, mas é igualmente arbitrária e não elimina a dispersão dos registros—, a montagem de séries, “um novo desafio”, uma “possível resposta ao problema de como ordenar os acontecimentos de uma vida” (Orecchia Havas). Três páginas à frente, o narrador dos diários constata que, por meio da seriação,

descobri uma morfologia, a forma inicial, como eu gostaria de chamá-la, da minha vida registrada, dia após dia, no meu diário pessoal. E por isso [...] decidi publicar meus diários para exibir à luz pública minha vida privada, ou melhor, a versão escrita. (Piglia *Os diários* vol. 2, 16)

Na “versão escrita” —editada e sequenciada— ele cria seis séries, identificadas pelas letras A, B, C, E, X e Z. Além destas, aparecem outras sete, esporádicas, cujos títulos são explicativos de seu conteúdo: “Sonho”, “Monólogo”, “Romance 1”, “Romance 2”, “Um conto”, “Notas sobre Tolstoi”, “Pavese” e “Respiração artificial”. As séries A e B foram caracterizadas no trecho citado no parágrafo anterior: a A corresponde à intervenção dos acontecimentos públicos na vida privada e a B, aos encontros com os amigos. A série C reúne as relações com as mulheres e, com alguma constância, mistura-se com a B. A série E incorpora questões relativas à narração em si nos diários e à construção do eu —ou seja, é diretamente

relativa à montagem dos volumes—; a X trata dos contatos com amigos e conhecidos que viviam na clandestinidade, por lutarem contra o regime autoritário que imperava na Argentina; a Z, que só aparece numa página, fala de dinâmicas emocionais do narrador. As séries são uma estratégia para experimentar as formas e sequências dos elementos, para responder à ausência de estrutura que a circunstancialidade e a descontinuidade das anotações nos cadernos provocam.

Significativamente, a experiência de seriação só aparece no volume dois de *Os diários de Emilio Renzi* —o único dos três que é composto quase unicamente pelas anotações do dia a dia— e, mesmo nele, se rarefaz com o passar das páginas e dos anos registrados nos diários —nas páginas relativas a 1975, último ano coberto pelo volume, ela sequer é utilizada—, como se pode ver no quadro abaixo (quadro 1), que indica o número de menções a cada série conforme o ano e o total de aparições de cada uma delas:

Quadro 1. Séries de entradas

	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	Total
Série A	19	3	-	-	-	-	-	-	22
Série B	18	3	-	1	-	-	-	-	22
Série C	6	4	2	2	4	1	2	-	21
Série E	24	17	9	3	4	-	2	-	59
Série X	9	4	6	6	4	1	2	-	32
Série Z	2	-	-	-	-	-	-	-	2
Total	78	31	17	12	12	2	6	-	158

Fonte: Elaboração própria.

A ideia de seriação, como se nota no quadro, é gradualmente abandonada, sobretudo pela combinação do conteúdo de cada série com outros registros; ocorre uma disposição de outra ordem na composição do mosaico, uma mistura entre as séries —que o próprio narrador de *Os diários de Emilio Renzi* reconhecia que não eram estanques— e o restante dos registros. Além disso, é interessante notar que prevalece a série E, justamente a que é autorreferente ao trabalho mesmo de organização do volume, o que indica que, mais do que relativas à ordenação da vida, as séries operam como uma forma de explicitar o esforço de edição. Elas surgem como uma tentativa de “recusar a dispersão” —risco contínuo num diário—, mas fracassam e o volume se permite “acomodar-se à glória da dispersão” (Barthes *A preparação*

131): prevalece, assim, seu caráter de “recolha de circunstâncias” (Barthes *A preparação* 123) e se define sua condição mais de *álbum* do que de *livro*: sujeito a distintas experimentações na forma, na sequência e na combinação dos elementos, descontínuo, provisório, disponível para sucessivas remontagens.

A distinção entre livro e álbum já está em Mallarmé, mais especialmente no projeto de Livro que desenvolveu por três décadas, desde a metade dos anos 1860 até os últimos anos de vida. Mallarmé buscava um Livro Total, capaz de reunir e articular a escrita. Partes dele foram apresentadas em reuniões pagas pelos ouvintes e o conjunto restou inconcluso: um manuscrito que compila as reflexões mallarmaicas sobre a forma dessa obra ideal e a defesa ininterrupta do privilégio da forma e da estrutura uniforme, objetiva e coesa, árdua e premeditadamente arquitetada, que prevaleceria sobre seu conteúdo circunstancial. (Scherer 20) Em “Le Livre, instrument spirituel”, de 1895, Mallarmé estabelece a diferenciação:

Diário, a folha dispersa, plena, empresta à impressão um resultado indevido, de simples maculatura [...].

O livro, expansão total da letra, de que ela deve extrair, diretamente, uma mobilidade e, espaçoso, por correspondência, instituir um jogo, não se sabe, que confirme a ficção. (Mallarmé 380)

De um lado, a dispersão da folha do diário, “simples maculatura” desconstruída de outros registros; de outro, o livro como conexão e ludicidade. Barthes, na aula ministrada em 5 de janeiro de 1980 —a quinta de seu último curso no Collège de France—, retoma as proposições de Mallarmé sobre livro e álbum e caracteriza as duas formas distintas de organização como “fantasiosas”, pois ambas ultrapassam a escolha individual do escritor e correspondem ao “mito coletivo” dos textos de “origem, guia ou reflexo” (Barthes *A preparação* 115-116). A opção pelo livro ou pelo álbum, portanto, não traz diferenças significativas no que tange ao papel regulador e orientador que o volume com os textos reescritos e sistematizados pode exercer, papel que no caso de *Os diários de Emilio Renzi* é decisivo, dado o esforço dos três volumes em protocolar as leituras do conjunto dos escritos de Piglia e de sua posição no panorama geral das letras argentinas (Kohan “Diário diferido”). Tampouco o prevalecimento de uma estética do fragmento exige que o escritor se incline em favor de uma ou outra forma: mesmo que o

álbum pareça, a princípio, mais adequado à antologia dos fragmentos, também um romance pode ter composição fragmentária, sem perder sua “cadência” (Barthes *A preparação* 127). A definição da forma —livro ou álbum—, porém, define o peso que a estrutura e o método assumem na montagem do volume, o ritmo e a coesão do volume:

um *desenrolar* (*volumen*) organizado – e é a organização desse espaço de escrita que constitui meu enredo, meu prazer. [...] é antes o *ritmo de divisão* do volume, isto é, a forma tomando partido sobre o *contínuo / descontínuo* → as formas entre as quais eu teria de escolher (se eu fizesse o volume) seriam, pois, algo como a Narrativa, a Dissertação (o Tratado), os Fragmentos (Aforismos, Diário, Parágrafos à moda de Nietzsche) etc.; são *tipos* de formas em direção das quais vai minha fantasia de escrita [...]. (Barthes *A preparação* 105, 107-108)

A “fantasia” do escritor quanto à forma do volume oscila, assim, entre o privilégio dado à estrutura arquitetada do livro ou ao método esparso e circunstancial das anotações reunidas num álbum, cuja composição se equipara a formas musicais dispersas, como a rapsódia, ou a metáforas proporcionadas pelo mundo da moda:

Rapsódico (Ideia do *Costurado, Montado, Patch-Work*); [...] Álbum não implica um pensamento menor. Álbum: talvez a representação do mundo como *inessencial*. [...] Álbum: atonal, *sem cadência*. (Barthes *A preparação* 124, 125, 127)

Na contramão da unicidade do livro, o diário se manifesta como “colagem, montagem, formas breves, muito tenso” (Piglia *Os diários* vol. 2, 31) e rejeita qualquer ilusão de sequência natural ou organicidade:

A vida não deve ser vista como uma continuidade organizada, mas como uma colagem de emoções contraditórias, que não obedecem à lógica de causa e efeito, não, voltou a dizer Renzi, não há progressão e claro que não há progresso [...] A unidade é sempre retrospectiva, no presente é tudo intensidade e confusão, mas se olhamos o presente quando já aconteceu e

nos instalamos no futuro para voltar a ver o que vivemos, então, segundo Renzi, algo se esclarece. (Piglia *Os diários* vol. 3, 11)

É interessante como a rejeição da continuidade e a informação direta do trabalho de edição contém também a marca já mencionada dos diálogos entre temporalidades: o olhar leitor, ao reescrever os registros dos cadernos, circula entre as ocorrências, recompõe a matéria original e a repete, mas também a faz variar (Deleuze), eliminando a identidade fixa do texto; o tempo da matriz e o da variação diferem, revelando a assincronia do procedimento de montagem. É essa assincronia que permite a cognição (“algo se esclarece”), uma vez que o lugar do leitor é definido a partir da sua relação com o tempo, do lugar distanciado que assume e que expõe, além da assincronia, a anacronia, “só se remonta ao passado com o presente de nossos atos de conhecimento” (Didi-Huberman *Devant* 31), e a heterocronia, ou seja, a multiplicidade e a heterogeneidade “dos elementos que compõem cada momento da história” —no caso, pessoal— (Didi-Huberman *O olho* 121).

A colagem combina simultaneamente a opção pela rapsódia —manifestação de ideias e pensamentos sucessivos, movida pelo “acaso das circunstâncias” (Barthes *A preparação* 124)— e pelo distanciamento em relação ao passado das anotações nos cadernos: o presente da edição publicada é uma “recolha de circunstâncias” compiladas algo aleatoriamente dos cadernos:

Um núcleo básico que se irradia em muitas direções, todas as minhas fantasias transformadas em diferentes níveis de um mesmo relato. Um delírio da narratividade, centenas de pequenos núcleos fabulares, cenas, situações, uma microscopia do tempo e da memória. Um diário. (Piglia *Os diários* vol. 2, 172)

“Delírio da narratividade”: a suposta irracionalidade ou alucinação denuncia a impossibilidade de unificar os registros, a inviabilidade de estabelecer continuidade entre eles —que não a atribuída pelo arbítrio das datas dos dias, meses e anos—, a inexistência de qualquer elemento essencial ou de eixo estruturador do volume. Os “pequenos núcleos fabulares, cenas, situações” espalham-se pela superfície do álbum; superficialidade que inclusive para Barthes também é característica dos álbuns —o romance favorece o aprofundamento— e contribui para distingui-los dos livros e distanciar-los da experiência diretamente vivida: superficialidade é antônima

da profundidade, mas é sobretudo a denotação estrita do que “está na superfície”, do signo que existe por si só, destituído de vínculo necessário com o referente (Barthes *O império* 71):

O único jeito de salvar estes cadernos é acreditar na superfície pura da prosa: não tentar registrar minha vida, mas criar um espaço homólogo que lhe sirva de espelho. (Piglia *Os diários* vol. 2, 242)

Álbum: pura superfície, espaço de manifestação imediata do signo, sem que o leitor deva se preocupar com qualquer “essência” ou “alma”, com o que está por trás daquela escritura; álbum como um outro da própria vida que oferece uma forma de contemplar a experiência em apenas dois planos, o do espelho ou da folha de papel, evitando a ilusão da profundidade, da naturalização das sequências ou das hierarquias, qualquer forma de imanência ou transcendência:

Uma *folha de álbum* se desloca ou se acrescenta segundo o acaso. [...] o Álbum, à sua maneira, representa pelo contrário um universo não-uno, não hierarquizado, disperso, puro tecido de contingências, sem transcendência [...], pois o Álbum é da ordem do “assim”, “do jeito que vem”, e implica que se acredite na natureza absolutamente contingente do mundo. (Barthes *A preparação* 123 e 130)

Ou, nos termos como caracteriza o Álbum em “*Délibération*”, “é uma coleção de folhas não somente permutáveis (o que ainda não significaria nada), mas sobretudo *suprimíveis ao infinito*” (Barthes *Le bruissement* 435-436). No espaço de *Os diários de Emilio Renzi* —capaz de suprimir mais do que incorporar os cadernos que o antecederam e o alimentaram—, as imagens dispersas do passado são reunidas e aproximadas, umas das outras, combinadas e recombinadas sucessivamente. É o espaço dos três volumes que oferece o prisma a partir do qual se olha o passado:

Nestes cadernos há também uma subordinação ao espaço: muitas vezes tudo melhora quando há uma folha em branco e piora quando se trata de preencher o final de uma página. A disposição espacial é também um modo de pensar. Em literatura, acredito, os meios são os fins. (Piglia *Os diários* vol. 2, 93)

São esses meios —manifestos principalmente na opção pela forma álbum na conformação dos diários editados e no prevalemento da linguagem e das estratégias de figuração— que o narrador move ao falar de si:

esse homem fala de si mesmo ao falar do mundo e ao mesmo tempo nos mostra o mundo ao falar de si. É preciso encurralar essas presenças tão esquivas em todos os cantos, saber que certos escamoteios, certas ênfases, certas traições da linguagem são tão relevantes quanto a “confissão” mais explícita. (Piglia *Os diários* vol. 1, 354)

IV.

Os cadernos de Valeria, a protagonista de Alba de Céspedes citada na abertura deste texto, são ficcionais, embora, como já dito, possam conter indícios da vida da autora. Os cadernos de Piglia registram, em tese, a experiência vivida por ele. *Os diários de Emilio Renzi* revelam a porosidade inevitável de todo diário, ficcional ou real. Diz Renzi-Piglia sobre o material constante dos diários:

O material é verdadeiro, é a experiência real, mas quem escreve —ou fala— não existe. É assim que eu defino ficção: tudo é ou pode ser verdade, mas a chave do procedimento é que quem narra é um sujeito imaginário. A construção desse lugar, e a possibilidade de torná-lo convincente e crível, é o núcleo do que chamamos ficção. (Piglia *Os diários* vol. 2, 393)

O Álbum-Diário entrelaça as aventuras da vida e do texto, dissolve suas fronteiras e as transforma num objeto a ser explorado pelo leitor que pode fruir das manifestações que considere “reais”, expressivas da vida do autor, ou simplesmente abandonar-se ao prazer do texto que emula a vida vivida. A “vontade de fazer literatura” de Piglia consuma-se, dessa forma, na exploração de teorias e práticas do trabalho ficcional, como o deslocamento da voz autoral, a criação como edição de si mesmo, o processo de reescritura, a pluralização de enunciadores, a combinação entre o histórico e o imaginativo (Orecchia Havas 16-17).

No último texto que escreveu —e cuja segunda página deixou sem a revisão final, no rolo da máquina de escrever—, Barthes observa a insuficiência dos diários de Stendhal, incapazes que eram de expressar a paixão profunda que o escritor sentia pela Itália, e dispara a melancólica sentença que intitula o artigo: sempre fracassamos ao falar daquilo que amamos. Para Barthes, Stendhal reproduzia platitudes nas páginas dedicadas no diário à Itália e não atravessava a dificuldade da linguagem. Só vinte anos depois, completa Barthes, é que Stendhal conseguiu expressar-se: na abertura de *La Chartreuse de Parme*, há “páginas triunfais que, estas sim, envolvem o leitor [...] com aquele tipo de júbilo, com aquela irradiação que o diário íntimo dizia, mas não comunicava”. Em outras palavras, Stendhal alcançou na ficção o que antes buscou em vão nos diários de viagem —gênero que costuma ser associado à espontaneidade e à manifestação direta da experiência vivida—. Em seguida, Barthes explica o motivo do sucesso tardio: “Por que houve tal virada? Porque Stendhal, passando do Diário ao Romance, do Álbum ao Livro, abandonou a sensação, parcela viva mas inconstrutível, para assumir essa grande forma mediadora que é a Narrativa” (Barthes *Le bruissement* 362).

Renzi e Piglia teriam concordado apenas em parte. Também para ele(s), aquilo que chamamos de ficção e que se confina com o trabalho de escritura e significação é onde os sujeitos se constroem, são capazes de dizer boas mentiras ficcionais, tornam-se “convincentes e críveis”. No entanto, o “diário diferido” lançado em três volumes com a dupla assinatura na capa é uma passagem de um álbum para outro álbum —recolha de circunstâncias, antologia de fragmentos remontada e, embora controlada, gloriosamente dispersa—.

Obras citadas

- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. CABA, Fondo de Cultura Económica, 2010 [2002].
- Balderston, Daniel. “Los diarios de Piglia: recuperación de la festación de *Plata Quemada*”. *Cuadernos Lirico*, hors-series, 2019.
- Barthes, Roland. *Le degré zero de l'écriture*. Paris, Seuil, 1984 [1953].
- . *O prazer do texto*. Tradução de Jacó Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 2005 [1973].
- . *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Estação Liberdade, 2017 [1975].

- . *Le bruissement de la langue: essais critiques IV*. Paris, Seuil, 1984.
- . *A preparação do romance*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés, Volume II. São Paulo, Martins Fontes, 2005 [2003].
- . *O neutro*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti, São Paulo, Martins Fontes, 2003 [2002].
- . *O império dos signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Martins Fontes, 2016 [2005].
- Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. Paris, Gallimard, 1959.
- . *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, 2016 [1969].
- Bergonzoni, Gisela. “Autobiografias alheias: sobre Barthes e Piglia”. Felipe, Eduardo Ferraz (org.). *Só se perde o que realmente não se teve: leituras e diálogos com Ricardo Piglia*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2019.
- Céspedes, Alba de. *Caderno proibido*. Tradução de Joana Angélica d’Avila Melo, São Paulo: Companhia das Letras, 2022 [1952].
- Couturier, Maurice. *La figure de l’auteur*. Paris, Seuil, 1995.
- Deleuze, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luis Orlandi e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 1988 [1968].
- Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps: histoire de l’art et anachronisme des images*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.
- . *O olho da história*. Vol. 1. *Quando as imagens tomam posição*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Belo Horizonte, UFMG, 2017 [2009].
- Dosse, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza, São Paulo, Edusp, 2015 [2005].
- Fabre, Daniel (org.). *Écritures ordinaires*. Paris, Centre Georges Pompidou/Pol, 1993.
- Gárate, Miriam. “Notas de trabalho: a propósito de Los diarios de Emilio Renzi”. Felipe, Eduardo Ferraz (org.). *Só se perde o que realmente não se teve: leituras e diálogos com Ricardo Piglia*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2019.
- Genette, Gérard. *Figures IV*. Paris, Seuil, 1999.
- González Sawczuk, Susana Inés. “Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi*, como figura especular de la lectura”. Felipe, Eduardo Ferraz (org.). *Só se perde o que realmente não se teve: leituras e diálogos com Ricardo Piglia*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2019.
- Kohan, Martín. “Alter ego. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal”. *Revista Landa*, vol. 5, num. 2, 2017, págs. 261-272.
- . “Diario diferido”. In: *Remate de males*, vol. 39, n. 2, 2019, págs. 543-554.

- LaCapra, Dominick. *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*. Ithaca, Cornell University Press, 1983.
- Laera, Alejandra. “Tiempo de la vida, tiempo de la ficción: *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia”. *Anclajes*, vol. 26, num. 1, 2022.
- Le Goff, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão e Irene Ferreira, Campinas, Editora da Unicamp, 1992 [1990].
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1996 [1975].
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade/Gallimard, 1989 [1945].
- Marty, Eric. *Roland Barthes: o ofício de escrever*. Tradução de Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro, Difel, 2009 [2006].
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1991].
- Montaldo, Graciela. “Complot y teoría; lo que vino después (sobre los diarios editados de Ricardo Piglia)”. *Cuadernos LIRICO*, hors-series, 2019.
- Nora, Pierre. “Entre l’histoire et la mémoire”. *Les lieux de mémoire 1: La République*. Paris, Gallimard, 1991.
- Orecchia Havas, Teresa. “El último viaje de Orfeo: *Los diarios de Emilio Renzi*”. *Cuadernos LIRICO*, hors-series, 2019.
- Premat, Julio. “Piglia/Renzi: postrero desliz”. *Cuadernos LIRICO*, hors-series, 2019.
- Piglia, Ricardo. *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. CABA: Eterna Cadencia, 2015.
- . *Os diários de Emilio Renzi*. Volume 1. *Anos de formação*. Tradução de Sérgio Molina, São Paulo, Todavia, 2017 [2015].
- . *Os diários de Emilio Renzi*. Volume 2. *Os anos felizes*. Tradução de Sérgio Molina, São Paulo, Todavia, 2019 [2016].
- . *Os diários de Emilio Renzi*. Volume 3. *Um dia na vida*. Tradução de Sérgio Molina, São Paulo, Todavia, 2021 [2017].
- Rodríguez Pérsico, Adriana. “*Los diarios de Emilio Renzi* o el pudor autobiográfico”. *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*. num. 9, 2017.
- . “De la literatura, el pudor y la verdad. Sobre Ricardo Piglia” In: *Cuadernos Lirico*, hors-series, 2019.
- Samoyault, Tiphaine. *Roland Barthes: biografia*. Tradução de Sandra Nitrini e Regina Salgado Campos. São Paulo, Editora 34, 2021 [2015].

Scherer, Jacques. *Le “Livre” de Mallarmé*. Paris, Gallimard, 1977 [1957].

Yates, Frances. *A arte da memória*. Tradução de Flavia Bancher, Campinas, Editora da Unicamp, 2007 [1966].

Sobre el autor

Júlio Pimentel Pinto é professor do Departamento de História da Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil) e autor, entre outros, de *Uma memória do mundo*: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges (1998); *A leitura e seus lugares* (2003); *A pista e a razão*: uma história fragmentária da narrativa policial (2020) e *Sobre literatura e história*: como a ficção constrói a experiência (2024).

El Sindbad de Owen en la travesía de Maqroll

Daniel Rodríguez Martínez

Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, España

daniel.rodriquezm@uam.es

A lo largo de la década de 1980, en México tuvo lugar un proceso de revalorización de la labor poética de Gilberto Owen. Tal acontecimiento propició que su poesía fuera leída y discutida desde el ámbito académico e intelectual, al tiempo que se puso de manifiesto su influencia en la obra de escritores contemporáneos. Gracias a su “Rescate de Gilberto Owen” se sabe que Álvaro Mutis no fue ajeno a dicho proceso. Por consiguiente, dado que no se suele hablar de Owen cuando se piensa en el santoral de lecturas del colombiano, se ha profundizado en este vínculo no tan conocido para concluir que existen indicios para pensar que Mutis bien se pudo haber retroalimentado del discurso crítico que emergió en torno a la poesía del mexicano. De esta manera, el retorno inesperado de Maqroll en 1981 se entendería mejor al trasluz del nuevo desembarco de *Sindbad el varado* en México.

Palabras clave: Owen; Mutis; Sindbad; Maqroll.

Cómo citar este artículo (MLA): Rodríguez, Daniel. “El Sindbad de Owen en la travesía de Maqroll”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26, núm. 1, 2024, págs. 167-197.

Artículo original. Recibido: 28/03/23; aceptado: 12/09/2023. Publicado en línea: 01/01/2024.



Owen's Sindbad on Maqroll's Voyage

Throughout the 1980s, a process of reassessment of the poetic work of Gilberto Owen took place in Mexico. This led to his poetry being read and discussed from the academic and intellectual field, while its influence on the work of contemporary writers became evident. Thanks to his "Rescue of Gilberto Owen" it is known that Álvaro Mutis was not unaware of this process. Consequently, given that Owen is not usually mentioned when we think of the Colombian's readings saints, we have delved into this not so well-known link to conclude that there are indications to think that Mutis may well have been fed back on the critical discourse that emerged around the Mexican's poetry. Thus, Maqroll's unexpected return in 1981 would be better understood in the light of *Sindbad the Stranded's* new landing in Mexico.

Keywords: Owen; Mutis; Sindbad; Maqroll.

O Sindbad de Owen na travessia de Maqroll

Ao longo dos anos 80, um processo de revalorização da obra poética de Gilberto Owen teve lugar no México. Este acontecimento fez com que sua poesia fosse lida e discutida nos círculos acadêmicos e intelectuais, enquanto sua influência sobre a obra dos escritores contemporâneos se tornava aparente. Graças ao seu "Rescate de Gilberto Owen", sabe-se que Álvaro Mutis não é normalmente mencionado quando pensamos nos santos da leitura colombiana, aprofundamos neste elo não tão conhecido para concluir que há indicações de que Mutis pode muito bem ter se beneficiado do discurso crítico que surgiu em torno da poesia do poeta mexicano. Desta forma, o inesperado retorno de Maqroll em 1981 seria mais bem compreendido à luz do novo desembarque de *Sindbad, o encalhado*, no México.

Palavras-chave: Owen; Mutis; Sindbad; Maqroll.

CON MOTIVO DEL PROCESO DE revalorización que recibió Gilberto Owen en México a lo largo de la década de los ochenta, Eugene Moretta afirmaba que 1980 sería la fecha de referencia para consignar “su aceptación como escritor mexicano de categoría” (9, 13). A su vez, Vicente Quirarte constataba en 1985 que “cada vez es más frecuente hallar, en la obra poética de los autores más jóvenes, la huella implícita o el epígrafe explícito de Owen” (59). En otras palabras, no fue hasta entonces cuando el rosarino ingresó oficialmente en el canon de la literatura mexicana y, debido a que cada vez eran más quienes compartían la convicción de que *Perseo vencido* (o, en su defecto, *Sindbad el varado*) constituía una de las cimas de la poesía nacional, su influencia comenzó a ser ostensible entre los escritores de la época, quienes sin duda se debieron retroalimentar de ese nuevo discurso crítico y ensayístico que emergía desde el ámbito académico e intelectual y que tuvo como protagonistas a figuras tan influyentes como Tomás Segovia, Jaime García Terrés, Octavio Paz, Juan García Ponce o Inés Arredondo, entre otras.

El renovado interés por la poesía de Owen en México —a raíz de la aparición de sus *Obras* en 1979 y del controvertido estudio que publicó García Terrés en 1980 sobre *Sindbad el varado*— acentuó, también, los múltiples interrogantes que existían entonces en torno a su persona. Según afirmaba Rosa García Gutiérrez en el 2017, todavía hacia 1994-1999 “poco o nada se sabía de los años colombianos y peruanos de Owen y apenas unos datos inconexos de los estadounidenses” (28). Es decir, prevalecía un profundo desconocimiento en torno al intervalo que comprende su etapa de madurez creativa e intelectual, de 1928 a 1942, así como de finales de 1944 en adelante.

Gracias a las labores de investigación iniciadas por Quirarte en 1990 (46-47) y continuadas después por Antonio Cajero Vázquez en el 2011 y el 2012, se tiene constancia, entre otras cosas, de que el reconocimiento menor que tuvo Owen en su país hasta los años ochenta viene contrapunteado por el prestigio notable que se habría granjeado en Bogotá, donde fue bastante apreciado desde su llegada en 1932 hasta su marcha definitiva en 1946. Es más, el ensayista y poeta colombiano Ramón Cote Baraibar, con motivo de la importante labor cultural de los integrantes de *Mito*, no dudó en afirmar que “la presencia en Colombia de Luis Cardoza y Aragón, de Vicente Gerbasi, de José Gorostiza, de Gilberto Owen, fue también decisiva para sanear el ambiente opresivo y para ampliar el estrecho horizonte nacional hacia otras latitudes” (13).

Uno de los nombres que se suele asociar a la generación de *Mito* es el de Álvaro Mutis (1923-2013), quien, como es sabido, se vio obligado a residir en México desde 1956. Él concibió allí la mayor parte de su labor poética, así como la saga narrativa de Maqroll el Gaviero, figura emblemática a la que ha quedado íntimamente asociada casi toda su obra. Gracias a la fama del autor, en 1997 se recuperó una serie de colaboraciones pretéritas en prensa bajo el rótulo “Contextos para Maqroll”. Entre estas se hallaba un curioso texto de 1980 titulado “Rescate de Gilberto Owen”.

En su “Rescate de Gilberto Owen”, Mutis trazó una entrañable semblanza de sus años de juventud en Colombia, cuando él y sus amigos sentían que su “bachillerato se iba desvaneciendo entre el billar y la poesía en el Bogotá de los últimos treintas”. Rememoraba así sus primeros encuentros con la poesía de Owen, a quien el grupo de adolescentes veía sentarse en el Café Molino con lo más granado de la literatura colombiana de entonces, a la par que reconocía la impresión que le había causado la singularidad de sus poemas, aquellos que podía leer en las revistas y suplementos literarios de la época. Finalmente, no tuvo reparos en “confesar que, a pesar de haber leído después con detenimiento y placer la obra de Owen, siempre hubo en ella para mí una zona oculta que se negaba a entregarme su secreto y el placer de su conocimiento”. De ahí que en 1980 celebrara el estudio de García Terrés, el cual le habría “develado el hermoso misterio de Owen” (103-104).

En consonancia con la información referida en su “Rescate de Gilberto Owen” y con el valor que Mutis concedió a la relectura a partir, precisamente, de 1980 en adelante (véase *Contextos* 69-70 y 77, así como *De lecturas* 49), cabría pensar que el poeta mexicano bien pudo haber sido uno de “esos compañeros de ruta” que llegó a formar parte, a su vez, de “esta familia perdurable e imprescindible” que conformaban los autores más frecuentados por Mutis a lo largo de los años (*Contextos* 69-70). En dicha familia, junto a nombres más conocidos entre sus predilecciones literarias, como los de Valery Larbaud, Marcel Proust o Miguel de Cervantes, también tenían cabida sus “clásicos secretos”, fórmula que empleó al referirse a la importancia que Álvaro Cunqueiro cobró para él tras su tardío descubrimiento (Mutis, *De lecturas* 116-117).

He ahí, quizás, la razón de que Gabrielle Bizarri no mencione a Owen en un reciente artículo dedicado a profundizar en el “privado canon de lecturas selectas” de Mutis (181-200), pese a que ya, en el 2011, Diego Valverde Villena había vislumbrado, entre los tan citados nombres de Joseph Conrad

y Herman Melville, la presencia de “otros compañeros más lejanos [...] que también gustan de saber de las andanzas del Gaviero. Son dos Simbads. Uno es el de Álvaro Cunqueiro” y “el otro es [...] el de Gilberto Owen” (26).

Dado que Villena no profundizó en ese nuevo horizonte que intuyó y dado que, hasta donde se tiene constancia, no ha habido quién se haya ocupado de ello, acaso sea conveniente ahondar en este vínculo no tan conocido entre Mutis y la obra del mexicano para, en última instancia, preguntarse si sería lícito considerar la posibilidad de que la repentina revalorización de Owen y, más concretamente, de su *Sindbad el varado*, pudiera haber influido en la decisión sorprendente que tomó Mutis en 1981: cuando presentó un poemario en el que no solo ofrecía una poética muy distinta de la que venía anunciando desde 1976, sino que, además, recuperó y relanzó la saga de Maqroll el Gaviero —otro marinero que, como el Sindbad del rosarino, se ha ganado sin duda su lugar bajo el cielo de México—.

Con dicho objetivo en mente, se tendrá en cuenta que Maqroll vio la luz en 1948, el mismo año que apareció la primera versión íntegra de *Sindbad el varado*, y que reapareció de manera inesperada primero en 1981, tras haberse anunciado su final en 1973, y, de nuevo, de forma más controvertida, en 1984 (véase Barrero Fajardo, *Maqroll* 63-64 y 73-74). Además, entre 1986 y 1993 salieron a la luz las siete novelas que conforman las *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Casualmente o no, tal resurgir coincidió con el renovado interés en México por *Sindbad*, poema que forma la columna vertebral de *Perseo vencido* y que fue leído, estudiado y discutido a lo largo de toda la década, como ya se ha señalado.

Más allá del valor que se desprenda de dicha información, es pertinente comenzar advirtiendo que los primeros encuentros de Mutis con la poesía de Owen, a finales de los años treinta, coincidieron con un periodo muy significativo en la génesis de *Sindbad el varado*, cuando se produjo el tránsito de un proyecto novelístico a otro lírico (trayectoria por cierto inversa a la que siguió Maqroll). Gracias a su “Rescate de Gilberto Owen” se sabe que Mutis debía de ser un lector asiduo de las revistas y suplementos literarios de la época, de ahí que estuviera al tanto de las colaboraciones del rosarino, sobre todo, en *El Tiempo* de Bogotá.¹ Si bien hasta enero de 1942 no se anunció en la prensa nacional la aparición de un *Cuaderno de Bitácora de Sindbad el*

1 “Los poemas de Owen aparecían en revistas y suplementos literarios de la época, el de *El Tiempo*, particularmente” (Mutis *Contextos* 103).

varado, cuya publicación se preveía para el mes siguiente, ya en diciembre de 1935, en la sección “Cosas del Día” de *El Tiempo*, se pudo leer una nota anónima que informaba de un proyecto narrativo en torno a la figura del marino. A su vez, en dicha nota se puso de manifiesto el íntimo vínculo que aparentemente guardaba el creador con su criatura y que tampoco pasó desapercibido cuando apareció después el poemario.²

En cualquier caso, es bastante probable que la memoria traicionara a Mutis en 1980 y que él asociara el nombre de Owen con la década de los años treinta por su presencia en el Café Molino y por su constante actividad en la prensa de la época (véase el volumen titulado *Gilberto Owen en El Tiempo de Bogotá*, recogido en la bibliografía). En cambio, el encuentro reiterado con su poesía debió de haberse producido, más bien, a partir de los años cuarenta. Es entonces cuando el poeta rosarino editó en 1941 “Tres versiones superfluas” en sus *Cuadernos Amistad*, dio a conocer en 1942 algunos fragmentos de *Sindbad* entre sus amigos y publicó en 1945 varias composiciones en diversas revistas de la época, así como la versión de *Varado Sindbad* en el número 2 de *Universidad Nacional de Colombia (Revista Trimestral de Cultura Moderna)*, por mediación de Fernando Charry Lara. Sin duda, Mutis tuvo que haber leído esta primera versión incompleta del poema.

En consonancia con lo anterior, se puede pensar que el *Sindbad* de Owen bien pudo haber sido uno de los marineros que cautivaron a Mutis en su juventud y que inspiraron la figura de Maqroll. En ese sentido, cabe resaltar que tan solo tres años después de la aparición en Bogotá de *Varado Sindbad*, Mutis publicó *La balanza* y que, entre las composiciones primerizas que conformaban el libro, se encontraba ya su famosa “Oración de Maqroll”. Para entonces, el poeta mexicano había abandonado Bogotá, pero la curiosidad de un joven Mutis hacia su persona no había cesado. Es más, se vio incrementada por la posibilidad que le brindó el trato con quienes habían compartido anécdotas, lecturas y todo tipo de experiencias con el poeta. Pese a la reticencia de aquellos

2 Dado que no me ha sido posible acceder a la edición de *El Tiempo*, cito por la edición crítica de Antonio Cajero Vázquez, en cuya introducción a *Perseo vencido* se ha ocupado de reconstruir la historia del poema: “rotas, apresuradas confidencias de las que surgía la figura de Simbad, héroe y retrato suyo, protagonista de la novela que el poeta alimenta con su propia sangre y que va creciendo en la vida misma del autor. Simbad, el hombre marino que cerrara un periplo de singularidad insuperable, es el hermano siamés de Gilberto Owen, el confidente de lo entrañable, el testigo de toda intimidad. Cuando Simbad acabe por separarse de la inteligencia que hoy lo acusa, sabremos cuánto puede Owen como poeta y creador de maravillas” (Owen, *Perseo* 27).

y la consecuente falta de noticias, su interés no decayó y propició ese encuentro reiterado con su poesía, del que dejó constancia en 1980.³

La “Oración de Maqroll” constituye el primer texto conocido en el que se nombra explícitamente al Gaviero y este no apareció de nuevo hasta 1959, en *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, en cuyas páginas se reunieron once composiciones protagonizadas o escritas por Maqroll. Esta *plaquette*, por cierto, apareció seis años después del volumen póstumo *Poesía y prosa* de Owen. Al trasluz de *Sindbad el varado*, llama la atención que el autor colombiano presentase a un marinero que pronto se caracterizaría por su críptico lenguaje y por su propensión a encadenar largos periodos de inactividad e incluso de parálisis en tierra, bien sea voluntaria o forzada. En ese sentido, no está de más recordar que Mutis reconocía que los poemas de Owen se le figuraban “llenos de oscuridad” y que él veía como un desafío “desentrañar lo que detrás de esas hermosas palabras se escondía” (Mutis, *Contextos* 103). Más relevante, claro, es resaltar la importancia que cobra el estado de la inmovilidad, puesto que se convierte en una señal distintiva común a los dos entes de ficción y es, a su vez, el estado que desencadena la escritura, bien sea en forma de cuaderno de bitácora, bien sea de manera más heterogénea e imprecisa en *Reseña*, *plaquette* conformada por “fragmentos [que] pertenecen a un ciclo de relatos y alusiones tejidos por Maqroll el Gaviero en la vejez de sus años”.

Con el nombre de Hospitales de Ultramar cubría el Gaviero una amplia teoría de males, angustias, días en blanco en espera de nada [...], semanas de hospital en tierras desconocidas cuando los efectos de largas navegaciones por aguas emponzoñadas y climas malignos, fiebres de la infancia, en fin, todos esos pasos que da el hombre usándose para la muerte, gastando sus fuerzas y bienes para llegar a la tumba y terminar encogido en la ojera de su propio desperdicio. Esos eran para él sus Hospitales de Ultramar. (Mutis, *Summa* 111)

3 “Pasados los años pudimos sentarnos a la mesa con Zalamea y De Greiff, pero Owen ya había desaparecido. Yo preguntaba por él a los presentes y siempre me respondían con una mezcla de honda simpatía y de respeto, como se habla de alguien que vino de regiones ocultas con el misterio. Debo confesar que, a pesar de haber leído después con detenimiento y placer la obra de Owen, siempre hubo en ella para mí una zona oculta que se negaba a entregarme su secreto y el placer de su conocimiento” (Mutis, *Contextos* 104). Conviene recordar que Mutis se marchó de Colombia en 1956, por lo que su testimonio nos remonta a esa última década, que comienza en 1946.

En el caso de *Sindbad*, la parálisis del hablante viene propiciada por un naufragio tras una contienda nocturna que ha dejado su cuerpo lacerado. La mañana siguiente, será “el rescoldo” de la conciencia de sus “llagas” el que le permita creer en la existencia de los medios y seres que se interponen entre él y el absoluto que anhela:

Esta mañana me consume en su rescoldo la conciencia de mis llagas;
sin ella no creería en la escalera inaccesible de la noche
ni en su hermoso guardián insobornable:
aquí me hirió su mano, aquí su sueño,
en Emel su sonrisa, en luz su poesía,
su desamor me agobia en tu mirada. (Owen 69)

En el caso de Maqroll, la falta de movimiento durante largos periodos se debe a la sucesión de enfermedades que padece el personaje, así como a las heridas que otros le infringen en alguna de sus peripecias —véanse, por ejemplo, “El Hospital de la Bahía”, “En el río” o “La cascada”—. A priori, tanto Sindbad como Maqroll lidian con un medio hostil que, si bien vulnera sus cuerpos, también les deja cicatrices que hacen posible la anagnórisis del héroe clásico.

En el caso del Gaviero, tal sucesión bien puede ser una metáfora de la tensión del hombre posmoderno ante la época que le ha tocado vivir, de modo que Maqroll es otra víctima más que sufre las consecuencias de la inexorable miseria de su entorno circundante (“Una palabra y se inicia la danza / de una fértil miseria”, dirá el autor en *Los elementos del desastre*).⁴ Como es sabido, Mutis pertenece a la generación de posvanguardia, que comparte “el horror hacia el proyecto de modernización, el mundo posindustrial, a la civilización de la posguerra” (Arteaga 58). En consonancia con lo anterior, conviene tener presente que en la *Reseña* se incluye un texto titulado “Las plagas de Maqroll”, en cuyo exordio se advierte: “Mis plagas”, llamaba el Gaviero a las enfermedades y males que le llevaban a los Hospitales

4 En (Mutis, *Summa* 52). Para más información sobre la opinión de Mutis sobre su época, véanse algunos de sus artículos recogidos en *De lecturas y algo del mundo*, así como el estudio que Barrero Fajardo publicó en el 2020 bajo el rótulo *Viaje a la “tierra caliente” de Álvaro Mutis*.

de Ultramar. He aquí algunas de las que con más frecuencia mencionaba”, que apuntan al hambre, la soledad, etcétera (véase Mutis, *Summa* 129-130).

Es muy significativo que en *Sindbad* no se hable de plagas sino de “llagas”. Además de toda la referencia bíblica subyacente (las diez plagas de Egipto, las llagas de Cristo), hay que recordar que ambas palabras forman un doblete etimológico, siendo la primera el cultismo y la segunda el resultado patrimonial, con lo que se intensifica la conexión semántica en su sentido de “herida profunda”. Ambas están relacionadas con la raíz indoeuropea *plak-* (hendir, golpear) y no deja de ser curioso que otra raíz homónima con la acepción de “ancho, amplio” terminara dando como resultado *playa*, lugar de arena, como el desierto, refugio y naufragio para los navegantes, ahogados y arrojados por el mar.

En efecto, las llagas son un motivo crucial del poema. Forman un ciclo de cinco composiciones que comprenden del octavo al duodécimo día: “Llagado de su mano”, “Llagado de su desamor”, “Llagado de su sonrisa”, “Llagado de su sueño” y “Llagado de su poesía”. La importancia que el poeta concede a este ciclo se debe a que las heridas son testimonio del encuentro encarnizado con lo trascendente; responden, por tanto, a una fase insoslayable en la travesía iniciática que ha emprendido el sujeto lírico en un tiempo pretérito:

Y luché contra el mar toda la noche,
desde Homero hasta Joseph Conrad,
para llegar a tu rostro desierto
y en su arena leer que nada espere,
que no espere misterio, que no espere. (Owen 70)

La estrofa es interesante porque revela el sentido metafórico del mar que ha de surcar el *Sindbad* de Owen: comprende la tradición que precede al poeta moderno, desde la Antigüedad hasta el siglo xx. Este mar particular, por tanto, es al que ha de hacer frente el *yo* para arribar al objeto de su pesquisa, la tierra a la que aspira llegar: su alma.⁵ En consonancia con lo anterior, se deduce que el viaje de este *Sindbad* es dual porque su recorrido

5 Las veintiocho composiciones que comprenden la bitácora de febrero en los años no bisiestos vienen precedidas por dos citas: una de *Sindbad el marino* y otra de T. S. Eliot. En la primera se lee: “Encontrarás tierra distinta de tu tierra, pero tu alma es una sola y no encontrarás otra” (en Owen 69).

titánico por las aguas de la tradición literaria ha de conducir, a su vez, al conocimiento de lo más hondo de su ser. En efecto, para Owen y su grupo, Sindbad “era el escritor y el hombre, y su viaje, la literatura y la vida”, como bien apuntaba Rosa García Gutiérrez en 1999 a propósito de la distinta simbología de Ulises y de Sindbad para los Contemporáneos (215).

En general, cabría pensar que las figuras de Maqroll el Gaviero y de Sindbad tendrían que estar íntimamente ligadas al mar. Con todo, parece que, más bien, son dos personajes que, por unas razones o por otras, conectan con esa otra tradición del marinero en tierra. Tal afinidad acaso se deba a su raigambre en la tradición latinoamericana, cuya “literatura insist[e] en arrebatarse al mar a sus personajes”, según afirmaba Ignacio Padilla (47). En cualquier caso, al trasluz de la iconografía romántica pronto se puede apreciar que Owen y Mutis postulan una concepción distinta del mar.

Como ya se ha indicado, Sindbad tendrá que desafiar el mar jupiterino, aquel “turbulento y amenazador”, cuya “violencia destructiva [...]”, vinculada a la tradición mítica de la furia de Poseidón, es uno de los principales temas de lo que podría calificarse de “plástica romántica” (Argullos 314-315). Este mar hostil, además, inspiró el motivo del naufragio tan destacable por ejemplo en *La balsa de la Medusa* de Théodore Géricault, que “representa el triunfo del mar sobre el hombre” (316). Tal concepción obedece a esa lucha colosal que el poeta moderno entiende que ha de protagonizar contra la tradición que le precede, a fin de poder hallar la palabra poética que le revele la esencia de su ser. La bitácora de febrero de *Sindbad el varado* presenta un comienzo *in medias res*, de ahí que el primer día sea ya el del naufragio, cuando el marino se halla en tierra y, en sus cavilaciones, evoque la travesía pretérita.

En el caso de Maqroll, en cambio, en más de una ocasión se concibe el mar como un espacio inalcanzable, un territorio completamente ajeno a la nueva realidad del hombre, como se puede comprobar en “Una palabra” o en “El hospital de la Bahía”. Esta representación más bien saturniana pone de manifiesto que la lucha de Maqroll no es contra el mar, sino contra la realidad decadente y desesperanzadora que le ha tocado vivir y que no consigue trascender. De ahí, tal vez, ese continuo retorno hacia el interior, en detrimento de la libertad y del poder catártico que ofrece el mar (“Camino del mar pronto se olvidan estas cosas”, en Mutis, *Summa* 52). En ese sentido, tal vez su vejez pueda ser entendida como una metáfora del ocaso de su época, si bien, en él, tal ocaso viene contrapunteado por la lucidez del vidente. Así, el Gaviero busca

[...] encarnar al poeta, un vate que entona su canto profético desde una condición de superioridad frente a la sociedad que lo rodea —esta es ciega, mientras que él es vidente—, pero que a su vez padece el doble suplicio de estar inevitablemente atado a ella —si el palo mayor se quita, la gavia pierde su razón de ser— y de necesitar los oídos de ese “montón de ciegos” para que su anuncio tenga algún sentido. (Barrero Fajardo, *Maqroll* 31)

Tanto Sindbad como Maqroll han sido criaturas que han guardado un íntimo vínculo con sus creadores desde su aparición, de ahí que se haya especulado bastante en torno a la posibilidad de que hayan sido concebidos en calidad de alter ego, de doble o incluso de heterónimo.⁶ Dado que los dos personajes son descendientes reconocidos del Romanticismo —“yo, nuevo romántico”, proclamará el Sindbad de Owen, al tiempo que el Gaviero desciende de Rimbaud—, acaso sea interesante recordar la tendencia del artista decimonónico “a representar un mundo en el que él mismo, mediante su alter ego, el protagonista, se enfrenta al mundo de la realidad” (Argullol 374). De acuerdo con los distintos héroes románticos analizados por Rafael Argullol en su clásico libro *El Héroe y el Único*, se advierte que la criatura de Mutis se puede conectar con el modelo del superhombre, que pertenece a la saga de los visionarios, mientras que la de Owen encarnaría, más bien, la figura del enamorado (véanse las páginas 380-385 y 386-395, respectivamente).⁷

En cualquier caso, en relación con el estrecho vínculo que se aprecia entre el creador y su obra, en 1965, Tomás Segovia pronunciaba una reveladora conferencia sobre “Nuestro Contemporáneo Gilberto Owen”, que fue publicada después en 1970 y en 1988. En esta comenzaba advirtiendo del escaso conocimiento que se tenía del poeta, si bien apuntaba: “me atrevería a decir que su influencia, aunque poco extendida, puede compararse en profundidad con la de los más citados entre los de su grupo” (127). A continuación, postulaba que su vida habría que buscarla en su poesía, “porque la transmutación poética de la materia biográfica es precisamente, me parece, lo más profundo que hay en la obra de Gilberto Owen” (127). Así, el ensayista justificaba y resaltaba a un tiempo la que consideraba una

6 La teoría de la heteronimia ha sido aplicada solamente a Maqroll por parte de Barrero Fajardo en *Maqroll y compañía*.

7 El análisis y contraste de tales implicaciones sería materia para desarrollar en otro trabajo, puesto que me desviaría en exceso del fin que se persigue en estas páginas.

de las señas distintivas de la poesía del rosarino: la búsqueda audaz del equívoco entre la referencia personal y la fuente literaria en la que aquella se (con)funde, a través de la cual él logra mitificar el dato o la anécdota circunstancial, al tiempo que pone de manifiesto la plenitud de vida que hay en la literatura. En otras palabras: “no se trata [...] de que la vida sea libresca; son más bien los libros lo que están invadidos, obsesionados por la vida. Es lo contrario de una vida poetizada; una poesía viviente” (141-147).

Ese mismo año (y seis después de la aparición de *Reseña de los Hospitales de Ultramar*), Mutis hacía lo propio en “¿Quién es Barnabooth?”. Con motivo de la figura inventada por Valery Larbaud, discurría sobre la estrecha relación que guarda el ente de ficción con su creador, al tiempo que establecía el momento preciso en que se materializa la escisión entre ellos: “esta identidad solo deja de existir cuando el personaje cumple con ciertos dictados del destino que le es imposible atender al autor”. Hasta entonces, afirmaba, ha de recaer sobre la criatura la responsabilidad de que se “nos diga, a través de esa pudorosa tercera persona que son los personajes, cómo pensaba, cómo vivía o hubiera querido vivir y cuáles fueron las pasiones confesadas y secretas de Valery Larbaud”, así como sus autores predilectos (*Contextos* 19-24).

Es difícil determinar si ya para entonces el autor presentía que su camino y el de Maqroll se encontraban en una especie de encrucijada que requería, por tanto, contemplar la opción de poner fin al íntimo vínculo que se había creado entre ellos. Eso sí, ocho años después, Mutis publicó la primera *Summa de Maqroll el Gaviero* (1973), con la que clausuraba el ciclo poético ligado a este carismático personaje y, de ese modo, concluía aparentemente una primera fase creativa. A partir de 1976, él comenzó a anunciar una nueva poética que estaría asociada, a su vez, a un sujeto lírico distinto. Este no solo se termina imponiendo al cúmulo de voces que se había desplegado en sus primeros poemarios, sino que, además, presenta rasgos afines al autor, gracias a la incorporación progresiva del recurso de la autobiografía. La nueva fase deja traslucir su voluntad por distanciarse de la criatura con la que ya muchos le identificaban.

Esos años finales de la década coinciden con la resolución de García Terrés de emprender una investigación concienzuda que le permitiera dilucidar el sentido de *Perseo vencido*. En la “Advertencia” que abre su estudio avisaba al lector de que había culminado su labor meses antes de

que saliera a la luz el volumen de las *Obras* de Owen en 1979, si bien su trabajo se había ido desenvolviendo de manera paralela a la edición (11). Entre sus pesquisas, debió de consultar diversas fuentes para reparar los vacíos en torno a la biografía del poeta y entre estas deja testimonio de sus conversaciones con “el poeta Álvaro Mutis [quien] lo recuerda de árbitro y maestro de su propio corrillo” (59). Dada la admiración mutua entre los dos escritores, dado el testimonio anterior y dado el interés de Mutis por la poesía de Owen, es lícito pensar que muy probablemente el autor de *Summa* debió de haber seguido con curiosidad los avances de la investigación, así como su materialización final.

Una de las cuestiones que, probablemente, le debió de llamar la atención fue la manera de interpretar la ambigüedad discursiva en torno a la identidad del sujeto lírico, sobre todo después de la propuesta de Segovia, quien ya había puesto de manifiesto la capacidad de Owen para lograr una tensión entre la referencia autobiográfica y la ficción. En ese sentido, no le debió de pasar desapercibido el hecho de que, en el caso concreto de Owen, el profundo desconocimiento de su vida comprometía la legitimidad de ciertas aproximaciones a su obra. Esto quedó corroborado tras el descubrimiento de Alí Chumacero, quien logró averiguar que “los versos de Owen más citados” por aquel entonces no revelaban, contra lo que se creía, su fecha de nacimiento (García Terrés 107).⁸ Ante tales circunstancias y ante el incremento de voces que lo identificaban con Maqroll, no deja de ser reseñable que en *Caravansary* (1981) Mutis recogiera dos textos en los que se resaltaba por primera vez que en los lugares donde residió el Gaviero “se ignoraban por completo su origen y su pasado” (Mutis, *Summa* 158). De ahí que estos fueran motivo de especulación y de hipótesis fallidas, hasta el punto de que el propio marino cavilaba sobre “todas las historias e infundios sobre su pasado, acumulados hasta formar otro ser” (174).

Curiosamente, cuatro años después, en *Los emisarios*, Maqroll comparte una de las “pocas sorpresas en la vida” que ha tenido. Esta consiste en el hallazgo fortuito en “un burdel de mala muerte”, de “una fotografía de mi padre colgada en la pared de madera”, la misma que “mi madre [...] tenía siempre en su mesa de noche y la conservó en el mismo lugar durante su

8 Los versos en cuestión son los correspondientes al cuarto día de la bitácora de febrero, cuando el hablante proclama que “Todos los días 4 son domingos / porque los Owen nacen ese día”.

larga viudez”. La cruel ironía del destino le había llevado a pasar la noche con una hija ignota de su padre, a quien ella no había conocido “jamás” (Mutis, *Summa* 191). Ningún lector de Owen puede pasar por alto la afinidad que existe entre la anécdota de Maqroll y la historia personal del rosarino, de cuyo padre no se sabe nada más que lo que él deja entrever en su obra y de quien parece que solo poseyó una fotografía, como se desprende de algunos de los versos más citados de *Sindbad*, correspondientes al tercer día de la bitácora:

Yo, en alta mar de cielo
estrenando mi cárcel de jamases y siempre.
Dentro de ti, la casa, sus palmeras, su playa,
el mal agujero de los pavos reales,
jaibas bibliopiratas que amueblan sus guaridas con mis versos,
y al fondo el amarillo amargo mar de Mazatlán
por el que soplan ráfagas de nombres.
Mas si gritan el mío responden muchos rostros que yo no conocía
o que borró una esponja calada de minutos,
como el de ese párvulo que esta noche se siente solo e íntimo
y que suele llorar ante el retrato
de un gambusino rubio que se quemó en rosales de sangre al mediodía.
(Owen 71)⁹

En consonancia con el controvertido vínculo que se vislumbraba entre *Sindbad el varado* y Owen, por un lado, y Maqroll y Mutis, por otro, cabe preguntarse si las páginas de García Terrés sirvieron de estímulo al colombiano a la hora de adoptar una decisión que sería clave para relanzar la saga del marino: la invención del amigo, aquel cuya evolución le permitió establecer una distinción nítida entre él y el Gaviero.

En ese sentido, conviene tener presente la apreciación que hizo Ricardo Cano Gaviria en 1997. A raíz del narrador anónimo que descubre el

9 Conviene señalar que no se puede descartar que la referencia sea ficticia, pese a la tendencia a interpretar el pasaje como una confidencia del autor, véase por ejemplo Quirarte (“Encontrarás tierra distinta” 112). Fruto del anhelo por reconstruir la biografía del poeta, se tiende a olvidar que “no hay documento alguno que testifique la existencia del supuesto minero irlandés” (Felipe Mendoza en Elvridge-Thomas y Salomon Animas 43-44).

manuscrito del Gaviero en la primera novela de la saga, señalaba que, “a nuestro entender, no ha llamado apenas la atención de quienes se han ocupado de su obra” (en Mutis, *Contextos* 12). En general, tal desatención crítica obedece al juego de espejos que fue articulando Mutis cuando culminó la ficción en torno al querido marino. A partir de 1993, su reconocimiento obtuvo tal magnitud que “las entrevistas y las participaciones en simposios en los que se intentaba dar cuenta del universo maqrolliano se multiplicaron, hasta el punto de que cada declaración del autor alcanzó la categoría de una trama en paralelo explicativa de los tumbos narrativos del Gaviero” (Barrero Fajardo, *Maqroll* 125). Una de las principales consecuencias que tuvo tal hito fue la convicción generalizada de que el escritor colombiano se había introducido en la ficción. De ese modo, desde entonces se ha asumido que él es la persona que firma los libros, así como el personaje que interactúa con Maqroll y que da a conocer sus textos, tanto poéticos como narrativos.

En un artículo reciente, se ha puesto de manifiesto que tal presunción está más bien infundada, dado que en ningún momento de la saga se produce la identificación onomástica entre el autor y el amigo de Maqroll, al tiempo que la caracterización de este se produce de manera progresiva y que todo el entramado de la saga queda finalmente enmarcado en el ámbito de la ficción (véase Rodríguez Martínez 209-235),¹⁰ si bien un sector importante de la crítica continúa estableciendo tal identificación (véanse, por ejemplo, Arteaga 205; Bizarri 191; Escalante 94-96). En cualquier caso, el interés menor que ha suscitado este compañero clave en el desarrollo de la saga ha propiciado que no se haya tenido en cuenta la propuesta de Mutis en el marco teórico correspondiente a la literatura del yo. Más concretamente, cabría conectarla con el auge de la teoría del pacto autobiográfico y con la irrupción de la autoficción en los años setenta, así como con la elucubración más reciente que propone la representación de un yo figurado de carácter personal.¹¹

Más allá de las conclusiones que se deriven de tales acercamientos, existen razones para pensar que Mutis bien pudo haber descubierto en el estudio de García Terrés la clave para crear ese doble suyo en la ficción maqrolliana, puesto que uno de los principales hallazgos que resaltó el

10 Ya en 2012, Barrero Fajardo había postulado tal idea, con planteamientos y conclusiones distintas (véase su *Maqroll y compañía*).

11 Véanse los estudios de Ana Casas, Manuel Alberca y José María Pozuelo Yvancos recogidos en (Casas 9-42, 123-149 y 151-173, respectivamente).

ensayista mexicano fue, precisamente, la perspicacia de Owen al descubrir, en la fuente arábiga, una particularidad que distingue a su Sindbad del de André Gide. En consonancia con lo anterior, subrayaba:

Y a este efecto juzgo pertinente anotar un hecho en el que ni Gide, que yo sepa, ni Villaurrutia habían reparado; a saber, la dualidad de Sindbad en la narración de Schehrezada, que empieza presentando a un Simbad el Cargador, pobre y hambriento, y solo una noche después introduce al segundo Sindbad, el Marino, dueño de una gran fortuna y protagonista de las aventuras que él mismo relata al primer Sindbad, a quien advierte, luego de hacer constar la igualdad de los nombres respectivos, que si le rogó que viniera a su lado fue para oírlo repetir las hermosas, melancólicas y desesperadas estrofas que el cargador había cantado en la calle contigua el día anterior. Acto seguido, refieren *Las mil y una noches*, concluidas que fueron las estrofas, Sindbad el Marino se encaró con Sindbad el Cargador, y le dijo: “Oh, cargador, sabe que yo también tengo una historia asombrosa que contarte!”. Lo que hizo, noche tras noche, ante los demás convidados que, como el cargador, compartían su rica mesa. (García Terrés, *Poesía* 77)

Y, con motivo del tercer día de la bitácora de *Sindbad*, añadía:

El número tres de la fecha advierte que, con la presencia del espejo, el desdoblamiento se ha vuelto triada. Sindbad el cargador escucha el relato de Sindbad el marino, y ese relato se trueca en objeto o “máquina” a lo Valery, y es, al mismo tiempo, un vivo espejo: el espejo de la memoria que contiene las experiencias narradas por Sindbad. Esta triada representa la relación entre el poeta (o narrador) y su lector, en medio de las cuales interviene el poema, espejo de la propia memoria para el primero, memoria objetivada y mundo reflejo para el segundo. Hay un convite real: Sindbad el marino ha invitado a su casa a Sindbad el cargador. Y es claro, de tal suerte, que el convite se le vuelve al oyente una fiesta de fantasmas, de la que él, último término de semejante relación triangular, se halla excluido. (102)

La apreciación de García Terrés no pasó desapercibida entre quienes leyeron su estudio, como se infiere de que tanto Paz como Quirarte se hicieran rápidamente eco de la dualidad que signa el personaje de Owen. El primero,

distanciándose de la fuente arábica y centrándose en el poema del rosarino, señalaba que “Sindbad el Varado es también Sindbad el Exiliado”. De ahí, apuntaba, el vínculo que guardan entre sí el tema del naufragio y el de la inmovilidad, puesto que este último motivo “desemboca en el destierro y Sindbad aprende la máxima senequista: podemos cambiar de país pero no de alma” (41). Quirarte, por su parte, resaltó de nuevo en 1985 la dualidad entrevista por su compatriota en la fuente original, para concluir que “el Owen marino se encarga de hacer la relación del viaje al que permanece en tierra” (63-65).

Ante tales circunstancias, resulta muy significativo que Mutis no diera a conocer el encuentro entre Maqroll y el segundo personaje hasta 1984, cuando incluye “La visita del Gaviero” en *Los emisarios* (1984).¹² En este poemario, además, la crítica especializada ha advertido la presencia de una voz poética distinta de la de Maqroll, concebida “para ser modulada por un autor implícito” (Hernández 76). En consonancia con lo anterior, es pertinente resaltar ciertas concomitancias relevantes que se advierten entre “La visita” y el episodio comentado por García Terrés, tales como la dualidad del hombre marino y del hombre radicado en tierra, la complicidad entre los dos sujetos que permite ese reconocimiento sin el cual el marinero no compartiría sus historias con el otro,¹³ así como el descubrimiento, a través de esa “memoria objetivada” que es el manuscrito, de “no pocas huellas de la vida del Gaviero sobre las cuales jamás había hecho mención” (Mutis, *Summa* 193).¹⁴

Como en *Sindbad el varado*, en las narraciones de Maqroll también es pertinente hablar de “memoria objetivada”. En ese sentido, a la luz del estudio de García Terrés, cabe resaltar que en *Los emisarios* se producen

12 Dado que no se recoge en *Caravansary* (1981), se entiende, claro, que “La visita” fue escrita entre finales de 1981 y principios de 1984. Hasta entonces, en la ficción de Maqroll se desconocía el vínculo que guardaban entre sí él y la voz que introduce e incluso reproduce en tercera persona sus fragmentos.

13 “En realidad vine para dejar con usted estos papeles. Ya verá qué hace con ellos si no volvemos a vernos” (Mutis, *Summa* 192).

14 Asimismo, como Owen en su *Sindbad*, Mutis también habría sometido la fuente arábica a un proceso de aculturación, dado que el encuentro entre el Gaviero y el otro ocurre en la casa de este, cuyo corredor “miraba a los cafetales de la orilla del río” (*Summa* 187). De ese modo, si Owen nacionalizó los intertextos clásicos y árabigos “para crear una realidad que tiene mucho más de mexicana y de latinoamericana” (véase Hernández Marzal 138-140), parece que Mutis hizo lo propio con el propósito de evocar un paisaje sumamente familiar para el lector colombiano.

dos procesos de desdoblamiento: el del sujeto lírico que se escinde en dos voces distintas (la de Maqroll y la del “autor implícito”) y el de la voz del Gaviero. En efecto, en “El cañón de Aracuriare”, se deja constancia de uno de los frecuentes periodos de introspección que sumían al Gaviero en un letargo indefinido y que le movían a la escritura, con la particularidad de que, en esta ocasión, el personaje habría logrado tal hondura en su análisis que por fin habría sido capaz de descubrir al “absoluto testigo de sí mismo”:

Pasados los días el Gaviero inició, sin propósito deliberado, un examen de su vida, un catálogo de sus miserias y errores, de sus precarias dichas y de sus ofuscadas pasiones. Se propuso ahondar en esta tarea y lo logró en forma tan completa y desoladora que llegó a despojarse por entero de ese ser que lo había acompañado toda su vida y al que le ocurrieron todas esas lacerias y trabajos. Avanzó en el empeño de encontrar sus propias fronteras, sus verdaderos límites y cuando vio alejarse y perderse al protagonista de lo que tenía hasta entonces como su propia vida, quedó sólo aquel que realizaba el escrutinio simplificador. Al proseguir en su intento de conocer mejor al nuevo personaje que nacía de su más escondida esencia, una mezcla de asombro y gozo le invadió de repente: un tercer espectador le esperaba impassible y se iba delineando y cobraba forma en el centro de su mismo ser. Tuvo la certeza de que ése, que nunca había tomado parte en ninguno de los episodios de su vida, era el que de cierto conocía toda la verdad, todos los senderos, todos los motivos que tejían su destino ahora presente con una desnuda evidencia que, por lo demás, en ese mismo instante supo por entero inútil y digna de ser desechada de inmediato. Pero al enfrentarse a ese absoluto testigo de sí mismo, le vino también la serena y lenificante aceptación que hacía tantos años buscaba por los estériles signos de la aventura. (Mutis, *Summa* 207)¹⁵

Como en el caso de “La visita” y de otros tantos textos ligados a Maqroll, “El cañón de Aracuriare” es una narración escrita por ese interlocutor predilecto a quien de cuando en cuando visita el Gaviero, el mismo que sigue sus pasos

15 A propósito de la dualidad del narrador-protagonista de la aventura en Sindbad el varado, García Terrés apuntaba: “El poeta se transforma, al insertarse enmascarado en su propio discurso, en eco y espectador de sí mismo; simultáneamente productor, destinatario y analista del flujo de emociones que el arte poética lo conmina a depurar y plasmar en símbolos objetivos” (77-78). Nótese la íntima relación que guardan sus palabras con el pasaje reproducido en el cuerpo del trabajo.

en hoteles de miseria o que se topa, por casualidad, con material inédito. Por ende, conviene subrayar que su figura cobra especial trascendencia en la saga a partir de “La visita del Gaviero”. Así, su presencia se puede rastrear desde la primera novela, *La nieve del almirante* (1986), hasta la última, cuando se culmina su proceso de caracterización, presentando rasgos extraordinariamente afines a Álvaro Mutis, y se autoproclama autor de toda la obra conocida de Maqroll, negando así la posible autoría del Gaviero incluso sobre los textos escritos en primera persona (véase Mutis, *Empresas* 709). Ese proceso no está exento de contradicciones, pasos en falso y hallazgos, de ahí que no sea del todo lícito identificar al nuevo personaje con el autor, puesto que, de ese modo, se soslaya toda la experiencia creativa que subyace a su génesis y desarrollo, como ha puesto de manifiesto Rodríguez Martínez (209-235). En cualquier caso, la invención progresiva de ese controvertido vínculo autobiográfico entre el demiurgo y su criatura desencadenó un juego deliberado de equívocos entre la verdad y la ficción, sobre todo a partir de la aparición de *La última escala del tramp steamer*, en 1988. Por consiguiente, cabe preguntarse si su configuración responde a un intento de cuestionar tanto los límites del arte de narrar como la legitimidad del discurso autobiográfico. En ese sentido, es pertinente resaltar el testimonio de Santiago Mutis Durán, quien afirmaba en el 2016 que su padre sentía “repugnancia por la autobiografía y el realismo” (19).

Tras haber propuesto la posibilidad de que la génesis del personaje que interactúa con el Gaviero esté ligada a la lectura que hizo Mutis del estudio de Jaime García Terrés en 1980, cabe concluir estas páginas prestando atención a las concomitancias señeras que presentan “La nieve del almirante” y “Cocora” con *Sindbad el varado*, dado que son dos de las tres composiciones clave que recogió Mutis en *Caravansary* (1981), para sorpresa del público y de la crítica.¹⁶ De ese modo, se intentará afianzar la idea motriz que se ha postulado anteriormente, según la cual el resurgir inesperado de la figura de Maqroll no es ajeno al nuevo desembarco de Sindbad en México.

En el preámbulo a *La nieve del almirante* (1986), el narrador que encuentra, edita y publica el diario de Maqroll —texto que constituye el cuerpo de la novela— señala al final que ha tomado la resolución de completarlo con un

16 Conviene recordar que Mutis empleó en su primera novela del ciclo de Maqroll el mismo título que ya había empleado con anterioridad para una de sus composiciones, “La nieve del almirante”. Por tanto, cuando se remita a la novela, en lugar de utilizar las comillas, se hará uso de la cursiva.

epílogo constituido por “algunas crónicas sobre nuestro personaje aparecidas en publicaciones anteriores y que aquí me parece que ocupan el lugar que en verdad les corresponde” (Mutis, *Empresas* 17). De esa manera, se conectaba la entidad del narrador anónimo con la del autor de *Caravansary* (1981) y de *Los emisarios* (1984), puesto que Mutis escogió cuatro de las cinco crónicas que había integrado en dichos poemarios. La única que omitió es la correspondiente al episodio de “En los esteros”, donde se dejaba testimonio de la muerte del marino. Introdujo, a su vez, dos variaciones significativas en el orden de los textos respecto a la distribución original, de suerte que ahora tanto “Cocora” como “El cañón de Aracuriare” preceden a “La nieve del almirante” y “La visita del Gaviero”, respectivamente. El cambio y la omisión de “En los esteros” sin duda se debe a la decisión de iniciar una saga narrativa en la que la prematura muerte del marino se volvía un asunto tan controvertido como conflictivo. De ahí que el carácter fragmentario de las crónicas y la nueva distribución le permitieran al autor jugar con la posibilidad de que Maqroll, contra todo pronóstico, seguía con vida, si bien hacía tiempo que no se tenía noticias de él.

A propósito de “Cocora”, Barrero Fajardo señalaba varias novedades muy significativas respecto a los relatos anteriores de Maqroll: la relación en presente de una experiencia actual, en detrimento de la tendencia predominante hasta entonces de recrear episodios pretéritos; el deseo “inédito” de que su palabra escrita trascienda su persona (“Quisiera dejar testimonio”); así como la manifestación de otro “rasgo también inusual de los relatos del Gaviero, contemplar la posibilidad de un futuro, que si no paradisiaco, sí por lo menos catártico”, como advertía a raíz del párrafo que clausura la crónica. En consonancia con lo anterior, apuntaba, la experiencia reproducida en el episodio de la mina “reafirma la certeza, que desde la misma ‘Oración’ ha acompañado a sus ‘fieles’ oyentes, de que, a pesar de mantener su distintivo de Gaviero, la figura y el discurso de Maqroll corresponden, más que al vaivén inherente de todo aquel que surca los mares, a la *angustiante quietud* que debe enfrentar ‘el marinero en tierra’” (Maqroll 68-69¹⁷).

Tales novedades se pueden entender mejor a la luz de *Sindbad el varado*, cuya bitácora de febrero fue entendida como el diario de un navegante. Hacia 1980, antes de que García Terrés la refutara, la interpretación más

17 Énfasis añadido.

conocida del poema era la que había propuesto Tomás Segovia en 1965, para quien “el conjunto relata así tres historias simultáneamente: por un lado es el diario en verso de una ruptura amorosa; por otro lado es la bitácora de una navegación que es toda ella naufragio; finalmente, es una especie de inversión [...] de la leyenda de Sindbad, un Sindbad varado, cuyo viaje es tan solo al infierno de la inmovilidad” (142).

Si en “Cocora” Maqroll comienza señalando que lleva un periodo tan indefinido como prolongado al cuidado de la mina,¹⁸ la misma imprecisión temporal rige el mítico mes de febrero en el que ha quedado encallado el Sindbad de Owen, cuyas “Tres versiones superfluas” las añadió el autor “(para el día veintinueve de los años bisiestos)” (89).¹⁹ En ambos casos, el protagonista deja testimonio de ciertos episodios y visiones que rememora y proyecta sobre la página en blanco; en las dos composiciones, a su vez, dicho testimonio se enuncia desde el presente. De ese modo, se conecta el tiempo de la escritura con la experiencia crítica que atraviesa el héroe en soledad, bien sea en la mina, bien sea en esa tierra desconocida en la que naufraga Sindbad.

Gracias a la nueva fase de inactividad e incluso de parálisis, tanto uno como otro han sufrido una transformación personal que los distingue del marinero que un día fueron. En el caso de Owen, eso se debe al proceso de autoconocimiento que inicia el *yo* a partir del tercer día de la bitácora, así como al de aculturación al que el autor ha sometido la fuente arábiga, estableciendo una nítida distinción entre su Sindbad y el de *Las mil y una noches*. En el del Gaviero, tal metamorfosis bien puede obedecer a la nueva percepción que cobra el personaje del entorno terrestre, así como a las distintas adversidades con las que ha tenido que lidiar durante su estancia en las tres galerías de la mina. Sea como fuere, importa resaltar que, en ambos casos, la escritura viene determinada por el nuevo estado de aparente inmovilidad que atraviesan los respectivos héroes, así como por la toma de conciencia de haber sufrido un cambio trascendental (Sindbad se halla varado en tierra y se autodefine “yo, nuevo romántico”, Owen *Obras* 71; Maqroll reconoce

18 “Aquí me quedé, al cuidado de esta mina y ya he perdido la cuenta de los años que llevo en este lugar. Deben ser muchos, porque el sendero que llevaba hasta los socavones y que corría a la orilla del río, ha desaparecido ya entre rastrojos y matas de plátano” (Mutis, *Summa* 163).

19 Cabe señalar, claro, que se postulan dos concepciones distintas del paso del tiempo: la lineal frente a la cíclica.

que “mi familiaridad con estas profundidades me ha convertido en alguien harto diferente de lo que fuera en mis años de errancia marinera y fluvial”, Mutis *Summa* 164).

Por último, en relación con el apunte de Barrero Fajardo sobre el final de “Cocora” (en el que se contempla “la posibilidad de un futuro, que si no paradisiaco, sí por lo menos catártico”), cabe señalar que el párrafo postrero presenta notables concomitancias con los días trece y catorce de la bitácora de Sindbad. En ese sentido, se podría hablar incluso de una inversión, puesto que, frente a la imagen de la ascensión que se propone en los poemas de Owen, Maqroll habla de un futuro descenso que le permita abandonar la mina y encontrar así el camino con el que espera iniciar un proceso de purificación interna. El propósito perseguido no es otro que olvidar la traumática experiencia de la mina: “*Un día saldré de aquí, bajaré por la orilla del río, hasta encontrar la carretera que lleva hacia los páramos y espero entonces que el olvido me ayude a borrar el miserable tiempo aquí vivido*” (*Summa* 166²⁰).²¹

Como en “Cocora”, en la composición de Owen la imagen del desplazamiento vertical también queda ligada a la voluntad de trascender un espacio y un tiempo que oprime e invisibiliza —en *Sindbad*— al sujeto lírico. En su caso, la imagen tiene una doble significación: por un lado, en el día catorce remite a la fuente arábica y, más concretamente al pozo donde está sepultado el marino, cuando es enterrado en vida con su esposa difunta; por otro, en el día trece, aquella apunta más bien al anhelo de trascender el estado actual del *yo* y de producir, al manifestarse en su nueva forma, una reacción en un colectivo anónimo:

*Pero me romperé. Me he de romper, granada
en la que ya no caben los candentes espejos biselados,
y lo que fui de oculto y leal saldrá a los vientos:*

Subirán por la tarde purpúrea de ese grano,
o bajarán al ínfimo ataúd de ese otro,
y han de decir: “Un poco de humo

²⁰ Énfasis añadido.

²¹ No deja de ser paradójica la voluntad de querer dejar testimonio de sus vivencias en Cocora, al tiempo que desea no recordarlas más después de abandonar el lugar.

se retorció en cada gota de su sangre”.
Y en el humo leerán las pausas sin sentido
que yo no escribí nunca por gritarlas
y subir en el grito a la espuma de sueño de la vida. (Owen 77-78)²²

En “La nieve del almirante” se hace referencia a un episodio de la vida del Gaviero en el que este habría permanecido en tierra, de nuevo, por un tiempo indefinido. Más concretamente, se evoca su experiencia en un refugio del que había sido dueño. El “tendajón” del Gaviero sobresale, *a priori*, por dos señas distintivas: su ubicación y las enigmáticas “frases, observaciones y sentencias” que había escrito el Gaviero en los muros del pasillo. Si bien estas se presentaban como un enigma insoluble para los transeúntes del lugar, “muchas de ellas eran recordadas y citadas en la región, sin que nadie descifrara, a ciencia cierta, su propósito ni su significado” (Mutis, *Summa* 159-160).²³ Como en “Cocora” y en *Sindbad el varado*, resuena otra vez el tópico horaciano *non omnis moriar*, con la particularidad de que en esta ocasión la palabra del Gaviero sí ha conseguido sobrevivir al hombre (ya no es un anhelo, una proyección especular, sino un hecho).

Si bien ya se ha señalado el efecto análogo que causaban los versos de *Perseo vencido* desde su aparición y, más concretamente, de *Sindbad el varado*, cuyo hermetismo ha propiciado la falta de consenso sobre su posible razón de ser, acaso sea conveniente recordar que en el duodécimo día de la bitácora el hablante ironiza al respecto. De ese modo, en “Día doce, llagado de su poesía”, el sujeto lírico confronta la distinta significación y efecto que el poema causa en él y en una otredad plural. De ahí que oponga su experiencia al prejuicio de quienes lo juzgan por fuera sin llegar a profundizar en sus “veredas”; de ahí, también, que establezca una nítida distinción entre quien lo ve y quien lo mira, valiéndose de una metáfora arbórea que pone de manifiesto la robustez y empaque del cuerpo del poema:

Tu tronco de misterio es lo que me apuntala un cielo en ruinas.
Mis ojos solos no podían ya evitarme su caída.

22 Nótese las ostensibles similitudes entre los fragmentos enfatizados de “Cocora” y de *Sindbad*.

23 Dada su extensión, se remite a la fuente para que se consulten algunas de las que reproduce el narrador.

Me enredo en sus raíces de lecturas mal soñadas,
me agosto en su hojarasca de frustradas invenciones,
pero tu tronco sobrevive a mis inviernos.

Lo ven por fuera, retorcido, muerto, oscuro,
pero hay una rendija para fisgar, y miro:

Yo voy por sus veredas claustradas que ilumina
una luz que no llega hasta las ramas
y que no emana de las raíces,
y que me multiplica, omnipresente,
en su juego de espejos infinito.

Yo cruzo sin respiro por su aire irrespirable
que desnuda un prodigio en cada voz con solo dibujarla
y en cada pensamiento con sentirlo.

Me asomo a sus inmóviles canales y me miro
de pájaro en el agua o de pez en el aire,
ahogándome en las formas mutables de su esencia. (Owen 77)²⁴

Por último, cabe concluir esta serie de analogías comentando la curiosa relación que se aprecia entre el comienzo de “La nieve del almirante” y “Día dos, el mar viejo”. En ese sentido, conviene comenzar resaltando las tres particularidades que comparten ya desde el principio: la localización del héroe en un espacio montañoso, el énfasis en su altura privilegiada y la parálisis provisional de los personajes que alcanzan el lugar. De ese modo, si el sujeto lírico de Owen se presenta el segundo día de su bitácora “varado en alta sierra, que el diluvio / y el vagar de la huida terminaron” (Owen 70), el narrador de “La nieve del almirante” comienza su relato advirtiéndole que:

24 Según afirmaba en el 2004 Julio César Melo Toledo, “su complicada palabra poética” es uno de los motivos que lo han vuelto “siempre [...] un bicho de tierra (agua y aire), predador respetado y temido y, por ello, poco comentado” (en Elvridge-Thomas y Salomon Animas 127).

Al llegar a la parte más alta de la cordillera, los camiones se detenían en un corralón destartado que sirviera de oficina a los ingenieros en los tiempos cuando se construyó la carretera. Los conductores de los camiones se detenían allí a tomar una taza de café o un trago de aguardiente para contrarrestar el frío páramo. (Mutis, *Summa* 157)

En ambos casos, la cima montañosa es un destino que aparentemente complace a los personajes, independientemente de si es definitivo o no. En el caso de Sindbad, eso se debe a que ha puesto fin a su errancia, al tiempo que la reminiscencia del diluvio bíblico sugiere que se encuentra a punto de iniciar una nueva fase en su viaje. En esta, como se verá a propósito de la segunda estrofa del poema, el hablante cobra plena conciencia de los acontecimientos que ha presenciado, así como de sus repercusiones. En otras palabras, frente a la vacilación del primer día de la bitácora, Sindbad recobra la lucidez que le permitirá emprender el proceso de autoconocimiento que le revele la esencia de su ser, como se puede comprobar ya en el tercer día de la bitácora. En el caso de los camioneros, la parada provisional que les obligaba a detenerse —verbo que se repite en dos ocasiones— obedecía a la voluntad de contrarrestar la adversidad atmosférica del lugar; de ahí que, una vez finalizada su estancia en el destartado corralón, ellos “volvían a su camión e iniciaban el descenso de la cordillera” (Mutis *Summa* 158). Si bien no se menciona en el fragmento reproducido, cabe recordar que Maqroll también queda de algún modo varado, al estar su movimiento restringido a los estrechos límites del tendajón durante un tiempo tan indefinido como significativo, como se infiere del hecho de que sea recordado después de haber abandonado el lugar (véase 158-159).

En consecuencia, tal vez no sea casual que a esa altitud inicial que caracteriza el lugar en las dos composiciones pronto le sucede una imagen antitética: la del fondo hacia el que se ven arrastrados los personajes, bien sea fruto de una caída física o de una debacle interna. La imagen, por cierto, no está exenta de una connotación letal. Así, inmediatamente después de apuntar la razón por la que los camioneros subían al local del Gaviero, el narrador, con motivo de una fatalidad frecuente en el lugar, señala:

A menudo este [el frío] les engarrotaba las manos en el volante y rodaban a los abismos en cuyo fondo un río de aguas tormentosas barría, en un instante, los escombros del vehículo y los cadáveres de sus ocupantes. Corriente abajo,

ya en las tierras de calor, aparecían los retorcidos vestigios del accidente.
(Mutis, Summa 157)

El sujeto lírico de Owen, tras revelar su nueva situación, interpela al mar para indicarle que:

Te ascendieron a cielo, mar, y a turbios
y lentos nubarrones a tu oleaje.
Por tu plateada orilla de eucaliptos
salta el pez volador llamado alondra,
mas yo estoy en la noche de tu fondo
desvelado en la cuenta de mis muertos:

el Lerma cenagoso, que enjugaba
la desesperación de los saúces;
el Rímac, sitibundo entre los médanos;
el helado diamante del Mackenzie
y la esmeralda sin tallar del Guayas,
todos en ti con mi memoria hundidos,
mar jubilado cielo, mar varado. (Owen, *Obras* 70)

En el poema se aprecia cierto tono recriminatorio, puesto que el yo contrapone su suerte a la del mar. De ese modo, la metamorfosis que ha sufrido este último viene contrapunteada por el luto del hablante. De ahí, quizás, la ácida ironía que se desprende de la dilogía del verbo *ascender* en el poema, en su doble acepción de elevarse, por un lado, y de conseguir un puesto de trabajo mejor, por otro. La segunda acepción, claro, desmitifica la trascendencia del acontecimiento al equiparlo a un suceso más bien trivial, en la medida en que remite a un logro ordinario frente a la magnitud de la metamorfosis clásica. Esto permite al hablante denigrar a su oyente en el último verso, al privarle de todo esplendor y movimiento (“mar jubilado cielo, mar varado”). De ese modo, restablece el vínculo que se había perdido entre ellos tras la mutación del mar en un nuevo ser, puesto que ambos son dos entidades que han quedado, a priori, varadas.

Dicho final es muy revelador, puesto que pone de manifiesto que, en su bitácora, Sindbad no es el único sujeto que de pronto ha quedado inmovilizado.

En ese sentido, no deja de ser llamativo que en las seis primeras líneas de “La nieve del almirante” se recalque hasta en tres ocasiones la noción de parálisis o de interrupción del movimiento. Es más, esta particularidad se manifiesta en vehículos, personas y extremidades concretas (“los camiones se detenían”, “los conductores de los grandes camiones se detenían”, “el frío [...] les engarrotaba las manos”).

Finalmente, cabe mencionar la dimensión fúnebre que comparten los dos últimos fragmentos reproducidos, así como el distinto tratamiento recibido. En “La nieve del almirante”, la distancia del narrador con los acontecimientos referidos mengua la conmoción que el suceso fatal habría de suscitar en el lector. Su razón de ser acaso responda a una intención crítica, de modo que el apunte sobre los múltiples accidentes mortales sirva para denunciar la falta de infraestructuras y del mantenimiento necesario que garanticen la seguridad de los transeúntes y trabajadores del lugar. Esto se infiere de la referencia inicial a “los ingenieros” que usaron el corralón de oficina “en los tiempos cuando se construyó la carretera”.

Asimismo, la imagen de la caída y la aparición de un concepto crucial como el de “abismo” invitan a pensar en una posible dimensión teológica. En ese sentido, el fragmento se vuelve sobrecogedor, puesto que, si la cima de la cordillera simboliza el cielo, el Edén queda reducido a un “corralón”, tan decadente como precario, cuyo ángel guardián es un personaje enigmático entre cuyas señas distintivas se encuentra la cojera, fruto de “una llaga fétida e irisada” que le supuraba en su pierna derecha.²⁵ Tal hipótesis parece quedar reforzada al final del fragmento, cuando muy sutilmente se suceden los juegos de asociaciones con las posibles reminiscencias de los ríos del inframundo clásico, por un lado, y de las elevadas temperaturas más propias del infierno católico, por otro (“corriente abajo, ya en las tierras de calor, aparecían los retorcidos vestigios del accidente”, Mutis *Summa* 157).

En el caso de Sindbad, la propuesta quizás es más original, dado que el luto del hablante viene propiciado por una crisis hídrica de algunos de los principales ríos de América, cuyos caudales se habrían perdido tras el

25 En *Sindbad el varado*, tanto la llaga como la cojera son dos manifestaciones de la contienda contra lo trascendente, como se pone de manifiesto en “Día primero, el naufragio” y en “Día veintisiete, Jacob y el mar”; de ahí que la dimensión teológica del fragmento de “La nieve del almirante” no deje de ser otro posible vínculo reseñable que conecte el retorno de Maqroll en 1981 con el regreso de *Sindbad* en 1979.

reciente ascenso del mar. El íntimo vínculo que el sujeto lírico guarda con aquellos revela, por un lado, que la transformación del mar ha supuesto la pérdida irreparable de una parte de su ser (“mis muertos”), y, por otro, que el Sindbad de Owen no se identifica con una nación concreta sino con todo un continente a través de su paisaje. En ese sentido, cabe recordar la nota que Owen escribió en 1933 cuando reconocía que su peregrinaje le había permitido cobrar conciencia “de que América existe”. En consecuencia, desde principios de los años treinta emprendió la búsqueda de “una poesía de la Revolución que no sea mera propaganda, que no sea mera denuncia”, a fin de dotar de “categoría artística” a su “emoción social” (Owen, *Obras* 198-199). Cabría preguntarse si el proceso de aculturación que se manifiesta en *Sindbad el varado* apunta en esa dirección.

En suma, en este trabajo se ha intentado profundizar en un vínculo no muy conocido entre la crítica especializada. De esa manera, a raíz de las dos paginitas que escribió Mutis a finales de 1980 con motivo de la aparición del estudio de García Terrés sobre la poesía del rosarino y, más concretamente, sobre su *Sindbad el varado*, se ha intentado poner de manifiesto una serie de analogías entre este poema y la ficción de Maqroll. Tales analogías permiten hablar de un contacto reiterado de Mutis con la poesía del rosarino, así como plantear la posibilidad de que él se hubiera retroalimentado del discurso crítico que emergió a lo largo de la década de 1980 en México. Dicho discurso habría sido clave para relanzar la saga de Maqroll el Gaviero, dado que existen indicios más que significativos para considerar que la figura del amigo del marino surgió tras la lectura atenta de *Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen*. Asimismo, el renovado interés por el poema del mexicano parece que pudo haber influido en el inesperado renacer de Maqroll en 1981, como se ha intentado justificar a partir de los vínculos que presentan dos de las tres composiciones recogidas en *Caravansary* con *Sindbad el varado*.

Obras citadas

- Argullol, Rafael. *El héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Barcelona, Destino, 1990.
- Arteaga, Andrés. *Levaduras de destrucción: melancolía y desvanecimiento del yo en la obra de Álvaro Mutis*. Buenos Aires, Biblos, 2019.

- Barrero Fajardo, Mario. *Maqroll y compañía*. Bogotá, Universidad de los Andes, 2012.
- . *Viaje a la “tierra caliente” de Álvaro Mutis*. Bogotá, Universidad de los Andes, 2020.
- Bizarri, Gabrielle. “Bibliotecas ‘en abismo’: Mutis y Maqroll en el espejo (o de cómo sobrevivir a la postmodernidad flotando sobre libros)”. *Artífara*, vol. 20, núm. 1, 2020, págs. 181-200. Web. 26 de marzo del 2023.
- Cajero Vázquez, Antonio. “Gilberto Owen en la revista *Estampa* (Bogotá, 1938-1942): textos desconocidos”. *Literatura Mexicana*, vol. XXII, núm. 2, 2011, págs. 101-119. Web. 26 de marzo del 2023.
- . “Gilberto Owen, Jorge Eliécer Gaitán y Germán Arciniegas: una polémica desconocida”. *Escritos Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 45, 2012, págs. 141-164. Web. 26 de marzo del 2023.
- Casas, Ana, comp. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco / Libros, 2012.
- Cote Baraibar, Ramón. Prólogo. *La poesía del siglo xx en Colombia*. Madrid, Visor, 2006, págs. 7-18.
- Elvridge-Thomas, Roxana, y Erik Salomon Animas, eds. *Gilberto Owen: con una voz distinta en cada puerto*. Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.
- Escalante, Roca. “La presencia de Cervantes en la obra de Álvaro Mutis. La sombra cervantina que proyecta Maqroll el Gaviero”. *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, núm. XXVI, 2016, págs. 93-99. Web. 26 de marzo del 2023.
- García Gutiérrez, Rosa. *Contemporáneos: la otra novela de la Revolución Mexicana*. Huelva, Universidad de Huelva, 1999.
- García Gutiérrez, Rosa. “Gilberto Owen, entre la tierra y el cielo”. *Guaraguao. Revista de Cultura Latinoamericana*, vol. 21, núm. 56, 2017, págs. 27-63.
- García Terrés, Jaime. *Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen*. Ciudad de México, Era, 1980.
- Hernández, Consuelo. “Razón del extraviado: Mutis entre dos mundos”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 523, 1994, págs. 69-78.
- Hernández Marzal, Belén. “Feliz quien como Sindbad ha hecho un largo viaje (El viaje intertextual de Gilberto Owen)”. *El largo viaje de los mitos. Mitos clásicos y mitos prehispánicos en las literaturas latinoamericanas*. Editado por Stefano Tedeschi. Roma, Sapienza Università, 2020, págs. 129-142.

- Moretta, Eugene. *Gilberto Owen en la poesía mexicana. Dos ensayos*. Ciudad de México, FCE, 1985.
- Mutis, Álvaro. *Contextos para Maqroll*. Introducción de Ricardo Cano Gaviria. Tarragona, Igitur, 1997.
- . *De lecturas y algo del mundo*. Editado por Santiago Mutis Durán. Barcelona, Seix Barral, 2000.
- . *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida*. Ciudad de México, FCE, 2002.
- . *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Madrid, Alfaguara, 2007.
- Mutis Durán, Santiago. “Dos visiones sobre Álvaro Mutis”. *Sindéresis. Dos ensayos: Álvaro Mutis y Gabriel García Márquez*. Bogotá, Universidad de los Andes, 2016, págs. 1-36.
- Owen, Gilberto. *Obras*. Editado por Josefina Procopio. Prólogo de Alí Chumacero. México, FCE, 1996.
- . *Gilberto Owen en El Tiempo de Bogotá, prosas recuperadas 1933-1935*. Editado por Celene García y Antonio Cajero Vázquez. Ciudad de México, UNAM, 2009.
- . *Perseo vencido*. Editado por Antonio Cajero Vázquez. San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2010.
- Padilla, Ignacio. *La isla de las tribus perdidas: La incógnita del mar latinoamericano*. Barcelona, Random House Mondadori, 2010.
- Paz, Octavio. “Poesía y alquimia. Los tres mundo de Gilberto Owen de Jaime García Terrés”. *Vuelta*, vol. 4, núm. 47, 1980, págs.40-42.
- Quirarte, Vicente. *Perderse para reencontrarse: bitácora de Contemporáneos*. Ciudad de México, UAM, 1985.
- . *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*. Ciudad de México, UNAM, 1990.
- . “Encontrarás tierra distinta de tu tierra. Navegaciones y naufragios de Gilberto Owen 1904-1952”. *Escritores en la diplomacia mexicana*, vol. 2., Ciudad de México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2000, págs. 109-133.
- Rodríguez Martínez, Daniel. “El reflejo de las palabras: el amigo de Maqroll o la cicatriz de la escritura”. *Guaragao Revista de Cultura Latinoamericana*, vol. 24, núm. 65, 2021, págs. 209-235.
- Segovia, Tomás. “Nuestro contemporáneo Gilberto Owen”. *Ensayos. (Actitudes/contracorrientes)*. Ciudad de México, UAM, 1988, págs. 127-153.
- Valverde Villena, Diego. *Varado entre murallas y gaviotas. Seis entradas en la bitácora de Maqroll el Gaviero*. Bolivia, Gente Común, 2011.

Agradecimientos

Este trabajo se ha llevado a cabo gracias al programa de Ayudas para Formación de Profesorado Universitario (fpu 18/00970), del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España.

Sobre el autor

Daniel Rodríguez Martínez es docente e investigador en formación asociado al Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Madrid, España. Su tesis doctoral versa sobre la vida y obra de Gilberto Owen, desde sus inicios hasta su recepción póstuma. Recientemente ha publicado un artículo titulado “La búsqueda del interlocutor en Martín Fierro”, en *Confabulaciones. Revista de Literaturas de la Argentina*, y tiene otro en prensa sobre “Se alegra el mar” de José Gorostiza, que verá la luz, presumiblemente, en el próximo número de *América Sin Nombre*.

El “amor activo” y la “caridad”: una aproximación a dos visiones filosóficas en *Los hermanos Karamázov* de Fiódor Dostoievski y *El Cristo de espaldas* de Eduardo Caballero Calderón

Diego Augusto Arboleda Lozada
Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia
da.arboleda@uniandes.edu.co

En este artículo comparo las nociones filosóficas del “amor activo” y la “caridad”, presentes en las obras *Los hermanos Karamázov* (1879–1880) de Fiódor Dostoievski (1821–1881) y *El Cristo de Espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón (1910–1993). Analizo ambas perspectivas dentro del contexto histórico de sus respectivas épocas, así como dentro de sus propias estructuras narrativas. Asimismo, las considero como expresiones personales de visiones metafísico-sociales cuyas raíces pueden ser encontradas en trabajos religiosos y filosóficos de autores como Vladímir Soloviov, en el caso de Dostoievski, y Pierre Teilhard de Chardin, en el caso de Caballero Calderón. El interés principal es demostrar cómo ambas posturas aportan una propuesta ética y colectiva contra el egoísmo y la violencia del mundo, mediante una aproximación que entremezcla una acción social permanente y una metamorfosis espiritual. Dos visiones que, confío, siguen teniendo relevancia para el lector contemporáneo.

Palabras claves: Dostoievski; Caballero Calderón; amor activo; caridad; Soloviov; Teilhard de Chardin.

Cómo citar este artículo (MLA): Arboleda, Diego. “El ‘amor activo’ y la ‘caridad’: una aproximación a dos visiones filosóficas en *Los hermanos Karamázov* de Fiódor Dostoievski y *El Cristo de espaldas* de Eduardo Caballero Calderón”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26, núm. 1, 2024, págs. 199-219

Artículo original. Recibido: 31/05/23; aceptado: 12/09/2023. Publicado en línea: 01/01/2024.



“Active Love” and “Charity”: An Approach to Two Philosophical Visions in Fyodor Dostoyevsky’s *The Brothers Karamazov* and Eduardo Caballero Calderón’s *El Cristo de Espaldas*

In this paper I will compare the philosophical notions of “active love” and “charity” present in the works *The Brothers Karamazov* (1879–1880) by Fyodor Dostoevsky (1821–1881) and *El Cristo de Espaldas* (*Backwards Christ*; 1952) by Eduardo Caballero Calderón (1910–1993). I will analyze both perspectives within the historical context of their respective periods, as well as within their own narrative structures. I also consider them as personal expressions of metaphysical-social visions whose roots can be found in the religious and philosophical works of authors as Vladimir Solovyov, in the case of Dostoevsky, and Pierre Teilhard de Chardin, in the case of Caballero Calderón. The main goal is to demonstrate how both positions provide an ethical and collective proposal against the selfishness and violence of the world, through an approach that intermingles a permanent social action and a spiritual metamorphosis. Two visions that, I trust, continue to have relevance for the contemporary reader.

Keywords: Dostoevsky; Caballero Calderón; active love; charity; Solovyov; Teilhard de Chardin.

“Amor ativo” e “caridade”: uma abordagem a duas visões filosóficas em *Os irmãos Karamazov*, de Fiódor Dostoiévski, e *El Cristo de espaldas*, de Eduardo Caballero Calderón

Neste artigo compara-se as noções filosóficas de “amor ativo” e “caridade” presentes nas obras *Os Irmãos Karamazov* (1879–1880) de Fiódor Dostoiévski (1821–1881) e *El Cristo de Espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón (1910–1993). Ambas perspectivas são analisadas no contexto histórico dos respectivos períodos, bem como nas estruturas narrativas dos respectivos romances. Também são consideradas como expressões pessoais de visões metafísico-sociais cujas raízes podem ser encontradas nas obras religiosas e filosóficas de autores como Vladimir Solovyov, no caso de Dostoiévski, e Pierre Teilhard de Chardin, no caso de Caballero Calderón. O interesse principal é demonstrar como ambas as posições oferecem uma proposta ética e coletiva contra o egoísmo e a violência do mundo, através de uma abordagem que entrelaça a ação social permanente e a metamorfose espiritual. Duas visões que, espera-se, continuam a ter relevância para o leitor contemporâneo.

Palavras-chave: Dostoiévski; Caballero Calderón; amor ativo; caridade; Soloviov; Teilhard de Chardin.

Introducción

¿ES POSIBLE SER ÉTICO EN un mundo donde se perpetúa el mal? ¿Cómo ayudar a los congéneres en un contexto de agresión y muerte? Estas son preguntas cuyas respuestas han sido el reto de muchos escritores y filósofos a lo largo de la historia. Fiódor Dostoievski, en su novela *Los hermanos Karamázov* (1878-1880), propone, en medio de una trama centrada en el parricidio y la relación de tres (o cuatro) hermanos, una respuesta enfocada en el concepto del “amor activo”: un acto de entrega física y espiritual a los demás seres humanos, por medio de acciones constantes y prácticas. Mientras tanto, *El Cristo de espaldas* (1953), novela de Eduardo Caballero Calderón (1910-1993), sugiere, dentro del marco de una narración sobre violencias partidistas y (de nuevo) acusaciones de parricidio, una noción filosófica de “caridad”, entendida no como un acto de condescendencia, sino como un posicionamiento igualitario con los más necesitados.

Este artículo comparará estas dos nociones filosóficas, observándolas como expresiones personales de visiones metafísico-sociales cuyas raíces pueden ser encontradas en trabajos religiosos y filosóficos de autores como Vladímir Soloviev, en el caso de Dostoievski, y Pierre Teilhard de Chardin, en el caso de Caballero Calderón. Para lograr un mejor entendimiento, antes de llegar a este punto realizaré una contextualización histórica y temática de ambos textos, así como una exploración de algunos elementos estructurales de sus narrativas.

En el marco de los treinta años del fallecimiento de Caballero Calderón y de los setenta de la publicación de *El Cristo de espaldas*, conmemorados ambos en el 2023, subrayaré cómo ambos autores, partiendo de unas narrativas de violencias que abarcan espacios políticos, domésticos e individuales, logran construir propuestas ético-metafísicas, en donde lo personal y lo trascendente se unen en una propuesta de transformación social y espiritual que sigue teniendo una gran relevancia dentro del mundo contemporáneo.

Contexto histórico

Tanto para Dostoievski como para Caballero Calderón el arte literario se entiende como un ejercicio político e ideológico, que participa en discusiones intelectuales y responde a los desafíos históricos inmediatos

de las (por demás complejas) épocas en las que se encuentra. Ya desde su primer texto de ficción, *El arte de vivir sin soñar*, publicado en 1943, el autor colombiano había utilizado una historia como un espacio para discutir temas de actualidad: la historia, de corte fantástico, de dos amigos que despiertan después de un sueño de 1000 años en medio de la sociedad norteamericana, había sido usada como una estrategia poética para explorar de manera casi ensayística muchas de las contradicciones, limitaciones y violencias del capitalismo. Entretanto, Dostoievski, para el momento de la aparición de *Los hermanos Karamázov* en 1879 y 1880, no sólo había ya construido grandes novelas filosóficas como *Crimen y castigo* (1866- 1867) y *El idiota* (1868-1869), sino que también había alcanzado un gran éxito con la publicación de *El diario de un escritor* (1873 a 1880, en donde había escrito de manera extensa y personal sobre diversos temas políticos, religiosos y sociales. Por estas razones, antes de adentrarme en sus conceptos filosóficos, considero indispensable presentar el contexto en que estas novelas fueron escritas, así como como sugerir algunas de las grandes inquietudes que impulsaron a sus creadores.

Para el momento de la escritura de *Los hermanos Karamázov*, el Imperio ruso se encontraba en las postrimerías del gobierno del zar Alejandro II (1818-1881). Después de su ascenso al trono en 1855, había tenido lugar un primer impulso de modernización con dos reformas importantes: primero, la emancipación de los siervos en 1861, que había convertido a personas sometidas “a una disciplina brutal” y al control total de “los terratenientes o del Estado” en “campesinos [...] [con] libertad jurídica, derecho a casarse libremente y [...] la posibilidad de adquirir propiedades, emigrar y recibir tierras” (Fazio 32); segundo, los cambios judiciales y administrativos de 1864, cuando “se abolieron la tortura y las penas corporales, se modificó la educación [...] y se institucionalizaron los *zemstvos* (administraciones locales y provinciales)” (Fazio 39). Esta tendencia transformadora, sin embargo, había ido transformándose en otra más regresiva, caracterizada por la represión y la censura oficiales, lo que reflejaba “una de las grandes disfuncionalidades del zarismo”: la voluntad del régimen de hacer “todo cuanto estuvo a su alcance para limitar las facultades” de un “naciente sujeto autónomo” (Fazio 39). No resulta sorprendente, entonces, que existiese un malestar social generalizado y creciente entre la población, en donde ni los reformistas que creían en una positiva influencia de las tradiciones

européas (los europeístas), ni aquellos que buscaban cambios a través del regreso a unas tradiciones propias de la herencia eslava (los eslavófilos) habían visto satisfechas sus aspiraciones. Desde la década de 1860 fueron surgiendo “organizaciones, movimientos y círculos *narodniki*, que creían en la posibilidad de un socialismo agrario que emanara del colectivismo y el igualitarismo de la comuna campesina”; algunos de ellos aprobaban “la violencia para acabar con el orden imperante” y como un método válido de accionar político (Fazio 42).

Durante el periodo específico de escritura de la novela, entre 1879 y 1880, dos situaciones deben destacarse. Primero, la inquietud política y social, causada en parte por los constantes atentados en contra de la vida del zar (un intento de descarrilamiento de su tren en diciembre de 1879, la explosión del comedor del Palacio de Invierno de San Petersburgo en febrero de 1880), y que alcanzaría eventualmente su trágico clímax en su asesinato a manos de integrantes del movimiento *La Voluntad del Pueblo* el 13 de marzo de 1881 (Fazio 42), un par de meses después de la muerte de Dostoievski. Segundo, el anhelo del zar de acelerar algunas transformaciones políticas, expresado en su nombramiento del conde Mijaíl Lorís-Mélikov como asesor principal para que “trazara los planes para una constitución limitada que proporcionaría a figuras invitadas del público un papel asesor en la legislación” (Figs 75). Ambas circunstancias reflejan una manifestación ideal de las contradicciones de aquella época incierta, en la que convivían anhelos de cambio con un descontento colectivo y una ineficiencia política.

La Colombia en la que escribió Caballero Calderón, entretanto, era una que también había vivido un impulso reformista debilitado por resistencias reaccionarias. Durante la década de 1930, las reformas liberales, propuestas sobre todo durante el primer gobierno de Alfonso López Pumarejo (1934-1938), habían prometido una reforma agraria, lo que en teoría buscaba solventar los problemas surgidos del conflicto “entre terratenientes y colonos, debido a la falta de claridad de los títulos de propiedad” (Melo 208). Todo ello, sin embargo, se había visto frustrado en los años subsiguientes por un mantenimiento general del *statu quo*, en donde “la inmensa mayoría de la tierra de latifundistas [...] quedó en firme” y “los colonos [...] fueron expulsados preventivamente de las haciendas” dado que “la presunción de propiedad de los colonos ponía en peligro los títulos de quienes tenían aparceros” (Melo 210). Sumado a esto, el aumento de la violencia bipartidista

entre los partidos Liberal y Conservador en la segunda mitad de la década de 1940 se manifestó en “choques armados sobre todo en zonas rurales, en los que murieron liberales [...], a veces con la complicidad de las autoridades” de los “jefes conservadores locales” (Melo 220), y generó un clima de tensión que alcanzaría su estallido con el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948.

Entre 1950 y 1952, cuando se escribió *El Cristo de espaldas*, el territorio colombiano continuaba envuelto en conflictos civiles y confrontaciones, en un periodo conocido como La Violencia. En él, las rencillas políticas habían degenerado en la aparición de guerrillas de inclinación liberal que “crecían como respuesta a lo que veían como una persecución implacable de un régimen ilegítimo”, el cual a su vez “tomó formas cada vez más violentas” y “lanzó una ofensiva en la que murieron más de 1000 personas, la mayoría ajenas a lo ocurrido” (Melo 225). Campesinos y ciudadanos de pequeños pueblos fueron los más afectados por estas agresiones, permeadas también por “grupos de civiles conservadores” que usaron escuadrones de contraguerrillas como “instrumentos de venganzas políticas o se aprovecharon para apropiarse de fincas y ganados de los perseguidos” (Melo 225).

Al comparar ambos contextos, es claro que tanto Dostoievski como Caballero Calderón vivieron en sociedades caracterizadas por una estricta jerarquización política y una desigualdad arraigada, en donde una expectativa de cambio chocó con una incapacidad o desinterés para proponer soluciones duraderas, y la violencia social era parte de una cotidianidad degradada que afectaba también un marco privado y doméstico. Asimismo, si se tiene en cuenta que ambas novelas se desarrollan en un contexto rural, resulta evidente su interés común por mostrar los efectos que dichas circunstancias tuvieron en las clases medias y populares que habitaban territorios más “periféricos” a los grandes círculos de poder; territorios cuyos conflictos exponen las contradicciones existentes no solo entre los políticos locales y los ciudadanos a los que pretendían gobernar, sino también entre las abstracciones de las *intelligentsias* regionales (usualmente formadas en los centros urbanos o en el extranjero) y las duras realidades de la población campesina que las rodeaban.

Las nociones de “amor activo” y “caridad” deben entenderse, por tanto, como conceptos que buscan dar una respuesta a excesos políticos y sociales, que escapan a un marco meramente abstracto o teológico y que, por el contrario,

impulsan acciones específicas en pro de un bienestar individual y comunitario. ¿Pero quiénes son sus instigadores? Para comprender esto, deben considerarse las narrativas y los personajes dentro de las que aparecen y se desarrollan.

Comparación narrativa

Caballero Calderón fue un admirador declarado de Fiódor Dostoievski. En 1948, cuatro años antes de la publicación de *El Cristo de espaldas*, y dos años antes de comenzar la escritura de su novela, el escritor colombiano realizó un trabajo de compilación de pensamientos titulada *Confesión de sufrimiento*, en donde destacó a varios autores por su “manera como cada uno de ellos respondió al poderoso estímulo del dolor, que es una fuente inagotable de belleza para las creaciones intelectuales” (Caballero Calderón, *Confesión* 7). En el caso del autor ruso, Caballero Calderón resaltó su capacidad para capturar “la violencia de las pasiones”, en donde todos sus personajes “oscilan entre la vida y la muerte, entre la normalidad y la locura” (*Confesión* 10). Más allá de si su interpretación es una representación completa de la estética del autor ruso, es innegable que estos elementos también permean buena parte de su obra: novelas como *Siervo sin tierra* (1954) y *Caín* (1968) presentan al lector un universo de violencias y luchas políticas, donde los crímenes filiales y las luchas de clase dejan al descubierto la crueldad ejercida dentro del mundo campesino.

El caso de *El Cristo de espaldas* no es la excepción. Su narrativa presenta a un joven sacerdote quien, buscando alcanzar una mayor iluminación espiritual de la que considera posible en un convento, decide hacerse cargo de una parroquia pobre ubicada en un páramo del departamento de Boyacá o Cundinamarca. Dicho territorio, cuyo nombre nunca se revela a lo largo de la historia, se encuentra envuelto en un turbio conflicto entre dos terratenientes de partidos políticos opuestos. El primero de ellos, el liberal don Pío Quinto Flechas, ha sido exiliado a otro pueblo años antes del inicio de la historia; el segundo, el conservador don Roque Piragua, pese a haber afianzado su poder absoluto, es encontrado asesinado en una de las posadas del pueblo. El sacerdote, durante tres días de trabajo en la parroquia, intentará defender a uno de sus hijos despreciados de la acusación de parricidio, mientras intenta encontrar al verdadero criminal y se confronta con unas situaciones que desafían todas sus creencias religiosas y filosóficas.

Cualquier dostoevskiano encontrará con facilidad el sinnúmero de similitudes que esta sinopsis tiene con los acontecimientos de *Los hermanos Karamázov*. Entre ellas, pueden considerarse los siguientes puntos: primero, la ubicación en un espacio rural, cuya historia permanece relativamente en la sombra. Segundo, la vocación de dos de sus protagonistas (el sacerdote, cuyo nombre tampoco se conoce, y Alexéi ‘Aliosha’ Karamázov), centrada en la entrega a una fe cristiana, una ortodoxa y la otra católica. Tercero, la concentración temporal, la cual, al apretujar acontecimientos en un periodo de tiempo breve, “presenta una situación crítica en su más alto punto de tensión y de intensidad” y genera un espacio donde los personajes se presentan “por medio del monólogo dramático, como conciencia autorreveladora y autorrefleja” (Frank 715-716). Y cuarto, la utilización del parricidio como una estrategia de exploración tanto de los vicios más oscuros de la naturaleza humana como de las posturas filosóficas y espirituales que los contrarrestan.

No se pretende, por supuesto, indicar que las conexiones son absolutas o sugerir que Caballero Calderón realizó una simple copia del esqueleto estructural de *Los hermanos* a una narrativa sobre La Violencia colombiana. Sería un error ignorar la variada extensión de ambas historias (*El Cristo de espaldas* es una novela corta cuya primera edición de 1952 tiene 165 páginas, mientras que *Los hermanos Karamázov* es una épica que sobrepasa las 1000 páginas), u olvidar que el parricidio en *El Cristo* es visto únicamente de manera tangencial, dado que el sacerdote protagonista solo es un testigo sin una conexión filial con el muerto (como en cambio sí la tiene Alexéi, hijo del asesinado Fiódor Pávlovich). Son diferencias importantes, que no serán exploradas a fondo dado que sobrepasan el interés central del presente artículo. Lo que sí me parece conveniente señalar es que todos estos elementos son utilizados para profundizar en los argumentos filosóficos de sus respectivos autores, potencializando una estrategia comunicativa común. Esto se observa así:

- a. Ubicación espacial: la ruralidad asfixiante presente en ambas obras permite examinar de forma más intensa las dinámicas de comunidades que simbolizan los retos que sociedades como la rusa y la colombiana confrontaban en los respectivos periodos históricos de la escritura de las novelas. Lo rural también permite acentuar el contraste entre los discursos tradicionales y las posiciones intelectuales provenientes del extranjero o

de círculos intelectuales urbanos (como sucede con el sacerdote capitalino y el intelectual Iván Karamázov, por ejemplo).

- b. Vocación de los personajes: la espiritualidad que comparten el sacerdote sin nombre y Alexéi Karamázov crea un marco conceptual desde el cual comprender el “amor activo” y la “caridad”, dos perspectivas en las que —como se profundizará más adelante— un tema de índole metafísico se comprende desde una postura más sensible, directa y humana.
- c. Concentración temporal: la utilización de este recurso permite fortalecer, en términos prácticos, las reflexiones hechas por los personajes. La tensión dramática resultante obliga a ambos a pasar de un espacio de reflexión pasiva a uno de acción inmediata, lo que destaca aún más el peso de estas visiones para la transformación de un discurso social y moral.
- d. Parricidio: este tema es un verdadero tabú que profundiza el horror de la violencia y, en contraste, agudiza el impacto de las reflexiones de los personajes. Junto a ello, si se lleva a un plano simbólico, esta temática permite explorar las relaciones entre el Padre y el Hijo, entendidas tanto en un plano cristiano como en lo que le respecta a la constitución de jerarquías en donde el campesino es tratado como el vástago dominado y el terrateniente adquiere un valor paternalista y dictatorial.

En su conjunto, estos cuatro elementos crean un sólido marco que promueve la aparición dentro de las dos narrativas de una búsqueda de una posición ética que contrarreste múltiples violencias. Las dos concepciones más desarrolladas de este proceso son, como ya se ha señalado, el “amor activo” y la “caridad”. Pasaré ahora a explorarlas más a fondo.

Amor activo y caridad: una comparación

Dos son los momentos en los que se presenta de manera directa el tema del “amor activo” en *Los Hermanos Karamázov*: en ambos casos es evidente la influencia del *stárets* Zósima, el “hombre santo” del convento en el que vive Alexéi Karamázov. El primer episodio se encuentra en el capítulo cuarto del libro segundo, cuando la terrateniente Jojlakova visita al viejo sabio y, en presencia de Alexéi, anuncia que, aunque “ama a la humanidad hasta tal punto que a veces sueña con dejarlo todo”, teme no durar mucho en esa senda porque “quiere que el amor se le pague con amor”, es decir,

que exista una gratitud inmediata de parte de todas las personas a las que ayuda en cada momento de su vida (Dostoievski 93-94). El segundo pasaje, más breve, se desarrolla en el capítulo tercero del libro sexto, cuando el narrador comparte una hagiografía o *zhitie* escrita por Alexéi en memoria de su maestro, en donde se narran episodios de su vida y se destacan partes importantes de su pensamiento espiritual.

En lo que respecta a la noción de “caridad”, *El Cristo de espaldas* presenta el término también en dos momentos: primero en el capítulo tercero, poco después del descubrimiento del asesinato del gamonal, cuando el sacerdote trata de proteger en su parroquia a una mujer llamada María Encarnación, atacada junto con sus hijos pequeños por el alcalde debido a las filiaciones políticas de su difunto marido. Después, el término se encuentra en el octavo y último capítulo, cuando todas las buenas intenciones del protagonista se revelan como inútiles, y es atacado por diversas figuras de autoridad (incluyendo su mentor espiritual), quienes lo acusan de ser un joven inmaduro que no sabe reconocer su posición social y la fuerza de una tradición religiosa que lo sobrepasa.

En ambos casos, la reflexión surge en contextos de incertidumbre y tristeza, en donde los personajes involucrados han vivido en carne propia momentos de dificultad que los han expuesto a las injusticias de sus respectivas sociedades. Como se puede deducir por los párrafos anteriores, en el caso de *Los hermanos Karamázov* la descripción fluye entre un marco dialógico entre personajes (Jojlakova-Zósima) y otro textual en una obra de tipo religioso-ensayístico (hagiografía de Zósima), mientras que en *El Cristo de espaldas* se da como resultado de una serie de cavilaciones, cada vez más atormentadas, que su protagonista tiene en medio de una crisis moral y política. La tensión entre la voluntad individual y el poder de un discurso colectivo es un hilo de conexión en ambas narrativas, lo que obliga a un posicionamiento de los personajes y al mismo tiempo conduce al lector a un reconocimiento intelectual y sensible de su propia perspectiva ante el mundo.

El “amor activo”, como lo sugiere su nombre, posee dos componentes. El primero es el concepto amoroso, entendido no como un deseo erótico o sexual, o como una entrega emocional a una figura filial o una pareja sentimental, sino como un acto de “trabajo y firmeza” permanentes que se aleja de un deseo más efímero de “ansiar la proeza inmediata, que se consume rápidamente” en favor de la búsqueda prolongada de un bienestar

colectivo (Dostoievski 94). En otras palabras, lejos de ser un acto impulsivo que busca una transformación radical, es un acto de persistencia que anhela una metamorfosis más honda y permanente. Por supuesto, es un concepto permeado por un pensamiento de orden espiritual y cristiano, centrado en un sacrificio que debe evitar “la mentira”, la “sensación de repulsión, la repulsión de los demás y la repulsión [contra] sí mismo” y el “miedo”, así por momentos llegue a parecer en su exigencia “cruel y aterrador” (Dostoievski 95). Zósima, como hombre santo, se convierte en un representante de esta filosofía, cuyo inspirador ideal es un Señor divino que siempre ha amado y guiado “de forma misteriosa” a todas sus criaturas (Dostoievski 95-96).

El valor ético, transformativo, de estas enseñanzas, es innegable. Pero su impacto podría quedar debilitado de mantenerse como una pretensión abstracta, una sucesión de pensamientos bienintencionados sin un efecto en la sociedad. Para resaltar la importancia de su aplicación, surge el segundo componente: su valor “activo”. Zósima lo sugiere a la señora Jojlakova por medio de la evocación de una reflexión de un tercero que dice: “cuanto más amo al género humano en general, menos aprecio a los hombres en particular” (Dostoievski 94). Esta encrucijada, que demuestra la dificultad de sentir una querencia por un individuo al ser consciente de sus falencias particulares, solo puede ser resuelta mediante un tránsito constante: “intente amar al prójimo activamente y sin descanso. A medida que progrese en el amor, se irá convenciendo de la existencia de Dios y de la inmortalidad de su alma. [...] Haga lo que pueda y se le pagará” (Dostoievski 93-94). La “acción” radica entonces en un abandono de cualquier desidia o embotamiento, fruto de la insatisfacción personal o la consciencia de la incompletitud de cualquier gesto de benevolencia, reemplazada por un reconocimiento de la falibilidad de la naturaleza humana y la aceptación de sus equivocaciones. Es una postura que, pese a su origen espiritual, se acerca al mundo sensible y emotivo, considerando la fe no como un método de recogimiento o escape ascético, sino como un aliciente para entrar en movimiento y ayudar a todos los seres vivos.

Este desplazamiento, sin embargo, no se queda solamente en un plano físico: por el contrario, abre también una nueva frontera de renovación metafísica. Para comprenderla a plenitud, debe tenerse en cuenta primero que, en la época inmediatamente anterior a la escritura de la novela, Dostoievski conoció al filósofo Vladímir Soloviov (1853-1900): miembro de una generación

posterior a la del autor, “durante todo el invierno y el inicio de la primavera de 1878”, este presentó en San Petersburgo una serie de charlas tituladas *Conferencias sobre la humanidad de Dios*, las cuales “fueron un gran suceso público así como cultural”, interesando “no solo [a] estudiantes normalmente adversos a todo lo que sonara a religioso o teológico, sino también [a] la crema de la sociedad culta petersburguesa”, entre la que se encontraba, por supuesto, el mismo novelista (Frank 488). “A partir de entonces”, como señala Marina Kostalevski en su libro *Dostoevsky and Soloviev: The Art of Integral Vision*, “la simpatía y la amistad entre Dostoievski y Soloviev adquirieron la profundidad y el significado de un fenómeno espiritual” (63).¹ Esto se debió en buena medida a la cercanía filosófica entre ellos, como la que se observa en las siguientes reflexiones, provenientes de las conferencias señaladas y que se conectan con las perspectivas éticas que habrían de desarrollarse poco después en *Los hermanos*:

[...] el orden social se apoya en el egoísmo de los individuos, del cual provienen su competencia, su lucha, la enemistad y todos los males sociales.

Pero si la raíz de la falsedad social consiste en el egoísmo, entonces la verdad social debe basarse en lo contrario [del egoísmo], es decir, en el principio de la abnegación o del amor [a los demás].

Para darse cuenta de esa verdad, cada uno de los miembros de la sociedad debe poner un límite a su autoafirmación exclusiva, debe adoptar el punto de vista de la abnegación, debe renunciar a su voluntad exclusiva, debe sacrificarla. (Soloviev 72)²

Es patente el común rechazo, en ambos autores, a una sociedad individualista que niega la posibilidad de una entrega colectiva, así como la necesidad de un cambio de perspectiva que conduzca a un sacrificio prolongado y no exento de dificultades en pro de los demás. Mas Soloviev no se queda en este punto, sino que va más allá:

Solo cuando todos realizan personalmente la verdad y son partícipes del principio moral incondicional, sólo entonces la voluntad de todos puede ser la ley moral para mí. Por consiguiente, el amor y la abnegación en su

1 La traducción es mía.

2 La traducción es mía.

relación con los hombres solo son posibles cuando manifiestan el principio incondicional que está por encima de los hombres, el principio en relación con el cual todos por igual representan una falsedad, y todos por igual deben retractarse de esa falsedad.

[...]la realidad del todo, la realidad universal o entera es la realidad de Aquel que lo es todo: la realidad de Dios. Pero esa realidad incondicional solo es accesible, como tal, a una percepción inmediata, en una revelación interna; es decir, representa el objeto del conocimiento religioso. (Soloviov 72-74)³

Para el filósofo, es necesario reconocer una fuerza última, la divina, dado que es la que entrega el orden y el marco moral necesarios para que exista una abnegación plena hacia los demás. Esto no es lejano a las propias perspectivas dostoievskianas, las cuales, como señalé más arriba, también están conectadas con un reconocimiento de la existencia de Dios. “Ambos”, señala Kostalevski, “hacen depender la ética de la metafísica [...]”; la lucha entre el bien y el mal en el desarrollo del mundo es al mismo tiempo la lucha del bien *contra* el mal” (148-150).⁴ Pero hay una diferencia interesante entre los dos pensadores: para Soloviov, el descubrimiento de lo trascendente solo es posible por medio de un ejercicio de revelación interna, de auto-exploración íntima. Para el novelista, quien no niega la importancia de un proceso personal, el énfasis se encuentra en cambio en una interacción palpable con los demás. Lo divino no puede ser encontrado mediante un proceso de meditaciones cada vez más abstractas e idealizadas, que terminan celebrando a un Ser superior y distante; es necesario buscarlo en el corazón y las acciones entre los seres vivos, lo que a su vez conduce al descubrimiento de una capacidad colectiva para el sentimiento, el amor y el altruismo. En pocas palabras: Dios, para el autor de *Los hermanos*, existe sin dudas, pero solo puede encontrarse con profundidad a través del sacrificio y el apoyo a otros. Es en este acto que puede lograrse tanto una transformación social como una espiritual.

El deseo de transformar la realidad, en todos sus planos, es también uno de los núcleos de la noción de “caridad” de *El Cristo de espaldas* de Caballero Calderón. El inicio de la meditación filosófica se da cuando el protagonista piensa, en medio de los problemas que lo rodean, “cómo le pesaba ser cura”

3 La traducción es mía.

4 La traducción es mía.

lejos de “la atmósfera delgada y luminosa donde desaparecen las dimensiones terrestres y son lógicos y comprensibles el éxtasis, el arrojo, la beatitud, las lágrimas y el milagro” (Caballero Calderón, *El Cristo* 83). Una vez más, se presenta la existencia de un mundo controlado, en donde (en apariencia) se facilita la perfección espiritual, y su choque con una realidad imperfecta. Esto no impide, sin embargo, el deseo ferviente del sacerdote de entrar en una realidad sensible, motivado por una “caridad que no se recoge sobre sí misma, sino que se derrama como una bendición sobre los hombres” (Caballero Calderón, *El Cristo* 83): hay una voluntad decidida por entregarse con desinterés a lo colectivo, así esta decisión conlleve un enorme sacrificio emocional y físico, dado que “el mundo de las cosas pequeñas se presenta intempestivamente, derrotando y humillando su espíritu” (Caballero Calderón, *El Cristo* 84). Es, como comenta Herbert Braun en *Un país de carne y hueso*, “un infiernillo de pequeñeces, [producto de] la falta de sociabilidad en los pueblos y sus caminos aldeaños, desde la soledad del campesino, metidos en su aburrimiento” (65): una dolorosa realidad social que el mismo protagonista, con su espíritu empático, empieza a vivir en carne propia. Reveladora resulta, entre estas miserias domésticas, la imagen de un piquete de pulga, que lo precipita “en la realidad pequeña e impertinente” (Caballero Calderón, *El Cristo* 84): aunque las mejores intenciones no se ponen en duda, las realidades físicas más insignificantes dificultan el camino y revelan los retos del ejercicio rutinario de la generosidad en un contexto particularmente difícil.

Este dolor individual, sin embargo, no disminuye la compasión que el protagonista siente por sus congéneres que sufren entre la violencia. Su vocación lo lleva a creer que la caridad “consiste en identificarse con ellos, en volverse como ellos son, en colocarse dentro de su mismo punto de vista” (Caballero Calderón, *El Cristo* 81). Esto es un ejercicio de empatía que anhela apoyar no desde una postura paternalista, con el sacerdote como el jefe de un rebaño, sino desde la de un igual que comparte las duras realidades de sus feligreses. Es más, el mismo pensador se posiciona como un aprendiz de un proceso incompleto, que cada ser humano solo puede finalizar cuando “se levanta hasta el Cristo”, es decir, cuando adopta “el punto de vista que tuvo Cristo en la cruz, [donde] todo es claro e inteligible” (Caballero Calderón, *El Cristo* 81). La figura del ser espiritual atormentado, por lo tanto, se convierte en el ejemplo máximo de sacrificio hacia los demás. Su poder radica no en estar en los cielos, después de su resurrección, sino en su dolorosa *corporeidad*

mientras se encuentra crucificado. La imagen demuestra —desde este punto de vista— el poder transformativo del sufrimiento, en su capacidad para entregar una consciencia depurada y sublime de la realidad; el Cristo celebrado es uno material, físico, entregado por su compasión a un padecimiento que comparte las mismas dificultades que cualquier otro ser sensible tiene a lo largo de su existencia. De allí es que, para el sacerdote, el alejamiento u olvido de esta búsqueda, “la ignorancia de Cristo”, conduzca a “la dureza de corazón que ciega la fuente de aguas vivas que es la caridad” (Caballero Calderón, *El Cristo* 82): es decir, que una negación del legado más trascendente, y a la vez más terreno, del Nazareno, solo puede conducir a una comprensión parcial de cualquier comunidad, a una incapacidad de perdonar y de amar de manera genuina.

Esta postura terrenal se fortalece más adelante, al final de la narrativa, cuando el sacerdote reflexiona sobre el peso de la moral, que equipara con “una matemática de la conducta, que se refiere a hombres esquemáticos e ideales, idénticos solo al concepto que los teólogos, los moralistas y los santos tienen de lo que son los hombres” (Caballero Calderón, *El Cristo* 156). Esta visión, inadecuada en un mundo de imperfección, que propone una serie de metas inaccesibles a una humanidad llena de contradicciones y ambivalencias, da paso a una percepción más sencilla pero también más poderosa, en donde el hombre solo debe “amar a Dios sobre todas las cosas y al prójimo como a sí mismo” (Caballero Calderón, *El Cristo* 157): amor a un Dios que, como se ve en el caso de Cristo, se entiende como presencia siempre presente y sensible; y amor al prójimo, que se convierte en una extensión del afecto individual que cada ser humano debe buscar en sí mismo. Para lograr estas metas, piensa el sacerdote, no hay nada más necesario que “vivir con caridad”, un “amor de los hombres en Cristo y también la ternura del corazón que en Él se sosiega y satisface”, que “puede lograr el milagro de que los hombres, sin dejar de serlo, comiencen a ser dioses” (Caballero Calderón, *El Cristo* 157). Una vez más, Jesús se acerca a la humanidad, convirtiéndose en la personificación de un amor que permite no solo una alianza entre lo material y lo espiritual, sino también un comportamiento ético de abnegación y entrega.

Esta interpretación, de manera similar a lo que ocurriría en el caso dostoevskiano, puede conectarse con pensamientos místicos propios de su época que influenciaron a su autor. En su libro *Pensamientos y habladurías*,

publicado en 1979, Caballero Calderón destaca el peso que en su vida y obra tuvieron las ideas del jesuita Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955), quien, según sus propias palabras, “más que teólogo fue un evolucionista, un darwiniano para quien la especie humana apenas comienza a concebir su destino como una tendencia a la unidad y a la formación de una conciencia universal que reflejaría a Dios” (*Pensamientos* 5). Para el presente artículo, me interesa en particular la visión que el pensador francés tenía de Cristo como una figura que en sí misma reflejaba el poder de la materia, no como un elemento muerto y atado a rígidas leyes físicas, sino como una manifestación de una evolución permanente hacia lo sublime:

Cristo quiso y tuvo que asumir una carne auténtica. Santifica la nuestra mediante un contacto especial. Prepara de esa manera físicamente la Resurrección. En la concepción cristiana, por tanto, la Materia conserva su papel cósmico de base inferior, pero primordial y esencial, de la Unión; y, por asimilación al Cuerpo de Cristo, hay algo de la Materia misma destinado a pasar a los fundamentos y a los muros de la Jerusalén celeste. [...]

¿Por qué el anhelo de Progreso y el culto de la Tierra, si se les señala como término la culminación en Cristo, no habrían de transformarse, de parecida manera, en una gran Virtud innominada, que sería la forma más general del amor de Dios, encontrado y servido en la Creación? (Teilhard de Chardin 42-43)

Es de destacar la conexión que se establece entre la Naturaleza, como un ente en constante proceso de perfeccionamiento, y el Cuerpo de Cristo, como una fuerza cósmica en la que se expresa un ascenso espiritual de la humanidad. Lejos de ser una figura remota, una inspiración que se encuentra en las alturas, Jesús se revela como el centro simbólico de un enriquecimiento en el que cada individuo pone de su parte, en pro de una meta común; un trabajo activo y permanente, en el que cada acción de amor y de abnegación, de sacrificio y apoyo a otros, ayuda a crear “algo así como una conciencia colectiva [...] superior a la de cada uno de los hombres que han contribuido a formarla, pero igual a la suma de todas ellas” (Caballero Calderón, *Pensamientos* 79). La materia corpórea se convierte en el primer paso para la entrada en un amor vasto, que abarca todos los espacios y conecta un plano terrenal con otro espiritual.

Yo te bendigo, Materia, y te saludo, no como te describen, reducida o desfigurada, los pontífices de la ciencia y los predicadores de la virtud, un amasijo, dicen, de fuerzas brutales o de bajos apetitos, sino como te me apareces hoy, en tu totalidad y tu verdad. [...] Te saludo, medio divino, cargado de poder creador, océano agitado por el Espíritu, arcilla amasada y animada por el Verbo encarnado. (Teilhard de Chardin 34)

El enfoque de Caballero Calderón, comparado con esta postura de Chardin, comparte la idea de que la bienaventuranza es posible a través del camino de reconocimiento del propio cuerpo, la propia materia, compartida por el Nazareno con cualquier otro ser vivo. Si algo enfatiza el autor colombiano, como ocurría en el caso de Dostoievski, es el reconocimiento de que “el hombre en general busca testigos”, que busca una pertenencia y una cercanía emotiva con los demás en un plano material, con el objetivo de alcanzar una “sociabilidad” que trascienda cualquier contexto posible de egoísmo (Braun 68). Esto tiene aún más peso en el marco en el que se desarrolla *El Cristo de espaldas*, permeado por las dinámicas de una violencia política y una confrontación brutal entre bandos que exacerba la desunión entre los individuos. De allí que resulte tan importante la importancia central entregada a la caridad: una manifestación de empatía, pero entendida ya específicamente no solo en el individuo, sino en el acto de entrega a otros. En otras palabras: la actitud caritativa se convierte en el eslabón que conecta la individualidad y el colectivo, y que conduce con su perpetuo quehacer a un acto de amor que, pese a todas sus dificultades e incompletitudes, tiene la capacidad de asegurar una sublimidad dentro del mundo material. Un punto de conexión directa con ese “amor activo” que también anhela una acción constante a pesar de todas las dificultades.

Por si esta reflexión filosófica no fuera suficiente, es notable cómo ambas obras refuerzan el discurso de una labor permanente de sus personajes a lo largo de las narrativas. En el caso de *Los hermanos Karamázov*, Zósima lo demuestra con su ayuda no solo a la señora Jojlaikova sino también a otras mujeres, así como en sus gestos de humildad y enseñanzas a los diversos miembros de la familia Karamázov; su sucesor Alexéi lo demuestra con el apoyo irrestricto a su hermano Iván o su enseñanza a los niños Kolia Krasotkin o Iliúshenka. Entretanto, en *El Cristo de espaldas*, el sacerdote protege a su feligresa María Encarnación y al acusado de parricidio Anacleto;

en un momento de intenso dramatismo, incluso arriesga su vida para evitar que el alcalde fusile a este hombre arbitrariamente. El episodio tiene una resonancia particular dado que se indica cómo “el cura de un brinco fue a colocarse frente al Anacleto, cubriéndolo con su cuerpo, y abrió los brazos en cruz” (Caballero Calderón, *El Cristo* 114): una nueva manifestación visual de la importancia del Cristo crucificado como inspiración de un discurso redentor y ecuánime.

Resulta claro que, en ambas creaciones, a través de los pensamientos y experiencias de los protagonistas, se presenta una propuesta ética de marcada influencia cristiana, que tiene como meta la búsqueda de una compasión generalizada a través de un accionar constante que reconoce la imperfección humana y la importancia de una unión entre un sentir individual y un bienestar colectivo. Es evidente, teniendo en cuenta la influencia declarada de Dostoievski en la obra de Caballero Calderón, que hay también un reconocimiento común del peso del sufrimiento en la vida, y un intento de transmutarlo en un proceso trascendente en donde, sin negar el poder del mal, existe una acción en pro del amor y el respeto común. Quizás la más grande diferencia radica en el sentido último de en dónde se puede encontrar esa equidad: mientras que para Dostoievski lo divino se encuentra de forma directa en el alma de cada uno de los hombres, en el caso de Caballero Calderón la caridad puede ser hallada solo mediante la mediación, así sea simbólica y cósmica, del ejemplo del Cristo crucificado.

Tal vez sea esta cualidad superior, pese a su corporeidad, la que pueda ayudar a entender el fracaso del sacerdote en su búsqueda de transformaciones: al final del relato, desilusionado, decide abandonar el pueblo y volver a su espacio de clausura. En esto hay una clara diferencia con la figura de Alexéi Karamázov, quien, pese a todos los apuros que tiene que sobrellevar tras el parricidio de su padre, el juicio de su hermano Dimitri y la locura de su hermano Iván, logra al final adquirir el potencial de una sabiduría en su deseo manifiesto de vivir en adelante el “amor activo” que le había presentado su maestro, por medio de la enseñanza infantil y un peregrinaje por toda Rusia. Hay una claudicación más pesimista en el sacerdote de Caballero Calderón, que, sin embargo, se matiza por la resistencia interna que mantiene hasta el último momento: pues, aunque acepta la voluntad del obispo de regresar al convento, le dice mentalmente que “el Cristo no se me volvió de espaldas, Excelencia, porque yo lo siento vivo en mi corazón y mi corazón no me

engaña. Verá su Excelencia: lo que ocurre es que los hombres le volvieron las espaldas a Cristo” (*El Cristo* 164). Aunque en estas palabras se subyace una amargura innegable, muy distinta a la esperanza con la que cierra *Los hermanos Karamázov*, también se preserva el valor emocional y físico del Cristo, y se hace una exaltación desafiante, en medio del marasmo de la violencia, a la valía de su legado ético. Poderoso cierre a una historia que, en sí misma, espera una reflexión de igual calado de parte de cualquier lector.

Conclusión

Las dos ideologías presentadas por los autores analizados en el presente artículo reflejan un interés humanístico común, permeado por una consciencia constante de otredad y un deseo de cooperación material. A pesar de la diferencia de sus épocas, en ambos casos se presenta una respuesta al poder de la violencia y el mal que existe en el mundo, por medio de una propuesta que unifica pensamiento y la acción en un resultado quizás imperfecto pero superior a cualquier indiferencia.

Para ser coherente con la propuesta presentada en ambas narrativas, es conveniente cerrar este texto con una reflexión sobre cómo estas dos perspectivas tienen un impacto genuino en la realidad de cada lector. ¿Pueden el amor activo y la caridad convertirse en guías éticas y espirituales para el mejor desarrollo de cualquier sociedad contemporánea? La respuesta, ante todo, depende de una primera voluntad personal. Uno de los elementos más bellos de ambas propuestas es que se inician con un acto de entrega individual a los demás: una entrega que implica dolor, sí, compromiso y sacrificio, y que no necesariamente conlleva un beneficio práctico directo, en un sentido de ganancia personal o de agradecimiento de parte de otro, pero que sí redundará en una comprensión más profunda de la naturaleza humana y en la adquisición de una sabiduría que descubre una secreta metafísica latente en cada acto de la vida.

Junto a ello, hay una propuesta de acento sociopolítico: paralela a la espiritualidad personal, a un redescubrimiento de un amor y un respeto individuales, es posible iniciar una construcción de una sociedad en donde exista una mayor equidad y una igualdad por medio de un accionar permanente en donde cada uno participe en un proceso de construcción y fortalecimiento. La espiritualidad alcanzada por Zósima, y el anhelo frustrado

del joven sacerdote, apuntan hacia una misma verdad: una búsqueda de un cambio en donde el amor por los demás confronte la violencia y el egoísmo de la vida, y se equipare a todas las clases sociales con la ayuda de la escucha y la comprensión del otro. Aunque en el caso del protagonista de Caballero Calderón esto no se ve plenamente realizado, por su derrota ante los poderes mundanos que quieren controlarlo, su último desafío (así sea interior y secreto) al poder impuesto puede verse como una manifestación de una continuidad de su discurso. Para alentarlos, quizás podría pedirle que escuchase las palabras del maestro Zósima:

Si ya no puedes hablar con los que están enfurecidos, sé su servidor en silencio, humillándote sin perder nunca la esperanza. Si aun así todos te abandonan y te expulsan por la fuerza, cuando te quedes solo cae sobre la tierra y bésala, humedécela con tus lágrimas y la tierra te ofrecerá el fruto de tus lágrimas, aunque nadie te vea ni te oiga en tu soledad. Ten fe hasta el final, aunque todos en la tierra se hayan descarriado y solo tú sigas siendo fiel: haz una ofrenda y alaba a Dios, tú, el único que has quedado. Y, si os encontráis dos iguales, entonces seréis todo un mundo, un mundo de amor activo: abrazaos enternecidos y alabad al Señor, pues, aunque seáis dos, su verdad se ha cumplido. (Dostoievski 436-437)

Tal vez en esa esperanza de encontrar a un hermano o hermana, a un compañero de camino, consista toda la fuerza de este discurso tan poderoso, humano a la vez que metafísico.

Obras citadas

- Braun, Herbert ‘Tico’. “Eduardo Caballero Calderón, un país de carne y hueso”. *Eduardo Caballero Calderón: miradas sobre su obra*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2012, págs. 59-68.
- Caballero Calderón, Eduardo. *Confesión de sufrimiento*. Bogotá, Librería Suramérica, 1948.
- . *El Cristo de espaldas*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1952.
- . *Pensamientos y habladurías*. Web. 1 de mayo del 2023.
- Dostoievski, Fiódor. *Los hermanos Karamázov*. Barcelona, Editorial Alba, 2013.

- Fazio, Hugo. *Rusia, de los zares a Putin (1880-2015)*. Bogotá, Universidad de los Andes, 2015.
- Figues, Orlando. *La Revolución rusa (1891-1924)*. Barcelona, Editorial Edhasa, 2001.
- Frank, Joseph. *Dostoievski. El manto del profeta, 1871-1881*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Kostalevski, Marina. *Dostoevsky and Soloviev: The Art of Integral Vision*. New Haven, Yale University Press, 1997.
- Melo, Jorge Orlando. *Colombia: una historia mínima*. Bogotá, Editorial Planeta Colombiana, 2020.
- Soloviev, Vladímir. *Lectures on Godmanhood*. Londres: Dennis Dobson Limited, 1948.
- Teilhard de Chardin, Pierre. *Pierre Teilhard de Chardin: escritos esenciales*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2018.

Sobre el autor

Diego Augusto Arboleda (1986) es profesor del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes en Bogotá. Tiene un doctorado en *performance studies* de la Universidad de Roehampton (Londres, 2017). Dicta cursos de historia del teatro y de literatura rusa. Es integrante de la compañía teatral Sensósfera y ha codirigido piezas como *Tumaco Sensorial*, estrenada en Tumaco, Nariño, en el 2021 y en Bogotá en el 2022. Es divulgador literario a través de sus cuentas de Twitter, YouTube e Instagram, llamadas La Esquina Eslava, y ha dictado cursos gratuitos en colaboración con la Biblioteca Pública de la Universidad de los Andes. Ha escrito críticas teatrales para la revista *Cambio* y columnas de opinión en el portal Razón Pública.

As ataduras em *As doenças do Brasil*, romance de Valter Hugo Mãe

Josalba Fabiana dos Santos

Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Brasil

josalba@academico.ufs.br

Antes e depois de um livro há uma série de textos em seu redor com diferentes funções; esses são os paratextos e estão sempre presentes em maior ou menor grau. *As doenças do Brasil*, do escritor português Valter Hugo Mãe, chama a atenção porque agasalha paratextos em profusão: títulos (do romance, das partes e dos capítulos), sumário, prefácio, epígrafes, dedicatória, posfácios, apresentação do autor e do livro (na quarta capa). Este trabalho menciona praticamente todos esses paratextos, no entanto, a partir do título do romance e sobretudo da palavra doenças (físicas e/ou metafóricas), concentra sua reflexão nas epígrafes, na dedicatória e nos posfácios. Os referenciais teóricos, entre outros, são *Doença como metáfora* (1978), de Susan Sontag, *Paratextos editoriais* (1987), de Gérard Genette, e *O trabalho da citação* (1996), de Antoine Compagnon.

Palavras-chave: título; epígrafes; posfácios; paratextos; *As doenças do Brasil*; Valter Hugo Mãe.

Cómo citar este artículo (MLA): dos Santos, Josalba. “As ataduras em *As doenças do Brasil*, romance de Valter Hugo”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26 núm. 1, 2024, págs. 221-250.

Artículo original. Recibido: 30/05/23; aceptado: 12/09/2023. Publicado en línea: 01/01/2024.



Los vendajes en *As doenças do Brasil*, novela de Valter Hugo Mãe

Antes y después de un libro hay una serie de textos a su alrededor con distintas funciones; estos son los paratextos y siempre están presentes en mayor o menor medida. *As doenças do Brasil*, del escritor portugués Valter Hugo Mãe, llama la atención porque contiene una profusión de paratextos: títulos (de la novela, de las partes y de los capítulos), resumen, prefacio, epígrafes, dedicatoria, epílogos, presentación del autor y del libro (en la cuarta portada). En este trabajo se mencionan prácticamente todos estos paratextos; sin embargo, aunque parte del título de la novela y sobre todo de la palabra *enfermedades* (físicas o metafóricas), centra su reflexión en los epígrafes, la dedicatoria y los epílogos. Los referentes teóricos, entre otros, son los estudios de Susan Sontag (1978), Gérard Genette (1987) y Antoine Compagnon (1996).

Palabras clave: título; epígrafes; después de las palabras; paratextos; *As doenças do Brasil*; Valter Hugo Mãe.

The Bandages for *As doenças do Brasil*, Novel by Valter Hugo Mãe

Before and after a book there is a series of texts around it with different functions; these are the paratexts and they are always present to a greater or lesser extent. *As doenças do Brasil*, by the Portuguese writer Valter Hugo Mãe, draws attention because it contains paratexts in profusion: titles (of the novel, of the parts and of the chapters), summary, preface, epigraphs, dedication, afterwords, presentation of the author and of the book (on the back cover). In this work is mentioned practically all these paratexts; however, despite it starts from the title of the novel and above all the word *diseases* (physical and/or metaphorical), it focuses its reflection on the epigraphs, the dedication, and the afterwords. The theoretical references, among others, are the studies of Susan Sontag (1978), Gérard Genette (1987), and Antoine Compagnon (1996).

Keywords: title; epigraphs; afterwords; paratexts; *As Doenças do Brasil*; Valter Hugo Mãe.

Introdução

Valter Hugo Mãe possui uma grande versatilidade: é cantor, artista plástico, poeta, contista e romancista. O escritor português publicou os seguintes romances: *o nosso reino* (2004), *o remorso de baltazar serapião* (2006), *o apocalipse dos trabalhadores* (2008), *a máquina de fazer espanhóis* (2010),¹ *O filho de mil homens* (2011), *A desumanização* (2013), *Homens imprudentemente poéticos* (2016) e *As doenças do Brasil* (2021) —objeto deste estudo—.

As doenças do Brasil se desenvolve a partir da história de Honra, um indígena Abaeté² nascido de um estupro causado a sua mãe por um branco. Nada é aleatório nessa história, o nome do protagonista tampouco. Restaurar a honra é o que ele busca, uma vingança pela dor causada a sua mãe, a sua aldeia e a ele próprio. Por estas razões, é preciso tornar-se guerreiro, lutar contra os colonizadores, estrangeiros e estranhos que surgem repentinamente no meio da mata. Todos os que são outros são vistos como inimigos e animais: o português é a fera branca; Meio da Noite, um escravizado em fuga igualmente é uma fera. Todavia, com o passar do tempo, o rapaz negro vai sendo acolhido e até estimado. Pouco a pouco Honra percebe que ambos estão do mesmo lado, ainda que se mantenham diferentes. Se observa assim uma aparente inversão histórica, pois os indígenas, sempre desumanizados pelos brancos, são aqueles que desumanizam. No entanto, não se trata exatamente de uma inversão, haja vista que os brancos não são quaisquer animais, são feras e, sobretudo, são inimigos. De modo que os indígenas, pessoas acostumadas à convivência com uma fauna bastante profícua e nem sempre amistosa, veem os portugueses como ameaças às suas existências. Afinal,

“À educação para o mal da sociedade branca, às matanças coloniais e à destruição dos recursos naturais e animais, opõe-se à educação para o bem dos abaeté” (Nogueira 1). Para além dessa grande alteridade, Honra é também um outro para sua aldeia: nem indígena nem branco, é o feio. Para ele, a cor da sua pele é mais do que um incômodo: “Sou branco. E esta cor não é cicatriz, é ferida e não sara”. (Mãe 34)

1 Os romances iniciais de Valter Hugo Mãe foram grafados por ele em minúsculas.

2 Utiliza-se iniciais maiúsculas e o singular para as etnias em conformidade com a antropologia, mas registra-se que, no romance, o autor utiliza as iniciais minúsculas e assim foi mantido.

Tal frase, como outras no romance, repercute o título, afinal, o verbo *sasar* aponta para seu contraponto. Como se verá, as doenças estão presentes direta ou indiretamente em outros paratextos: no prefácio, epígrafes e posfácios. Essa palavra é assim uma constante que atravessa todo o livro e assume diferentes sentidos.

O título

As doenças do Brasil foi lançado no final do ano de 2021, quando o planeta ainda vivia sob os problemas mais graves causados pela Covid-19, uma enfermidade que no Brasil deixou um rastro de mais de 700 mil pessoas mortas. Um leitor que nunca tivesse tomado conhecimento de Valter Hugo Mãe e não estivesse familiarizado com a literatura poderia pensar no seu título como uma referência a essa e outras doenças, a um tratado científico ou algo nessa direção. A capa não elucida se tratar de um romance, como acontece com muitos outros do gênero na contemporaneidade. Tal informação só aparece na ficha catalográfica —sendo que sua leitura não é uma atividade corriqueira para a maioria das pessoas—.

Segundo Genette, o título é o nome do livro (76). Já para Compagnon é: “a porta de entrada [...]” (106) e “a [sua] função primeira [...] é a de referência. Ele evoca todo um texto por um signo que o compreende, sem que este seja sobrecarregado de alguma outra propriedade” (106). Genette havia tocado nesse aspecto quando afirmou que o título identifica a obra (73) e vai além, pois indica seu conteúdo, pode valorizá-la e até mesmo atrair o público (73). Na verdade, nem sempre o título indica de forma clara o conteúdo, muitas vezes o leitor terá que percorrer todo o livro para poder interpretar seu título de forma mais ou menos clara; é, em termos, o caso de *As doenças do Brasil*. E se diz em termos porque não se trata apenas de compreender sua denominação a partir do seu conteúdo —ainda que seja o caso—, mas também a partir de seus paratextos, inclusive os finais. Outra função do título, ainda segundo Genette (74), é a sedução ou valorização, mas, dado o aspecto subjetivo, muitas vezes o objetivo não será alcançado. Afinal, à tentativa de sedução nem sempre haverá correspondência por parte do leitor, pois é ele quem dá sentido ao lido —sentido que muitas vezes não se coaduna com o do escritor—. Isso sem falar nas eventuais decepções ao

percorrer o conteúdo de um romance cujo título possa ter parecido muito atraente no primeiro momento.

O título pode se colocar como um enigma, provavelmente o primeiro enigma a ser desvendado: “[...] um bom título diria o suficiente para atizar a curiosidade, mas pouco para não saturá-la” (Genette 86). Portanto, de quais doenças o título escolhido por Valter Hugo Mãe estaria falando? A Covid-19 seria uma delas? Doenças estariam ali no sentido físico do termo ou seriam metáforas? Em se tratando de obra literária, parece ser a metáfora a maior tendência. Metáforas, pois a palavra-chave do título está no plural. Susan Sontag se debruçou sobre o uso metafórico da doença: “meu tema não é a doença física em si, mas os usos da doença como figura ou metáfora” (Sontag 11). Como se verá em uma das partes finais deste trabalho, Mãe parece ter pensado também nas doenças físicas que os portugueses espalharam entre os indígenas. No entanto, o viés metafórico é evidente desde as epígrafes. Epígrafes reafirmadas no conteúdo quando, por exemplo, a cor de Honra deve ser tratada como se uma doença fosse: “para apaziguar sua pele, a mãe lhe tinha feito todos os tratamentos e pedidos. Por um tempo, Honra mesmo se convenceu de sofrer de alguma enfermidade que curaria pela generosidade de alguma erva [...]” (Mãe 43).

Para refletir sobre o título, é necessário, portanto, refletir sobre suas epígrafes, o prefácio, da escritora brasileira Conceição Evaristo, os posfácios e o conteúdo do romance, tendo o foco nos paratextos, pois se pretende demonstrar que ocupam um papel fundamental, suplementam o texto com algo que uma vez lá já não pode ser suprimido. Pensa-se o suplemento aqui de forma análoga àquela apontada por Jacques Derrida em *A farmácia de Platão* (1972). O filósofo franco-magrebiano, nesse livro, mostra que para a filosofia antiga (ou parte dela) a escritura seria uma espécie de suplemento da fala, o que poderia ser um risco:

Por que o suplemento é perigoso? Ele não o é, se assim se pode dizer, em si, no que nele poderia se apresentar como uma coisa, como um ente-presente. Ele seria então tranquilizador. O suplemento aqui não é, não é um ente [...]. Mas ele não é também um simples não-ente [...]. Seu deslizar o furta à alternativa simples da presença e da ausência. Tal é o perigo. E o que permite ao tipo se fazer passar pelo original. Desde o momento em que o fora de um suplemento é aberto, sua estrutura implica que ele possa ele mesmo se fazer

“tipar”, substituir-se por seu duplo, e que um suplemento de suplemento seja possível e necessário. [...] e a escritura aparece a Platão (e após ele, a toda a filosofia que se constitui como tal nesse gesto) como uma *sedução* fatal de reduplicação: suplemento de suplemento, significante de um significante, representante de um representante. (Derrida 56)³

Derrida explica por meio do conceito de suplemento a aversão de Platão pela escritura. Naturalmente não é a dele próprio, tampouco a deste estudo. O interesse é pela definição em si, pois contribui para o entendimento de que a suplementação indicada pelas epígrafes complementa e se complementa com e no romance de Valter Hugo Mãe como se verá neste percurso.

O prefácio

A escritora brasileira Conceição Evaristo é quem assina o prefácio. Em um livro no qual uma das personagens em destaque é o jovem negro Meio da Noite, não parece casual que a prefaciadora seja uma pessoa igualmente negra. Como tampouco é casual que duas das cinco epígrafes sejam de lideranças indígenas de grande visibilidade, inclusive internacional. Para além dessas questões, trata-se de uma renomada e premiada escritora de romances, contos e poemas, o que empresta mais valor para *As doenças do Brasil* —o mesmo ocorre com o próprio Valter Hugo Mãe, também bastante laureado—.

Conceição Evaristo se indaga sobre o título escolhido pelo autor:

Seria um livro de medicina? Surgido em tempos de covid e de mortes, tende-se a pensar que se trata de uma temática médica. Surpresa maior é apresentada nas páginas iniciais. Fragmentos de cartas consideradas documentos históricos relativos à descoberta do Brasil e do período Brasil Colônia são apresentados, assim como trechos de falas de líderes indígenas da contemporaneidade, desfazendo qualquer dúvida sobre o porquê do título do romance. (Evaristo *apud* Mãe 7-8)

3 Os destaques são do autor Jacques Derrida.

Antes de se chegar ao texto de Mãe já se tem uma interpretação para o título, ou melhor, Conceição Evaristo não afirma seu significado, mas aponta para a possibilidade de que as epígrafes contêm a resposta.

As epígrafes

Gérard Genette define a epígrafe

como uma citação colocada em exergo, em destaque, geralmente no início de obra ou parte de obra: “em exergo” significa literalmente *fora* da obra, o que é uma coisa exagerada: no caso, o exergo é mais uma *borda* da obra, geralmente mais perto do texto. (Genette 131)⁴

Sobre sua localização, o teórico aponta: “geralmente na primeira página par após a dedicatória, mas antes do prefácio” (Genette 135). E, mais importante, ainda segundo Genette: “epigrafar é sempre um gesto mudo cuja interpretação fica a cargo do leitor” (141). Nem por isso o teórico se furta a listar algumas funções: justificar o texto (141), explicar o texto (142) e o seu autor (143). A identidade do autor da epígrafe —assim como levantado no caso do prefácio— imprimiria um certo brilho ao livro (143).

Já o teórico belga Antoine Compagnon se refere à epígrafe como

um símbolo (relação do texto com um outro texto, relação lógica, homológica), um índice (relação do texto com um autor antigo, que desempenha o papel de protetor, é a figura do doador, no canto do quadro). Mas ela é, sobretudo, um ícone, no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação. É um diagrama, dada a sua simetria com a bibliografia de que é precursora (um índice e uma imagem). Porém, mais ainda, ela é uma imagem, uma insígnia ou uma decoração ostensiva no peito do autor. (Compagnon 120)

Como visto, Compagnon destaca o papel decorativo da epígrafe, mas a decoração não a reduz a mero enfeite. A escolha dos adornos, no caso de *As doenças do Brasil*, deixa muito nítido quais foram os vieses que Valter Hugo Mãe quis imprimir ao seu romance. É o mesmo Compagnon quem

4 Os destaques são de Genette.

arremata: “a epígrafe representa o livro —apresenta-o como seu senso ou seu contrasenso—, infere-o, resume-o. [...] é um grito, uma palavra inicial, um limpar de garganta antes de começar realmente a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé” (121). É justamente essa confissão de fé que as epígrafes de Mãe anunciam. E o teórico belga acrescenta mais uma camada a sua definição quando afirma a epígrafe como uma base, rampa, trampolim e plataforma (Compagnon 121). Nessa medida, epigrafar dá sustentação ao livro.

Se se concorda com Compagnon quando diz que a epígrafe é “uma citação – a citação por excelência” (35 e 120), há de se concordar igualmente quando afirma que citar desagrega o texto e o destaca do contexto (Compagnon 13), porque o mesmo pode ser dito da epígrafe. Portanto, a epígrafe é parte de um texto a ser lido em um novo contexto, pois a organização original foi alterada (Compagnon 14). Em outras palavras, epigrafar é repetir (Compagnon 14), mas para dizer outra coisa, posto que, como toda repetição, ela é sempre já uma outra, foi recortada e organizada com um novo pano de fundo. Por consequência, a epígrafe atribui valor diferenciado inclusive ao texto de origem (Compagnon 15). De certa forma, expande e divulga o texto original e seu autor porque lhe dá novo sentido. Logo, seu papel é duplo: adiciona valor ao texto de onde foi extraída e àquele no qual foi inserida. Nada disso significa afirmar que a epígrafe, como citação por excelência não seja: “um corpo estranho [...], como o enxerto de um órgão, comporta um risco de rejeição” (Compagnon 37). Portanto, pode ser assimilada ou refutada pelo leitor. A epígrafe depende de um esforço de leitura, de uma tentativa mínima de dar sentido, de estabelecer relações com o romance que está por vir; por consequência, ela precisará ecoar no seu conteúdo.

São cinco as epígrafes de *As doenças do Brasil*, estão todas localizadas antes do seu início, apresentam-se em ordem cronológica, depois do prefácio e antes da dedicatória —portanto não seguem a generalização comentada por Genette (135)—. A inicial é de Pero Vaz de Caminha; a segunda, de Frei Vicente do Salvador; a terceira, do Padre António Vieira; a quarta, de Davi Kopenawa; e a última, de Ailton Krenak. Dois notórios cronistas, um sacerdote que também era um pouco cronista e duas lideranças indígenas bastante ativas na contemporaneidade. Portanto, todos esses autores brilham no romance, como queria Genette (143). No trecho da *Carta* (1500) de Caminha ao Rei D. Manuel, destaca-se a confiança crescente dos indígenas em relação aos portugueses. Na narrativa desenvolvida por Mãe, já o elo dessa confiança

fora rompido. Enquanto no excerto de *História do Brasil* (1627), Frei Vicente do Salvador trata do afã português em carregar tudo quanto se podia e o descaso em se construir algo para o bem público. Em uma passagem do *Sermão da Visitação de Nossa Senhora* (1638), Padre Vieira reforça o que já havia dito o frade elaborando uma metáfora na qual o Brasil seria um doente e os portugueses, a doença, porque pilhavam tudo da terra que pertenceria ao império de além-mar. A epígrafe de Vieira estabelece assim uma conexão direta com o título do livro de Mãe. Logo, inicia-se o romance com uma indicação de que doença se tratará ali —conforme anunciado no prefácio de Conceição Evaristo—. Segundo Compagnon, “[...] o labirinto é [...] uma rede de citações em ação” (44). Cinco epígrafes em sequência também compõem um labirinto. Por isso, não é possível garantir que o sentido do título esteja plenamente resolvido, há ainda todo o labirinto do romance a percorrer.

Em um salto de quase quatro séculos e em total inversão de perspectiva, passa-se aos líderes dos povos originários. No trecho de *A queda do céu* (2015), Davi Kopenawa coloca a memória indígena em pé de igualdade com a inteligência dos brancos, o que pode ser interpretado, neste contexto, como um aviso de não esquecimento do que foi feito contra o seu povo. O conteúdo geral do romance de Mãe dialoga bastante com Kopenawa, pois resgata o passado colonial e o presentifica não como história, mas como memória possível. Esse diálogo se mantém com o excerto de *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), a última epígrafe, na qual Ailton Krenak põe em dúvida a civilização como verdade absoluta e, portanto, patamar a ser desejado e alcançado por todos, inclusive os indígenas.

É importante destacar que nenhuma dessas citações são de obras de ficção. Ponto interessante, pois pode aumentar a credibilidade no conteúdo do romance. Naturalmente esse aumento de credibilidade não se dá no sentido de transformar uma peça ficcional em transposição de um fato real, mas sim no sentido de aproximar aquilo que se diz como ficção daquilo que se viu (e se vê) na realidade.

Há ainda outro aspecto a ser mencionado: o conjunto das epígrafes apresentadas dá uma amostra das referências, da bi(blio)grafia⁵ de Mãe, ou seja, de parte das leituras que empreendeu e que vieram a sua memória no momento da escrita ou do encerramento do romance.

5 Expressão utilizada por Compagnon (112 e ss.).

A primeira

A epígrafe inicial é um recorte da *Carta* (1500) de Caminha e, como se sabe, faz parte do gênero epistolar, mas tem aspectos que a aproximam de um diário de viagem, como a datação, a descrição da paisagem e dos habitantes encontrados no percurso, por exemplo. Segue a reprodução do excerto tal qual está em *As doenças do Brasil*:

Andariam na praia, quando símos, oito ou dez deles e d'í a pouco começaram de viir. E parece-me que viinram este dia aa praia quatrocentos ou quatrocentos e cinquenta. Traziam alguns deles arcos e seetas e todolos deram por carapuças e por qualquer cousa que lhes davam. Comiam conosco do que lhes dávamos e bebiam alguns deles vinho e outros o não podiam beber; mas parece-me que, se lho avezarem, que o beberão de boa vontade. Andavam todos tão despostos e tão bem feitos e galantes com suas tinturas, que pareciam bem. Acarretavam dessa lenha quanta podiam, com mui boas vontades, e levavam-na aos batees. E andavam já mais mansos e seguros ante nós do que nós andávamos antr'eles. (Caminha *apud* Mãe 13)

Além da descrição da cena apresentada, há dois pontos a serem destacados: a oferta de vinho aos indígenas e a sua boa disposição em servir aos recém-chegados.

A bebida alcoólica foi um elemento constantemente utilizado pelos europeus para a sedução e corrupção das comunidades indígenas nas Américas. Tratava-se de uma oferta aparentemente cortês e generosa de aproximação, de estabelecimento de contatos iniciais. Desconhecedores dos efeitos do álcool, os povos originários bebiam muitas vezes sem medida. Tornavam-se assim sujeitos a toda sorte de infortúnios: da dependência, materializada na troca do trabalho ou do sexo por mais bebida; da desagregação social e cultural na relação entre os membros das aldeias; no distanciamento ou abandono das atividades necessárias à subsistência, como o plantio, a pesca e a caça.

O outro ponto destacado, uma certa boa vontade dos indígenas em ajudar aos portugueses no trabalho pesado, igualmente aponta para a submissão. Tanto a hospitalidade dos povos originários quanto a concordância em beber vinho, ao menos por parte de alguns, fazem com

que o escrívão conclua que se estabeleceu ali uma relação de confiança. No entanto, essa confiança não é recíproca nem importa que o seja, o que importa é que de alguma maneira os povos originários se submetam aos portugueses, porque assim não seriam empecilhos ao projeto colonial e ainda poderiam contribuir para sua realização. Nesse sentido a *Carta* chega a ser premonitória, porque de fato é o que acontecerá, para pujança do império e derrocada dos indígenas.

Em termos do conteúdo do romance, é possível constatar um nítido eco dessa primeira epígrafe:

Alguns brancos bebiam estranhos sangues azedos e emocionavam por folias, fúrias e até sono. Bebiam os sangues e queriam partilhá-los com os abaeté que, imediatamente, entenderam ser tocaia, venenos corruptores, e não beberam mais. Frustraram e temeram. Outros brancos recolhiam aqueles que emocionavam e os amarravam no bojo das pirogas gigantes, de onde emanavam fogos e fumos e dos quais os de pele vermelha tiveram sempre algum receio. Uma noite, um branco que bebeu o estranho sangue azedo quis tomar uma feminina que fugiu com seus atributos mata adentro. O branco, sucumbindo, empunhou o até então desconhecido grito de ferro e cuspiu. Cuspiu na mata já escura que estremeceu ao ruído jamais escutado de uma arma tão cruel. (Mãe 120-121)

Aquela relação de confiança mencionada no excerto da *Carta* se esvai. Os Abaeté compreendem as implicações do vinho (“sangues azedos”) e o refutam. No entanto, um dos invasores bebe excessivamente e tenta estuprar uma das mulheres da comunidade. Ela foge e ele atira na sua direção. É assim que a aldeia tem contato pela primeira vez com uma arma de fogo. A situação ilustra o outro lado da epístola de Caminha, o lado das vítimas da colonização. Mesmo quando recusam o álcool, terminam por colher seus frutos ruins: a tentativa de estupro e de assassinato de uma das mulheres da aldeia e o temor de que cenas como essa se repitam —e elas se repetem—.

Desde a página inicial de *As doenças do Brasil* é evidente que há uma relação de desconfiança com a presença branca: “porque aquilo que entoa mente” (Mãe 23). Os gestos dos portugueses vão sempre na direção de enganar para facilitar a pilhagem. As próximas epígrafes evidenciam ainda mais quais eram os projetos dos colonizadores e o que os moviam.

A segunda

O excerto da *História do Brasil* (1627), livro de Frei Vicente do Salvador, compõe a maior de todas as epígrafes e por essa razão será recortada e resumida. O autor começa descrevendo o motivo de o Brasil se chamar inicialmente de Santa Cruz e porque teria perdido esse santo nome e ficado reduzido ao qual conhecemos até os dias de hoje. Brasil é uma referência ao pau-brasil, planta “de cor abrasada e vermelha, com que tingem panos” (Salvador *apud* Mãe 13). A troca no nome teria ocorrido por artes do demônio, o que tornou o território “tão pouco estável, que com não haver hoje 100 anos, quando isto escrevo, que se começou a povoar, já se há despovoado alguns lugares” (Salvador *apud* Mãe 13-14). Tal problema, além de ter as artimanhas do demônio, é atribuído à displicência de alguns reis de Portugal e, especialmente, aos povoadores,

os quais por mais arraigados, que na terra estivessem, e mais ricos que fossem, tudo pretendiam levar a Portugal, e se as fazendas e bens que possuíam soubessem falar também lhes haveriam de ensinar a dizer como os papagaios, aos quais a primeira coisa que ensinam é papagaio real para Portugal; porque tudo querem para lá, e isto não tem só os que de lá vieram, mas ainda os que cá nasceram, que uns e outros usam da terra, não como senhores, mas como usufrutuários, só para a desfrutarem, e a deixarem destruída. (Salvador *apud* Mãe 14)

A pouca importância dada pelos reis de Portugal, somada ao apreço pelo desfrutar dos povoadores, explicam de forma sintética o projeto colonizador no território brasileiro: carregar tudo, não deixar nada e não construir nada. O jogo de palavras contido na expressão “papagaio real para Portugal” é significativo da mentalidade exploratória vigente: levar o melhor e abandonar o que fosse considerado sem importância.

Não há por parte desses povoadores nenhuma preocupação com o que é público, apenas com o bem particular.

assim é, que estando as casas dos ricos / ainda que seja a custa alheia, pois muitos devem quanto têm / providas de todo o necessário, porque tem escravos, pescadores, caçadores, que lhes trazem a carne e o peixe, pipas de vinho e de azeite, que comprem por junto: nas vilas muitas vezes se não acha isto a venda. Pois o que é fontes, pontes, caminhos e outras coisas públicas é uma

piedade, porque atendo-se uns aos outros nenhum as faz, ainda que bebam água suja, se molhem ao passar dos rios, ou se orvalhem pelos caminhos, e tudo isto vem de não tratarem do que há cá de ficar, senão do que hão de levar para o reino. (Salvador *apud* Mãe 15)

A epígrafe de Frei Vicente de Salvador é o retrato do segundo capítulo da colonização que fora rascunhada no excerto da *Carta de Caminha*. Na epístola se desenhou o projeto e no trecho da *História do Brasil*, a implementação. As intenções dos portugueses estavam postas desde o documento do ano de 1500: descobrir as riquezas da terra e conseguir quem as carregasse para as naus. O cronista mostra que as primeiras riquezas encontradas estão sendo pilhadas e que há quem facilite o transporte para o reino: os escravos (negros e indígenas).

As doenças do Brasil espelha esse afã pelo enriquecimento fácil dos portugueses: “A fome dos bichos é mais digna do que a ganância do branco” (Mãe 93). É Meio da Noite, um ex-escravizado, quem faz a afirmação, afinal, ele sabe mais do que ninguém do que está falando.

A terceira

A epígrafe central do romance de Mãe é um excerto do *Sermão da visitação de Nossa Senhora* (1638), de Padre António Vieira. Como a segunda, é um pouco extensa, portanto, será recortada.

Um sermão seria facilmente classificado dentro do discurso religioso, mas é possível afirmar que esse é apenas o invólucro, pois, como se verá a seguir, os fins se distanciam bastante do reino dos céus e se aproximam bem mais de denúncia ao reino terrestre.

O sacerdote discorre sobre a causa da enfermidade do Brasil em uma comparação com o pecado original. Como é a primeira parte desta comparação que interessa para o desenvolvimento deste trabalho, é nela que estará o foco.

esta é a causa original das doenças do Brasil: tomar o alheio, cobiças, interesses, ganhos e conveniências particulares, por onde a justiça se não guarda, e o Estado se perde. Perde-se o Brasil, Senhor digamo-lo em uma palavra porque alguns ministros de S. Majestade não vêm cá buscar o nosso bem, vêm cá buscar nossos bens. (Vieira *apud* Mãe 16)

Vieira é ainda mais específico sobre quem perde com a pilhagem: “Este tomar o alheio, ou seja o do rei ou o dos povos, é a origem da doença” (Vieira *apud* Mãe 16). Logo, o padre se utiliza de uma metáfora para demonstrar que a causa dos problemas do Brasil consistiria em ter todos os seus bens carregados para Portugal, mas não para o rei daquele país, o que ele parece considerar legítimo, e sim para regozijo de indivíduos, de particulares. Se se afirma parecer a Vieira legítimo que as riquezas do Brasil sejam vertidas para benefício do rei, é porque, além de fazer notar que o próprio monarca perde, também pode estar constituindo uma argumentação em prol de sensibilizá-lo a tomar uma atitude contra o que ocorre na sua colônia. O sacerdote acrescenta uma camada à metáfora da doença tornando-a uma hipérbole quando afirma que os maus tratos com o paciente, no caso o Brasil, são tão grandes que: “[...] faltando a justiça punitiva para expelir os humores nocivos, e a distributiva para alentar e alimentar o sujeito, sangrando-o por outra parte os tributos em todas as veias, milagre é que não tenha expirado” (Vieira *apud* Mãe 16). Esse trecho reitera o que já foi mencionado: falta ao rei de Portugal tomar providências e punir àqueles que vinham pilhando a colônia.

Sem dúvida o mais importante na epígrafe de Vieira é a metáfora da doença, pois se relaciona de forma direta ao título do livro de Mãe, constitui-se como parte significativa de explicá-lo. Nos conselhos dados ao rei, ainda que formulados de maneira indireta (S. Majestade e não V. Majestade), o sacerdote evidencia o que ele considera o maior problema do Brasil: a exploração que não constrói, apenas destrói, o que remete à epígrafe anterior, a de Frei Vicente do Salvador (*apud* Mãe 14), que por sua vez remete à primeira de todas: os recém-chegados já iniciavam um processo de aliciamento dos povos indígenas por meio do vinho e os colocavam a seu serviço de forma quase imperceptível, portanto, exploravam como se não explorassem, estavam treinando suas futuras vítimas para o trabalho escravo. O desejo de conquista e pilhagem dos portugueses é travestido em metáfora da doença por Vieira, mas isso não é posto como um problema em si, como tão pouco o era para Frei Vicente do Salvador, o problema é o desvio, é o fato de que as riquezas não são para o fausto do rei, para o crescimento da sua colônia (sempre essa condição subalterna), mas para os cofres privados de indivíduos específicos. É por isso que a doença do Brasil é tomar o alheio, porque toma o que é do povo que vive na terra, mas de uma terra que pertence ao rei de Portugal. Nessa medida, Vieira reitera o título

de Valter Hugo Mãe como uma metáfora na qual as doenças não seriam padecimentos físicos aos quais os indivíduos estão sujeitos, seriam uma espécie de doença moral e legal que contaminaria até mesmo os nascidos na colônia. A ausência de punição facilitaria ainda mais a contaminação.

O desejo de ter sempre mais é reiterado em *As doenças do Brasil* outra vez por Meio da Noite: “As ilhas dos abaeté estavam finalmente encontradas, eram no caminho da cobiça branca, haveriam de ser sempre incomodadas” (Mãe 113). Essa doença de ganância tem sérias repercussões entre os indígenas, a mais evidente é a presença de Honra, filho de um estupro, de uma violência causada a sua mãe. Na lógica colonial, o estupro é parte do projeto de submeter os povos invadidos. Não à toa Boa de Espanto se refere ao estuprador como aquele que lhe “feriu um filho” (Mãe 102) e Honra pensa na cor da sua pele como uma ferida que necessita de cura (Mãe 56). A doença branca de cobiça se travestiu em Honra em uma doença física. Doença que no rigor não existe, doença enquanto metáfora. É como se Honra fosse a própria doença porque é filho, por parte de pai, de um branco.

A quarta

A antepenúltima epígrafe do romance é extraída de *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami* (2010), de Davi Kopenawa e Bruce Albert. Trata-se do resultado de mais de dez anos de contato entre o antropólogo francês e os yanomami e se configura como um registro etnográfico e autoetnográfico. A liderança indígena narra sua história e a de seu povo com grande riqueza antropológica. Além disso, o livro de Kopenawa é bastante crítico às inúmeras invasões que os yanomami vêm sofrendo ao longo do tempo, às reiteradas mentiras, aos anseios por progresso a qualquer preço e à destruição da floresta. A epígrafe segue na íntegra:

Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos de desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte. (Kopenawa *apud* Mãe 17)

Esta epígrafe destoa das anteriores porque marca uma alteração radical do seu narrador. Todos os anteriores eram brancos, dois nascidos em Portugal: Caminha e Vieira. Mais do que brancos, falavam como brancos e em defesa da ordem imposta pelo império. A presença de Kopenawa, assim como a de Krenak na última citação, altera sobremaneira esse ponto de vista. Abandona-se a voz hegemônica para que a última palavra seja dada pelos povos indígenas, ou para que esses comecem a falar, porque são eles que falam no corpo do romance. Nesse gesto, o autor de *As doenças do Brasil* realiza parte de uma necessária e urgente reparação histórica. Primeiro recorta escritos de brancos que evidenciam os interesses coloniais e depois inclui autores vivos, contemporâneos, lideranças reconhecidas muito além dos seus próprios povos.

O xamã coloca os yanomami em pé de igualdade com os não indígenas. Na verdade, eleva-os alguns degraus acima, visto que não necessitam de palavras impressas (peles de imagens) para ajudá-los a lembrar. Para quem passou (e ainda passa) séculos sob ataque, manter a altivez em um aspecto no qual costuma ser atacado —a inteligência— não é de forma alguma desprezível. Afinal, os indígenas foram muitas vezes retratados como ingênuos, fáceis de manipular e enganar.

Entre as cinco citações utilizadas na abertura, é provável que seja essa a que mais dialoga com *As doenças do Brasil*. Diálogo que se dá no âmbito do conteúdo de forma geral. A epígrafe de Kopenawa trata da poderosa memória de seu povo, enquanto o livro de Mãe cria uma etnia ficcional, os Abaeté. Não existiu no Brasil um povo denominado Abaeté, mas, parece dizer a narrativa durante todo o tempo, poderia ter existido, porque as agruras pelas quais passam são as mesmas que outros grupos étnicos passaram (e passam). Portanto, em um certo sentido, o romance recupera —ou melhor, cria— uma memória que jamais existiu, porém, poderia ter existido. Ou seja, realiza um dos papéis da literatura, constrói um mundo possível, verossímil, pois não recorre a nenhum elemento fantástico ou maravilhoso. O contexto de *As doenças do Brasil* é o do território ainda sob o jugo da colonização portuguesa, todavia, o que se coloca aí em palavras persiste na realidade atual: povos originários sendo atacados diuturnamente de forma mais ou menos direta. O romance de Mãe não é apenas uma denúncia do período colonial, mas do momento presente.

Antes da última, a dedicatória

Preliminarmente à abordagem da quinta e última epígrafe são necessárias algumas outras informações na esfera dos paratextos para melhor compreensão do que virá. A primeira dessas informações se refere à quarta capa, além de uma breve apresentação de *As doenças do Brasil*, contém um texto de Ailton Krenak, não por um acaso o autor da última epígrafe:

O Valter Hugo Mãe me anima a paraquedas coloridos desde o outro lado do atlântico, com palavras que voam, fazem parábolas de afetos e sopram nos ouvidos. Afetos, poesia e mobilização de todo sentimento de solidariedade onde a terra clama por um ritmo pausado de conversas amigas. (Krenak *apud* Mãe)

Este pequeno texto na quarta capa, além dos elogios destinados ao escritor português, dialoga diretamente com *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), o livro de Krenak utilizado por Mãe como a última epígrafe do seu romance. O diálogo entre os textos se dá a partir dos paraquedas coloridos:

Por que nos causa tanto desconforto a sensação de estar caindo? A gente não fez outra coisa nos últimos tempos a não ser despencar. Cair, cair, cair. Então por que estamos grilados agora com a queda? Vamos aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos. Vamos pensar no espaço não como um lugar confinado, mas como o cosmos onde a gente pode despencar em paraquedas coloridos. (Krenak 30)

Tais paraquedas coloridos são uma metáfora que aponta para duas formas de cair, porque a queda é inevitável e já começou: uma na qual se cai de forma rápida e desordenada, sem paraquedas, e uma outra em que o impacto pode ser suavizado ou mesmo adiado pelos paraquedas. Note-se que são coloridos e imprimem algo de diversão e arte. Não se trata apenas de uma ideia para adiar o fim do mundo, o que se apresenta é a possibilidade de aproveitar, de desfrutar da tragédia e, quem sabe, fazer da tragédia um caminho para algo diferente. Além disso, é preciso insistir com Ailton Krenak, não é o caso de não cair, porque já se está em queda. E essa queda teria iniciado com a colonização e outras imposições da sociedade europeia sobre as culturas indígenas.

As doenças do Brasil é uma das muitas histórias que o período colonial produziu ou poderia ter produzido. Não à toa é dedicado a Ailton Krenak. E essa é a segunda informação que se deve obter antes de se refletir a respeito da última epígrafe. O romance é dedicado ao provavelmente líder indígena mais conhecido do grande público brasileiro e além-fronteiras na atualidade, pois é solicitado com certa constância por grandes veículos da imprensa para se colocar a respeito de seu povo em particular, de povos indígenas em geral, de meio ambiente, de política e de outros assuntos, assim como costuma ser convidado por universidades e outras instituições para conferências e palestras.

Genette afirma que o lugar da dedicatória no livro atualmente é “na primeira página ímpar depois da página de rosto” (2009, p. 117). Esse não é o caso em *As doenças do Brasil*, onde aparece após o sumário, o prefácio e as epígrafes. A dedicatória a Ailton Krenak está quase escondida, pois é posta em local discreto. Todavia, a descrição pode ser resultado das demais aparições, visto que o nome do líder indígena comparece na quarta capa e na última epígrafe, conforme já mencionado. Ainda segundo Genette (2009, p. 109), uma dedicatória é uma forma de prestar uma homenagem, uma homenagem simbólica, porque o autor não entregará de fato seu livro ao homenageado.⁶ Ao dedicar seu livro a Krenak, Valter Hugo Mãe revela o valor do indígena não somente na vida intelectual, cultural e social do Brasil, mas para ele próprio; pode mesmo revelar uma inspiração para sua escrita. Como Krenak é mais do que uma personalidade em si, ele é um representante dos seus, é possível considerar a hipótese de o seu nome funcionar como uma espécie de metáfora: ao demonstrar a admiração a esse indígena, o autor português estenderia sua admiração por todos os indígenas.

Para Compagnon, “é primeiramente nos arredores do texto que se trama sua receptibilidade” (105). Portanto, esses arredores “[...] valorizam-no: notas, índices, bibliografia, mas também prefácio, prólogo, introdução, conclusão, apêndices, anexos. São as rubricas de uma *dispositio* nova que permitem julgar o volume sem o ter lido” (Compagnon 105). Compagnon não menciona a dedicatória, mas aqui se toma a liberdade de acrescentá-la, pois, como nos demais exemplos, trata-se de mais um paratexto e igualmente agrega valor ao romance. *As doenças do Brasil* é dedicado a Ailton Krenak, cita um texto

6 Em seu estudo, Genette menciona também a dedicatória feita pelo escritor em um exemplar, isto é, a dedicatória manuscrita.

seu como epígrafe e imprime um parágrafo dele elogioso a Mãe na quarta capa. O romance é assim lastreado, assegurado, recebe maior grandeza com essa ilustre presença. No entanto, é preciso lembrar que não se está falando de um escritor estreante ou pouco conhecido. O autor português goza de notoriedade por si só. Nessa medida, perde-se, ao menos em termos, a ideia de quem realmente valoriza quem: Mãe a Krenak ou Krenak a Mãe?

Diante do conteúdo do romance é possível afirmar que há uma denúncia. Denuncia-se as raízes do genocídio dos indígenas —ou da queda, no sentido posto em *Ideias para adiar o fim do mundo*—. Assim, homenagear Krenak, conforme dito anteriormente, é homenagear os povos originários e o seu poder de resistência, uma resistência feita com palavras e corpos. Segundo Genette: “O dedicatário público é uma pessoa mais ou menos conhecida, mas com quem o autor expressa, através de sua dedicatória, uma relação de ordem pública: intelectual, artística, política ou outra” (Genette 121). No caso de Krenak, as relações mais evidentes são as intelectuais e as políticas, são elas que inspiram o romance —a sua escrita, a sua leitura ou talvez a ambas—. A propósito da inspiração, é ainda Genette quem afirma:

Non se pode, no limiar ou no término de uma obra, mencionar uma pessoa ou uma coisa como destinatário privilegiado sem invocá-la de alguma maneira, como outrora o bardo invocava sua musa (que não era responsável) e, portanto, implicá-la como uma espécie de inspirador ideal. “Para Fulano” comporta sempre uma parte de “Por Fulano”. O dedicatário é sempre, de alguma maneira, responsável pela obra que lhe é dedicada, e à qual ele leva, *volens nolens*, um pouco de seu apoio e, portanto, de sua participação. (Genette 124-125)

Participação efetivada mais uma vez na epígrafe a seguir.

A quinta

A última epígrafe, como se disse na parte anterior, é um excerto de *Ideias para adiar o fim do mundo*, de Ailton Krenak. Neste pequeno livro —são apenas cento e duas páginas—, o pensador discorre, entre outros temas, sobre o progresso e a civilização. Assim como a epígrafe de Kopenawa foi transcrita na íntegra, essa também o será:

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisa ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história. (Krenak *apud* Mãe 17)

O tom irônico disseminado nas palavras é evidente. Krenak aponta para um dos sustentáculos da colonização: a missão civilizatória. Os europeus não teriam colonizado outros continentes pelo desejo de pilhagem exposto nas três epígrafes iniciais —pilhagem atenuada, visto seus autores se posicionarem a partir de outro ponto de vista—. A colonização teria um objetivo maior e mais digno: civilizar os não civilizados, civilizar os bárbaros, os selvagens. A civilização seria mais do que o modo de vida dos europeus, seria o único jeito correto de se viver, tão correto que deveria ser compartilhado, fomentado e até se tornar obrigatório para o mundo todo. Em *O processo civilizador* (1939), Norbert Elias afirma:

as nações [europeias] consideram o *processo* de civilização como terminado em suas sociedades; elas são as transmissoras a outrem de uma civilização existente ou acabada, as porta-estandartes da civilização em marcha. [...] E a consciência de sua própria superioridade, dessa “civilização”, passa a servir pelo menos às nações que se tornaram conquistadoras de colônias e, por conseguinte, um tipo de classe superior para grandes segmentos do mundo não-europeu, como justificativa de seu domínio, no mesmo grau em que antes os ancestrais do conceito de civilização, *politesse* e *civilité*, serviram de justificação à aristocracia de corte. (Elias 64)

O modelo por excelência a ser seguido era o das grandes monarquias europeias. Dali emanaria a forma de refrear os instintos, de se vestir, de comer e de beber. Além da esfera dos costumes, a ideia de civilização impregnou a própria constituição do Estado nacional moderno. Daí decorre que o conceito de nação no sentido no qual se toma hoje foi cunhado no século XIX. E os princípios de polidez e civilidade, disseminado e desejado pela burguesia, incrusta-se na sociedade daquele continente a

partir do século XVIII, portanto, são posteriores à grande parte do período colonial nas Américas.

Impérios anteriores a esse período, Espanha e Portugal não deixaram de constituir seu próprio álibi para as invasões nas quais se atiraram: a expansão da fé cristã no mundo pagão. A propósito, não constituíram um novo álibi, reproduziram o utilizado na Idade Média pelos cruzados. Assim sendo, “[...] a despeito de toda a sua secularização, o lema ‘civilização’ conserva sempre um eco da Cristandade Latina e das Cruzadas de cavaleiros e senhores feudais” (Elias 67). Esse eco se fez sobre a necessidade de se dissimular objetivos econômicos e de poder político em nome de missões consideradas nobres pelo grosso da população europeia da época. Primeiro esse povo foi persuadido de que o morticínio e o saque dos quais foi partícipe se faziam em nome de Cristo e mais tarde em nome da civilização. Nos dois casos havia razões culturais, históricas e econômicas para se deixar persuadir. Aqueles que participaram direta ou indiretamente da colonização não o fizeram apenas por questões ideológicas, foram movidos pelo ideal de uma vida melhor ou pelo enriquecimento fácil.

O apelo à civilização não era apenas um eco da expansão da fé cristã, tratava-se de um novo produto a ser oferecido aos não-europeus e não apenas um produto a ser adquirido no sentido material, mas um produto intelectual com tal capacidade de persuasão que contaminou o pensamento até mesmo da *intelligentsia* latino-americana. Quando essas ideias foram disseminadas, tiveram tal aceitação que, segundo Walter Mignolo, “seus próprios intelectuais, como Domingo Faustino Sarmiento, da Argentina, se auto-intitularam líderes de uma missão civilizadora em seu próprio país, abrindo assim as portas para uma longa história de colonialismo intelectual interno” (Mignolo 87). Não por um acaso Sarmiento publicou um livro com o título *Facundo: Civilização e barbárie* (1845). Uma nova ordem mundial começava assim a se desenhar com outros países, mas ainda a partir da Europa.

A emergência da “missão civilizadora”, que desloca a “missão cristã” do colonialismo inicial resume essa mudança no sistema mundial moderno e estabelece a primeira articulação de fronteiras internas: as fronteiras entre dois impérios em decadência (Espanha e Portugal), a ascensão do Império Britânico e do colonialismo francês e a consolidação da Alemanha como uma terceira nação poderosa na Europa Ocidental. (Mignolo 88)

Os efeitos dessa mudança ainda são vigentes e seus danos são incalculáveis. Imbuídos de uma missão civilizadora, intelectuais, como Sarmiento e tantos outros, passaram a desprezar as raízes ameríndias e africanas de tal forma que isso atingiu a arquitetura, a alimentação, as leis que proibiram certos costumes considerados bárbaros —como não usar calçados—, o sistema educacional. Tudo isso se disseminou pela sociedade a ponto de justificar a violência e o extermínio. A violência e o extermínio que já aconteciam, mas que, a partir de então, ganharam uma motivação civilizacional. Nas Américas, por via de um interessante mecanismo de persuasão intelectual, muitos estavam convencidos de que era preciso ir na direção de uma europeização do continente.

A população indígena e as pessoas advindas da África que foram trazidas para o território brasileiro, grupos contemplados com o protagonismo em *As doenças do Brasil*, seriam o alvo privilegiado da missão europeia. Era preciso que eles fossem escravizados, açoitados, violentados e até mesmo mortos para que aprendessem a forma considerada correta de se estar no mundo —fosse a fé cristã, a civilização ou ambas—. No entanto, como Krenak sabe, daí seu tom irônico na epígrafe, escravizar, açoitar, violentar e assassinar nunca foram apenas sobre conversão ao cristianismo ou sobre civilizar. Essas eram sobretudo estratégias de docilizar as relações entre o invasor e o invadido. Invadido que deveria se submeter à invasão e/ou trabalhar na exploração do próprio território.

Pensadores, inclusive europeus, têm senões sobre a alardeada civilização. Em “Sobre o conceito da história” (1940), também conhecido como “Teses”, Walter Benjamin, por exemplo, opõe-se ao que chama de vencedores:

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (Benjamin 225)

Apesar de a tradução utilizar a palavra cultura, é fácil compreender que civilização seria perfeitamente viável pelo contexto dessa tese e pela presença da palavra barbárie, sua antítese. Assim como seria viável a utilização de progresso, pois Benjamin critica o que chama de “obtusa fé no progresso” (227). A tese na qual essa obtusidade é mais exposta pelo filósofo é a que segue:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. [...] Essa tempestade é o que chamamos progresso. (Benjamin 226)

Trata-se de uma interpretação do quadro de Klee de como Benjamin entende um mundo que apela ao desenvolvimento econômico como se fosse um dogma sem qualquer consequência. Aliás, o progresso e desenvolvimento têm sido palavras de grande utilização na contemporaneidade e servem para justificar a expulsão ou o genocídio dos povos originários; funcionam como atualizações de civilização e expansão da fé.

É ainda o filósofo alemão quem acrescenta: “A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia do progresso tem como pressuposto a crítica da ideia dessa marcha” (229). O tempo homogêneo e vazio seria aquele visto como sucessão de acontecimentos em flecha ou espiral, um *continuum*. O progresso se alimenta desse princípio, um princípio de andar à frente, de crescimento infinito. Adiante o filósofo alemão afirmará que é próprio das classes revolucionárias explodir esse *continuum* (Benjamin 230).

Como o próprio Valter Hugo Mãe afirma em um dos textos transcritos ao final do romance: “Não é minha intenção fazer antropologia, sociologia ou sequer história” (Mãe 197). Tampouco ele compõe as classes revolucionárias, mas ao encerrar sua série de epígrafes com dois pensadores indígenas contemporâneos, dedicar seu romance a um deles, bem como trazer à tona o passado colonial do ponto de vista de indígenas e africanos, ainda que ficcionalmente, ele escova a história instituída a contrapelo, inclusive no seu próprio país, afinal, o país daqueles que exploraram. O escritor português denuncia, atualiza e problematiza a violência dos seus antepassados contra os povos indígenas e africanos no Brasil. Algo similar ocorre quanto sua escolha para a última epígrafe, pois denuncia outro viés das doenças do Brasil, adquirir produtos e ideias que são vendidos como civilizados e que supostamente são imprescindíveis.

As notas ou os posfácios

Após o encerramento do romance propriamente dito, o leitor se depara com novos paratextos: quatro notas e uma breve apresentação de Valter Hugo Mãe. Notas é uma forma de interpretação dos paratextos que antecede a apresentação, porque a palavra é utilizada no singular: “Nota do autor”. Tal título está acima de outro “Educar os vivos”. Portanto, “Meus povos”, “A casa de imaginar” e “O sino ao peito” que vêm na sequência não seriam notas. Se não são notas, o que seriam? Posfácio parece ser o conceito mais adequado para todos, inclusive para “Educar os vivos”, porque, segundo Genette:

Uma nota é um enunciado de tamanho variável (basta uma palavra) relativo a um segmento mais ou menos determinado de um texto, e disposto seja em frente seja como referência e, conseqüentemente, o caráter sempre local do enunciado colocado em nota, parece-me ser o traço formal que melhor distingue esse elemento de paratexto, e que o opõe, entre outros, ao prefácio – inclusive aos prefácios ou posfácios que, modestamente, se intitulam “Nota” [...]. (Genette 281)

Falta ao conjunto final de paratextos de Mãe referências claras que os relacionariam a determinados momentos do seu romance. Não que elas não possam ser encontradas, mas não estão dadas, necessitam de uma interpretação cuidadosa do leitor. Tal exercício interpretativo parece fugir da ideia do que seja uma nota nos termos que Genette expõe na citação acima. Assim sendo, nomeia-se, nesse caso, os paratextos impressos após o romance de posfácios. O teórico francês utiliza a mesma definição para prefácio e posfácio:

Chamarei aqui de prefácio toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste em um discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede. Assim, o “posfácio” será considerado uma variedade de prefácio, cujos traços específicos, incontestáveis me parecem menos importantes do que aqueles que ele tem em comum com o tipo geral. (Genette 145)

Enquanto o prefácio de *As doenças do Brasil* coube a Conceição Evaristo por decisão do autor e/ou do editor, os posfácios são todos autorais. Isso não significa dizer que a verdade sobre o romance está com seu escritor. Em termos de literatura não existem verdades, existem interpretações e essas cabem aos leitores. A propósito, nos posfácios, o escritor não se coloca como intérprete de sua narrativa —logo, não se coloca como leitor—. Tanto que, conforme mencionado acima, o leitor terá dificuldade em ler os posfácios como notas, porque as relações com o romance não são diretas, são tangenciais.

Como nem todos os posfácios despertam o mesmo interesse neste estudo, não serão apresentados na ordem em que aparecem em *As doenças do Brasil*. Assim sendo, no terceiro posfácio, “A casa de imaginar”, Mãe se refere ao lugar no qual escreveu o livro, Paredes de Coura, Portugal, e agradece a várias pessoas que teriam, de alguma maneira, contribuído para sua escrita. O quarto e último posfácio, “O sino ao peito”, refere-se à mesma localidade e menciona seus efeitos sobre o autor: “[...] afinou minha calma e fantasiou meus jacarés, suas tocaias e seus guturais protestos contra quem invade as ilhas de três mares” (Mãe 205). Trata-se de uma referência ao jacaré que, segundo os Abaeté, morava dentro do peito de Meio da Noite e às ilhas de três mares, local onde todos eles viviam. Percebe-se assim quão longe esses paratextos estão da ideia de notas e estão bem mais próximos de posfácios, pois as alusões, mesmo quando são diretas, dizem mais respeito ao autor —e seus protestos contra invasores— do que a explicações sobre questões específicas do romance.

Por sua vez, o primeiro posfácio, “Educar os vivos”, remete ao título da primeira parte do romance “Educar os mortos”. Em *As doenças do Brasil*, aqueles que são aniquilados pelos Abaeté devem passar por um processo de integração à aldeia, para tanto, recebem um nome indígena, mesmo que não o sejam, e aprendem os costumes locais. Como estão mortos, tudo é feito de forma simbólica. Nesse posfácio há a descrição de uma cena protagonizada por um velho que “[...] no fim do caminho espalhou as cadeiras pelo campo para que ao longe imitassem o rebanho. Pastoreava as cadeiras brancas da cozinha, quietas como bichos que pasmavam perante a paisagem” (Mãe 195). Solitário, o velho julgava que: “imitar os bichos com as tralhas era modo de ter alguém. E afeiçoava também os raros gatos, dois lobos que vinham no outono, algumas aves em cada primavera. Afeiçoava flores, os cactos, até a urze, os miosótis já mais adiante no riacho” (Mãe 196). O velho sonha com

um mundo em que todos se sensibilizassem com a natureza, um mundo no qual “[...] às pessoas seria concreta a ternura por tanto que quer ser sem elas, sem o abate que provocam, sem a avidez infinita” (Mãe 196). Pela linguagem e pelo caráter narrativo, esse texto se assemelha a um conto, todavia, além da sua localização, suas possíveis relações com o restante do livro o mantém na esfera do posfácio. Não é só o título que as estabelece, também seu conteúdo aponta alguns caminhos, afinal, é precisamente “a avidez infinita” uma das grandes motivações da colonização, uma das doenças do Brasil. Os brancos do romance estão tão imbuídos da sua missão de pilhagem a qualquer preço quanto aqueles aos quais se referem as três epígrafes iniciais do livro. No romance não há tentativas por parte dos exploradores de expandir a fé nem tampouco de civilizar ninguém. Essas missões que justificariam a exploração não são nem sequer lembradas no dia a dia brutal da escravização e subjugação dos povos originários e africanos. Esse cotidiano é feito de castigos físicos brutais, violência sexual e extermínio dos resistentes. Portanto, não há nada de civilizado nem de cristão na face da colonização. O romance é, nessa medida, uma representação da ausência da expansão da fé e da civilização, portanto, é uma denúncia da atrocidade sem par que significou a colonização portuguesa no Brasil. A propósito, as cadeiras desse primeiro posfácio-conto podem ser consideradas símbolos da civilização. No entanto, não estão ali como cadeiras e sim como se fossem animais. É um retrato da contemporaneidade no qual a natureza está cada vez mais ausente —ou de uma natureza da qual o ser humano se ausentou, negando inclusive sua animalidade—. Para compensar essas ausências é preciso emular a natureza com artifícios da civilização, artifícios que foram produzidos às custas dessa mesma natureza que agora emulam.

Esse caráter de denúncia de um mundo que teria sido corrompido —certamente não o único do romance—, está formulado no segundo posfácio, “Meus povos”. Essa expressão é utilizada no plural por Meio da Noite em várias passagens de *As doenças do Brasil* para se referir aos seus. O autor justifica o uso do plural, mas não o da personagem e sim o dele próprio: “Precisava também de dizer meus povos. Meu corpo não define meu sentimento por inteiro e não pode mandar em minha pertença. Pertencemos por afeto e por fascínio” (Mãe 197). E continua: “quem é só de um lugar é pobre porque nenhum lugar é inteiro” (Mãe 197). Mãe revela assim que sua visão sobre o que seja o seu povo é bastante ampla e nisso se aproxima não só de Meio da Noite, sua criação, mas dos povos indígenas, que hoje

tratam uns aos outros como “parentes”, independentemente da etnia à qual façam parte. Na verdade, a ideia de pertença dos povos indígenas se estende à natureza, englobando pessoas, animais não humanos, florestas, rios, montanhas, mares, pedras.

Ainda nesse segundo prefácio, “Meus povos”, Mãe relata seu encontro com o cacique dos Anacés, etnia que vive próxima da cidade de Fortaleza, no estado do Ceará, Brasil, quando ele lhe teria incumbido de uma tarefa: “vá, e diga ao seu povo branco que um dia chegou aqui para nos matar, que seguimos de braços abertos para o receber como amigos” (Mãe 198). A partir desse momento teria surgido em Mãe a necessidade de denunciar, de contar aos portugueses o que foi feito aos indígenas e aos africanos no Brasil:

Eu senti que não poderia jamais escapar daquele sentimento de urgência que em Portugal, esse futuro sempre europeu, não se sente. É, sim, fundamental que saibamos o impacto do passado no presente. É importante essa consciência para terminar seus efeitos e começar a mais elementar solidariedade. Ao menos, a solidariedade, contra toda a agressão, espoliação e assassinato a que sujeitam ainda os povos originários, esses que são o Brasil original, o Brasil sem as doenças brancas que quase os extinguiram. (Mãe 198)

Retoma-se assim o título do romance por uma interpretação do seu autor —ou pela justificativa da sua escolha—. Ao menos duas leituras se abrem aqui. Na primeira, as doenças que os portugueses levaram ao Brasil seriam físicas e, na segunda, podem ser pensadas como a ambição desenfreada por riquezas, sempre escamoteada pela suposta nobre missão de expandir a fé cristã em um primeiro momento e a civilização na continuidade. Esta segunda leitura vai na mesma direção daquela formulada pelo padre Vieira na epígrafe central do livro.

O espírito de denúncia do escritor é reiterado ainda uma vez: “Como poderiam estar ao serviço as matas e as águas grandes da Amazônia, os bichos e os corpos das pessoas que jamais esperaram ver brancos e, sobretudo, terem-nos como donos, autoridades, ferozes companhias, prepotentes assassinos” (Mãe 199). Mãe traduz assim um pouco do impacto negativo da chegada dos portugueses ao Brasil. E, para além dos povos indígenas, o escritor estende sua solidariedade aos africanos, mas há um porém que emula a realidade, como ele próprio admite:

Como a maioria das [histórias] feitas pelos brancos, quis muito que sobrasse uma espécie de rasura, a impressão de ausência como se o negro houvesse de ser um elemento usado e deitado ao esquecimento. Julgo que apenas com a morte do meu pai chorei como à escrita de alguns destes capítulos e teve sempre que ver com a figura de Meio da Noite, essa sombra que nunca se ensimesmou o bastante, mas favoreceu seu irmão. Admito que me apaixonei por completo pelo guerreiro desiluminado. Fazer com que o livro seja uma ingrata forma de contar uma história negra é uma crueldade que sinto ser necessária. É necessário atentar como em quase tudo apagamos os negros que foram, afinal, presentes e fundamentais. (Mãe 199)

No fundo, essa declaração não explica apenas a incompletude narrativa sobre Meio da Noite. Explica também a incompletude de todas as narrativas, até mesmo aquela feita sobre os Abaeté.

Considerações finais

Por meio da metáfora da doença, todas as epígrafes apontam de uma forma ou de outra para a violenta colonização portuguesa no Brasil. As doenças metafóricas (ou não) pairam onipresentes desde o título, atravessam o corpo do livro. No prefácio, Conceição Evaristo indaga sobre elas. Na primeira epígrafe, o projeto dos exploradores —que se mostrará doentio— está posto. Na segunda e na terceira, os autores denunciam um problema na execução do projeto: o rei e seu território de além-mar estão em prejuízo porque a ganância dos indivíduos supera os interesses do reino e isso, para Vieira, é uma doença que terminará por matar o doente —a colônia da qual emana a riqueza—. No entanto, o orador não percebe o empreendimento colonial como a doença, o problema é localizado em súditos mal-intencionados. Na quarta epígrafe, Davi Kopenawa destaca a memória dos povos indígenas. Está implícito que a memória não permitirá que a violência (causada pela doença da cobiça europeia) seja esquecida. E, na última epígrafe, Krenak pontua ironicamente a civilização como um ideal que interessaria ao mundo inteiro. Essa mesma civilização que teria servido, junto com a expansão da fé cristã, como desculpa para a colonização —que por sua vez é quase um eufemismo para a ganância—.

O conteúdo do romance retoma vários aspectos das epígrafes, sobretudo o entendimento por parte dos Abaeté de que é a cobiça o grande motor da invasão dos brancos ao seu território. Por isso foi dito no início deste estudo que as epígrafes suplementam *As doenças do Brasil*, elas o complementam.

Em um dos posfácios escritos por Valter Hugo Mãe a doença retorna, abrindo-se dessa vez para uma ambiguidade. Estaria o escritor falando das doenças físicas levadas pelos portugueses ao Brasil e que dizimaram etnias indígenas inteiras ou da ganância como se fosse uma doença, repetindo assim o cerne da epígrafe de Vieira? Não se sabe com certeza. O que se sabe é que ambas as leituras, como o livro mostra, são possíveis e que a última se apresenta como possibilidade ainda maior, pois é reiterada nos paratextos e no conteúdo.

Note-se que ao repetir as doenças em vários paratextos e no romance, o escritor produz uma alegoria de espalhamento do problema, uma contaminação que não se limitou aos portugueses —ou aos espanhóis, franceses e ingleses— do período colonial, tampouco às suas vítimas de então. Na verdade, o ímpeto explorador se expandiu de tal forma que hoje é praticado por grandes corporações nacionais ou transnacionais com maior ou menor anuência desse ou daquele governo e mantém os descendentes daquelas vítimas do passado sob constante ameaça.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. “Sobre o conceito da História”. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1996, págs. 222-232.
- Compagnon, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.
- Derrida, Jacques. *A farmácia de Platão*. 2. ed. Tradução de Rogério Costa. São Paulo, Iluminuras, 1997.
- Elias, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, vol. 1.
- Genette, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2009.
- Krenak, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 2. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2020.

- Mãe, Valter Hugo. *As doenças do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2021.
- Mignolo, Walter D. *Histórias locais / Projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.
- Nogueira, Carlos. *As doenças do Brasil: Valter Hugo Mãe*. Porto, Porto Editora, 2021.
- Sontag, Susan. *Doença como metáfora. AIDS e suas metáforas*. Tradução de Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

Sobre la autora

Josalba Fabiana dos Santos é professora titular na Universidade Federal de Sergipe desde 2006. Concluiu a graduação (1991) e o mestrado (1998) na Universidade Federal do Paraná em Letras, o doutorado (2004) e o pós-doutorado (2013) em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais e um recente pós-doutorado (2023) na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, todas instituições brasileiras. Seus interesses de pesquisa atuais estão em torno da presença de indígenas na literatura.

Sobre a *arte como fotografia* em Mário de Andrade e Walter Benjamin

Natan Schmitz Kremer

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil

natan.kremer@gmail.com

Alexandre Fernandez Vaz

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil

alexfvaz@uol.com.br

Partindo de um jogo de atração e repulsão entre os argumentos que Mário de Andrade e Walter Benjamin desenvolvem sobre o cinema, o artigo apresenta simultaneidades na reflexão sobre a nova arte na obra dos autores. Para tanto, desenvolve uma leitura espelhada dos ensaios de Mário escritos nos anos 1920, contrastando com a discussão benjaminiana elaborada na década seguinte. Ainda que conceitualmente os autores divirjam sobre a *arte como fotografia* —ou seja, sobre uma nova sensibilidade estética que se instaura na modernidade na qual a imagem passa a se colocar como fundamento estético inclusive no não-cinematográfico—, a hipótese analítica de Benjamin dá sustentação para a leitura de um romance como *Macunaíma*, de Mário. Discute-se, então, a tensão entre a obra ensaística e romanesca do brasileiro, atentando para como a *arte como fotografia* se coloca como potência em sua própria estética.

Palavras-chave: Mário de Andrade; Walter Benjamin; cinema; modernismo; modernidade.

Cómo citar este artículo (MLA): Schmitz Kremer, Natan y Alexandre Fernandez Vaz. “Sobre a *arte como fotografia* em Mário de Andrade e Walter”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26, núm. 1, 2024, págs. 252-282

Artículo original. Recibido:29/05/2023 ; aceptado:11/09/23 . Publicado en línea: 01/01/2024.



Sobre el arte como fotografía en Mário de Andrade y Walter Benjamin

A partir del juego de atracción y repulsión entre los argumentos de Mário de Andrade y Walter Benjamin sobre el cine, en el artículo se presentan simultaneidades entre ellos en la reflexión sobre el nuevo arte. Para eso, se desarrolla una lectura espejada de los ensayos de Mário escritos en la década de 1920, contrastando con la discusión benjaminiana de la década posterior. Aunque conceptualmente los autores diverjan sobre el *arte como fotografía* —o sea, sobre una nueva sensibilidad estética instaurada en la modernidad, en la cual la imagen se pone como fundamento estético inclusive afuera del cine—, la hipótesis analítica de Benjamin sostiene la lectura de una novela como *Macunaíma*, de Mário. Se discute, entonces, la tensión entre la obra ensayística y narrativa del brasileño, poniendo énfasis en cómo el *arte como fotografía* se pone como potencia en su estética.

Palabras clave: Mário de Andrade; Walter Benjamin; cine; vanguardia; modernidad.

On Art as Photography by Mário de Andrade and Walter Benjamin

Starting from a movement of attraction and repulsion between the ideas of Mário de Andrade and Walter Benjamin on cinema, in this paper are presented simultaneities in the reflection of both authors on the new art. With this aim, it develops a reflected reading of Mario's essays of the 1920s, contrasting with the Benjaminian discussion of the following decade. Although conceptually about *Art as Photography* the author are not in agreement each other —about a new aesthetic sensitivity that is established in modernity where the image begins to place itself as an aesthetic foundation even in non-cinematographic—, Benjamin's analytical hypothesis may sustain a reading of a novel like *Macunaíma*, by Mario. Then, the paper discusses the tension in the Brazilian essayist and novelist Oeuvre, paying attention to how *Art as Photography* stands as power in its own aesthetics.

Keywords: Mário de Andrade; Walter Benjamin; cinema; vanguard; modernity.

Paris, São Paulo, simultaneidades

Em sua *Pequena história da fotografia*, Walter Benjamin aponta que o estatuto de legitimidade cobrado pelas imagens produzidas pela câmera não se refere tanto à sua validação como arte, senão à compreensão das consequências que o novo mecanismo de captura e produção imagética coloca à percepção, a *arte como fotografia*, uma arte potencialmente reproduzível já em sua forma:

Qualquer um terá já observado como é muito mais fácil apreender um quadro, e ainda mais uma escultura, para não falar já da arquitetura, numa fotografia do que na realidade. Somos facilmente levados a cair na tentação de atribuir o fato a uma decadência do sentido artístico, a uma deficiência dos nossos contemporâneos. A isso se opõe, porém, o reconhecimento de que, mais ou menos ao mesmo tempo, a concepção das grandes obras de arte se transformou devido ao aperfeiçoamento das técnicas de reprodução. Aquelas não podem mais ser vistas como produção de um indivíduo, tornaram-se criações coletivas tão poderosas que, para assimilá-las, temos de reduzi-las. Os métodos de reprodução mecânica são, ao fim e ao cabo, uma técnica de redução, e ajudam-nos a alcançar um grau de domínio das obras sem o qual elas deixariam de ter utilização. (Benjamin, “Pequena história” 66)

A preocupação com a percepção retorna como tema central no ensaio “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”, no qual Benjamin assinala, por meio de uma história materialista da cultura, a problemática do declínio da aura, atentando para como a transformação dos meios técnicos de reprodução engendra uma nova estrutura de percepção na cidade moderna, marcada, entre outros aspectos, pela aceleração temporal promovida pela imprensa escrita e pela publicidade. Em “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, a sua vez, indica como a questão reverbera em uma sensibilidade do choque, que encontra sua forma estética no cinema, mas que, já na emergência das cidades, redefine os mecanismos psíquicos de processamento das sensações que tomam seus habitantes. Como expressão da autonomização dos sentidos e de uma estrutura de defesa aos constantes estímulos oferecidos pela cidade, o choque oprime o tempo alongado demandado pela experiência (*Erfahrung*), já que impõe o

amortecimento dos estímulos pela recepção consciente, o que inviabilizaria o acesso ao inconsciente e, por consequência, a possibilidade de sedimentação do que foi experienciado como parte do arquivo mnemônico e, portanto, da formação do sujeito. Assim, aquilo que fora processado em consciência se mostra mais por meio de dados afixados na memória, voluntariamente acessados, do que pela possibilidade da memória em sua verve involuntária; trata-se da vivência (*Erlebnis*), que se coloca como estrutura de percepção indicando um aparato que se funda pelo sequenciamento e pela dispensa da relação entre o que é vivido e quem vive, cortando com uma apreensão mimética da vida ordinária que, espacialmente situada, poderia virtualmente resultar, pela disponibilidade (de tempo), na experiência e na construção de uma memória a emergir, em algum momento, como aquela involuntária que se deixa ver na obra de Proust. Conclui Benjamin (“Baudelaire” 115): “o fato de o choque ser assim absorvido, aparado pela consciência, daria ao acontecimento que o provoca o caráter de vivência no sentido mais autêntico. E, ao incorporar esse acontecimento diretamente no registro da lembrança consciente, iria torná-lo estéril para a experiência poética”. Atrélada a isso está a atrofia dos gestos, desencadeando uma sensibilidade do choque que encontrará lugar e consequência, entre outros, no telefone elétrico, no click do fotógrafo e na montagem cinematográfica.

Em 1922, não em Paris, mas na São Paulo que firmava sua Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade publica na revista vanguardista *Klaxon* um comentário sobre o filme *Do Rio a São Paulo para casar*. O texto, o primeiro de um conjunto de 19 dedicados ao cinema entre 1922 e 1943, e em 2010 compilados em *No cinema*, apresenta tom irônico referindo-se aos erros técnicos, à importação de costumes dos Estados Unidos da América, à falta de maturidade cinematográfica no Brasil. *En passant*, escreve que “acender fósforos no sapato não é brasileiro” (Andrade, *No cinema* 6). A imagem cinematográfica que Mário destaca é aquela que provoca a reflexão de Benjamin a partir dos temas da reproduzibilidade técnica, ao apontar à atrofia dos gestos:

Com a invenção dos fósforos em meados do século assiste-se à entrada em cena de uma série de inovações que têm um aspecto em comum: desencadeiam com um só gesto um processo complexo composto por uma série de momentos. Essa evolução dá-se em vários domínios e é evidente no novo telefone, no

qual o movimento contínuo da manivela nos antigos aparelhos é substituído pelo levantar do auscultador. Entre os inúmeros gestos que serviam para ligar, inserir, acionar, etc., um dos mecanismos consequentes foi o click do fotógrafo. Bastava a pressão de um dedo para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho, por assim dizer, aplicava ao instante um choque póstumo. A essas experiências táteis vieram juntar-se outras, ópticas, como as seções de anúncios num jornal, mas também o trânsito nas cidades. [...]. Assim, a técnica foi submetendo o sistema sensorial humano a um treino complexo. E chegou um dia em que o cinema veio corresponder a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No cinema afirma-se a percepção sob a forma de choque como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo de produção na linha de montagem corresponde no cinema ao ritmo subjacente à percepção. (Benjamin, “Baudelaire” 127-128)

O riscar do fósforo, assim, é materialmente posto por Benjamin como o desencadear de uma sensibilidade do choque que na modernidade se radicaliza como forma de percepção. Essa não é, contudo, a única proximidade na reflexão de ambos sobre a nova arte, questão que se impõe a partir de um jogo de atração e repulsão entre as interpretações, e que expressa algo do espírito da arte de vanguarda e do desenvolvimento dos meios técnicos modernos, aparentados que são entre si.¹

Em ensaio escrito em 1922 e publicado em livro em 1925, “A escrava que não é Isaura”, Mário sugere o conceito de simultaneidade. A partir dele indica a potência da obra em dar forma concomitante a mais de um tempo, o que Susana Scramim associa a uma preocupação de vanguarda:

Para se autodesignar de moderna a literatura deveria demonstrar mais do que uma simples tendência à novidade. Desde as primeiras pesquisas [...] sua proposta era a de criar uma simultaneidade de sentimentos e afecções que pudessem conformar —tanto no sentido de dar forma como no de consolar— uma ansiedade brasileira, um tipo de desordem psíquica

1 O Dadaísmo, lembra Benjamin no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, seria o precursor do choque que, no cinema, se liberta do conteúdo moral que poderia estar contido, por exemplo, no urinol de Duchamp. Se no Dadaísmo o choque se refere ao espanto de atribuir valor de culto a um objeto ordinário, no cinema se converte em recurso formal, pela montagem e sucessão de imagens.

produtiva, o que eu chamaria hoje, em chave nietzschiana, de “angústia” de ser brasileiro. (Scramim 21)

Se a simultaneidade proposta por Mário se refere sobretudo ao tempo histórico, o que leva Scramim a discutir o anacronismo ali presente, em breve passagem o modernista se refere também à sua condição espacial: “Luís Aranha bebeu o universo. Matou tzares na Rússia, amou o Japão, gozou em Paris, roubou nos Estados Unidos, por simultaneidade, sem sair de S. Paulo, só porque no tempo em que ginasiava às voltas com a geografia, adoeceu gravemente e delirou” (Andrade, “Escrava” 249). Embora o autor siga na argumentação temporal da simultaneidade, a referência à espacialidade nos autoriza roubar o léxico para a pensarmos geograficamente.²

Neste artigo, buscamos aproximar as considerações de Walter Benjamin e de Mário de Andrade sobre o cinema, mostrando como se desenvolvem, na capital da modernidade e na periferia do capitalismo, simultaneidades (mesmo que do não-simultâneo, como aponta Detlev Claussen) na reflexão sobre a arte que se impõe como sensibilidade moderna. Para tanto, consideramos textos de Mário escritos na década de 1920, atentando a suas crônicas sobre o cinema, mas também a dois ensaios e um romance, *Macunaíma*. De Benjamin, valemo-nos sobretudo de seus escritos sobre o cinema, mas recorreremos também ao crítico como referencial analítico para pensarmos a própria literatura de Mário. As conclusões apontam que embora o ensaísta Mário busque se afastar da influência da *arte como fotografia*, ao sugerir que diferentes artes se constituem por meio de recursos formais diversos, o que em sua leitura afastaria radicalmente uma obra cinematográfica de uma narrativa, é a *arte como fotografia* —na medida em que entendida como sensibilidade estética que se refere tanto à produção quanto à percepção da obra quando da reproduzibilidade técnica— o procedimento que se impõe para a leitura de sua narrativa, produzindo expressivamente algo que se afasta de sua proposta conceitual. No movimento, o autor se aproxima das considerações de Benjamin que, longe de se opor

2 Na verdade, a própria concomitância espacial entre Benjamin e Mário não seria de todo impossível. É o que se nota na correspondência do crítico alemão com Erich Auerbach, que o indicou, em 1935, para que ministrasse aulas de Literatura Alemã na Universidade de São Paulo. Por conta de uma troca de logradouro, a missiva jamais chegou às mãos de Benjamin.

aos meios próprios de cada arte, aponta a como a reprodutibilidade técnica —e, por consequência, a sensibilidade formada pelas imagens, resultando em um inconsciente óptico— redefine a estrutura de percepção, colocando a reprodução e o declínio da aura como conceitos analíticos da modernidade, relacionados que estão, de forma concomitante, ao encolhimento da autoridade da experiência arcaica.

Cada arte no seu galho

Em crônica intitulada *Cinema*, Mário defende que ele anuncia uma possível simultaneidade de ordem visual. Seu interesse não é explicar o que seria tal movimento, mas distinguir os domínios do cinema e do teatro. Este se constrói a partir da observação subjetiva e da palavra, enquanto o primeiro:

É mudo; e quanto mais prescindir da palavra escrita mais se confinará ao seu papel e aos seus meios de construção artística. Segue-se daí que tanto mais cinematográfica será a obra de arte cinematográfica quanto mais se livrar da palavra que é grafia imóvel. As cenas, por si, devem possuir a clareza demonstrativa da ação; e esta, por si, revelar todas as minúcias dos caracteres e o dinamismo trágico do fato sem que o artista criador se sirva de palavras que esclareçam o espectador. A fita que, além de indicação inicial das personagens, não tivesse mais dizer elucidativo nenhum, seria eminentemente artística e, ao menos nesse sentido, uma obra-prima. É evidente também que um sem-número de qualidades, derivantes dessa qualidade primeira, nobilitariam a obra que imagino. Conseguir-se-ia mesmo a simplicidade dentro da simultaneidade – o que daria à obra de arte cinematográfica um valor expressivo excepcional. (Andrade, *No cinema* 15-16)

Ao defender que a obra cinematográfica deveria se furtar da palavra escrita e radicalizar sua elaboração pela simultaneidade de imagens (a sobreposição de temporalidades possibilitada pela montagem), Mário sugere que cada arte deve se valer de seus próprios instrumentos para chegar à forma mais bem elaborada. A questão é discutida pelo autor em “A escrava...”, ensaio em que afirma que o cinema é que foi capaz de levar as demais obras à plena realização, na medida em que, ao apreender as imagens de forma mais realista, teria liberado as demais artes à deformação por meio de seus

recursos formais próprios. Foi a partir do cinema que se percebeu, então, que a pintura deveria ser equilíbrio entre cores, linhas e volume; “deformação sintética, interpretativa, estilizadora e não comentário imperfeito e quase sempre unicamente epidérmico da vida” (Andrade, “Escrava” 294). Isso também acontece com a arquitetura, que teria percebido que sua natureza é o volume, assim como com o teatro, que abandona a ornamentação. A questão não é diferente com a literatura, já que a “descrição literária não descreve coisa nenhuma e cada leitor cria pela imaginativa uma paisagem sua, apenas servindo-se dos dados capitais que o escritor não esqueceu” (Andrade, “Escrava” 294). E conclui, afirmando: “cada arte no seu galho” (Andrade, “Escrava” 301).³

O movimento analítico de Mário atrai e repele aquele que foi desenvolvido posteriormente por Theodor W. Adorno. Em “Progresso”, o crítico defenderá o uso máximo do desenvolvimento técnico no fazer artístico, considerando que o retorno a formas anteriores teria, inerente a si, um componente reacionário, já que, afastando-se das condições técnicas vigentes, reduziria a potência expressiva do núcleo temporal de verdade da obra. A crítica de Adorno, a sua vez, difere no que diz respeito ao cinema. É o que se lê em outro ensaio, ao mencionar *La notte*, de Michelangelo Antonioni, quando aponta ao caráter antifilmico desta obra: nela, a “concentração de objetos animados”, a mais plausível das técnicas cinematográficas, “é provocativamente eliminada”, o que, “na estática de tais filmes, é mantida como lei negada. O antifilmico desse filme empresta-lhe a força que há em expressar o tempo vazio com olhos vazios”. Ora, “a estética do filme deverá antes recorrer a uma forma de experiência subjetiva, com a qual se assemelha apesar da sua origem tecnológica, e que perfaz aquilo que ele tem de artístico” (Adorno, “Notas” 102). Se há no cinema a primazia da técnica como seu fundamento, podendo facilmente eclipsar o componente mimético da arte (é uma das críticas à indústria cultural, a pura técnica como mecanismo que oblitera a mimesis), Adorno defende, no caso do cinema, uma recusa desta primazia em defesa da expressão do vazio que a pura técnica provocaria. Assim, a

3 Mário se vale aqui de uma expressão popular brasileira: “cada macaco no seu galho”. Ela pode significar, por exemplo, que cada pessoa cuide de sua própria vida, sem palpar sobre as demais. Levando a metáfora às artes, o que quer dizer é que cada fazer artístico teria regras próprias, e não deveria haver, então, a impregnação de traços de uma arte na outra (assim, não deveria existir, conforme exemplo utilizado pelo autor, traços do teatro no cinema).

recusa do máximo uso da técnica, como escolha deliberada, possibilita a expressão mimética das tensões da obra cinematográfica, podendo, portanto, produzir um invólucro capaz de guardar seu núcleo temporal de verdade.

Em Mário, também a questão da mimesis se relaciona à técnica cinematográfica. Uma das potências desta relação é que o cinema poderia trazer as demais formas de arte à plena realização porque, ao apreender as imagens imediatas da “vida e da natureza com mais perfeição do que as artes plásticas e as da palavra” (Andrade, “Escrava” 294), denuncia o caráter de artificialidade daquelas produzidas corporalmente, tema de seu elogio às artes por ele chamadas de subscientes. João Manuel dos Santos Cunha, ao discutir o cinema na obra de Mário, sugere que nele o modernista encontra uma arte mimética por sua possibilidade de captar o real. Talvez o problemático da leitura de Cunha seja o fato de tratar a mimesis como imitação direta, e não como representação (*Darstellung*) do objeto mimetizado no objeto que produz, cujo movimento mimético seria justamente o de captura da gestualidade daquilo que se mimetiza, ainda que isso se dê por fora de qualquer componente realista, e se coloque, então, como um “impulso de mimetismo, como el impulso, por así decir, de convertirse a sí mismo en la cosa o de que la cosa se convierta en un sí mismo que está frente a uno”, como sugere Adorno (*Estética* 142). Seja como for, essa relação imediata com o real é o que se coloca na crítica de cinema de Mário que, ao sugerir que a câmera poderia apreendê-lo com maior perfeição, libera as demais artes à experimentação subsciente. Nesse sentido, o cinema rompe com a obrigação anteriormente atribuída à pintura e à prosa, a de responderem ao realismo, possibilitando, então, uma estética da deformação que cobra espaço nas vanguardas das primeiras décadas do século xx.⁴

O argumento de Mário desenvolvido na década de 1920 se assemelha a questões propostas por Baudelaire. No *Prefácio interessantíssimo* escrito aos poemas de *Paulicéia desvairada* lemos:

4 A discussão contemporânea das imagens vem mostrando o caráter de artificialidade também das artes produzidas pela câmera. Uma das vertentes da crítica ao suposto realismo se refere ao enquadramento, que pode obliterar o demais ao priorizar um recorte (Didi-Huberman), outra à perda do contexto e a da manipulação do sentido das imagens, o que demandaria a legenda como forma de compreensão em seu tempo/ espaço (Sontag, *Ante el dolor*).

Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural – tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas [...] foram deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. (Andrade, “Paulicéia” 64-65)

A passagem, que ecoa a diferença entre o Belo eterno e o Belo das coisas mundanas apresentada por Charles Baudelaire no ensaio *O pintor da vida moderna*, indica o caráter de artificialidade das artes, a possibilidade expressiva pela recusa do realismo, por meio da faculdade da imaginação. A questão retorna em “A escrava...”, ao defender que cabe às artes o realismo psíquico, uma forma expressiva que partiria da faculdade mnemônica do sujeito, e aparece ainda em sua crítica ao filme de Robert Wiene, *Gabinete do Dr. Caligari*. Nessa crônica o autor reafirma a deformação, relacionando-a a uma teoria da modernidade:

Isso traz à baila um dos problemas mais importantes da *modernidade*. Eu justifico o emprego da deformação sistemática, tal como a usam expressionismo, futurismo, etc., para exprimir a fantasia dum louco. Essa utilização se justifica porque tais deformações, sob o ponto de vista vital, são inegavelmente alucinatórias. [...] A objetiva visual jamais nos deu o bandolim fracionado de Picasso ou as confetizações de Severini. Questão de ângulo de vista. O que nós buscamos e vemos numa obra de deformação não é a representação realístico-visual do mundo exterior, senão equilíbrios plásticos de volumes, linhas, cores e sínteses, novas ordenações artísticas, arte pura enfim. (Andrade, *No cinema* 28)

As pinturas de Picasso e Severini teriam produzido efeitos que a câmera fotográfica não lograria, já que esta capta, pelo instrumento técnico, mas não pode deformar. A literatura, por outro lado, “não fotografa: cria. Ainda mais: não reproduz: exagera, deforma [...]”. O poeta parte de um todo de que teve a sensação, dissocia-o pela análise e escolhe os elementos com que erigirá um outro todo” (Andrade, “Escrava” 273). O eco baudelaireano é evidente. O elogio que Baudelaire fizera a Constantin Guys dizia do fato de que este, com sua concepção de arte mnemônica, antes que plasmar o real o

submetia a um despótico processamento do sujeito. Assim, ao abandonar o modelo vivo do retrato e pintar a partir das imagens gravadas na memória, o pintor traduziria o mundo como por ele processado, a partir de traços elementares, demandando, com isso, que o apreciador de sua obra fosse um tradutor da tradução que o pintor realizara do real. Afasta-se, portanto, de um componente realista na pintura (também na poesia), colocando em seu lugar a abertura à arte marcada pelo inconsciente, mnemônica. O conceito de subconsciente, em Mário, a isso se aproxima:

Embora o homem seja eminentemente social, um coletivo de almas a bem dizer não existe. O número dois em se tratando de seres pensantes é criação conciliatória e falsa. Mesmo num convento à hora de matinas jamais haverá 5 monges adorando Deus. Sob o ponto de vista do caráter da adoração há na realidade I, I, I, I e I monges. Cada I adora Deus a seu modo. Dizem que o excesso de personalidade de certas obras modernistas é consequência ainda do Romantismo. Não é. É resultado da evolução geral da humanidade. Desde os primeiros tempos sabidos a personalidade não deixou de transparecer cada vez mais evidente. E o próprio fato de nossa poesia ser subconsciente, equilibra o excesso de coeficiente individual que porventura grite em nós. (Andrade, “Escrava” 313)

Não há, neste grupo de monges que adoram a Deus, uma isotopia do indivíduo, ou seja, a possibilidade de uma substitutibilidade que faria dos monges um coletivo grupo de cinco. Há, isso sim, cinco monges que, nutridos de subjetividade, adoram cada um a seu modo. É evidente no excerto que os religiosos aparecem como metáfora do artista, e a defesa que transparece é precisamente a da arte como uma criação que, partindo da singularidade do artista, é composta por uma esfera mimética de processamento do mundo, por Mário chamada de subconsciente.

É nesta direção que a crítica de Baudelaire à fotografia está calcada, já que, para o poeta francês, ela impossibilitaria a estilização do mundo, a partir do processamento mnemônico, na produção da obra de arte. Baudelaire estava, lembra Hugo Friedrich, interessado nos experimentos do *surnaturalisme*, “uma arte que ‘desobjetiva’ as coisas em linhas, cores, movimentos, acidentes cada vez mais independentes e que projeta sobre elas aquela ‘luz mágica’ que aniquila sua realidade no mistério” (Friedrich 56). Embora Benjamin,

em *Pequena história da fotografia*, assuma postura menos marcada que a de Friedrich, afirmando que Baudelaire não seria tão avesso à fotografia, o que interessa é a recusa do poeta ao realismo e a defesa da arte como deformação, temas presentes igualmente em Mário de Andrade.⁵

O que talvez não tenha sido reconhecido pelo ensaísta Mário —algo também ausente em Baudelaire, que não pôde testemunhá-lo— é a potência da fotografia que, pela deformação, recusa o realismo. É o que sugere Benjamin ao pensar em um inconsciente óptico que poderia acessar, pelos mecanismos da câmera fotográfica —o retardador, a ampliação—, aqueles gestos que a vida na cidade atrofiara por causa da redução da multiplicidade de movimentos a apenas um.

Como visto, Benjamin mostra como, a partir da invenção do fósforo, os gestos necessários para a efetuação do fogo foram se reduzindo a um único movimento, cujo desencadeamento já não pode ser acompanhado pelo olho humano, o que teria se acentuado com o desenvolvimento técnico tanto do telefone elétrico quanto do cinema. Ora, se o desenvolvimento técnico da modernidade produz uma atrofia dos gestos, coloca-se também uma possibilidade, pela técnica então desenvolvida, de ver algo que esta atrofia havia privado ao olhar. Na medida em que já não é perceptível a gestualidade corporal para a produção do fósforo, como tampouco o movimento dos passos dos transeuntes que se locomovem em massas, a câmera engendra recursos de apreensão que poderiam acessar aquilo que ao olho nu está vedado. A fotografia revela “aspectos fisionômicos, mundos de imagens que habitam o infinitamente pequeno, suficientemente interpretáveis e ocultos para encontrarem o seu lugar nos sonhos diurnos, mas agora, grandes e formuláveis” (Benjamin, “Pequena história” 55).

A fotografia, assim, pode modificar a escala de percepção do olhar, tanto ao voltar-se ao microscópico, que se vê ampliado, quanto ao reduzir o macroscópico, que antes não podia ser captado, o que produz um efeito de deformação do real ao apresentar aos olhos, pelo recurso técnico, aquilo que não poderia ser acessado fora dessa manipulação de escala. Igualmente,

5 Como nota Friedrich, na escrita de Baudelaire se vê um processo de controle formal do texto, na esteira de Allan Poe. O movimento de Mário é outro, adotando o verso livre, sem forma anterior; aproxima-se assim da angústia à qual Scramim se referia, entendendo o verso livre não como mera ausência de forma, senão como construção ligada à sonoridade.

há na fotografia uma recusa do realismo que se expressa pela fantasmagoria do urbano, como Benjamin nota em *Atget* e na emergência de uma cidade surrealista vazia, comparando-a a cenário de romances policiais, privilegiando o mistério de seus objetos ao capturar cenários inabitados. Há na arte técnica, portanto, a possibilidade de se pensar na deformação, mas isso se dá por meio de um recuo do realismo que lhe seria, em princípio, característico. É este o elogio de Benjamin a *Atget* —sobre algo que parece não ter sido percebido por Baudelaire, tampouco por Mário—: teria ele rompido com o retrato de estúdio —que mantinha a estrutura da pintura e, conseqüentemente, o componente aurático⁶ que lhe era inerente —e radicalizado um processo fotográfico da cidade que autoriza uma sensibilidade do vestígio—. *Atget*, afinal, “procurava o desaparecido e o escondido, e assim essas fotografias se voltam também contra a ressonância exótica, empolada e romântica dos nomes das cidades: aspiram a aura da realidade como se fosse água de um navio a afundar-se” (Benjamin, “Pequena história” 63). Na recusa do realismo que se expressa pela fantasmagoria, a ruína —aquilo que já não é, mas que ali ainda se mantém— se coloca como potencialidade expressiva da modernidade. Sua virtualidade é a deformação.

Cinema e teatro

A posição de Mário sobre a relação entre cinema e teatro é formal. Ao cinema faltaria a exploração do potencial do recurso técnico, a câmera. Com isso não está propondo que o cinema deveria ser tecnicista, pura técnica, mas afirmando que a técnica seria própria do cinema. Defende que a câmera, por um lado, não é suficientemente explorada nos filmes e,

6 No ensaio “Pequena história da fotografia”, ao comentar um retrato da infância de Kafka, Benjamin mostra como ainda havia nele um componente aurático, relacionado à postura assumida pelo infante no estúdio, a de levantar os olhos e responder ao olhar daquele que o mirava, assim como pelo retardamento do processo técnico de captura fotográfica, que mantinha alguma proximidade com a postura dos modelos pictóricos. Com o desenvolvimento técnico que encontra no cinema a sua radicalidade, contudo, a aura do objeto, este aparecimento único de algo distante, como que encontra o seu declínio: “Se virmos como traço distintivo das imagens que emergem da *mémoire involontaire* elas terem uma aura, então a fotografia teve um papel decisivo no fenômeno do ‘declínio da aura’. Aquilo que se sentia como o lado inumano, e mesmo mortal, da daguerreotipia era o olhar para dentro do aparelho (e durante muito tempo), uma vez que o aparelho absorve a imagem do homem sem lhe devolver o olhar” (Benjamin, “Baudelaire” 143).

por outro, quando o é, falta-lhe impulso mimético. Ao referenciar filmes dos Estados Unidos da América, encontra excesso de ofício e falta de técnica, aquela que compreende como o *metier*. Ao passo em que o ofício seria a pura técnica, cita Mário a Lalo em crônica de 1928, o *metier* seria o domínio técnico tratado de forma viva, adaptado, como “a consciência integral de todas as relatividades de cada valor artístico, compreendidas as mais sutis que o ofício não pode ensinar porque mudam a cada situação e cada personalidade” (Lalo in Andrade, *No cinema* 33). Este *valor artístico* seria encontrado nos filmes europeus, mas neles faltaria o domínio técnico, permanecendo a meio caminho de uma boa realização. A crítica de Mário se centra, então, na constatação de que sobra tecnicismo aos filmes americanos, enquanto lhes falta impulso mimético; e, embora haja impulso mimético nos filmes europeus, falta-lhes técnica. Caberia à arte, então, um jogo entre técnica e mimesis para a sua efetivação expressiva. É em razão da falta de uma combinação equilibrada, rubricada como *metier*, que o autor afirma, em crônica de 1922, que “a cinematografia é uma arte que possui muito poucas obras de arte” (Andrade, *No cinema* 17).

A crítica de Mário ao tecnicismo presente nos filmes dos Estados Unidos da América se volta sobretudo à presença de formas teatrais no cinema —a voz e a câmera fixa, principalmente—, o que impossibilitaria o bom aproveitamento do instrumento (que, nos anos 1920, era ainda muito pesado, fazendo com que fixa fosse mais operacional). Na concepção de *cada arte no seu galho*, o que funda o cinema é o aparato técnico e, para sua boa forma, é este recurso que deve ser explorado, e não a atuação propriamente, que corresponderia ao teatro. Susan Sontag, ao criticar um texto de Panofsky, sugere que

A história da arte cinematográfica é, com frequência, tratada como a história de sua emancipação dos modelos teatrais. Primeiramente, da “frontalidade” do teatro (a câmera estática reproduzindo a situação do espectador de uma peça, fixo em sua poltrona); em seguida, da atuação teatral (gestos desnecessariamente estilizados e exagerados – desnecessários porque agora o ator podia ser visto em *close-up*). (Sontag, “Teatro e filme” 108)

A esta diferença que considera simplista, Sontag aponta aproximações do cinema ao teatro e vice-versa. Seu ensaio, contudo, é dos anos 1960, quando

a nova arte já não era assim tão nova. Nos textos de Mário de quatro décadas antes, os problemas são mais recentes, e são as críticas apontadas por Sontag como simplistas que estão colocadas. Ele critica, em 1923, a “objetiva fixa, anticinemática, sem dinamização fotográfica. Muito de teatro, pouco de cinema” (Andrade, *No cinema* 27), sugerindo em seu lugar, escreve em 1928, a economia dos gestos e a câmera móvel, que produz “efeitos prodigiosos” (Andrade, *No cinema* 32). Elogia, ainda em 1922, a redução da fala, quando comenta que, ao optar por uma escassez de diálogos, “von Stroheim acabou com os palavrórios fatigantes que quebram a unidade da ação. Palavras soltas, sugestões simples. É um passo a mais para a supressão dos dizeres” (Andrade, *No cinema* 20), o que difere do cinema frequente dos Estados Unidos, já que “os americanos só têm decaído a esse respeito. As últimas fitas importantes aparecidas estão cheias de dizeres, muitas vezes pretensiosamente líricos ou cômicos. É já um vício” (Andrade, *No cinema* 16).

Mário critica dois pontos: o primeiro fala da presença de recursos teatrais no cinema no que se refere à visão, o segundo à audição. Sobre o primeiro, uma questão importante na leitura de Benjamin, no ensaio sobre a reproduzibilidade técnica, é a natureza da obra de arte nesta era. Como lembra o autor, o que há de novo não é a reprodução da obra, e sim a reproduzibilidade (o potencial de ser reproduzida como algo que lhe é inerente) passar a ser intrínseca ao objeto, perdendo então a aura, o estatuto de autenticidade. Isto se liga, por um lado, à libertação da mão na produção do objeto (o click da máquina é guiado pelo olho) que, ao ser reduzida a um único toque, acaba por eliminar o pressuposto de uma autenticidade atribuída pelo artista que a assina, já que sua composição se dá antes pelo aparato técnico do que pelo traço do pintor. Um dos problemas englobados pela questão é a relação entre o todo e as partes. Se o pintor, sugere Benjamin, coloca-se a uma distância do real (como o curandeiro, que se coloca em relação a todo o corpo daquele que cura), o operador, a sua vez, o penetra (como o cirurgião, que, com um bisturi, tangencia apenas a parte debilitada), sendo posteriormente, como montador, responsável pela composição dos fragmentos reordenados. No movimento da perda da unidade no momento da composição da obra expressa-se o problema da aura:

A mais pobre representação provinciana do *Fausto* tem sempre sobre um filme do *Fausto* a vantagem de estar na situação de concorrência ideal com

a estreia da peça em Weimar. E tudo aquilo que, à boca do palco, possamos recordar do conteúdo tradicional, perdeu o valor diante da tela – a saber, que Mefistófeles representa o amigo de juventude de Goethe, Johann Heinrich Merck, e coisas semelhantes. (Benjamin, “Reprodução técnica” 15)

O que perde seu lugar na passagem do teatro ao cinema é a possibilidade aurática de que o objeto estético diga algo único àquele que o contempla. A isso se relaciona o fato de que a arte, ao ser composta pelo aparato, e não pela mão, já não poderia mais ser pensada a partir dos conceitos de original/cópia, uma vez que, intrinsecamente reproduzíveis, estaria ausente a diferença entre uma ou outra impressão da mesma imagem, ou uma ou outra exibição de uma película. Por outro lado, a questão se refere, também, ao efeito estético da obra e à forma como se redimensiona o fazer artístico. Benjamin se vale precisamente da diferença da atuação dos atores de cinema e teatro para apresentar a questão: ao mesmo tempo em que o ator teatral se apresenta ao público por meio de seu próprio corpo, o de cinema atua para a câmera, sob o resguardo do operador. Assim, “o trabalho do ator fica sujeito a uma série de testes ópticos” (Benjamin, “Reprodução técnica” 26) que rompem com o sequenciamento da ação, já que a montagem aceita que se interconectem filmagens de diferentes momentos, o que resulta na potencial redução dos gestos, já que o aparelho técnico pode, por meio dos recursos de aproximação e afastamento, dar destaque a algo que, no teatro, só seria visível em sua presença no palco. “À obra de arte totalmente absorvida pela reprodução técnica e mesmo dela resultando”, como seria o cinema, “nada se opõe de fato tão decisivamente como o teatro”:

[no cinema] são elementares necessidades da maquinaria que decompõem o jogo do ator numa série de episódios montáveis. Trata-se sobretudo da iluminação, cuja instalação obriga a filmar um episódio, que surge na tela como uma sequência veloz e unitária, numa série de imagens distintas, processo que no estúdio por vezes se pode prolongar por várias horas. Isso para não falar de montagens mais evidentes. Assim, o salto de uma janela pode ser filmado no estúdio do alto de uns andaimes, mas a fuga que se lhe segue poderá ser filmada em exteriores daí a semanas. (Benjamin, “Reprodução técnica” 28-29)

O que está em jogo é, pois, que no cinema é a câmera, e não o ator, a responsável pela demarcação da gestualidade. Daí que Mário, em sua defesa de que cada arte deveria chegar às condições formais máximas de suas possibilidades técnicas, defenda um corte radical com o teatro, o que se expressa pela recusa, no cinema, da fala —característica do ator de palco—, assim como da câmera fixa —estrutura de percepção do espectador teatral—. O que aparece como tecnicismo para Mário não é, portanto, a utilização do recurso técnico como meio do fazer estético, mas sim a presença de formas que não responderiam à natureza da obra, a exemplo da fala, que buscaria provocar um convencimento pelo texto e não pela montagem. A crítica ao tecnicismo em Mário, portanto, diz sobre a utilização de recursos de convencimento do público que seriam utilizados de forma extrínseca ao demandado pela forma estética do objeto; no caso do cinema, o que estaria vinculado ao tecnicismo seria o som, que atrapalharia a dinâmica das imagens.

A relação entre cinema e som é apresentada tanto por Benjamin quanto por Adorno e Horkheimer. Em sua *Infância berlinense: 1900* o primeiro, ao comentar os panoramas imperiais frequentados na Berlim da passagem do século XIX ao XX, escreve que nestes protótipos do cinema não havia sincronização musical:

no Panorama Imperial não havia música, que torna as viagens no cinema tão cansativas. Havia um efeito insignificante, de fato perturbador, que a mim me parecia superior à música. Era um toque de campainha, que soava poucos segundos antes de a imagem desaparecer num salto, para, depois de um intervalo, aparecer a seguinte. (Benjamin, “Infância” 73)

Se se vê na passagem uma pré-história do choque cinematográfico, o crítico não deixa de apontar para como essa sensibilidade, a dos panoramas imperiais, findava nas primeiras décadas do século XX: no panorama imperial a visão poderia, pelo aviso sonoro, se preparar para a mudança da imagem —congelada, fotográfica—; na montagem cinematográfica, ao contrário, este preparo prévio é subtraído, e a sincronização entre imagem e som, antes de servir como sinal de alerta, passa a ser a produtora de um efeito de totalização dos sentidos.

É esta a direção na qual seguem Adorno e Horkheimer, na *Dialética do esclarecimento*:

O prazer com a violência infligida ao personagem transforma-se em violência contra o espectador, a diversão em esforço. Ao olho cansado do espectador nada deve escapar daquilo que os especialistas excogitaram como estímulo; ninguém tem o direito de se mostrar estúpido diante da esperteza do espetáculo; é preciso acompanhar tudo e reagir com aquela presteza que o espetáculo exhibe e propaga. (Adorno e Horkheimer, *Dialética* 114)

Há, pois, um mecanismo de regressão da percepção nesta esforçada (e cansativa) submissão aos estímulos da exibição cinematográfica, potencializada pela sincronização entre imagem e som. Também Mário criticará a sincronização, por meio da imagem do fonógrafo, como destaca em crônica de 1930:

o fonógrafo tem, pois, uma sonoridade toda especial, que pode produzir timbres diferentíssimos. Ninguém escutando uma peça pra canto registrada por um fonógrafo dirá que é uma pessoa que está cantando. O timbre é parecido, no caso, com voz humana, porém não é diretamente essa voz. (Andrade, *No cinema* 42)

O que se esboça, contudo, não é a crítica ao fonógrafo por falsificar o que seria a voz aurática do cantor, e sim a ideia de que há formas técnicas que respondem a sensibilidades específicas e que não devem ser misturadas, fazendo com que cada arte (o cinema) e cada veículo de circulação estética (o rádio) assumam sua potência máxima ao radicalizar o efeito no qual se constitui. O fonógrafo, então, “é essencialmente um instrumento de lar. [...] É certo que os processos modernos aumentaram formidavelmente o poder sonoro da fonografia, mas nem por isso ela perdeu as suas exigências essenciais de ambiência” (Andrade, *No cinema* 43). Desenha-se novamente a posição de que cada meio pertence a seu espaço, não devendo adentrar à esfera de outro. O cinema é o ambiente da captação imagética, o que não depende da fala/som, mas sim das imagens que, pela montagem, produzem uma simultaneidade que não se dá por recursos verbais de explicação, senão pela construção imagética propriamente, ao poder apresentar mais de uma temporalidade de uma só vez. Trata-se, pois, da simultaneidade visual à qual Mário havia se referido, a “objetivação de um conjunto de pontos de vista em função de um fato ou de uma situação especial, de forma tal que a sucessão rápida reproduza o ‘sentimento complexo da vida’” (Cunha 234).

Sobre o fonógrafo, ele deveria manter-se fora das salas de cinema; a sonorização ficaria a cargo da orquestra. A crítica ao fonógrafo como instrumento musical não é tão peremptória como a que faz à sincronização de áudio e imagem nas películas sonoras, mas se constitui pelo fato já visto de que este seria um instrumento de ordem privada. O cinema, por sua vez, seria de ordem pública, exibido em salas coletivas, demandando uma apreciação que se afasta do ambiente da casa. E a orquestra —utilizada para camuflar o ruído da aparelhagem cinematográfica— também responde à sensibilidade externa, de ordem pública, “coisa característica dos ambientes de divertimento pra fora do lar” (Andrade, *No cinema* 43).⁷

O que há de interessante na defesa que Mário faz do cinema como apreciação coletiva é o próprio estatuto da arte na reprodutibilidade técnica. O declínio da aura, para Benjamin, relaciona-se ao encolhimento do valor de culto e à hipertrofia do valor de exposição. Segundo o que diagnostica sobre a consolidação da modernidade, encolhe a recepção contemplativa, que respondia ao valor de culto, individualizado, e coloca-se a exibição coletiva como forma de apreciação relacionada à recepção tátil, presente também na arquitetura. O que está em jogo na leitura de Benjamin é, novamente, a percepção. Como forma de compreender a modernidade, interseccionando em sua crítica as atividades laborais, as formas estéticas e a subjetividade danificada demarcada pela vivência (*Erlebnis*), rubricadas pelo choque, são as massas que o autor destaca na leitura da obra de Allan Poe, encontrando a autonomização dos sentidos na poesia de Baudelaire. Trata-se de pensar como a forma artística pode expressar uma nova sensibilidade que a moderna técnica impõe.

Mário contra Mário (a partir de Benjamin)

Como assinalado, embora publicado em livro apenas em 1925, Mário escreveu “A escrava...” em 1922. Nos últimos dias de 1924, contudo, redigiu breve posfácio no qual sublinha:

7 Cunha desenvolve a questão tomando poemas publicados em *Clã do Jabuti*, especialmente *Carnaval Carioca*, a partir do qual aponta para um processo de “dessacralização”, nos versos, que responde à montagem, ao partir de um evento público e urbano, a folia do Momo.

Confesso que das horas que escreveram esta *Escrava* em abril e maio de 22 para estas últimas noites de 24 algumas das minhas ideias se transformaram bastante. Duas ou três morreram até. Outras estão mirradinhas, coitadas! Possível que morram também. Outras fracas desimportantes então, engordaram com as férias que lhes dava. Hoje robustas e coradas. E outras finalmente apareceram. Que aconteceu? Este livro, rapazes, já não representa a Minha Verdade inteira da cabeça aos pés. *Não se esqueçam de que é uma fotografia tirada em abril de 1922.*⁸ (Andrade, “Escrava” 333)

O léxico denuncia uma das ideias que teria sofrido a morte. Se em 1922 um texto jamais poderia ser fotografia de algo, pois ela responderia a uma forma realista de captação ao passo em que o texto se ligaria ao universo do subconsciente e da artificialidade deformadora, nas últimas noites de 1924 ele chama seu escrito de fotografia de 1922. Coloca-se, então, a noção benjaminiana da *arte como fotografia*: na medida em que a sensibilidade moderna é a da imagem, esta deixa de responder exclusivamente àquelas captadas pela câmera e passa a se colocar, isso sim, como estrutura de percepção privilegiada, autonomizando a visão em detrimento do recalçamento dos demais sentidos.

Ao analisar a obra de Horacio Quiroga, Beatriz Sarlo dá uma pista interessante sobre essa questão, ao se afastar das leituras que colocam o escritor rio-platense no lugar de um romantismo tardio, sugerindo que

La hipótesis de que sería posible pasar de la bidimensionalidad y la repetición a la tridimensionalidad y el fluir del tiempo, proviene de una analogía que, hacia atrás en el proceso tecnológico, se apoya en la fotografía: si es posible captar lo real tridimensional en una superficie plana, se podrá liberar a esa superficie de su inmovilidad primero (y esto lo demostró el cine) y de su cárcel de repetición temporal luego (y éste es el presupuesto técnico-ficcional de los cuentos de Quiroga) [...]. Su narración opera *como si* fuera posible que el cine, técnicamente, pudiera realizar la fantasía de sus espectadores (o de sus protagonistas): mezclarse con la vida, continuar en la escena real las pasiones de la escena filmada. (Sarlo 28)

8 Nossa ênfase.

É pelo procedimento técnico proveniente do cinema que Sarlo encontra um componente vanguardista que se afasta do romantismo (pelo retorno à natureza presente em sua estética) e coloca no lugar a produção das imagens da natureza no quadro das vanguardas. As obras de Mário e Quiroga são das mais diversas, e, ainda quando se pensou em um retorno do brasileiro à natureza e ao indigenismo, a discussão não se constituiu propriamente na ideia de regresso, senão, comenta Eduardo Sterzi, de perversão das formas adotados pelos românticos nacionais. Já em *Paulicéia Desvairada*, de 1922, em Mário é a invenção de São Paulo como metrópole o que se nota. Mas, na esteira de Sarlo, caberia considerar até que ponto não seria a sensibilidade cinematográfica o que impulsiona a sensibilidade modernista também de Mário.

Em seu comentário sobre *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, Benjamin aponta à presença de uma série de elementos provenientes da reprodutibilidade técnica no romance de seu contemporâneo:

Es verdad que pocas veces se ha narrado de esta manera [como faz Döblin], pocas veces olas tan altas de suceso y reflejo han puesto en duda la comodidad del lector, nunca la espuma del idioma verdaderamente coloquial ha empapado tan hasta los huesos. Pero no hubiera sido necesario oponer para ello con términos del arte, hablar de “dialogue interieur” o remitir a Joyce. En realidad, se trata de algo muy distinto. El principio estilístico de este libro es el montaje. En este texto van cayendo como nieve los impresos de la pequeña burguesía, las historias de escándalos, las desgracias, los sucesos de 1928, las canciones populares, los anuncios. El montaje hace estallar la “novela”, tanto en el armado como en lo estilístico, abriendo nuevas posibilidades muy épicas. Sobre todo en lo formal. El material del montaje no es para nada uno cualquiera. El montaje verdadero se basa en el documento. En su fantástica lucha contra la obra de arte, el dadaísmo se alió, a través del montaje, a la vida cotidiana. Fue el primero, aunque de manera insegura, que proclamó la autocracia de lo auténtico. El cine, en sus mejores momentos, amagó con acostumbrarnos al montaje. Aquí por primera vez se volvió útil para la épica. Döblin confiere autoridad al suceso épico en virtud de los versos bíblicos, las estadísticas, las letras de las canciones de moda. Ellos se corresponden con los versos formularios de la vieja épica. (Benjamin, “Crisis” 71-72)

Evidentemente, Benjamin não está sugerindo que a obra romanesca de Döblin tenha se convertido em fotografia (ainda que, posteriormente, tenha sido adaptada à televisão e ao cinema). Mas é a *arte como fotografia*, como sensibilidade moderna, a sua vez, o que lota as páginas do romance de uma experimentação estética que, não fosse na era da reprodutibilidade técnica, não seria viável. Não estranha, então, que o próprio Benjamin, embora não tenha escrito roteiros de cinema (ainda que, sim, uma série de narrativas radiofônicas, também fruto da reprodutibilidade técnica, compiladas no volume *A hora das crianças*), dê tantas pistas de uma estética cinematográfica em sua própria escrita. É o que destaca Susan Buck-Morss:

Benjamin no tomaba fotografías. Proporcionó imágenes para sus textos sólo en unas pocas ocasiones. Nunca trató de escribir un guión de cine. En cambio, procedió miméticamente: internalizó la tecnología de la cámara y del cine en el medio tradicional de la escritura [...]. Benjamin imitaba al camarógrafo. Las características más distintivas de su escritura – la construcción de imágenes a partir de fragmentos verbales, el foco puesto en el detalle, la yuxtaposición de extremos, la sucesión discontinua e independiente de partes – tenía una enorme deuda con las técnicas cinematográficas. Sus “constelaciones” estaban construidas de acuerdo con principios que las hacían análogos al ensamblaje de “células de montaje” en los filmes de Sergei Eisenstein. Llegó tan lejos en su uso del montaje que incluso contempló la posibilidad de construir su Proyecto de los Pasajes enteramente a partir de yuxtaposición de citas fragmentarias de fuentes decimonónicas [...]. Es escritura de imágenes sin imágenes, “historia ilustrada sin fotografías”. El efecto sobre el lector es extraño: crea imágenes en la mente que son a la vez familiares y sorprendentes, concretas y remotas. (Buck-Morss 74-75)

Não se trata, portanto, de uma relação prática e direta com a câmera como recurso de captação de imagens, senão de mimetizar uma sensibilidade que é redefinida pela *arte como fotografia*. Em Mário de Andrade há ecos da problemática, e uma das possibilidades de acompanhá-los é a partir do *Prefácio interessantíssimo* escrito à *Pauliceia Desvairada*, no qual o autor aponta à divergência entre os versos melódico e harmônico:

A poética está muito mais atrasada que a música. Esta abandonou, talvez mesmo antes do século 8, o regime da melodia quando muito oitavada, para enriquecer-se com os infinitos recursos da harmonia. A poética, com rara exceção até meados do século 19 francês, foi essencialmente melódica. Chamo de verso melódico o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível.

Ora, se em vez de unicamente usar verso melódicos horizontais [...] fizermos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias.

[...]

Harmonia: combinação de sons simultâneos. Exemplo:

“Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!...”

Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico. (Andrade, “Paulicéia” 67-68)

Ainda que a defesa que Mário faz da emancipação do signo seja construída a partir da música, caberia considerar, como hipótese,⁹ a possibilidade de que, nela, esteja também guardada uma construção a partir da imagem cinematográfica. Pela referência à elipse da enunciação, coloca-se a virtualidade de uma imagem que se produz pela faculdade mnemônica do leitor. Essa leitura, evidentemente, não é cinematográfica na forma como Mário a encarava, por não apresentar uma concepção realista que as imagens produzidas pela câmera teriam, mas o é no sentido de que cada palavra guarda em si, pela elipse, uma sentença inteira. Em termos de sensibilidade cinematográfica, não parece equivocado supor que se trata de um movimento no qual cada palavra é enunciada pela câmera e se coloca, então, como imagem. Mas, não havendo a totalidade que a câmera produziria ao fixar a cena, caberia ao espectador mobilizar em seu acervo mnemônico uma imagem que pudesse responder à palavra enunciada, antes que a montagem do poema apresentasse a palavra seguinte —pela cena subsequente imposta pelo choque, no caso do cinema— e a nova imagem se colocasse.

9 A hipótese de uma teoria da imagem, em Mário de Andrade, vem sendo pensada por outros pesquisadores, ainda que de forma inicial; um exemplo é o trabalho de Sterzi, que, como o próprio autor sugere, se trata mais da elaboração de uma pergunta do que da conclusão de uma resposta.

Mas, no texto de 1925, Mário sugere que apenas a música e a mímica teriam chegado ao patamar de arte total. Está em jogo, então, o caráter mimético da linguagem, aquilo que, de acordo com Benjamin, estaria marcado por uma possibilidade de aproximação —como semelhança não-sensível— ao objeto, ao dar-lhe forma não pelo signo, mas pela possibilidade de alegorizar a palavra: “Nos anagramas, nas expressões onomatopaicas e em muitos outros artifícios de linguagem, a palavra, a sílaba e o som, emancipados das correntes articulações de sentido, desfilam como coisas à espera de serem alegoricamente exploradas” (Benjamin, *Drama trágico* 224). A alegoria em sua esfera conceitual moderna, procedimento de construção de imagens identificado por Benjamin no estudo sobre o Barroco alemão, se radicaliza nas vanguardas das primeiras décadas do xx.¹⁰ Essas vanguardas são, contudo, irmanadas à fotografia, pela sensibilidade imagética da modernidade —o que se relaciona à construção e à fusão das imagens, como no surrealismo—, mas também pela fragmentação de uma totalidade que se desfaz, deixando apenas ruínas. Daí que seja a fragmentação e a ruína que deem forma ao projeto inconcluso das *Passagens*, provocado que foi pela sensibilidade técnica, assim como pelas vanguardas: trata-se mais que nada de uma obra construída por imagens que chegam a ser propostas como teoria da História, sob a rubrica de imagem dialética.

A possibilidade epistemológica das imagens dialéticas, em Benjamin, se refere à potência de encontrar, no congelamento das constelações históricas, as forças concorrentes que se tensionam no presente. Assim, o método se refere não exatamente à imagem como fotografia apreendida pela câmera, senão à leitura do texto como imagem. Se a câmera fotográfica captura algo de forma estática, é o cinema que leva a potência da fotografia ao máximo, ao a colocar em movimento, e é a montagem, como método cinematográfico, o que possibilita, também, a teoria do conhecimento de Benjamin: não se trata tanto do movimento da ação —como no vídeo, desenvolvido décadas depois—, senão do sequenciamento de fotogramas que produzem o movimento da cena e, principalmente, da montagem como fundamento da produção de algo que deixa de ser estático e se constrói pela sobreposição de

10 É precisamente a vanguarda aquilo que dá a possibilidade de cognição da alegoria no Barroco, daí a presença já no livro de 1928 de um prelúdio da teoria benjaminiana do conhecimento que se efetivará no projeto das *Passagens* (ficheiro N – Teoria do conhecimento, teoria do progresso) e nas teses *Sobre o conceito da História: o conceito de agoridade* (*Jetztzeit*).

temporalidades: a simultaneidade. Este jogo entre montagem e sobreposição, por definição deformador do real, quando lido pela chave da imagem dialética, potencializa a aproximação das esferas em princípio antagônicas, podendo trazer o obnubilado ao seu agora da cognoscibilidade.

Voltando à elipse em Mário, a leitura de uma nova frase elíptica que se encontra no mesmo verso é condicionada pela leitura da frase elíptica anterior, pois há um sequenciamento das imagens que o poema vai provocando e é por esse sequenciamento —dado pelo autor— que o efeito vai se produzindo, já que não há, por exemplo, descrição que guiaria o leitor, mas composição que impõe a nova imagem faltante. Há, pois, algo do fundamento da imagem cinematográfica, elíptica e que produz o efeito pela montagem, o que se denuncia na poesia harmônica proposta por Mário. Desse modo, coloca-se também um novo protocolo de leitura:

não quer os detalhes, mas não se furta em indicar os caminhos, espalhar fragmentos, revelar ‘pedaços de cinema’: ao narrador modernista só não interessam as minúcias naturalistas. O leitor que também seja moderno e, preenchendo os claros com sua imaginativa, monte seu filme. (Cunha 314)

O estudo de Cunha se refere a *Amar, verbo intransitivo*, romance de 1927 no qual destaca mecanismos da forma cinematográfica: não apenas a montagem e a simultaneidade, mas também uma construção narrativa em quadros. Um ano depois, em 1928, Mário publica a rapsódia *Macunaíma*. É deste mesmo período, vale destacar, sua relação mais direta com a câmera fotográfica. Telê Ancona Lopez discute a viagem que o autor fizera ao Norte do país, em 1927, onde, com uma câmera Kodak, empreendeu um intenso trabalho de captura fotográfica. Há, por um lado, a relação direta estabelecida por Mário com a câmera; e, por outro, a possibilidade de imagem dialética, como epistemologia benjaminiana, que nos possibilita ler uma passagem de *Macunaíma* na qual a *arte como fotografia* se radicaliza:

Uma feita a Sol cobrira os três manos duma escaminha de suor e Macunaíma se lembrou de tomar banho. Porém no rio era impossível por causa das piranhas tão vorazes que de quando em quando na luta pra pegar um naco de irmã espedaçada, pulavam aos cachos pra fora d’água metro e mais. Então Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia

d'água. E a cova era que nem a marca dum pé gigante. Abicaram. O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas.

Nem bem Jiguê percebeu o milagre, se atirou na marca do pezão do Sumé. Porém a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê esfregasse feito maluco atirando água pra todos os lados só conseguiu ficar da cor do bronze novo. Macunaíma teve dó e consolou:

— Olhe, mano Jiguê, branco você ficou não, porém pretume foi-se e antes fanhoso que sem nariz. Maanape então é que foi se lavar, mas Jiguê esborrifava toda a água encantada pra fora da cova. Tinha só um bocado lá no fundo e Maanape conseguiu molhar só a palma dos pés e das mãos. Por isso ficou negro bem filho da tribo dos Tapanhumas. Só que as palmas das mãos e dos pés dele são vermelhas por terem se limpado na água santa. Macunaíma teve dó e consolou:

— Não se avexe, mano Maanape, não se avexe não, mais sofreu nosso tio Judas! (Andrade, *Macunaíma* 49-50)

A sobreposição de imagens mostra uma hierarquia racial que se expressa fora do realismo. Mas falta, na cena, um procedimento narrativo que leve de um polo ao outro, o que sugere um mecanismo formal de sobreposição que vem do cinema. Não há em termos narrativos uma descrição do processo de sair de uma tonalidade de pele e assumir outra, senão um corte radical que aponta a montagem cinematográfica para que se saia de um estado corporal de negritude e se possa assumir, no mesmo momento, um de branquitude. Por mais sobreposta ao real que seja a proposição defendida por Mário sobre a literatura em “A escrava...”, se não se valesse de uma sensibilidade de captura visual da imagem a cena perigaria cair na inverossimilhança, já que não aponta para os mecanismos necessários para o desenrolar da mudança étnica. Sendo ele perpetrado pela sensibilidade da câmera, contudo, são desnecessárias as explicações, já que ela produz um efeito de montagem —de corte e sobreposição— que recusa explicações verossímeis por se constituir em um pressuposto de salto temporal que se dá pelo afrouxamento da cronologia.

Assim, poderíamos retornar ao tema da simultaneidade visual à qual Mário se referiu anteriormente: pela montagem das imagens, coloca-se como possibilidade a supressão de um tempo progressivo-linear, já que o recurso da câmera pode fazer saltar, mas também atrasar, voltar ao pretérito, produzir duas sequências temporais simultâneas que se vão mostrando, ora uma, ora outra, sem adentrar à linearidade temporal. O efeito provocado pela sensibilidade cinematográfica não parece ser tanto o da deformação da imagem —que havia sido sugerido por Mário como expressão estética da modernidade—, mas o da possibilidade de ruptura com o encadeamento progressivo (do romance de formação, por exemplo) que, portanto, pode produzir saltos que são captados por uma sensibilidade fotográfica e que, desse modo, deformam o sentido, opondo-se ao signo e sugerindo, em seu lugar, a alegoria.

No movimento fotográfico da literatura de Mário, o autor destoa das propostas de branqueamento defendidas por ensaístas nas primeiras décadas do século xx. Em obra contemporânea a *Macunaíma*, *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, lemos:

E à preta Maria Inácia, que me prestou interessantes esclarecimentos sobre o traje das baianas e a decoração dos tabuleiros. “Une cuisine et une politesse! Oui, les deux signes de vieille civilisation...”, lembro-me de ter aprendido em um livro francês. É justamente a melhor lembrança que conservo da Bahia: a da sua polidez e a da sua cozinha. Duas expressões de civilização patriarcal que lá se sentem hoje como em nenhuma outra parte do Brasil. Foi a Bahia que nos deu alguns dos maiores estadistas e diplomatas do Império; e os pratos mais saborosos da cozinha brasileira em lugar nenhum se preparam tão bem como nas velhas casas de Salvador e do Recôncavo. (Freyre 30)

Enquanto em Mário a potência da montagem cinematográfica, da qual se vale em *Macunaíma*, expressa as contradições do branqueamento e a externalidade de sua demanda, em Freyre, ao contrário, é a adaptação de Maria Inácia aos moldes da civilização o que se coloca, por meio daquilo que viria da gastronomia francesa. O processo de branqueamento, longe de funcionar como uma construção política de afastamento das práticas exercidas por aquela população, ganha seu significado pela entrada em uma ordem moderna, elogiosa, branca, o que indica a construção de superioridade de Maria Inácia ao adotar a dinâmica civilizada, resultando em um argumento que oblitera a violência inerente ao

processo. Em Mário, no entanto, é pela construção formal, ao radicalizar a *arte como fotografia*, que se produz um movimento antagônico.

Para pensar na dialética guardada na imagem por ele produzida, é a descrição da poça em que Macunaíma se banha que se impõe como elemento que denota um dos extremos contidos na cena: “Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira” (Andrade, *Macunaíma* 50). Na imagem, Mário coloca a externalidade da religião no processo de branqueamento do protagonista, ao indicar que a água era encantada por ser a marca do pé daquele que evangelizava indígenas. Em sua proposta missionária se infere a salvação das almas pelo cristianismo (o que se evidencia quando Macunaíma cita Judas) como forma de branqueamento, afastando as manifestações de religiosidade indígena suplantadas pelo catolicismo imposto pela Coroa portuguesa. É na imagem da água (benta, já que presente na poça do pé de Sumé) que se poderia almejar uma população branca, pelo menos no plano dos costumes: civilizada, como sugere Freyre. E Mário vai ainda mais longe, quando Macunaíma afirma a Maanape que melhor estaria fanhoso do que sem nariz. Além de trazer um elemento de estigma racial, o nariz, no plano lexical aponta para um processo de hierarquia dessa racialização, ao sugerir, evidentemente de forma irônica, que melhor ser branco em partes (fanhoso) do que não o ser de modo algum (sem nariz). Ora, formalmente a obra de Mário, sob o signo da *arte como fotografia*, mostra como se trata de uma violência externa, imposta como dominação dos corpos em nome de uma ordem civilizada, o oposto a Freyre, no qual a civilidade se converte em elogio.

Joaquim Pedro de Andrade parece captar esse espírito em sua adaptação cinematográfica do romance, de 1969. Nela não encontramos uma poça na qual se banham, mas uma bica, que jorra a água para cima e a deixa escorrer sobre o corpo de Macunaíma. Para além de mero banho, na obra cinematográfica o externo do branqueamento assume uma posição divina, a água como que a cair do céu, envolvendo o corpo do protagonista. Se vem do cinema uma sensibilidade que se coloca ao fundo do *Macunaíma* de Mário, é voltando ao cinema que a imagem pode ganhar forma expressiva radicalizada da violência que o texto expressa.

Considerações finais

Heloisa Pontes retoma uma fala de Antonio Candido, de 1945, na qual o crítico afirmava sobre a geração dos jovens da revista *Clima* que não acreditava que houvesse entre eles *destínos mistos* como os da geração antecessora, na qual destaca Mário de Andrade. Segundo Candido, os jovens da década de 1940 se dedicavam a uma área do saber e não haveria neles a pluralidade dos antecessores (o que é desmentido pela própria trajetória posterior de Candido, entre a Sociologia e a Literatura). Mas Candido acerta no que diz sobre Mário: Mário foi um desses intelectuais mistos. Com obras de prosa, poesia e ensaio, dedicou-se também ao folclore e à música, assim como ao ensino e à administração pública. Embora o autor sugira, em sua obra ensaística dos primeiros anos da década de 1920, que cada arte deveria estar *no seu galho*, quando parte à literatura (tanto em prosa quanto em verso) são os recursos de ordem cinematográfica que se colocam. Ainda que se oponha à questão na obra ensaística precoce, é a *arte como fotografia* o que aparece em sua literatura, não como forma de captar uma objetividade do real —sua defesa da potência técnica da câmera—, senão como possibilidade formal de romper com a prosa de ordem realista/naturalista. As propostas conceituais de Mário nos primeiros anos de 1920 apresentam ainda limites para se pensar uma sensibilidade estética marcada pela fotografia, mas o autor acompanha com antecipação, na periferia do capitalismo, a nova arte; e, nela, dá forma expressiva ao tempo.

Obras citadas

- Adorno, Theodor e Max Horkheimer. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- Adorno, Theodor. “Notas sobre o filme”. *Theodor W. Adorno*. São Paulo, Ática, 1986, págs. 100-107.
- . “Progresso”. *Lua Nova*, num. 27, 1992, págs. 217-236. Web. 29 de maio de 2023.
- . *Estética 1958-1959*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2013.
- Andrade, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro, Agir, 2007.
- . *No cinema*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2010.

- . “A escrava que não é Isaura”. *Obra imatura*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013, págs. 225-335.
- . “Paulicéia desvairada”. *Poesia completa v. 1*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013, págs. 57-127.
- . *Amar, verbo intransitivo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013.
- Baudelaire, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte, Autêntica, 2010.
- Benjamin, Walter, e Erich Auerbach. *Correspondencia*. Buenos Aires, Godot, 2015.
- Benjamin, Walter. *A hora das crianças. Narrativas radiofônicas*. Rio de Janeiro, NAU, 2015.
- . *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte, Autêntica, 2016.
- . “Infância Berlinesse: 1900”. *Rua de mão única: Infância Berlinesse: 1900*. Belo Horizonte, Autêntica, 2017, págs. 69-116.
- . “Crisis de la novela”. *La tarea del crítico*. CABA, Eterna Cadencia, 2017, págs. 69-76.
- . “Pequena história da fotografia”. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte, Autêntica, 2017, págs. 49-78.
- . “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão)”. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte, Autêntica, 2017, págs. 7-47.
- . “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte, Autêntica, 2017, págs. 103-149.
- . *Passagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2018.
- . “Sobre o conceito da História”. *O anjo da história*. Belo Horizonte, Autêntica, 2019, págs. 9-20.
- Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionário*. CABA, La marca editorial, 2014.
- Claussen, Detlev. “Globale Gleichzeitigkeit, gesellschaftliche Differenz”. *Hannoversche Schriften 6*. Frankfurt am Main, Neue Kritik, 2005, págs. 9-29.
- Cunha, João Manuel dos Santos. *A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade*. Cotia, Ateliê Editorial, 2011.
- Didi-Huberman, Georges. “Povos expostos, povos figurantes”. *Vista*, v. 1, 2017, págs. 16-31. Web. 29 de maio de 2023.
- Freyre, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo, Global, 2006.
- Friedrich, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo, Duas Cidades, 1978.

- Lopez, Telê Ancona. “O Turista Aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem”. *Anais do Museu Paulista*, vol. 13. num. 2. 2005, págs. 135-164. Web. 29 de maio de 2023.
- Macunaíma. Direção e produção de Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1969.
- Pontes, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. CABA, Nueva Visión, 2004.
- Scramim, Susana. “Pervivências” do arcaico: a poesia de Drummond, Murilo Mendes e Cabral e sua sombra. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2019.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona, Debolsillo, 2010.
- “Teatro e filme”. *A vontade radical*. São Paulo, Companhia de Bolso, 2015, págs. 108-132.
- Sterzi, Eduardo. “Mário de Andrade e o apocalipse das imagens”. *Remate de males*, vol. 39, num. 1, 2019, págs. 246-264. Web. 29 de maio de 2023.

Sobre los autores

Natan Schmitz Kremer é Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais e Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, onde atualmente realiza pesquisa doutoral no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. É bolsista da Secretaria de Educação do Estado de Santa Catarina (FUMDES/UNIEDU) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (SWE/CNPq), desenvolvendo estágio no exterior na Universidad Nacional de San Martín, Argentina.

Alexandre Fernandez Vaz é Doutor em Ciências Humanas e Sociais (Dr. Phil) pela Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover, Alemanha, e Professor Titular do departamento de Estudos Especializados em Educação e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. É pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (bolsa de produtividade CNPq-1C) e coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas Educação e Sociedade Contemporânea (UFSC/CNPq). Atualmente, desenvolve pesquisa pós-doutoral na Universidad Complutense de Madrid, Espanha, e na Universidad Nacional de San Martín, Argentina, com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Avant-Garde Europe in War: Wyndham Lewis, the Vorticist Shakespeare and the *Timon of Athens* Portfolio

Remedios Perni

Universidad de Alicante, Alicante, España

reme.perni@ua.es

This article examines the relationship between Wyndham Lewis's Vorticism movement and Shakespeare, focusing on Lewis's appropriation of Shakespeare's play *Timon of Athens* and its impact on Vorticism's visual aesthetics. In analysing Wyndham Lewis's avant-garde approach, this article contrasts it with other artistic movements of the time —namely, Futurism and Cubism— and explores Lewis's interest in the “automaton” and the “machine”, and how this fascination is linked to his reading of Shakespeare and his views on World War I. Overall, the paper demonstrates how Shakespeare's work played a significant role in the development of Vorticism's unique aesthetic vision during a time of great social and political upheaval.

Keywords: Shakespeare; *Timon of Athens*; Wyndham Lewis; vorticism; First World War.

Cómo citar este artículo (MLA): Perni, Remedios. “Avant-Garde Europe in War: Wyndham Lewis, the Vorticist Shakespeare and the *Timon of Athens* Portfolio”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26, núm. 1, 2024, págs. 284-310

Artículo original. Recibido: 09/04/23; aceptado: 12/09/2023. Publicado en línea: 01/01/2024.



La Europa de las vanguardias en guerra: Wyndham Lewis, el Shakespeare vorticista y el *portfolio de Timón de Atenas*

El presente artículo explora la relación entre el Vorticismo de Wyndham Lewis y la obra de Shakespeare, a través, principalmente, del impacto que *Timón de Atenas* tuvo en la estética visual de dicho movimiento de vanguardia. El análisis del enfoque vanguardista de Wyndham Lewis incluye la comparación con otros movimientos artísticos de la época, como el Futurismo y el Cubismo, y analiza el interés de Lewis por el “autómata” y la “máquina”, con el fin de revelar las formas en las que esta fascinación se entrecruza con su lectura de Shakespeare y su visión de la Primera Guerra Mundial. El objetivo principal de este artículo es mostrar cómo la obra de Shakespeare desempeñó un papel significativo en el desarrollo de la visión estética única del Vorticismo durante un periodo de gran agitación social y política.

Palabras clave: Shakespeare; *Timón de Atenas*; Wyndham Lewis; vorticismo; Primera Guerra Mundial.

Europa de vanguarda em guerra: Wyndham Lewis, o Vorticista Shakespeare e o *Timon of Athens Portfolio*

Este artigo examina a relação entre o movimento Vorticism de Wyndham Lewis e Shakespeare, com foco na apropriação de Lewis da peça *Timon de Atenas* de Shakespeare e seu impacto na estética visual do Vorticism. Ao analisar a abordagem vanguardista de Wyndham Lewis, este artigo a contrasta com outros movimentos artísticos da época, nomeadamente o Futurismo e o Cubismo, e explora o interesse de Lewis pelo “autômato” e pela “máquina” e como essa fascinação está relacionada com sua leitura de Shakespeare e suas opiniões sobre a Primeira Guerra Mundial. No geral, o artigo demonstra como a obra de Shakespeare desempenhou um papel significativo no desenvolvimento da visão estética única do Vorticism durante um período de grande agitação social e política.

Palavras-chave: Shakespeare; *Timon de Atenas*; Wyndham Lewis; vorticismo; Primeira Guerra Mundial.

Introduction

WYNDHAM LEWIS FOUNDED VORTICISM WHEN the cultural centres of Europe (Paris, Berlin, and Rome) had already produced and exhibited *their* avant-garde movements, the most well-known and widespread of them being Cubism, Expressionism, and Futurism. Vorticism was thus born from the necessity of providing British cultural life with its own aesthetic vision with regards to the avant-garde. Although Vorticism was obviously related to Futurism and other artistic trends characterized by their fascination for the dynamics of urban society and technological development (as several derivations of Cubism also were), Wyndham Lewis and Ezra Pound vindicated the autonomy of what they called “the vortex” as being an idea partaking of distinctly English (or British, as we will see) history and aesthetics. Vorticism sought legitimacy by turning to Shakespeare, who, as Lewis pointed out, “reflected in his imagination a mysticism, madness and delicacy peculiar to the North” (Lewis, “Blast 1” 37). Shakespeare became one of the models for the Vorticists, as specified through the magazines they published: *Blast I: A Review of the Great English Vortex* (June 1914) and *Blast II* (July 1915), the “War Number”. Additionally, as the second, and indeed last, issue of *Blast* reveals, Vorticism cannot be understood without taking into consideration the influence of the Zeitgeist preceding and ensuing from the First World War (1914-1918). In this sense, Vorticism, as developed by Wyndham Lewis, has become relevant to the study of the role of Shakespeare in the Great War, mainly due to the way this author managed to conjugate both his passion for the Bard and his participation in the conflict. In this sense, the aesthetic (both visual and literary) and the political cannot be separated when analyzing Wyndham’s work because they in fact constitute a single vision of the world:

My life as an artist and my life as a soldier intertwine, in this unaffected narrative. I show, too, going from the particular to the general, how War and Art in those days mingled, the features of the latter as stern as —if not sterner than— the former. (Lewis, *Blast and Bombardiering* 63)

Taking these aspects into account, this paper studies the extent of Wyndham Lewis's appropriation of William Shakespeare, particularly through his visual interpretation of *Timon of Athens*. A seminal article in this respect was Paul Edwards's "Wyndham Lewis's *Timon of Athens* Portfolio: The Emergence of Vorticist Abstraction" (1998), and as such, my aim is to contribute to the discussion initiated by Edwards on how Shakespeare played a significant role in both Lewis's iconographical innovation and the very origins of Vorticism. As we will see, Shakespeare's tragic heroes were an important source of inspiration for Lewis's conceptualization of the modern subject, which he intended to translate into visual form through "the vortex". Shakespeare was present and indeed a key participant in the birth of the first British avant-garde movement, which the Great War also contributed to shape.

Wyndham Lewis and Avant-Garde Europe

Before Wyndham Lewis established, together with his artist friends,¹ the basis of Vorticism with the publication of *Blast* in 1914, the rest of Europe had already provided the aesthetic frame within which this movement would be fixed. In fact, Wyndham Lewis was developing his painting style at the same time as he was becoming acquainted with Cubism (O'Keeffe 121). It is therefore possible to discern astonishing similarities between the multiple perspectives shaped by the square and straight lines of Cubism – see, for instance, any of the *Still Lives* by Juan Gris (figure 2), the paintings of George Braque or the analytical cubist period of Pablo Picasso – and those in *Slow Attack*, one of Lewis's drawings for *Blast II* (figures 1 and 2).

1 Lewis's associates in the Vorticist venture include Malcolm Arbuthnot, Lawrence Atkinson, David Bomberg, Alvin Langdon Coburn, Jacob Epstein, Frederick Etchells, Henri Gaudier-Brzeska, Cuthbert Hamilton, Christopher Nevinston, William Roberts, Edward Wadsworth, Jessica Dismorr, Helen Saunders, and Dorothy Shakespear, together with Ezra Pound and T. S. Eliot who collaborated in the edition of *Blast*.



Figure 1. Juan Gris. *Botellas y cuchillo*. 1912. Oil painting.



Slow Attack.

Wyndham Lewis.

Figure 2. *Slow Attack*. Wyndham Lewis. 1914. Watercolour.

In both pictures, the palette has been simplified to monochromatic tones, the colour deliberately being kept low-key so as to diminish and harmonize the tensions inflected in the composition by its rupture with any possible naturalism. Straight lines, right angles and mute colours predominate over curves and organic textures in a completely different way to the traditional mimetic (or ‘realist’) painting that was ubiquitous prior to the breakthrough of the avant-gardes at the beginning of the 20th century.² The points of view from which the objects are presented (in figure 1, a still life with two bottles, a glass, a knife, and a plate, and, in figure 2, an abstract battlefield) are plural and unstable.

At the same time, there are also distinct differences between these images, which become more palpable when we examine their specific contexts. While Cubism can be considered as the source of formal inspiration for Vorticism, the themes and ideas inherent to the two movements are quite different (Bru 254-255). Whereas the former, in the hands of painters as Juan Gris, takes its particular philosophy of vision from quotidian interiors, still lifes, and simple objects, the latter devotes itself to the representation of bombastic themes: aerial views of cities (as Edward Wadsworth’s *New Castle* and *Cape of Good Hope* and Saunder’s *Island of Laputa*, both in *Blast II*); sophisticated machinery (Wadsworth’s *Radiation* and Dismorr’s *Engine*), and last but not least, the War (Lewis’s *Slow Attack* and *Plan of War*) (figures 10 & 12). Likewise, in *Blast II*, the “War Number”, several pictures were directly concerned with the conflict: *Combat* by Roberts, *War Engine* by Wadsworth and *One Way to the Trenches* by Nevinson, who also painted numerous large-scale paintings on the theme of war.³

2 Of course, this statement is an oversimplification of the development of the theoretical dimension of modern aesthetics. Cezanne had already shown the smooth compression of dynamic geometrical forms in space at the end of the 19th century, and the rupture caused by Cubist forms has an intellectual motivation that I am not able to fully develop here.

3 At the outbreak of the First World War, Nevinson joined the Friends’ Ambulance Brigade with his father, and he developed an artistic work deeply rooted in the conflict, to the extent that he was appointed an official war artist. He adhered to both the aesthetics of Vorticism and Futurism, and was eventually excluded from the former.



Figure 3. Wyndham Lewis, *Before Antwerp*. 1915.



Figure 4.

In its exploration of war, violence and technology, Vorticism departs from Cubism and becomes radically close to another artistic movement derived from it, Futurism. However, the relation between Vorticism and Futurism is also ambiguous and tense. Both Vorticism and Futurism manifest extremely similar formal and compositional styles, and they also share a common interest in their depiction of the mechanic, the urban and the violence of armed conflict. The striking similarities between *Before Antwerp*, the cover of *Blast II* designed by Wyndham Lewis in 1915, and the Italian futurist artist Severini's *Armoured train*, painted in the same year, show the conceptual proximity of Vorticism to Futurism (figures 3 and 4).⁴

Both Lewis and Severini depict a group of soldiers, crouching down together, side by side, as if constituting a single rigid, almost metallic block inside the trench or the train. Their uniforms are identical, with creases that emphasize the contrast between the lines of light and shadow. They hold their rifles in a cold severe attitude, pointing them at the battlefield (out of field) on the left of the composition in both images. The tank guns, located in the upper half of each, point at the enemy too, their forms echoing the bodies of the soldier, as if reaffirming them. The *Daily Express* (13th December, 1919) stated that "Wyndham Lewis endeavours to show the war in terms of energy in which the symbolism dominates, in which men lose their human form in action; chimneys wave and bend, and the very shells zigzag in lumps and masses across the sky." The description can similarly be attributed to Severini's painting. In addition, both images allude to one of the best-known killing machines produced by Art History, the military faceless automatons painted by Goya in "The 3rd of May 1808 in Madrid," or "The Executions," a century before the First World War (1814) (figure 5). But what in Goya appears as an inhuman killing machine brutalised by war and intended to attack defenseless men is softened both by Lewis and Severini in their works. The absence of the victims, hidden away out of field, contributes to downplaying the cruelty of the attacking soldiers, who look like professionals concentrated on their mission, in a way that makes these images a means of propaganda rather than a critique of war.

4 In fact, as was demonstrated by the exhibition at Tate Modern in London (12 June - 20 September 2009), which was simply titled *Futurism*, Vorticism has often been subsumed by Futurism and considered part of the same movement.



Figure 5. Francisco de Goya. *The 3rd of May 1808 in Madrid, or "The Executions"*.

Wyndham Lewis, as the leader of Vorticism, would never accept a direct comparison with Futurism, not even in relation to the mechanical representation of war. According to Lewis, Vorticism is absolutely innovative, vanguardist and uniquely *British*; he believes that it proposes a completely different view on art and politics. As articulated in Lewis's writings, Vorticism is a reaffirmation of the national sense of aesthetics; it fulfils the need for an exclusively British avant-garde movement within the context of a continent where all the modern cities are exhibiting their own new forms of art.

However, Vorticists do not state clearly whether their nationalism springs from 'Englishness' or 'Britishness,' terms that alternate in the diverse texts of *Blast*. Although the two issues are subtitled "Review of the Great *English* Vortex," that is, the adjective *English* prevails (and is repeated throughout the texts), the term *British*, however, also appears quite often. In the manifesto published in *Blast I*, Lewis states: "Bless English humour" [...] and "bless the British grin" (Lewis, *Blast I* 26). Occasionally, in his writings, Lewis simply alludes to the "spirit of the North" as in "Bless SHAKESPEARE for his bitter NORTHERN Rhetoric of Humour" (24), a spirit whose existence, according to Lewis, comes from "an essential ethnicity" that precedes the arrival of the Anglo-Saxons in Britain in the 5th century. He also believed Shakespeare was inspired by "the Age of Celtism" (Lewis, *The Lion and the*

Fox 52). In addition, Lewis constantly contrasts this “spirit” with that of France, which he describes as “sentimental gallic gush” (Lewis, *Blast* I 13); Germany, which “stands for Romance” and “should win no war against France or England” (Lewis, *Blast* II 5); and the romantic Futurist Italy, saying of the latter, “Futurism has its peculiar meaning, and even its country, Italy [...], Futurism is too much the art of Prisoners [...] Futurism and identification with the crowd is a huge hypocrisy” (Lewis, *Blast* II 38-39).⁵

In opposing the association of Vorticism with any other artistic regime, especially Futurism, Lewis proposes two main arguments: firstly, the rejection of the “time-philosophy,” as developed by Bergson —whose lectures Lewis attended at the Collège de France— and adopted (visually) by European artists (mostly the Futurists); and, secondly, the vorticist vindication of certain aspects of Classicism, a *Weltanschauung* with which Lewis does not want to break. Both are peculiarly united in Lewis’s aesthetic vision as a way to reaffirm the solidity of British nationalism in the chaos brought about by the Great War.

For Lewis, time-philosophers, whose theories were concerned with these notions as the creative dialectic evolution of culture and the notion of reality as a time-based structure,⁶ are to blame for the chaotic fragmentation evident in the modern world (Lewis, *The Lion and the Fox*). Common sense —Lewis thinks— tells us that we do not perceive the world as a flux of time, that would involve a flashing series of disconnected and meaningless fragments, but rather we see pictures that are enduring and complete. Whatever the intensity of the movement and the disruption highlighted by a painting, the spectator perceives a certain unity in it. In this sense, Lewis is a passionate defender of the individual who is enabled to hold a certain

5 Italian Futurism is the movement that comes under the heaviest attack: “Futurism then, in its narrow sense and in the history of modern painting, a picturesque, superficial and romantic rebellion of young Milanese painters.” (Lewis, Wyndham, “The Melodrama of Modernity,” *Blast* I, 143). Lewis and the Vorticists, as good 20th-century avant-garde artists, often use some expressions simply to provoke the reader (and the viewer); they celebrate contradiction and enjoy showing their capacity for making their own ideals stumble over each other. It might be considered a proof of artistic freedom and political independence, although, as Freud would say, every joke has a grain of “truth.”

6 See Bergson, Henri, *Time and Free Will*, London: Dover, 2001 (first published 1889). Other philosophers such as Walter Benjamin, Aby Warburg, Carl Einstein and, later, Gilles Deleuze have also put forward sound arguments which question the traditional notions of Time so passionately defended by authors like Wyndham Lewis.

perspective of the world. In *Blast I*, he insists: “Blast presents an Art of Individuals” (9). As signalled by Sharon Stockton, Lewis “envisions a place for the subject” and “replaces time-philosophy with a philosophy of space and vision,” meaning that “individuals are guarantors of reality” (Stockton 494). In contrast, Futurists like Marinetti would emphasize the prevalence of movement and its defragmentation as an indication of the dissolution of time and space as it was thought of in the past, before the development of time-philosophy; they were particularly inspired by the introduction of mechanical force, such as the engine in a vehicle. This is something that Marinetti finds hugely fascinating, so much so that he highlights this idea in one of the best-known statements of his manifesto:

We declare that the splendour of the world has been enriched by a new beauty: the beauty of speed. A racing automobile with its bonnet adorned with great tubes like serpents with explosive breath ... a roaring motor car which seems to run on machine-gun fire, is more beautiful than the Victory of Samothrace. (Marinetti 146-147)⁷

The controversy between Lewis and Marinetti becomes manifest in Lewis’s account of his brief encounter with the Italian artist after a lecture in Paris (*Blasting and Bombardiering*):

‘You are a futurist, Lewis!’ he shouted at me one day, as we were passing into a lavabo together, where he wanted to wash after a lecture where he had drenched himself in sweat.

‘No,’ I said. [...] [You] insist too much on the Machine. You’re always on about these driving-belts, you are always exploding about internal combustion. We’ve had machines here in England for a donkey’s years. They are no novelty to us.’ ‘You have never understood your machines! You have never known the ivresse of travelling at a kilometre a minute. Have you ever travelled at a kilometre a minute?’ [...] You see a thousand things instead of one thing.’

7 Marinetti’s *Futurist Manifesto* was published for the first time on 5 February 1909 in *La gazzetta dell’Emilia*, an article that was then reproduced in the French daily newspaper *Le Figaro* on 20 February 1909. See Marinetti, Filippo Tomasso, “The Foundation and Manifesto of Futurism”, reprinted in C. Harris and P. Wood, *Art in Theory 1900- 1990*, Oxford: Blackwell, 2003, 146-147.

I shrugged my shoulders –this was not the first time I had had this argument. ‘That’s just what I don’t want to see. I am not a futurist,’ I said. ‘I prefer *one* thing.’

‘There is no such a thing as one thing.’

‘There is if I wish to have it so. And I wish to have it so.’

‘You are a monist!’ he said at this, with a contemptuous glance, curling his lip.

‘All right. I am not a futurist anyway. Je hais le mouvement qui déplace les lignes.’

At this quotation he broke into a hundred angry pieces.

‘And you “never weep” – I know, I know. Ah zut alors! What a thing to be an Englishman!’ (Lewis, 1937, 34-36)

As this fragment shows, Lewis’s despal of the Futurist fetish ideals (the machine, speed, movement, the multiple fragmentation of reality) is closely connected to his views on evolved English society that does not owe its avant-gardism to a sudden fascination with technology but to its own industrial tradition (steamships, trains, and many other types of machinery were all English inventions). Lewis’s love of Classicism accounts for this detachment from any avant-garde movement, other than Vorticism itself, and the longing for a (national) artistic tradition. In a very different fashion, Futurists reject the past as “necessarily inferior to the future. That is how we wish it to be. How could we acknowledge any merit in our most dangerous enemy: the past, gloomy prevaricator, execrable tutor” (Marinetti 146-147).

Futurists admired speed, technology, youth and violence, the car, the airplane and the industrial city, all that represented the technological triumph of humanity over nature. By contrast, Lewis sees the past as a missing promised land to which Britain must return to find the roots of its mentality and technological development. In *Blast I*, Lewis writes “our vortex is not afraid of the Past.” As Sharon Stockton notes, according to Lewis, “humanity has been slowly paralyzed since the 16th century and now languishes in the sleep of the machine” (499). In this sense, Lewis professes an ambivalent faith both in the existence of a stable glorious past and in a stable glorious centre or unity in the great individualist British mind, and the ideals of the (everlasting) past, individualism and the British mind easily merge in a unique figure, that of William Shakespeare.

Shakespeare and the Vortex

The presence of Shakespeare in Lewis's writings is notable. He frequently mentions the bard in issues of the *Blast* and devotes one of his best-known works, *The Lion and the Fox: The Role of the Hero in the Plays of Shakespeare* (1927), to the analysis of the bard's tragic heroes. In the latter, Lewis celebrates the English Renaissance and validates Shakespeare's role in articulating not only the ideology of his own era but a lost ideology that the 20th century, he feels, must reintroduce. For Lewis, "the services that such a writer as Shakespeare renders a community in stabilizing its consciousness, and giving it that rallying ground of thought and illusion which it requires to survive, are immense" (*The Lion and the Fox* 12).

As a matter of fact, Lewis's analysis of Shakespeare's characters can be seen as a celebration of a subjectivity to be recovered by the great individualists: leaders and artists like himself. In this sense, Paul Edwards has highlighted Lewis's sympathy for Timon of Athens and described his approach to this character as "a product of a self-identification" ("Wyndham Lewis y Timon de Atenas" 15). This is worthy of note because it might have had an impact on Lewis's conception of what being an artist means. As signaled by Julian Hanna, this conception was influenced by the notions of the "ego" and the "will" developed by Stirner, Schopenhauer and Nietzsche that were starting to gain currency in London at the time (25) and which—in Lewis's hands—lent support to the idea of the artist as an egoistic individualist. "[T]he Vorticist movement", Pound confirmed in August 1914, was "a movement of individuals, for individuals, for the protection of individuality" (Pound quoted by Hanna, 25). Shakespeare's heroes, especially Timon, are individuals who, while transcending the human, offer a vision of the world. In a way, Lewis appropriates Shakespeare for his account of what he considers to be the modern subject. By doing so, he reinvigorates issues that are certainly present in Shakespeare but not necessarily with the same emphasis and under the same premises as Lewis gives them since he frames and embeds Shakespeare in his own vision of the world.

Each of the figures of [Shakespeare's] tragedies, Timon, Lear, Coriolanus, are vast keys to unlock a giant's meditative fastness. It is because the scale of his mature creations is so superhuman that it has been possible

to describe them as standing aside from life, or as arabesques of unwieldy passion dispassionately projected. They are, it is true, immense shadows, rather than realities in a cheaply concrete sense; and their roar is muffled by the great lines that interpret it. And it is true that in this control of these creatures Shakespeare showed all the *sang froid* that we associate with the great technician, the tactical transference of the individual experience into a series of prepared puppets. But such puppets are born, not made, by a most painful gestation. It will be my business here to relate the spasms of these scowling and despairing monsters to a particular concrete figure, or to a mind experiencing things according to identifiable personal laws. (Lewis, *The Lion and the Fox* 13-14)

Lewis's enthusiasm for Shakespeare's colossi, which he depicts as "monsters of grandeur and simplicity" is clear here. Shakespeare can, then, be considered the foundation stone of Lewis's visual creation, both as inspiration for iconographic elements and for the conceptual basis of Vorticism, since it is Shakespeare who, through his tragic heroes, provides Lewis with the idea of perspective, a stable site of reference and energy, or in the Vorticists words: "a vortex." As a matter of fact, the basis of Vorticism is sustained by the artists' emphasis on the existence of a "point of maximum energy," a "point of stillness" to which all the main dynamic lines of a Vorticist composition are directed, as defined by Ezra Pound in his essay "Vortex," published in the first issue of *Blast* (1914). For Lewis, colossi as Lear and Timon become the central points in their respective tragedies, they (and their *point of view*) provide the *point of stillness*, as they attract and focus the audience's attention and arouse empathy, something of decisive importance for the meaning eventually assigned to the plot.

One might wonder whether this literary vision might have been extrapolated to the visual field by Lewis, and if so, how. Indeed, Lewis being a painter who wrote —and a writer who painted—, it is not unreasonable to think that his cognitive approach to both art forms shared a common conceptualisation of the world. Lewis's analysis of Shakespearean characters emphasizes their role as guides for the viewer's (or reader's) vision. The points of view of these main characters —their perspectives— are symbolic expressions of cultural cognitive structures that transcend the text. In the same way as perspective painting, the literary perspective the characters provide produces

ways of seeing the world that depend upon more profound formal codes of knowledge. As a matter of fact, perspective painting originated as an artificial convention of seeing, and the Renaissance way of seeing as a canon of representation. The same happens with the Baroque and subsequent ways of seeing: they define the history of how a culture represents, perceives and interprets the world.⁸

This topic has, indeed, been widely discussed, for example by Erwin Panofsky in *Perspective as Symbolic Form*, published in 1927, the same year as Lewis's *The Lion and the Fox*, where he stated that perspective—or any other spatial configuration figures is a means to define spiritual content or a vision of the world. In other words, according to Panofsky, perspective is not merely a technique for understanding reality through art but a way of structuring and thinking it. In this sense, whereas in the linear perspective defined by Italian Renaissance artist Leon Battista Alberti in his *De Pictura* (1435) there is a clear specific vanishing point towards which all lines converge, presupposing and privileging the existence of a beholder from whom all these lines originate, the Baroque perspective introduces a more complex structural relation between viewer and work of art, between subject and object.

In *The Fold: Leibniz and the Baroque*, Gilles Deleuze examines the Baroque model of vision:

It is not exactly a point but a place, a position, a site, a 'linear focus', a line emanating from lines. To the degree it represents variation or inflection, it can be called point of view. Such is the basis of perspectivism, which does not mean a dependence in respect to a pre-given or defined subject; to the contrary, a subject will be what comes to the point of view, or rather what remains in the point of view. That is why the transformation of the object refers to a correlative transformation of the subject. (Deleuze 22-23)

The "great English Vortex," the avant-garde turning to the roots of the Shakespearean Renaissance, privileges the Baroque rather than the (Italian) Renaissance perspective. Specifically, as pointed out by Sharon Stockton,

8 An interesting insight into these ideas, and specifically into the iconographic relationships between literature and the visual arts in terms of perspective and point of view, is Thomas S. Acker, *The Baroque Vortex: Velázquez, Calderón, and Gracián under Philip IV*, Berna: Peter Lang, 2000.

Lewis is attracted to the non-classical aspects of Shakespeare, especially to his subversion of time to create a spatial spectacle concentrated on the subject. Lewis lauds Shakespeare's drama because its forces of "disintegration, negation and chaos" result in the illusion of drama (Stockton 506).⁹ As Stockton says of Shakespeare:

His is a drama, according to Lewis, of externality, space, and ungoverned individuality as well as the violent conflicts that characterize these three qualities. Shakespeare achieves "truth" by portraying colossal individuals whose violently distinct personalities are capable of moving through time while maintaining their stable integrity. (1993, 29)

This conception of moving "through time" while preserving stable integrity can also be related to Deleuze's reflection on perspectivism:

Perspectivism amounts to a relativism, but not the relativism we take for granted. It is not a variation of truth according to the subject, but the condition in which the truth of a variation appears to the subject. This is the very idea of Baroque perspective. (Deleuze, 1992, 21)

In other words, Baroque perspective —as in Pound and in Lewis's Vortex— assumes the pre-eminence of a given truth but this truth varies, does not remain static. In consequence, it does not presuppose a subject located in a specific point; instead, the subject is affected by a plural infinite set of lines, which transforms their vision, thereby subverting subjectivity itself. The point of view, that is, the multiplicity of lines, replaces the centre of the figure or configuration. "The most famous example" —Deleuze points out— "is that of the conic sections, where the point of the cone is the point of view to which the circle, the ellipse, the parabola and the hyperbola are related as so many variants that follow the incline of the section that is

9 Indeed, one of the most criticized aspects of Shakespearean drama since the Neoclassic appraisal of the Aristotelian strictures was Shakespeare's use of the unity of time. In 1668, Dryden wrote the following words in his famous *Essay of Dramatic Poesie*: "If you consider the Historical plays of Shakespeare, they are rather so many chronicles of kings, or the business many times of thirty or forty years, cramp't into representation of two hours and a half, which is not to imitate or paint Nature, but rather to draw her in miniature, to take her little; to look upon her through the wrong end of perspective".

planned” (Deleuze 21). An examination of some of the illustrations that Lewis devoted to *Timon of Athens* may illuminate how Lewis set about the vortex in connection to the Baroque point of view.

Timon of Athens as a Prelude to Vorticism

By 1912, Lewis had embarked on a Shakespeare project, a series of drawings that were designed to accompany an edition of *Timon of Athens*, that would turn out to be his major breakthrough in creating a recognizably Vorticist style (Edward 86; Hanna 24). In his biography of Lewis, Paul O’Keeffe states that Marjorie W. Tripp, a partner at Evelyn Benmar & Co. Ltd, accepted Lewis’s drawings for publication, saying that Lewis was “a genius” and paying him 20 pounds in advance (116-117). This is how, before other well-known avant-garde authors as T.S. Eliot had published on Shakespeare, “Lewis succeeded in getting a commission to illustrate *Timon of Athens*, a portfolio consisting of sixteen powerful designs (six watercolour and ten black and white plates) to accompany a folio edition of Shakespeare’s famous play” (Morato 194).

Six of the *Timon* series illustrations were included in Roger Fry’s *Second Post-Impressionist Exhibition* in Grafton Galleries, from October to December of 1912 (two years before Vorticism had its manifesto published). What is more, to satisfy public demand, a limited number of them were published, without the Shakespearian text, by the Cube Press in December 1913 and distributed by Max Goschen (14). As Moelwyn Merchant notes, Lewis’s work did not simply illustrate Shakespeare’s play but showed what an artist’s manipulation can achieve with the raw material provided by the poet’s texts (Merchant 175-177). I would like to prove Merchant’s words right and show how Lewis managed to translate the notion of the “Baroque Vortex”, discussed above, into visual material by analyzing one of his *Timon* illustrations (figure 6).

At first sight, there seems no great resemblance between Wyndham Lewis’s drawing for the third act of *Timon of Athens* (figure 6) and Caravaggio’s *The Incredulity of Saint Thomas* (or *Doubting Thomas*, 1601-1602) (figure 7), but they each represent a first approach to, respectively, the vorticist composition and the Baroque *point of view*. When looking at them closely, one can see they do have some points in common. Both images contain an indefinite

number of lines that juxtapose and lead to a central point, creating that “place or linear focus” described by Deleuze.

In Caravaggio's painting, the group of four men direct their attention to Jesus's wound being penetrated by Thomas's finger. In a correlative gesture the gaze of the viewer, inevitably shocked by the broken skin and the gaping wound, also rests on the surgical detail. The lines of the composition do not converge in a concrete Euclidean vanishing point; instead, the postures of the characters, and their gazes, make the centripetal movement (Thomas's finger, Jesus's guiding hand, etc.) direct attention to the wound and the area around it. This is the composition of “the concentrated diamond”, as explained by Howard Hibbard (quoted in Bal 31).



Figure 6.



Figure 7.

Lewis's illustration also involves four men, although the abstract quality of the lines makes it difficult to discern them. In the upper left corner, Timon is lifting his fist in rage, a gesture that has become a visual convention in Lewis's iconography. The other three men, on the right, are the creditor's servants, who are calling in their debts (3.4. 73-95).¹⁰ The composition is not as balanced as Caravaggio's; nonetheless, the diagonals locate the point of view around Timon's fist, tense in the upper left corner, defying one of the basic rules of harmonious composition. Since volumes are heavier on the left side, distributing the main elements in the upper left causes a sensation of unbalance and unsteadiness. It invites the viewer to contemplate what is taking place there, and, consequently, creates a perspective that was thought of only after Baroque aesthetics did the same.

A more obvious resemblance to the Baroque, as far as texture, materiality and colour are concerned can be perceived in another of Lewis's interpretations of "The creditors", also included in the portfolio published in 1913 (figure 8). On this occasion, he seems to mingle different scenes of the play at once,

¹⁰ All textual references to *Timon of Athens* come from Anthony Dawson (ed.), William Shakespeare, *Timon of Athens*, London: Bloomsbury, 2008.

since in the central part of the painting there are two men holding bills (as in Act III), while a lady, apparently dressed as an Amazon, dances (as in Act I) just above them. Timon is sitting down on the right, as if observing the scene uncomfortably. The folds in their togas reinforce the folds in the composition, an infinite series of curvatures and inflections are enclosed in the painting from a single *point of view*. There is a certain violence in the accumulation of bodies around the tired Timon, and also in the way these bodies are distorted by broken diagonals and the rigid cloth they are encased in. Behind this party, Lewis has depicted a battle, the guests metamorphose into soldiers destroying their host's lodging.

Body violence also dominates Lewis's drawings for Act V [figures 9 and 10], which is even more tragic than those just mentioned since it presents Timon's definite and terrible fall into disgrace, extreme misery, madness and death. In these last illustrations, the tragic hero captures all the viewer's attention: he is alone and tortured within a storm of centripetal lines.



Figure 8. Wyndham Lewis, *Timon of Athens, The Creditors*. 1913.



Figure 9. Wyndham Lewis, *Timon of Athens*. 1913.



Figure 10. Wyndham Lewis, *Timon of Athens*. 1913.

The *Timon of Athens* portfolio, as can be seen, prefigured the aesthetics and politics of *Blast* in many ways. Even the ‘innovative’ design of the magazine cover, with its avant-garde use of typography, has a precedent in the *Timon* illustrations (figures 4, 9, 10). Concerning the eventual conceptualization of Vorticism from 1914 onwards, compositions similar to those mentioned above are developed, with the difference that forms become more abstract, machine-like and dehumanized. The theme of the ‘battle’ becomes absolutely central in the prelude to the Great War, but it had already appeared in connection with images such as the creditors harassing Timon and the fall of Timon (figures 8, 9, 10). In actual fact, in three consecutive pages of *Blast I*, Lewis integrates one of his visual interpretations of the play (figure 12) between two other works not directly related to *Timon* but to War. These two pictures are entitled *Plan of War* and *Slow Attack* (figures 11 and 13), and they harmonise so much with the drawing of the Vorticist Timon as to form a unique triptych.



Figure 11. Wyndham Lewis, *Plan of War*. 1913.



Figure 12. Wyndham Lewis, *Timon of Athens*. 1913.



Figure 13. Wyndham Lewis, *Slow Attack*. 1913.

Here, Timon is transformed into a horrendous machine rolling out its tanks on a battlefield, his disgraced body becomes an abstract engine whose only human trace seems to be the chiaroscuro of his old toga. Nature gives way to the automaton, the living machine.

Lewis, by having his work endorsed by Shakespeare and the classic (Baroque) perspective, creates a new specifically British aesthetic language to envisage the bellicose environment he is living in. In this vision of the world, goaded by war, visual forms acquire a specific symbolic dimension. The Vortex is supported by a belief in a centripetal point of view that, according to Lewis's later writing on Shakespeare's colossi in *The Lion and the Fox*, can be attributed to the modern individualist. Just as Timon endured a battle against the cruel forces of nature and society, the modern subject needs to undergo a war. In a way, this vision of the mechanization of humanity is not without a critical dimension, but Lewis's position is certainly not unproblematic for the present-day reader.¹¹ He tried to introduce social criticism in his work. However, he failed to do so due to his intermittent, dialectical, often contradictory, and very much regretted fascination with fascism. At the same time as he (visually) describes horrendous mechanical monsters, he idealizes the violent moment being endured by Europe, which he sees as a source of inspiration for enforcing a decisive change in the artistic field. In 1921, he wrote:

No time has ever been more carefully demarcated from the one it succeeds than the time we have entered on has been by the Great War of 1914-1918. It is built solidly behind us. All the conflicts and changes of the last ten years, intellectual and other, are terribly symbolised by it [...] So we, then, are the creatures of a new state of human life, as different from Nineteenth Century

11 There is an ongoing debate over Lewis's association with fascism throughout the various stages of his literary and artistic career. David Cottington has summarized the problematic side of this career in a very conclusive way: "Wyndham Lewis and the poet Ezra Pound led the founding of 'Vorticism', a cross-disciplinary 'ism' grounded in a muscular, jingoistic English patriotism (although Lewis was born in Canada and Pound was American) and celebration of the hard, machine forms of modern industries and cities. Self-consciously and quarrelsomely avant-gardist, both men moved steadily further to the political right in the inter-war decades, arriving eventually at support for Hitler." See David Cottington, *The Avant-Garde: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2013, 183.

England, say, as the Renaissance was from the Middle Ages. (Lewis, “The Children” 162-163)

Lewis sees the Great War as a source of change for the modern subject. In the same way as the English Renaissance (Shakespeare) brought about a new vision of the world, the post-War might be the ideal moment for a new (intellectual) life. Lewis idealizes the necessity of conflict to the extent of making it part of an aesthetic vision. For Lewis, the tensions of *Timon of Athens* become a source of inspiration for conceptualizing the conflict. It provides him with a model of the individual —of the modern subject— as someone who has to face violence and death to be reborn from ashes. In a similar way to Alcibiades at the end of *Timon*, Lewis seems to send out a cry of “make war breed peace” (5.4. 83).

These notes and contemplations have aimed to show how Vorticism, Shakespeare and the Great War combined in Lewis’s artistic thinking and how Shakespeare played a crucial role in the origin of Vorticism. Lewis’s reading of one of Shakespeare’s tragedies, and his need to imagine it, endowed him with an artistic conception of human conflict that he would use later to visually depict the trenches and battles of the war. Shakespeare is therefore in the “Vortex,” in the centripetal space of the first British-born avant-garde movement.

Works cited

- Acker, Thomas. *The Baroque Vortex: Velázquez, Calderón, and Gracián under Philip IV*. Peter Lang, 2000.
- Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio*. The University of Chicago Press, 1999.
- Bergson, Henri. *Time and Free Will*. Dover, 2001. (Originally published in 1889).
- Bru, Sacha. *The European Avant-Gardes, 1905-1935: A Portable Guide*. Edinburgh University Press, 2018.
- Cottington, David. *The Avant-Garde: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2013.
- Daily Express. 13th December, 1919.
- Deleuze, Gilles. *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Translated by Tom Conley, University of Minnesota Press, 1992.

- Edwards, Paul, editor. *Wyndham Lewis, Time and Western Mind*. Black Sparrow Press, 1993. (Originally published in 1927).
- . “Wyndham Lewis y Timón de Atenas.” *Timon of Athens / Timón de Atenas*, edited by Ángel-Luis Pujante and Salvador Oliva, Fundación Joan March, 2010, págs. 13-21.
- Hanna, Julian. “Vorticism and Avant-Gardism.” *Wyndham Lewis: A Critical Guide*, edited by Andrzej Gasiorek and Nathan Waddell, Edinburgh University Press, 2015.
- Lewis, Wyndham. editor. *Blast*, issue 1. Bodley Head, 1914.
- . *Blast*, issue 2. Bodley Head, 1915.
- Lewis, Wyndham. *Blasting and Bombardiering: Autobiography (1914-1926)*. Calderbooks, 1937.
- . “The Children of the New Epoch.” *The Tyro* 1; reprinted in *Art in Theory 1900- 1990*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell, 2003. (Originally published in 1921).
- . *The Lion and the Fox: The Role of the Hero in the Plays of Shakespeare*. Methuen, 1996. (Originally published in 1927).
- . *Timon of Athens*. The Cube Press, 1913.
- Marinetti, Filippo Tomasso. “The Foundation and Manifesto of Futurism.” *Art in Theory 1900- 1990*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell, 2003.
- Merchant, Moelwyn. *Shakespeare and the Artist*. Oxford University Press, 1959.
- Morató, Yolanda. “*Timon of Athens*, Redux. Shakespeare’s impact on Wyndham Lewis.” *Ensayos sobre Shakespeare*, edited by José Luis Oncins, et al., Universidad de Extremadura, 2010.
- O’Keeffe, Paul. *Some sort of Genius. A Life of Wyndham Lewis*. Jonathan Cape, 2000.
- Panofsky, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. Zone Books, 1991. (Originally published in 1927).
- Shakespeare, William. *Timon of Athens*, edited by Anthony Dawson, Bloomsbury, 2008.
- . *Timón de Atenas / Timon of Athens*, translated and edited by Ángel-Luis Pujante and Salvador Oliva, Fundación Juan March, 2010.
- Stockton, Sharon. “Aesthetics, Politics, and the Staging of the World: Wyndham Lewis and the Renaissance.” *Twentieth Century Literature*, vol. 42, no. 4, Winter 1996.

About the author

Remedios Perni is an Associate Professor at the department of English Philology of the University of Alicante, Spain. She holds a Ph.D. in English Literature from the University of Murcia, where she graduated both in Art History and English Studies. Her research pays attention to the connections between Shakespeare's works and the visual arts, focusing on the survival of characters as Ophelia and Lucrece in the visual culture at present. She is also interested in politically engaged appropriations of Shakespeare. Perni has published on the role of Ophelia in the history of madness, melancholia and photography (a chapter in *The Afterlife of Ophelia*, Palgrave), and Shakespeare in the digital world (*Shakespeare Quarterly* Vol. 67). She is also a critical theory translator of books, having translated into Spanish books by Elaine Showalter, W. J. T. Mitchell and Mieke Bal, among others.

Clubes de lectura: una revisión sistemática internacional de estudios (2010-2022)

Carmen Álvarez-Álvarez

Universidad de Cantabria, Santander, España

alvarezmc@unican.es

Julián Pascual-Díez

Universidad de Oviedo, Oviedo, España

jpascual@uniovi.es

En numerosos países se desarrollan clubes de lectura y prácticas de lectura que implican diálogo entre los lectores sobre obras literarias. En este artículo se presenta un análisis bibliográfico internacional de esta práctica para conocer el estado actual de la investigación en el campo. Se seleccionan los 180 estudios sobre clubes de lectura en el periodo 2010-2022 que identifica la *Web of Science*. Se han filtrado a partir de unos parámetros (título, idioma y tipo de documento). Tras su lectura, se estimaron 81 para el análisis bibliográfico final, que se realizó conforme a 11 indicadores: disciplina, temática, territorio, lengua, tipo de estudio, técnicas de investigación, sujetos, tipo de club, resultados, conclusiones y limitaciones. Los resultados muestran que los clubes de lectura reciben buenas valoraciones y que predominan los estudios cualitativos, locales y regionales. Por ello, es necesario contar con estudios con muestras más amplias y de carácter nacional o internacional.

Palabras clave: club de lectura; comunidad lectora; bibliografía analítica; educación internacional; base de datos.

Cómo citar este artículo (MLA): Álvarez-Álvarez, Carmen y Julián Pascual-Díez. "Clubes de lectura: una revisión sistemática internacional de estudios (2010-2022)". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26, núm. 1, 2024, págs. 312-347

Artículo original. Recibido: 17/02/23; aceptado: 12/09/2023. Publicado en línea: 01/01/2024.



Book Clubs: An International Systematic Review of Studies (2010-2022)

In many countries book clubs and reading practices involving dialogue among readers about literary works are developed. In this article we present an international literature review of this practice to get an overview of the current state of research in the field. We selected the 180 studies on book clubs in the period 2010-2022 identified by the *Web of Science*. They were filtered according to determined parameters (title, language and type of document). After reading them, 81 were estimated for the final bibliographic analysis, that was carried out according to eleven indicators: discipline, subject, territory, language, type of study, research techniques, subjects, type of club, results, conclusions, and limitations. The results show that book clubs are highly rated and that qualitative, local and regional studies predominate. Therefore, there is a need for studies with larger samples and of a national or international nature.

Keywords: book club; reading community; analytical bibliography; international education; database.

Clubes de leitura: uma revisão sistemática internacional de estudos (2010-2022)

Os clubes de leitura e as práticas de leitura que envolvem o diálogo sobre obras literárias entre leitores se desenvolvem em muitos países. Neste artigo, apresentamos uma revisão da literatura internacional sobre esta prática, a fim de obter uma visão geral do estado atual da investigação neste domínio. São selecionados os 180 estudos sobre clubes de leitura no período de 2010-2022 identificados na *Web of Science*. Estes foram filtrados de acordo com determinados parâmetros (título, língua e tipo de documento). Após a sua leitura, 81 foram estimados para a análise bibliográfica final, que foi efetuada de acordo com onze indicadores: disciplina, tema, território, língua, tipo de estudo, técnicas de investigação, sujeitos, tipo de clube, resultados, conclusões e limitações. Os resultados mostram que os clubes de leitura são muito apreciados e que predominam os estudos qualitativos, locais e regionais. Por isso, há necessidade de estudos com amostras maiores, nacionais ou internacionais.

Palavras-chave: clube de leitura; comunidade de leitura; bibliografia analítica; educação internacional; base de dados.

Introducción

LA PRODUCCIÓN CIENTÍFICA INTERNACIONAL SOBRE clubes de lectura es notable y ha aumentado significativamente, siendo fácil localizar artículos científicos sobre el tema. Sin embargo, no se cuenta con una revisión sistemática de estudios sobre clubes de lectura que muestre una visión panorámica del campo, razón por la que en este artículo se sintetiza un estudio exploratorio al respecto. El objetivo general de este trabajo es analizar la producción científica internacional de los últimos años para saber sobre qué temas se está investigando en materia de clubes de lectura, en qué territorios, qué tipos de estudio predominan, sus resultados y limitaciones. Dado el planteamiento, esta introducción necesariamente sitúa el tema y es breve, ya que el grueso del artículo se centra en el análisis pormenorizado de la literatura científica más relevante hasta ahora publicada.

Un club de lectura es un foro de debate sobre obras literarias conducido por un coordinador y compuesto por un número variable de lectores. “La popularidad de estos foros se debe al acto social de la lectura, en el que los lectores comparten sus experiencias con la literatura y discuten cómo los textos conectan con sus vidas” (Polleck 105).¹ En él, la interacción del grupo y la escucha a los compañeros favorece la implicación personal de los participantes y discusiones que ayudan a conectar la literatura con la vida (Gritter).

El concepto de club de lectura aglutina una amplia diversidad de prácticas de lectura y diálogo desarrolladas en espacios muy diversos con objetivos complementarios: leer, reflexionar, compartir, analizar, argumentar, disfrutar, aprender, etc. (Luyt *et al.*; Plake; Álvarez-Álvarez). Dar la opinión sobre una lectura y debatir sobre esta favorece la comprensión de una obra literaria, en el sentido en el que esta se define en el estudio de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez: comprender las tramas, profundizar en los personajes y temas y enriquecer o ampliar conscientemente la lectura conectando los contenidos del relato con temas y competencias específicos suscitados por él. Estos tres niveles de lectura se potencian en las sesiones del club y favorecen el desarrollo del

1 La traducción es nuestra.

pensamiento crítico: los miembros del club pueden ponerse en el lugar de los personajes, criticar aspectos de un texto o una parte de la lectura con argumentos que están en un proceso de análisis y de reelaboración. Estas son cuestiones clave —como afirma Jurado— para formar lectores críticos y no solo lectores alfabetizados.

En el desarrollo de este proceso, se ha visto que la perspectiva socioestructural de los lectores influye en su interpretación cultural de las obras (Childress y Friedkin; Tijms *et al.*; Segrist y Meinz). Sin embargo, “los fundamentos que validan el estatuto sociocultural de la lectura sufren una serie de desplazamientos a la hora de trabajar en la investigación con las lecturas en/de la enseñanza de la literatura” (Cuesta 102). Para los actuales paradigmas educativos, así como para las modernas corrientes de crítica literaria, los planteamientos historicistas o estructuralistas de la enseñanza de la literatura resultan demasiado limitados. De este modo, en los enfoques teórico-críticos de la literatura se ha producido un importante desplazamiento de la atención hacia la actividad del receptor y el papel fundamental que este desempeña en la construcción del sentido último del texto.

En este sentido, destacan especialmente las aportaciones de la pragmática literaria y la estética de la recepción. Tal y como plantea Eagleton:

Todas las respuestas — incluyendo, por supuesto las que se dan a la forma literaria y a los aspectos de una obra a menudo celosamente reservados para lo ‘estético’ — se hallan firmemente entrelazadas con el tipo social e histórico de individuos al que pertenecemos. (97-98)

En esta línea, conviene recordar las palabras de Remedi, cuando señala que el objeto literario no constituye algo preexistente a los Estudios Literarios ni estos a la teoría: “No existe separación o independencia absoluta del objeto respecto del sujeto que lo piensa, que lo construye, que lo contamina” (54).

En torno a los clubes de lectura, existe una creciente producción científica, razón por la cual se requiere una reflexión: ¿qué temas se investigan?, ¿cómo se hacen los estudios?, ¿qué resultados revelan? Sin embargo, se carece de estudios marco que presenten una visión panorámica de lo que está pasando al respecto en los últimos años.

El análisis de investigaciones previas sobre clubes de lectura realizado de forma exploratoria produce la impresión de que se hacen estudios locales, de tipo cualitativo, donde los participantes son el eje sobre el que pivota la recogida de datos, etc. Esto es así, en parte, por la gran diversidad de prácticas que se desarrollan bajo el nombre de “club de lectura”: clubes para adultos, jóvenes, niños; clubes para mujeres; clubes sobre autores o temas concretos; clubes de lectores principiantes y avanzados, etc. Por ello, existen investigaciones muy variadas al respecto (Ehlers *et al.* 2015; Haley *et al.* 2019; Hong y Lin 2012; Dynia *et al.* 2015).

Estudios precedentes han incidido en que predominan los clubes de lectura donde los lectores son avanzados, pudiendo ser espacios excluyentes para lectores principiantes (Mulas *et al.* 2017; Nolan 2020; Thelwall y Bourrier 2019; Bassett 2017), aunque hay experiencias que combinan ambos perfiles lectores (Álvarez-Álvarez 2016; MacGillivray *et al.* 2019) o dirigidos específicamente a niños, adolescentes, personas sin estudios, estudiantes universitarios, etc. (Cooper 2019; Shaikh *et al.* 2019; Zerden *et al.* 2019; Henderson *et al.* 2020; Ro 2018, ; Dantas *et al.* 2006). Sin embargo, es posible que haya otros numerosos aspectos ya investigados o susceptibles de investigación en el marco de los clubes de lectura.

En el ámbito internacional no se cuenta con las evidencias que ofrece la revisión bibliográfica sistemática de estudios previos en este tema. Resulta importante saber qué estudios predominan y qué estudios no se están realizando y podrían ser relevantes, para tener una mejor comprensión global del fenómeno de la creación y difusión de los clubes de lectura (Clarke *et al.* 2017).

Los estudios bibliográficos ayudan al análisis y evaluación de la producción científica en una materia y contribuyen a identificar la evolución de la investigación, su visibilidad, etc. (Rodríguez-Soler *et al.* 2010). En este artículo se presenta una revisión sistemática de estudios que contribuye a evaluar en qué estado se encuentra la investigación publicada sobre clubes de lectura, descubrir aspectos fuertes y débiles del campo, dar pautas para reorientarla y, así, contribuir a que los clubes de lectura sigan constituyendo un objeto de estudio relevante.

No habrá una investigación eficiente en materia de clubes de lectura si los estudios que se realicen en el futuro no incorporan nuevos planteamientos o si estos presentan limitaciones. Por el contrario, el campo de investigación

puede verse mermado y el tema puede dejar de tener interés por parte de las revistas que publican al respecto.

Método

Se plantean dos objetivos específicos: 1) alcanzar una visión panorámica de la investigación sobre “clubes de lectura” tras realizar una aproximación a los estudios publicados en el periodo 2010-2022 y 2) dar pautas para orientar futuros estudios, contribuyendo a señalar debilidades investigativas en este campo de conocimiento.

Para dar respuesta a estos objetivos se realizaron búsquedas en la Web of Science. Aunque se realizaron búsquedas tentativas en diversos momentos, estas se cerraron al día 12 de enero del 2023. El método seguido fue el siguiente: se introdujeron los términos “book club”, “reading club” o “reading community” en el campo “título” (obteniendo 297 referencias) y se filtraron los resultados atendiendo a varios parámetros: 1) que fuera un artículo de investigación, 2) que estuviera publicado en inglés, castellano o portugués, 3) que se hubiera publicado entre el 2010 y el 2022. Así se redujeron a 180. Se accedió al texto completo de todos los artículos gracias a los servicios de préstamo interbibliotecario de las universidades. No obstante, algunos de estos fueron desestimados en el proceso de descarga o análisis de su contenido; fueron descartados: 76 que resultaron no ser artículos científicos, sino capítulos de libro, libros completos, ensayos, artículos de difusión o entrevistas; 3 artículos porque estaban repetidos, y 20 cuyo contenido no era en realidad el de club de lectura, pese a que incluían las palabras “club”, “book” o “reading” en el título. Finalmente, 81 artículos formaron parte del análisis definitivo (ver imagen 1).²

2 Todas las imágenes y las tablas de este artículo fueron elaboradas por nosotros.

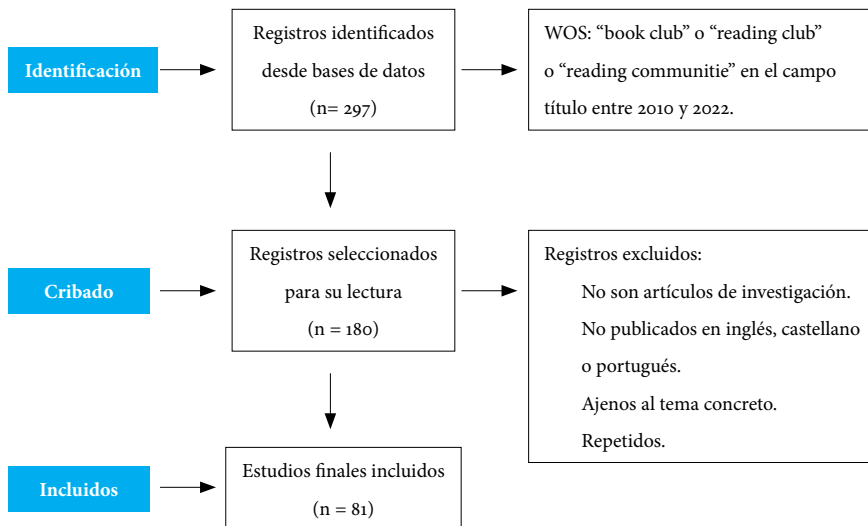


Imagen 1. “Diagrama de flujo”.

De cada uno de estos 81 artículos se extrajo información sobre 11 indicadores, creando una gran tabla-matriz que fue analizada cuantitativa (análisis descriptivos) y cualitativamente (categorización). En el apartado siguiente se muestran los principales resultados. Los 11 indicadores empleados en el estudio fueron: 1) lengua de publicación, 2) territorio en que se desarrolla el club de lectura, 3) disciplina científica a la que se puede vincular, 4) temática principal, 5) tipo estudio, 6) técnicas de investigación empleadas, 7) sujetos de estudio, 8) tipo de club, 9) resultados, 10) conclusiones y 11) limitaciones.

Todos los artículos analizados (81) se encuentran recogidos en las referencias bibliográficas (Agustín Lacruz y Morera Gracia; Carmen Álvarez-Álvarez y Pascual-Díez, “Aportaciones”; Álvarez-Álvarez; Carmen Álvarez-Álvarez y Pascual-Díez, “Los clubes”; Álvarez-Álvarez; Álvarez-Álvarez; Carmen Alvarez-Álvarez y Vejo-Sainz; Bassett; Beach y Yussen; Bemiss *et al.*; Chaaban y Sawalhi; Chan; Chaudhri y Schau; Chaves Barrera y Chapetón; Childress y Friedkin; Choi y Tinker Sachs; Clarke *et al.*; Colwell *et al.*; Cooper; Craig; Dantas *et al.*; Ehlers *et al.*; Gardiner y Cumming-Potvin; Griffard *et al.*; Haley *et al.*; Hammer *et al.*; Henderson *et al.*; Hoffman; Holman *et al.*; Hong y Lin; Huberty *et al.*; Dynia *et al.*; Knollman-Porter y Julian; Lewis y Zisselsberger; Luyt *et al.*; MacGillivray *et al.*; Machin-Mastromatteo y Coughanour; Manley; Mulas *et al.*; Neville; Nolan; Nolan y Henaway; Norrick-Rühl;

Ochoa y Quiroa; Plake; Pruitt; Ro, “How Learning Occurs”; Ro y Burch; Ro, “Facilitating”; Robertson *et al.*; Sabeti; Schreuder y Savitz; Segrist y Mainz; Shaikh *et al.*; Tekgül; Thelwall y Bourrier; Thomas *et al.*; Tijms *et al.*; Uribe Aramburo; Wang; Wyant y Bowen; Zagar *et al.*; Zerden *et al.*; Polleck; Jordan *et al.*; Khokhlova y Bhatia; Chen y Chen; Smagorinsky y Johnson; De Paiva Soares y Grassano Ortenzi; Sullivan *et al.*; Ro, “Going beyond”; Herb y Betts; Diller y Hays; Brown y Shaindlin; Skrlac Lo y Wiseman; Ro, “The Reshaping”; Ho *et al.*; Edwards *et al.*; Son, “A Trilingual”; Son, “Critical Literacy”; Perino *et al.*).

Resultados

Los resultados sobre los 81 artículos analizados se encuentran estructurados en torno a los indicadores anteriormente citados (dos se analizarán conjuntamente: resultados y conclusiones).

Lengua de publicación

Respecto a la lengua de publicación, predomina abrumadoramente el inglés. En la tabla 1 se presenta un recuento.

Tabla 1. Lengua de publicación

Lengua	Frecuencia	Porcentaje
Inglés	73	90,1%
Castellano	8	9,9%
Portugués	0	0%

La tabla 1 muestra que la mayor parte de las publicaciones está escrita en inglés (90%), lo cual evidencia el enorme peso de los trabajos escritos en esta lengua en relación con el resto. Los trabajos en castellano tienen una presencia baja (no llegan al 10%). En cambio, no aparece ningún trabajo sobre club de lectura redactado en portugués.

Territorio

Con la información que proporcionan los artículos fue posible tener acceso a lecturas procedentes de cuatro de los cinco continentes, quedando África sin representación.

Tabla 2. Continentes y territorios en los que se desarrollaron los estudios examinados

Continente	Territorio en que se desarrolla y continente	Frecuencia	Porcentaje
América	<ul style="list-style-type: none"> • Estados Unidos (36) • Canadá (2) • Bogotá. Colombia (1) • Medellín. Colombia (1) • Brasil (1) • Chihuahua. México (1) 	42	52%
Europa	<ul style="list-style-type: none"> • España (3) • Cantabria. España (2) • Aragón. España (1) • Asturias. España (1) • Alemania (1) • Dinamarca (1) • Gran Bretaña (1) • Inglaterra (2) • Países Bajos (1) • Irlanda (1) 	14	17,2%
Asia	<ul style="list-style-type: none"> • Hong Kong (1) • Japón (1) • Corea (3) • Qatar (1) • Singapur (1) • Taiwán (1) • China (1) • Dubai (1) 	10	12,3%
Oceanía	<ul style="list-style-type: none"> • Australia (6) • Hawái (1) 	7	8,6%
África	<ul style="list-style-type: none"> • 0 	0	0%
Nivel internacional	<ul style="list-style-type: none"> • Kuwait, Qatar, Jordania, Bahrain, Palestina y Egipto (1) • España y Brasil (1) • Irlanda y Estados Unidos (1) 	3	3,7%
No se indica	<ul style="list-style-type: none"> • 5 	5	6,2%

Esta tabla 2 refleja la enorme difusión de los trabajos publicados sobre clubes de lectura y el desarrollo progresivo de la investigación sobre ellos en todo el mundo. Con la excepción de África, artículos del resto del mundo han aparecido publicados. La mayor parte se sitúa en Estados Unidos (52%). El resto de artículos publicados están muy diseminados por todos los territorios. En número, destacan los 7 realizados en España y los 6 en Australia. También es destacable que las investigaciones de carácter internacional, en las que se estudian los clubes de lectura en dos o más países, solo representan el 3,7% de los trabajos. Esto pone de manifiesto el carácter predominante local o nacional de las investigaciones realizadas.

Disciplina científica

Los 64 artículos pertenecen a doce disciplinas o ámbitos diferentes. En la tabla 3 se sintetizan.

Tabla 3. Disciplinas a las que pertenecen los artículos publicados

Disciplina	Frecuencia	Porcentaje
Educación	37	45,7%
Salud	13	16%
Bibliotecología	9	11,1%
Sociología	8	9,9%
Psicología	3	3,7%
Literatura	2	2,5%
Trabajo social	2	2,5%
Historia	2	2,5%
Antropología	1	1,2%
Traducción	1	1,2%
Economía	1	1,2%
Ciencias políticas	1	1,2%

Llama la atención la amplia diversidad de disciplinas que estudian los clubes de lectura desde enfoques distintos, pero complementarios. Como se observa, el predominio de las ciencias sociales (educación, bibliotecología, literatura, sociología, trabajo social, historia, etc.) es muy destacado (68 artículos). Fuera

del ámbito de las ciencias sociales parece que los clubes de lectura únicamente se desarrollan en el ámbito de las ciencias de la salud (13 artículos).

Resulta muy significativo constatar el porcentaje tan alto que alcanza el tratamiento desde la perspectiva educativa. Este predominio obedece a la creciente consideración del papel de los clubes de lectura en la formación del lector literario y, especialmente, en su función para socializar la lectura y para fomentar el hábito lector. Este aspecto cada día está más presente en los programas educativos orientados a la formación lectora, ya desde las primeras edades. En un segundo rango, y a mucha distancia de la educación, se encuentran los estudios desde disciplinas relacionadas con la salud, la bibliotecología y la sociología.

Temática

En cuanto a las temáticas de los artículos existe una gran disparidad. Ordenadas por disciplinas, se observa lo mostrado en la tabla 4.

Tabla 4. Temáticas abordadas en los artículos

Disciplina	Temáticas estudiadas
Educación	<ul style="list-style-type: none"> • Mejorar la competencia lectora y el gusto por la lectura en escolares (5) • Mejorar el aprendizaje socioemocional y académico de los alumnos (4) • Enseñanza-aprendizaje de segundas lenguas (4) • Prácticas interactivas del facilitador e interacciones entre los participantes en las reuniones de los clubes de lectura (4) • Enseñar a través de un club de lectura (3) • Identidad lectora del profesor de lectura (2) • El poder de un club de lectura extraescolar para los niños inmigrantes bilingües (2) • Los efectos de participar en un club de lectura de libros de padres (2) • Clubes de lectura de verano • Representaciones de los nativos americanos en un club de lectura • Alfabetización alternativa con jóvenes encarcelados • Compromiso con la religión en un club de lectura • Impacto motivador de las novelas autoseleccionadas • Promover la lectura con perspectiva crítica • Clubes de lectura en los países árabes • Incorporar la voz de los de los alumnos en las decisiones curriculares • Impacto de la literatura juvenil queer en los jóvenes lectores queer • La recepción de la novela <i>Wonder</i> • Aparición de empatía en los debates sobre conceptos orientados a la equidad en un curso de aprendizaje-servicio

Disciplina	Temáticas estudiadas
Salud	<ul style="list-style-type: none"> • Mejorar la preparación científica en materias del campo de la salud para estudiantes universitarios (3) • Mejorar la actividad física de mujeres (2) • Mejora de la calidad de vida de personas enfermas (2) • Mejorar la salud psicológica de personas con traumas • Crear un club de discusión interprofesional • Evaluar un club de lectura virtual profesional virtual para internos de medicina de urgencias • El Club del Libro de la Unidad de Cuidados Críticos Neonatales • El desarrollo profesional de los estudiantes de doctorado y posdoctorado en biomedicina. • Promover la necesidad de sensibilidad cultural en la atención sanitaria
Bibliotecología	<ul style="list-style-type: none"> • Dinamizar una biblioteca (4) • Políticas desarrolladas para promover la lectura • Los clubes de lectura virtuales y en la nube • Prácticas que contribuyen al éxito y la longevidad de los clubes de lectura • Programa de Verano de lectura • El club cultural de lectura de la Hong Kong Baptist University • Participación de bibliotecarios en Clubes de lectura que organizan
Sociología	<ul style="list-style-type: none"> • La recepción cultural de textos • Los clubes de lectura como espacios de representación en la elaboración de conocimientos e identidades locales • Las posibilidades cosmopolitas del club de lectura como microesfera pública • La participación comunitaria • La tensa relación entre los grupos de discusión de libros de hombres homosexuales de Wisconsin y sus bibliotecas públicas locales • Los clubes en los tiempos violentos de Chihuahua • El papel de la asistencia a clubes de lectura para las mujeres irlandesas y estadounidenses • Realización de actividad física por parte de mujeres rurales que participan en un club de lectura (<i>Fit minded</i>) • Las narrativas mediadas y la construcción de la identidad de un club de lectura de trabajadoras de centros de atención telefónica de empresas multinacionales
Literatura	<ul style="list-style-type: none"> • Respuestas de los clubes de lectura a la novela de Alex Miller, <i>Paisaje de despedida</i> (2007) • Qué es probable que hayan leído los participantes en los clubes de lectura
Psicología	<ul style="list-style-type: none"> • El efecto psicológico de un club de lectura en el empoderamiento de las mujeres • Club de lectura y carrera <i>Start2Finish</i> • Entrenamiento psicoterapéutico

Disciplina	Temáticas estudiadas
Trabajo social	<ul style="list-style-type: none"> • Un debate interprofesional sobre el libro de Paul Kalanithi de 2016, <i>When Breath Becomes Air</i> • Un club de lectura en un centro residencial de tratamiento para mujeres adictas supervivientes de traumas
Historia	<ul style="list-style-type: none"> • Historia, miembros y reglas del Club del Libro de Fethard
Antropología	<ul style="list-style-type: none"> • La Sociedad del Libro de Fethard, en el condado de Tipperary
Traducción	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué es un club de lectura indígena y cuáles son sus preocupaciones?
Economía	<ul style="list-style-type: none"> • Traducción alemán-inglés de obras leídas en Club de Lectura
Ciencias políticas	<ul style="list-style-type: none"> • Los consumidores reflexionan sobre su proceso de identificación en los clubes de lectura

En tabla 4 se detallan las líneas temáticas más destacadas que corresponden a cada una de las disciplinas señaladas en el apartado anterior. Una visión de conjunto muestra la gran diversidad de planteamientos existente, incluso dentro de cada temática, como se observa en la lectura de cada una de las filas. Esto plantea dificultades a la hora de sintetizar los datos, pero al mismo tiempo revela la gran riqueza y heterogeneidad de los estudios y el potencial que los clubes de lectura ofrecen como materia objeto de investigación desde múltiples perspectivas. Un ejemplo de ello se aprecia en el ámbito de la educación, el campo que más investigaciones presenta. En este apartado, se pudieron señalar hasta 19 temáticas diferentes y dispares como la competencia lectora, el aprendizaje académico, la identidad lectora del docente, la motivación o el sentido crítico.

En el ámbito de la salud predominan los estudios centrados en la preparación científica de los estudiantes universitarios, mejorar la actividad física de las mujeres o mejorar la calidad de vida de las personas enfermas. En el ámbito de la bibliotecología el tema más destacado es la dinamización de las bibliotecas. En los ámbitos de la sociología, la literatura, la psicología, el trabajo social, la historia, la antropología, la traducción, la economía y las ciencias políticas hay gran dispersión de temas, no habiendo tendencias, como se ve en la tabla. Podría decirse que se han realizado estudios dispares sin seguir líneas de investigación previamente abordadas.

Tipo de estudio

Respecto al tipo de estudio, se han establecido tres categorías (cuantitativo, cualitativo y mixto), obteniendo los resultados presentados en la tabla 5.

Tabla 5. Número de estudios por tipo de metodología empleada

Tipo de estudio	Frecuencia	Porcentaje	Total
Cuantitativo	13	16%	22
Cualitativo	64	79%	22
Mixto	4	5%	21

Los datos recogidos en la tabla 5 revelan un predominio abrumador de los estudios cualitativos (79%) sobre los cuantitativos (16%) o los mixtos (5%). Los estudios cualitativos se caracterizan, en general, por la descripción y el análisis de experiencias concretas y por destacar las aportaciones educativas, sociales o culturales de los clubes de lectura. También, en menor medida, se señalan algunas carencias o problemas. Sería interesante que se realizasen más estudios de tipo cuantitativo o mixto en el futuro para equilibrar los enfoques metodológicos empleados y obtener resultados más exhaustivos.

Técnicas de investigación

Respecto a las técnicas de investigación, el análisis de los artículos nos permite identificar las presentadas en la tabla 6 y hacer un recuento de ellas.

Tabla 6. Técnicas de investigación empleadas

Técnicas de investigación	Frecuencia
Observación (transcripciones)	33
Entrevistas	30
Pre-test y post-test	11

Técnicas de investigación	Frecuencia
Cuestionarios	11
Encuestas	10
Análisis documental	9
Producciones escritas	5
Grupos de discusión	5
Historias de vida	3
Análisis de contenido	2
Análisis de obras seleccionadas y sus traducciones	1

En varios artículos se emplean diversas técnicas de investigación y, por ello, en este apartado no es significativo calcular porcentajes considerando cada artículo como una unidad de análisis. El criterio adoptado ha sido el de estudiar cuáles son las técnicas de investigación empleadas con independencia de que en un trabajo se utilice solo una y en otros varias. Como se observa en la tabla 6, hay dos técnicas de investigación que destacan sobre las demás; otras dos que ocupan un lugar intermedio y, finalmente, otro grupo de técnicas que son utilizadas en muy pocos trabajos. Las más empleadas son las observaciones y transcripciones y las entrevistas, en un 40%. Este dato está en consonancia con el predominio de las investigaciones de carácter cualitativo al que antes se aludía. En un puesto intermedio se encuentran los cuestionarios y entrevistas y el uso de instrumentos pretest y posttest. Finalmente, con una presencia escasa se encuentran las seis técnicas de investigación citadas en los últimos lugares, de carácter básicamente cualitativo.

Sujetos de estudio

Los artículos, en un 70% de los casos, señalan el número de sujetos que forman parte del estudio. En el resto de los trabajos, este dato no se indica, si bien hay que considerar que en 8 artículos no se puede estimar, debido al enfoque adoptado (trabajos relativos a las obras literarias, por ejemplo, o estudios históricos). Los artículos analizados muestran los siguientes resultados.

Tabla 7. Número de sujetos participantes en los diferentes estudios

Sujetos	Frecuencia
1-10	19
Entre 11 y 25	17
Entre 26 y 50	6
Entre 51 y 75	4
Entre 76 y 100	6
Más de 100	5

Tal y como se observa en la tabla 7, la distribución de frecuencias refleja un panorama caracterizado por una gran variedad en el número de sujetos participantes. Aunque predominan los trabajos que cuentan con 10 participantes o menos o con un número entre 11 y 25, hay 21 artículos que han recogido experiencias en las que han estado implicadas más de 26 personas. Posiblemente este dato guarda relación con el enfoque cualitativo que ha presidido en general los trabajos. No obstante, también hay que destacar que 11 de los 41 artículos que mencionan el número de sujetos participantes lo han hecho con un elevado número de personas (más de 76). Esto está ligado a los enfoques de las investigaciones: estudios con muestras nacionales y locales, de tipo cualitativo, mediante entrevistas y observaciones, etc., que dificultan llegar a un gran número de sujetos.

Tipos de club de lectura

La diversidad de objetivos, de planteamientos metodológicos y la falta de patrones comunes en la descripción de los clubes de lectura han hecho difícil establecer una tipología muy precisa de ellos. Tras varias revisiones, estos se clasificaron en función de su característica más destacada o de los elementos que mejor definen su naturaleza (tabla 8).

Tabla 8. Tipos de club de lectura

Tipo de club	Recuento	Porcentaje
Universitario	19	23,5%
Adultos	17	21%
Escolar	15	18,5%
Mujeres	9	11,1%
Juvenil	6	7,4%
Biblioteca	5	6,2%
Online	3	3,7%
Padres/Madres	2	2,5%
Verano	2	2,5%
Profesorado	1	1,2%
Literatura indígena	1	1,2%
Ancianos	1	1,2%
Casa	1	1,2%

En esta tabla se observa cómo los porcentajes se concentran preferentemente en clubes de lectura dirigidos a grandes colectivos: personas universitarias, adultas y escolares. En conjunto, estos tres tipos constituyen el 63% de los clubes de lectura incluidos en los artículos analizados. Según estos datos, en primer lugar, hay que destacar el predominio de clubes dirigidos al ámbito educativo (universitario y escolar). Entre los dos representan el 44,5% del total. Este porcentaje responde al interés que las investigaciones reconocen a los clubes de lectura en la formación y en el desarrollo de la educación lectora y literaria. En segundo lugar, se encuentran los trabajos sobre clubes dirigidos a la población adulta en general.

Sin embargo, el análisis de los datos también subraya la presencia de un alto porcentaje de clubes de lectura muy diversos, dirigidos a colectivos

específicos (mujeres, jóvenes, etc.), que también demandan espacios de lectura compartida que se ajusten a sus necesidades concretas.

Como dato complementario a los tipos de clubes que forman parte de las publicaciones analizadas, se puede considerar el formato o medio por el cual se han desarrollado (presencial o virtual, principalmente) (tabla 9).

Tabla 9. Medios presenciales y virtuales

Medio	Recuento	Porcentaje
Presencial	66	81,5%
Virtual	10	12,3%
Ambos	4	5%
No se indica (ni se puede intuir)	1	1,2%

En este caso, los porcentajes se concentran casi de manera absoluta en los clubes de lectura realizados de forma presencial. Posiblemente, en el futuro, como consecuencia de un mayor desarrollo y extensión de las redes sociales, de los espacios de aprendizaje *online* y de las consecuencias del impacto de la crisis sociosanitaria que se ha vivido, los clubes de lectura virtual irán ganando protagonismo y una mayor presencia en la sociedad y también en los trabajos científicos. De hecho, tres de los trabajos que implican ambos medios son del 2021 y 2022.

Resultados y conclusiones

El análisis del contenido de los apartados de resultados y conclusiones de los diferentes artículos permite identificar puntos relevantes respecto a los diferentes aspectos abordados. Estos se presentan resumidos en las tablas 10 y 11. En primer lugar, se presentan aspectos de carácter general. Posteriormente, se resumen algunos resultados y conclusiones específicas de algunos de los tipos de club de lectura más significativos.

Tabla 10. Resultados y conclusiones generales recogidas en los artículos

Tema	Afirmaciones
Aspectos que repercuten en el éxito de un club de lectura	<ul style="list-style-type: none"> • Planificación. • Seleccionar libros atractivos en colaboración (4). • Compartir conocimientos y experiencias que aporten nuevas perspectivas sobre los libros (2). • Personas y entidades implicadas (2). • Desarrollo de temas con cierta profundidad. • Desarrollo de perspectivas críticas y valores. • El cambio del dinamizador del grupo. • El compromiso de los bibliotecarios.
Beneficios de los clubes de lectura	<ul style="list-style-type: none"> • Promover las competencias del aprendizaje socioemocional (13). • Considerar nuevos puntos de vista (11). • Promover nuevas relaciones sociales y desarrollar un sentido de comunidad (10). • Promover formas democráticas e innovadoras de conseguir el aprendizaje académico (8). • Las lecturas y debates permiten el análisis reflexivo de las propias actitudes/prácticas en la vida (6). • Desarrolla la actitud/identidad lectora y el hábito lector (5). • Desarrolla el análisis literario y la lectura reflexiva (4). • Fomenta la actividad intelectual y la salud mental (4). • Desarrolla la lectura por placer (2). • Preparación profesional (3). • Prepara para el debate interpersonal (2). • Permite el entretenimiento en el tiempo libre y la desconexión de las tareas cotidianas. • Goza de aceptación social. • Cuando los lectores no disfrutan especialmente de una novela, valoran la discusión sobre ella. • Los clubes de lectura poseen un valor social positivo, con especial importancia para las poblaciones que han sido marginadas.

Tema	Afirmaciones
Aspectos problemáticos de algunos clubes de lectura	<ul style="list-style-type: none"> • La ausencia de hombres en algunos clubes de adultos. • Los niños que suelen participar en un club de lectura tienen propensión a ser lectores motivados y hábiles, lo que dificulta que los niños que no están motivados o sean hábiles quieran participar. • Los universitarios con buen nivel son más propensos a participar en un club de lectura universitario, lo que dificulta que los universitarios con peor nivel se interesen. • Las posiciones socioestructurales de los lectores influyen en su interpretación cultural. • Los gestores de bibliotecas deciden las compras y gestionan los presupuestos. • La estructura y el formato de los clubes de lectura variaron considerablemente.
Aspectos a considerar en nuevos clubes de lectura	<ul style="list-style-type: none"> • Evitar la reproducción ética, social, sexual, cultural o política (3). • Es importante revisar y evaluar periódicamente las estrategias innovadoras que se desarrollan. • Considerar el apoyo de los gobiernos en su creación por su potencial para unir a la comunidad. • Calidad de las traducciones empleadas en las obras traducidas.
Predicciones futuras	<ul style="list-style-type: none"> • Los clubes de lectura podrían adaptarse a una variedad de cursos y a distintos tipos de instituciones (5). • Podrían ser eficaces en todos los entornos escolares (2). • Requieren una mayor difusión y diversificación. • Los clubes de lectura virtuales constituyen una carta de presentación inmejorable de la biblioteca para los usuarios, los autores, las editoriales y otros agentes relacionados con el mundo del libro.

Como se observa en la tabla 10, los resultados y conclusiones generales se han estructurado en cinco apartados. Los tres primeros abordan aspectos relativos al pasado y presente de los clubes de lectura objeto de estudio. En los artículos se plantean algunos aspectos clave para desarrollar los clubes

(una buena planificación, la selección de libros, etc.) así como los beneficios que ellos aportan. En este caso nuevamente aparece una larga enumeración de afirmaciones (favorecen el desarrollo de competencias socioemocionales, el desarrollo como lectores, la consideración de otros puntos de vista, promueven nuevas relaciones sociales, etc.). También se señalan algunas carencias y problemas que ayudan a detectar posibles necesidades y áreas susceptibles de mejora.

Los dos apartados finales (aspectos a considerar en nuevos clubes de lectura y predicciones futuras) incluyen algunos resultados que aportan los artículos y que ayudarán a desarrollar con éxito los clubes de lectura en el futuro. Así, por ejemplo, se destaca la necesidad de evitar la reproducción ética, social, sexual, cultural o política, que se pueda adaptar adecuadamente a la gran diversidad de cursos e instituciones.

Los resultados y conclusiones específicas de algunos tipos de club más significativos por su número se han estructurado en estos cinco apartados: clubes escolares, de segundas lenguas, universitarios, de mujeres y de padres.

Tabla 11. Resultados y conclusiones destacadas específicas de algunas tipologías de club

Tipo de club	Resultados/conclusiones destacados/as
Clubes escolares y juveniles	<ul style="list-style-type: none"> • Desarrollan axiológica y emocionalmente a los niños (4). • Desarrollan el pensamiento crítico ante la lectura y la educación en valores (3). • Contribuyen a la lectura por placer (3). • Los niños desarrollan un significado muy personal del libro y los personajes (2). • Mejoran la expresión oral. • Desarrollan la comprensión lectora. • Animan a leer a niños no lectores. • Permiten compartir la afición a la lectura con otros. • Provocan actitudes favorables hacia la literatura. • Intensifican la atención durante la lectura. • Son Es un espacio fronterizo entre lo curricular y lo no curricular. • Las prácticas que tienen lugar fuera del aula han sido infravaloradas o ignoradas por la política y la práctica educativas. • Si hay calificaciones y evaluación, los alumnos perciben el club de lectura como algo inauténtico y una tarea escolar más. • Es urgente y relevante que los centros educativos se impliquen en el desarrollo de clubes de lectura escolares. • Las voces de los estudiantes fueron tenidas en cuenta por los adultos.

Tipo de club	Resultados/conclusiones destacados/as
Clubes de segundas lenguas	<ul style="list-style-type: none"> • Proporcionan oportunidades para que los alumnos lean/ practiquen la lengua meta (3). • Potencian una mejor expresión verbal. • SonEs una buena práctica en la enseñanza de segundas lenguas. • Los profesores deberían desarrollar prácticas más críticas desde el punto de vista lingüístico y cultural.
Clubes universitarios	<ul style="list-style-type: none"> • Promueve el desarrollo académico y profesional (5). • SonEs una herramienta eficaz para implicar a estudiantes y profesores en la educación interprofesional (5). • Promueven la escucha activa y el desarrollo de habilidades como la empatía (4). • Satisfacción de profesores y estudiantes (3). • Lectura de libros de calidad/interés. • La lectura es accesible para los estudiantes novatos. • Es un entorno ideal para que los estudiantes interactúen entre sí y con sus profesores en un ambiente menos formal. • Aumentan la visibilidad de la biblioteca y de la universidad. • El club de lectura sirve como una forma no tradicional de promover una cultura de lectura, escritura y publicación en el campus, valorada por la comunidad académica por su contribución a la vida intelectual del mismo. • SonEs una estrategia eficaz para impartir contenidos relacionados con la sensibilidad cultural en un contexto interprofesional.
Clubes de mujeres	<ul style="list-style-type: none"> • Cuentan con el apoyo de otras mujeres (4). • Se cuestiona la propia identidad y se motiva al cambio (3). • Permiten el desarrollo personal y profesional. • Permiten sentirse mejor durante la pandemia.
Clubes de padres	<ul style="list-style-type: none"> • Un impacto positivo en el pensamiento positivo de los padres y en su interacción con los niños. • Ayudan a construir una mejor comprensión lectora de sus hijos.

En estos cinco ámbitos predominan afirmaciones relevantes respecto a las aportaciones de los clubes de lectura específicos. En el caso de los clubes escolares, se destaca su contribución al desarrollo emocional, al gusto y hábito lector, del pensamiento crítico y al desarrollo de las competencias comunicativas. También se incide en la necesidad de que tengan una mayor implantación escolar. En los clubes de lectura de segundas lenguas, se resalta su papel para favorecer oportunidades en el desarrollo lingüístico (oral y escrito) y cultural de sus participantes. En los clubes universitarios, de mujeres y de padres también se subrayan los enormes beneficios que aportan en lo profesional, académico y personal.

Limitaciones

La lectura de los 81 artículos seleccionados ha permitido identificar una serie de limitaciones frecuentes en el campo de la investigación sobre clubes de lectura. En síntesis, son las mostradas en la tabla 2.

Tabla 12. Limitaciones de los estudios y su frecuencia

Limitaciones	Frecuencia
Estudio local	54
Estudio regional	12
Muestra reducida	46
Técnica única	43
Club de lectura como algo accesorio	3
Imposible determinarlas	7

Algunos estudios presentan varias de estas limitaciones y por ello no resulta pertinente establecer porcentajes para cada una de las categorías. Sin embargo, de la lectura global de esta tabla sí es posible deducir cuáles son las principales limitaciones de los artículos analizados. En primer lugar, se sitúa el carácter local o regional de muchos estudios. Ello puede dificultar la extrapolación de las conclusiones de los trabajos a otros entornos o ámbitos. En segundo lugar, hay que destacar que más de la mitad de los artículos utilizan muestras reducidas, entendiendo por ello aquellas que no superan los 30 participantes. En un número similar se encuentran aquellos trabajos que emplean una única técnica de recogida de información y no triangulan los datos con otras técnicas. Finalmente, con un impacto menor, se encuentran 3 trabajos que analizan un club de lectura, pero lo hacen como algo accesorio, ya que el foco principal de la investigación se sitúa en otro ámbito y el club de lectura ocupa un lugar secundario. Finalmente, hubo 7 artículos que, por sus características o redacción, no han permitido definir sus posibles limitaciones.

Además, se puede observar que es frecuente que un mismo artículo contenga más de una de estas limitaciones.

Tabla 13. Número de limitaciones detectadas y su frecuencia

Limitaciones	Frecuencia	Porcentaje
Ninguna	3	4%
1	10	13,4%
2	37	50%
3	22	30%
4	2	2,6%
Imposible determinarlas	7	

De acuerdo con los criterios utilizados, como se puede apreciar en la tabla 13, muchos artículos analizados (el 82,6%) presentan al menos dos de las limitaciones señaladas. De todo ello se deduce la necesidad de que en las futuras investigaciones se desarrollen trabajos que manejen muestras más amplias, que utilicen técnicas variadas y complementarias que favorezcan la triangulación de los datos y que aborden estudios que superen el ámbito local o regional.

Conclusiones

Los resultados obtenidos permiten establecer numerosas conclusiones. En primer lugar, se ha observado que, en un 90% de los casos, los artículos publicados han sido escritos en inglés, no existiendo artículos en portugués y habiendo una minoría en castellano. Son los trabajos siguientes: Agustín Lacruz y Morera Gracia; Álvarez-Álvarez; Álvarez-Álvarez y Pascual-Díez; Álvarez-Álvarez y Vejo-Sainz; Dantas *et al.*; Mulas *et al.*; Uribe Aramburo). Hay estudios sobre clubes de lectura realizados en todos los continentes, con una excepción, que es África. Se constata un mayor número de trabajos sobre experiencias ubicadas en zonas con mayor desarrollo económico y social, predominando su estudio en Estados Unidos.

Hay estudios vinculados con numerosos ámbitos y disciplinas científicas, predominando la educación y la salud. Como se ha dicho, la perspectiva educativa es la mayoritaria con gran diferencia. Pero a esta le sigue a una gran distancia, la de la salud, en un porcentaje casi similar a la que ocupan los trabajos realizados desde el ámbito de la bibliotecología. Algo que sí que se ha mostrado con contundencia es la disparidad disciplinar desde la que se impulsan y estudian los clubes de lectura (sociología, historia, antropología, etc.).

Las temáticas de investigación son muy amplias y predominan los estudios relativos a su implementación práctica. En el análisis efectuado, se han concretado 12 disciplinas distintas desde las que se ha realizado el estudio de los clubes de lectura, aunque el mayor número correspondió a los trabajos educativos. Se observa que los estudios se desarrollan sobre todo en el ámbito de las ciencias sociales y las ciencias de la salud. La perspectiva práctica, relativa a la implementación de clubes de lectura ha sido también la que ha primado con gran diferencia.

Hay estudios cuantitativos, cualitativos y mixtos, pero predominan los cualitativos. Esta situación se ha producido en casi el 80% de los casos. Además, un 5% de los estudios combinaron técnicas cuantitativas y cualitativas (Huberty *et al.* 2013; Polleck 2011; Griffard *et al.* 2013; Schreuder y Savitz 2020). Es posible concluir que se ha empleado una diversidad de técnicas de recogida de datos, predominando la observación y la entrevista.

Por otro lado, la mayor parte de los clubes de lectura son presenciales (el 81% de los casos). En cuanto al lugar, suelen desarrollarse en la escuela, la universidad o la biblioteca.

En el conjunto de los artículos, predominan conclusiones o resultados positivos sobre los clubes de lectura, manifestándose sus potencialidades más que sus debilidades. La referencia a los efectos positivos de estos ha tenido mucha más presencia que las carencias o aspectos más problemáticos. Además de su aportación a la educación lectora de los participantes, se ha destacado que los clubes de lectura favorecen la consideración de otros puntos de vista, que promueven nuevas relaciones sociales y desarrollan sentido de comunidad y modos democráticos e innovadores para adquirir aprendizajes académicos.

Por lo que se refiere más en concreto a la formación lectora y literaria, se ha subrayado su contribución al desarrollo del análisis literario y a la

reflexión personal y grupal, a la conformación de la identidad lectora y del hábito lector y al papel que los debates y comentarios de las lecturas literarias, y de otro tipo, ejercen en el análisis reflexivo de las propias actitudes y prácticas de la vida. Por otro lado, tal y como señala Jurado, la singularidad que presentan los textos literarios los convierte en los más idóneos para propiciar la formación del lector crítico, ya que:

[...] la ambigüedad y la polivalencia semántica que les caracteriza demandan la constitución de un lector que no se contenta simplemente con parafrasear lo que “en esencia” dicen, sino que sospecha además de que algo falta en lo que se ha comprendido en el texto. (Jurado 93-94)

La mayor parte de los estudios publicados son locales o regionales y cuentan con muestras reducidas. No existen apenas estudios internacionales y hay pocos trabajos con muestras amplias. También se ha constatado el gran peso que tiene la utilización de una sola técnica de recogida de datos en casi la mitad de los trabajos publicados.

Tras realizar este análisis, resulta relevante incidir en algunos aspectos para contribuir a la mejora de la investigación en el ámbito de los clubes de lectura:

1. Impulsar estudios a nivel regional, nacional o internacional.
2. Apostar por muestras más amplias en los estudios sobre clubes de lectura.
3. Emplear una mayor diversidad de técnicas de recogida de información para triangular mejor los resultados.
4. Ampliar los trabajos que aborden los clubes de lectura desarrollados de manera virtual.
5. Desarrollar investigaciones que analicen los clubes de lectura desde perspectivas multidisciplinares, que pongan de manifiesto los puntos comunes y las posibles sinergias entre clubes de lectura que en sus planteamientos persiguen objetivos distintos.

Como se señalaba al comienzo de este artículo, no habrá una investigación eficiente en materia de clubes de lectura si en los estudios a realizar en el futuro se continúan realizando estudios que no superen las habituales limitaciones expuestas. El seguimiento de estas pautas quizás pueda mejorar el estado de la investigación futura sobre clubes de lectura.

Obras citadas

- Agustín Lacruz, María del Carmen, y Eva Morera Gracia. “Los clubes de lectura en Aragón: análisis descriptivo de una práctica socio-cultural de animación y promoción lectora”. *Revista General de Información y Documentación*, vol. 26, núm. 2, 2016, págs. 583-603.
- Álvarez-Álvarez, Carmen. “A Qualitative Study on Book Clubs y Dialogic Literary Gatherings in Spain y Brazil”. *Public Library Quarterly*, vol. 38, núm. 1, 2019, págs. 72-84. DOI: <https://doi.org/10.1080/01616846.2018.1530032>
- . “Clubs de lectura. ¿Una práctica relevante hoy?”. *Información, Cultura y Sociedad*, vol. 35, núm. 1, 2016, págs. 91-106.
- . “Book Clubs: An Ethnographic Study of an Innovative Reading Practice in Spain”. *Studies in Continuing Education*, vol. 38, núm. 2, 2016, págs. 228-42. DOI: <https://doi.org/10.1080/0158037X.2015.1080676>
- Álvarez-Álvarez, Carmen, y Julián Pascual-Díez. “Contributions of a School Book Club to Encourage Reading for Pleasure”. *Profesional de La Informacion*, vol. 23, núm. 6, 2014. DOI: <https://doi.org/10.3145/epi.2014.nov.10>
- . “Aportaciones de un club de lectura escolar a la lectura por placer”. *El Profesional de la Información*, vol. 23, núm. 6, 2014, págs. 625-632. DOI: <https://doi.org/10.3145/epi.2014.nov.10>
- . “Reading Clubs in the Context of Spanish Public Libraries. Current Situation y Future Prospects”. *Investigación Bibliotecológica*, vol. 32, núm. 76, 2018, DOI: <https://doi.org/10.22201/iibi.24488321xe.2018.76.57972>
- . “Los clubes de lectura en el contexto de las bibliotecas públicas de España. Situación actual y perspectivas de futuro”. *Investigación Bibliotecológica: Archivonomía, Bibliotecología e Información*, vol. 32, núm. 76, 2018, págs. 13. DOI: <https://doi.org/10.22201/iibi.24488321xe.2018.76.57972>
- Álvarez-Álvarez, Carmen, y Rocío Vejo-Sainz. “Improving Literary Competence with a School Reading Club”. *Biblios*, núm. 68, 2017. DOI: <https://doi.org/10.5195/biblios.2017.351>
- Bassett, Troy. “Evidence of Reading: The Social Network of the Heath Book Club”. *Victorian Studies*, vol. 59, núm. 3, 2017, págs. 426-435, DOI: <https://doi.org/10.2979/victorianstudies.59.3.06>
- Beach, Richard, y Steven Yussen. “Practices of Productive Adult Book Clubs”. *Journal of Adolescent y Adult Literacy*, vol. 55, núm. 2, 2011, págs. 121-131, DOI: <https://doi.org/10.1002/JAAL.00015>

- Bemiss, Elizabeth Mc Call, *et al.* “Learning from Students behind the Fence: A Critical Book Club with Incarcerated Youth”. *English Teaching*, vol. 16, núm. 2, 2017, págs. 268-284. DOI: <https://doi.org/10.1108/ETPC-05-2016-0067>
- Brown, Laila, y Valerie Brett Shaindlin. “Not Just for Patrons: Book Club Participation as Professional Development for Librarians”. *The Library Quarterly*, vol. 91, núm. 4, págs. 420-436, DOI: <https://doi.org/10.1086/715924>
- Chaaban, Youmen, y Rania Sawalhi. “Promoting Reading in the Arab World: The Book Club Model”. *IFLA Journal*, vol. 44, núm. 4, 2018, págs. 269-280, DOI: <https://doi.org/10.1177/0340035218806541>
- Chan, Kylie. “The Book Culture Club: Incorporating a Synergistic Approach Among an Academic Library, Authors, Potential Authors, y Publishers”. *College y Undergraduate Libraries*, vol. 22, núm. 1, 2015, págs. 21-34. DOI: <https://doi.org/10.1080/10691316.2015.1001241>
- Chaudhri, Amina, y Nicole Schau. “Imaginary Indians: Representations of Native Americans in Scholastic Reading Club”. *Children’s Literature in Education*, vol. 47, núm. 1, 2016, págs. 18-35. DOI: <http://doi.org/10.1007/s10583-015-9255-1>
- Chaves Barrera, Camila, y Claudia Marcela Chapetón. “Creating a Book Club with a Critical Approach to Foster Literacy Practices”. *Folios*, núm. 50, 2019, págs. 111-25. DOI: <https://doi.org/10.17227/folios.50-10224>
- Chen, Zhen Troy, y La Mei Chen. “Chinese ‘Female Force’ in an ‘American Factory’: Women’s Identity Formation in an English Reading Club”. *Asian Journal of Women’s Studies*, vol. 27, núm. 2, 2021, págs. 161-183. DOI: <https://doi.org/10.1080/12259276.2021.1913850>
- Childress, C. Clayton, y Noah E. Friedkin. “Cultural Reception y Production: The Social Construction of Meaning in Book Clubs”. *American Sociological Review*, vol. 77, núm. 1, 2012, págs. 45-68. DOI: <https://doi.org/10.1177/0003122411428153>
- Choi, Jayoung, y Gertrude Tinker Sachs. “Adolescent Multilinguals’ Engagement With Religion in a Book Club”. *Journal of Adolescent y Adult Literacy*, vol. 60, núm. 4, 2017, págs. 415-423. DOI: <https://doi.org/10.1002/jaal.591>
- Clarke, Robert, *et al.* “Reading in Community, Reading for Community: A Survey of Book Clubs in Regional Australia”. *Journal of Australian Studies*, vol. 41, núm. 2, 2017, págs. 171-83. DOI: <https://doi.org/10.1080/14443058.2017.1312484>

- Colwell, Jamie, *et al.* “Out-of-School Reading y Literature Discussion: An Exploration of Adolescents’ Participation in Digital Book Clubs”. *Online Learning Journal*, vol. 22, núm. 2, 2018, págs. 221-248, DOI: <https://doi.org/10.24059/olj.v22i2.1222>.
- Cooper, Christopher A. “Not Just for Oprah Anymore: Incorporating Book Clubs into Political Science Classes”. *Journal of Political Science Education*, vol. 15, núm. 3, 2019, págs. 365-376. DOI: <https://doi.org/10.1080/15512169.2018.1473783>
- Craig, Christy M. “Exploring Gendered Sexuality Through American y Irish Women’s Book Clubs”. *Sexuality y Culture*, vol. 20, núm. 2, 2016, págs. 316-335, DOI: <https://doi.org/10.1007/s12119-015-9326-x>.
- Cuesta, Carolina. “La enseñanza de la literatura y los órdenes de la vida: lectura, experiencia y subjetividad”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, núm. 2, 2013, págs. 97-119.
- Dantas, Taisa, *et al.* “Lectura literaria juvenil: los clubes de lectura como entornos de investigación”. *Ocnos*, vol. 16, núm. 2, 2006, págs. 121-128. DOI: <https://doi.org/10.18239/ocnos>.
- De Paiva Soares, Henrique, y Denise Ismênia Bossa Grassano Ortenzi. “Exploring Literature in English Teaching”. *Revista Da Anpoll*, vol. 52, núm. 1, págs. 71-93, DOI: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v52i1.1529>.
- Diller, Marselline, y Alice Hays. “Reading, Research y Relationships in a Third-Grade Virtual Book Club.” *Reading Teacher*, vol. 0, núm. 0, 2022, págs. 1-10, DOI: <https://doi.org/10.1002/trtr.2147>.
- Dynia, Jaclyn M., *et al.* “Impact of Library-Based Summer Reading Clubs on Primary-Grade Children’s Literacy Activities y Achievement.” *Library Quarterly*, vol. 85, núm. 4, 2015, págs. 386-405. DOI: <https://doi.org/10.1086/682733>.
- Edwards, Elizabeth Skidmore, *et al.* “Participation in a Weekly Physical Activity-Related Book Club Improves Health Outcomes over 12 Weeks in Rural Women”. *Translational Journal of the American College of Sports Medicine*, vol. 6, núm. 3, 2021, págs. 1-6. DOI: <https://doi.org/10.1249/tjx.000000000000165>.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Ehlers, Diane K., *et al.* “Can an Evidence-Based Book Club Intervention Delivered via a Tablet Computer Improve Physical Activity in Middle-Aged

- Women?”. *Telemedicine y E-Health*, vol. 21, núm. 2, 2015, págs. 125-131. DOI: <https://doi.org/10.1089/tmj.2013.0360>.
- Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Ebook-18: Los lectores niños y jóvenes y los libros electrónicos. Peñaranda de Bracamonte: Centro de Desarrollo Sociocultural, 2012.
- Gardiner, Veronica, y Wendy Cumming-Potvin. “Conceptual y Contextual Contradictions: How a Group of Primary School Teachers Negotiated Professional Learning in a Multiliteracies Book Club”. *Australian Journal of Teacher Education*, vol. 40, núm. 7, 2015, págs. 15-31. DOI: <https://doi.org/10.14221/ajte.2015v40n7.2>.
- Griffard, Phyllis Baudoin, *et al.* “Developing the Inner Scientist: Book Club Participation y the Nature of Science”. *CBE Cell Biology Education*, vol. 12, núm. 1, 2013, págs. 80-91. DOI: <https://doi.org/10.1187/cbe.12-02-0020>.
- Gritter, Kristine. “Promoting lively literature discussion”. *The reading teacher*, vol. 64, núm. 6, 2011, págs. 445-449. DOI: <http://dx.doi.org/10.1598/RT.64.6.7>
- Haley, Jen, *et al.* “Interprofessional Collaboration between Health Sciences Librarians y Health Professions Faculty to Implement a Book Club Discussion for Incoming Students”. *Journal of the Medical Library Association*, vol. 107, núm. 4, 2019, págs. 637. DOI: <https://doi.org/10.5195/jmla.2019.800>.
- Hammer, Nanna Maria, *et al.* “Feasibility y Acceptability of Active Book Clubs in Cancer Survivors—an Explorative Investigation”. *Acta Oncologica*, vol. 56, núm. 3, 2017, págs. 471-478, DOI: <https://doi.org/10.1080/0284186X.2016.1277036>.
- Henderson, Rebecca, *et al.* “Self-Care Perspective Taking y Empathy in a Student-Faculty Book Club in the United States”. *Journal of Educational Evaluation for Health Professions*, vol. 17, 2020, págs. 1-9. DOI: <https://doi.org/10.3352/JEEHP.2020.17.22>.
- Herb, Annika, y David Betts. “Queering the Book Club: Empathy Development Through Young Adult Literature in Australian Discussion Groups.” *Children’s Literature in Education*, núm. 112, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10583-022-09512-w>.
- Ho, Jenni, *et al.* “The Use of a Book Club to Promote Biomedical Trainee Professional Development”. *Heliyon*, vol. 8, núm. 1, 2022, DOI: <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2021.e08675>.

- Hoffman, A. Robin. "The BFG y the Spaghetti Book Club: A Case Study of Children as Critics". *Children's Literature in Education*, vol. 41, núm. 3, 2010, págs. 234-250. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10583-010-9106-z>.
- Holman, Leigh Falls, *et al.* "Book Club Groups to Aid Relational Connection y Trust among Addicted Trauma Survivors". *Journal of Creativity in Mental Health*, vol. 14, núm. 1, 2019, págs. 37-53. DOI: <https://doi.org/10.1080/15401383.2018.1502706>.
- Hong, Zuway R., y Huann Shyang Lin. "Impacts of a Book Reading Club Intervention on Enhancing Parents' Positive Thinking". *Journal of Health Psychology*, vol. 17, núm. 2, 2012, págs. 273-284. DOI: <https://doi.org/10.1177/1359105311413481>.
- Huberty, Jennifer L., *et al.* "Women Bound to Be Active: Differences in Long-Term Physical Activity between Completers y Noncompleters of a Book Club Intervention". *Journal of Physical Activity y Health*, vol. 10, núm. 3, 2013, págs. 368-378. DOI: <https://doi.org/10.1123/jpah.10.3.368>.
- Jordan, Jaime, *et al.* "A Virtual Book Club for Professional Development in Emergency Medicine". *Western Journal of Emergency Medicine*, vol. 22, núm. 1, 2021, págs. 108-114. DOI: <https://doi.org/10.5811/WESTJEM.2020.11.49066>.
- Jurado, Fabio. "La formación de lectores críticos desde el aula". *Revista Iberoamericana de Educación*, vol. 46, 2008, págs. 89-105.
- Khokhlova, Olga, y Aditi Bhatia. "Bringing Books Back: Enhancing the Understanding of Psychotherapy in Psychology Students Through Book Club Participation". *Teaching of Psychology*, vol. 50, núm. 1, 2021, págs. 32-40, DOI: <https://doi.org/10.1177/00986283211014179>.
- Knollman-Porter, Kelly, y Samantha K. Julian. "Book Club Experiences, Engagement, y Reading Support Use by People with Aphasia". *American Journal of Speech-Language Pathology*, vol. 28, núm. 3, 2019, págs. 1084-1098, DOI: https://doi.org/10.1044/2019_AJSLP-18-0237.
- Lewis, Mark A., y Margarita Gómez Zisselsberger. "Scaffolding y Inequitable Participation in Linguistically Diverse Book Clubs". *Reading Research Quarterly*, vol. 54, núm. 2, 2019, págs. 167-186. DOI: <https://doi.org/10.1002/rrq.234>.
- Luyt, Brendan, *et al.* "Public Library Reading Clubs y Singapore's Elderly". *Libri*, vol. 61, núm. 3, 2011, págs. 205-210. DOI: <https://doi.org/10.1515/libr.2011.017>.

- MacGillivray, Laurie, *et al.* “‘I Feel Normal Here’: The Social Functions of a Book Club in a Residential Recovery Program”. *Journal of Language y Literacy Education*, vol. 15, núm. 1, 2019, págs. 1-23.
- Machin-Mastromatteo, Juan D., y Gloria Lorena Ruiz Coughanour. “The Rise of Reading y Conversation Clubs during Chihuahua’s Violent Times”. *Information Development*, vol. 35, núm. 3, 2019, págs. 503-506. DOI: <https://doi.org/10.1177/0266666919855147>.
- Manley, K. A. “A Matter of Life y Death: A Note on a Religious Book Club in Fethard, County Tipperary, in 1835”. *Library y Information History*, vol. 32, núm. 1-2, 2016, págs. 123-131. DOI: <https://doi.org/10.1080/17583489.2015.1128634>.
- Mulas, María Antonia Moreno, *et al.* “Conversando En La Nube: Cómo Organizar Un Club de Lectura Virtual”. *Revista General de Informacion y Documentación*, vol. 27, núm. 1, 2017, págs. 177-200. DOI: <https://doi.org/10.5209/RGID.56566>.
- Neville, Mary L. “‘Sites of Control y Resistance’: Outlaw Emotions in an out-of-School Book Club”. *English Teaching*, vol. 17, núm. 4, 2018, págs. 310-327. DOI: <https://doi.org/10.1108/ETPC-01-2018-0016>.
- Nolan, Maggie. “Reading Massacre: Book Club Responses to Landscape of Farewell”. *Texas Studies in Literature y Language*, vol. 62, núm. 1, 2020, págs. 73-96. DOI: <https://doi.org/10.7560/tsll62104>.
- Nolan, Maggie, y Janeese Henaway. “Decolonizing Reading: The Murri Book Club”. *Continuum*, vol. 31, núm. 6, 2017, págs. 791-801. DOI: <https://doi.org/10.1080/10304312.2017.1372365>.
- Norrick-Rühl, Corinna. “Stimulating Our Literature y Deepening Our Culture”. *Quaerendo*, vol. 47, núm. 3-4, 2017, págs. 222-251. DOI: <https://doi.org/10.1163/15700690-12341383>.
- Ochoa, Pablo, y Ruth Quiroa. “Transformative Learning in a Mexican American Mothers’ Book Club”. *Reading Teacher*, vol. 74, núm. 1, 2020, págs. 19-28. DOI: <https://doi.org/10.1002/trtr.1898>.
- Perino, Jeanne, *et al.* “Neonatal Nurses Book Club: A Novel Approach to Promote Nursing Resilience”. *Neonatal Network*, vol. 40, núm. 3, págs. 155-160. DOI: <https://doi.org/10.1891/11-T-723>.
- Plake, Kimberly S. “Book Club Elective to Facilitate Student Learning of the Patient Experience with Chronic Disease”. *American Journal*

- of Pharmaceutical Education*, vol. 74, núm. 3, 2010. DOI: <https://doi.org/10.5688/aj740337>.
- Polleck, Jody N. "Using Book Clubs to Enhance Social-Emotional y Academic Learning with Urban Adolescent Females of Color". *Reading y Writing Quarterly*, vol. 27, núm. 1, 2011, págs. 101-128. DOI: <https://doi.org/10.1080/10573569.2011.532717>.
- Pruitt, John. "Gay Men's Book Clubs Versus Wisconsin's Public Libraries: Political Perceptions in the Absence of Dialogue 1". *The Library Quarterly*, vol. 80, núm. 3, 2010, págs. 285-286. DOI: <https://doi.org/10.1086/652969>.
- Remedi, Gustavo. "La teoría inevitable: el proceso de la teoría literaria y el desafío de la transmodernidad". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 21, núm. 2, 2019, págs. 49-82.
- Ro, Eunseok. "Facilitating an L2 Book Club: A Conversation-Analytic Study of Task Management". *Modern Language Journal*, vol. 102, núm. 1, 2018, págs. 181-198. DOI: <https://doi.org/10.1111/modl.12450>.
- . "Going beyond Practicing English: Language Alternation in an L2 Book Club's Zoom Meeting". *Language Teaching Research*, 2022, págs. 1-32. DOI: <https://doi.org/10.1177/13621688221114731>.
- . "How Learning Occurs in an Extensive Reading Book Club: A Conversation Analytic Perspective". *Applied Linguistics*, vol. 40, núm. 1, 2019, págs. 152-175. DOI: <https://doi.org/10.1093/applin/amx014>.
- . "The Reshaping of Participation Practices in a Second Language Book Club". *Journal of Pragmatics*, vol. 184, 2021, págs. 89-106. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2021.07.024>.
- Ro, Eunseok, y Alfred Rue Burch. "Willingness to Communicate/Participate' in Action: A Case Study of Changes in a Recipient's Practices in an L2 Book Club". *Linguistics y Education*, vol. 58, 2020, p. 100821. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.linged.2020.100821>.
- Robertson, Judith, *et al.* "Saltwater Chronicles: Reading Representational Spaces in Selected Book Clubs in St. John's, Newfoundland". *Island Studies Journal*, vol. 5, núm. 2, 2010, págs. 141-164.
- Rodríguez-Soler, Rocío, *et al.* "Worldwide Trends in the Scientific Production on Rural Depopulation, a Bibliometric Analysis Using Bibliometrix R-Tool." *Land Use Policy*, vol. 97, 2020, p. 104787. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.landusepol.2020.104787>.

- Sabeti, Shari. "A Different Kind of Reading': The Emergent Literacy Practices of a School-Based Graphic Novel Club". *British Educational Research Journal*, vol. 39, núm. 5, 2013, págs. 835-852. DOI: <https://doi.org/10.1002/berj.3009>.
- Schreuder, Mary Celeste, y Rachelle S. Savitz. "Exploring Adolescent Motivation to Read with an Online YA Book Club". *Literacy Research y Instruction*, vol. 59, núm. 3, 2020, págs. 260-275. DOI: <https://doi.org/10.1080/19388071.2020.1752860>.
- Segrist, Daniel J., y Elizabeth J. Meinz. "Looking for a Good Read? Running a Psychology Book Club". *Psychology Learning y Teaching*, vol. 17, núm. 2, 2018, págs. 219-228. DOI: <https://doi.org/10.1177/1475725718764486>.
- Shaikh, Majidullah, et al. "Youth Leadership Development in the Start2finish Running & Reading Club". *Journal of Youth Development*, vol. 14, núm. 1, 2019, págs. 112-130. DOI: <https://doi.org/10.5195/jyd.2019.674>.
- Sklrac Lo, Rachel, y Angela Wiseman. "'That's My Dumb Husband': Wild Things, Battle Bears y Heteronormative Responses in an Afterschool Reading Club". *Journal of Early Childhood Literacy*, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1177/14687984221079008>.
- Smagorinsky, Peter, y Lindy L. Johnson. "Empathic Framing during Concept Development in Book Club Discussions in a Service-Learning Teacher Education Class". *Language y Sociocultural Theory*, vol. 8, núm. 2, 2021, págs. 206-238. DOI: <https://doi.org/10.1558/lst.18853>.
- Son, Youngji. "A Trilingual Asian-American Child's Encounters with Conflicting Selves in the Figured Worlds of a Multicultural Book Club". *Journal of Multilingual y Multicultural Development*, vol. 0, núm. 0, 2021, págs. 1-15, DOI: <https://doi.org/10.1080/01434632.2021.1962330>.
- . "Critical Literacy Practices with Bilingual Immigrant Children: Multicultural Book Club in an out-of-School Context". *International Journal of Early Years Education*, vol. 30, núm. 2, 2022, págs. 307-321. DOI: <https://doi.org/10.1080/09669760.2020.1848528>.
- Sullivan, Karyn, et al. "Fostering Cultural Sensitivity amongst Students of Pharmacy through an Interprofessional Book Club Activity". *Currents in Pharmacy Teaching y Learning*, vol. 14, núm. 3, 2022, págs. 379-386. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.cptl.2022.01.015>.
- Tekgül, Duygu. "Book Club Meetings as Micro Public Spheres: Translated Literature y Cosmopolitanism". *Language and Intercultural Communication*, vol. 19, núm. 5, 2019, págs. 380-392. DOI: <https://doi.org/10.1080/14708477.2019.1581794>.

- Thelwall, Mike, y Karen Bourrier. "The Reading Background of Goodreads Book Club Members: A Female Fiction Canon?". *Journal of Documentation*, vol. 75, núm. 5, 2019, págs. 1139-1161. DOI: <https://doi.org/10.1108/JD-10-2018-0172>.
- Thomas, Tandy Chalmers, *et al.* "Identification Incubators: Reflexivity in Consumer Book Clubs". *Consumption Markets y Culture*, vol. 23, núm. 5, 2020, págs. 456-480. DOI: <https://doi.org/10.1080/10253866.2019.1611564>.
- Tijms, Jurgen, *et al.* "Bibliotherapeutic Book Club Intervention to Promote Reading Skills y Social-Emotional Competencies in Low ses Community-Based High Schools: A Randomised Controlled Trial". *Journal of Research in Reading*, vol. 41, núm. 3, 2018, págs. 525-545. DOI: <https://doi.org/10.1111/1467-9817.12123>.
- Uribe Aramburo, Nicolás Ignacio. "Efectos psicológicos de la literatura en mujeres de un club de lectura en Medellín". *Pensamiento Psicológico*, vol. 18, núm. 1, 2020, págs. 127-140. DOI: <https://doi.org/10.11144/javerianacali.ppsi18-1.eplm>.
- Wang, Fei Yu. "An Expert EFL Reading Teacher's Readers Club: Reader Identity y Teacher Professional Development". *European Journal of Teacher Education*, vol. 41, núm. 4, 2018, págs. 517-528. DOI: <https://doi.org/10.1080/02619768.2017.1416084>.
- Wyant, Amanda, y Sarah Bowen. "Incorporating Online y In-Person Book Clubs into Sociology Courses". *Teaching Sociology*, vol. 46, núm. 3, 2018, págs. 262-273. DOI: <https://doi.org/10.1177/0092055X18777564>.
- Zagar, Michelle, *et al.* "A Description y Opinions of a Longitudinal Book Club for Comprehensive Pharmacy Faculty Development". *Currents in Pharmacy Teaching y Learning*, vol. 11, núm. 9, 2019, págs. 909-914. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.cptl.2019.05.005>.
- Zerden, Lisa de Saxe, *et al.* "Teaching Note—An Interprofessional Book Club: Bringing Together Social Work y Health Affairs Students". *Journal of Social Work Education*, vol. 00, núm. 00, 2019, págs. 1-7. DOI: <https://doi.org/10.1080/10437797.2019.1671277>.

Sobre los autores

Carmen Álvarez-Álvarez es doctora en Pedagogía (Premio Extraordinario) por la Universidad de Oviedo. Ha realizado numerosas estancias de investigación entre las que destacan la Universidad de Warwick (Reino Unido), la Universidad Pedagógica Nacional (México), la Universidad Federal de São Carlos (Brasil) y la Universidad de Coimbra (Portugal). Su trayectoria docente se enmarca en el ámbito de la Organización Escolar para futuros docentes de Educación Primaria y Secundaria, de la que ha recibido evaluaciones positivas. Su ámbito de investigación se centra en la Organización Escolar, trabajando temas de dirección escolar y liderazgo, inspección educativa, escuelas rurales, participación escolar, formación del profesorado y animación lectora. Sus trabajos se han difundido en prestigiosas revistas y congresos de educación de carácter nacional e internacional, publicadas la mayor parte en abierto para facilitar el acceso a la ciudadanía. En la actualidad desarrolla funciones de gestión como subdirectora del Departamento de Educación.

Julián Pascual-Díez es doctor en Pedagogía y profesor titular de Didáctica de la lengua y literatura en la Facultad de Formación del Profesorado y Educación de la Universidad de Oviedo (España) desde el 2001. Ha participado en numerosos congresos y jornadas sobre didáctica de la lengua y la literatura y ha impartido sesiones formativas sobre promoción de la lectura a profesorado en ejercicio de las diversas etapas educativas. En su trayectoria investigadora destaca la obtención de dos premios nacionales de investigación educativa y la publicación de diversos trabajos en revistas científicas de prestigio. Sus líneas de investigación se han centrado en la educación literaria, fomento de la lectura y formación del profesorado y evaluación.



Notas

La maldición de Changó como una *fisura* en el dispositivo de la historia occidental: la novela de Manuel Zapata Olivella, *Changó, el gran putas*

Laura Daniela Rodríguez Pineda

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

larodriguezpi@unal.edu.co

En el presente artículo se propone una lectura de la novela *Changó, el gran putas* del escritor afrocolombiano Manuel Zapata Olivella, a la luz de la noción de *fisura* expuesta por Nelly Richard y utilizada en la crítica literaria por Silvia Molloy. Se problematiza cómo esta novela estaría fisurando el relato histórico del dispositivo de la historia occidental sobre los relatos relacionados a la diáspora africana que tuvo lugar en el siglo xvi. Inicialmente, se conceptualiza la noción de *fisura*, y después se plantea la noción de “dispositivo de la historia occidental” mediante los planteamientos expresados por Walter Mignolo. Finalmente, se plantea el mito de la maldición de Changó como el filo que genera la *fisura* dentro de dicho dispositivo.

Palabras clave: fisura cultural; realismo mitológico; dispositivo de la historia; sujeto de enunciación; inversión del orden; diáspora.

Cómo citar este artículo (MLA): Rodríguez, Laura. “La maldición de Changó como una *fisura* en el dispositivo de la historia occidental: la novela de Manuel Zapata Olivella, *Changó, el gran putas*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26, núm. 1, 2024, págs. 350-364

Artículo original. Recibido: 31/05/23; aceptado: 12/09/2023. Publicado en línea: 01/01/2024.



The Curse of Changó as a *Fissure* in the Device of Western History: Manuel Zapata Olivella's Novel, *Changó, El Gran Putas*

In this article I propose a reading of the novel *Changó, El Gran Putas* by the Afro-Colombian writer Manuel Zapata Olivella, in the light of the notion of *fissure* exposed by Nelly Richard and used in literary criticism by Silvia Molloy. It is problematized how this novel would be cracking the historical account of the device of Western history on the stories related to the African diaspora that took place in the sixteenth century. Initially, the notion of *fissure* is conceptualized, and then the notion of “device of Western history” is raised through the approaches expressed by Walter Mignolo. Finally, the myth of the curse of Changó is raised as the edge that generates the *fissure* within said device.

Keywords: cultural fissure; mythological realism; history device; subject of enunciation; reversal of order; diaspora.

A maldição de Changó como *fissura* no dispositivo da história ocidental: Romance de Manuel Zapata Olivella, *Changó, el gran putas*

Este artigo propõe uma leitura do romance *Changó, el gran putas* do escritor afro-colombiano Manuel Zapata Olivella, à luz da noção de fissura exposta por Nelly Richard e utilizada na crítica literária por Silvia Molloy, para problematizar o que seria esse romance como fissurando o relato histórico do dispositivo da história ocidental sobre as histórias relacionadas à diáspora africana ocorridas no século XVI. Inicialmente, a noção de fissura é conceituada, e então a noção de “dispositivo da história ocidental” é levantada através das abordagens expressas por Walter Mignolo. Finalmente, o mito da maldição de Changó é levantado como a borda que gera a fissura dentro do referido dispositivo.

Palavras-chave: fissura cultural; realismo mitológico; dispositivo histórico; sujeito de enunciação; inversão de ordem; diáspora.

Introducción

LA NOVELA DEL ESCRITOR, MÉDICO, antropólogo y activista afrocolombiano Manuel Zapata Olivella (1920-2004) *Changó*, el gran putas (1983), como sostiene Darío Henao Restrepo en el prólogo a la edición de la Universidad del Valle, realiza dos cosas inéditas en la literatura latinoamericana hasta el momento: por un lado, novelar la historia de la diáspora de los esclavizados llegados a las Américas y, por otro, apostar por narrar:

Desde la perspectiva cultural africana, en su caso desde la yoruba y bantú de los pueblos del África occidental, en franco contraste con la visión hegemónica, tanto sobre el papel de los esclavizados en las Américas, como de África y su legado histórico y cultural. (Zapata 41)

Es así que Zapata Olivella se sumerge en la cultura, la historia y la metafísica de los pueblos africanos para reconstruir la perspectiva —desde dentro— del sufrimiento, pero también de la resistencia y la lucha por la liberación de las diásporas africanas.

Al seguir el razonamiento de Darío Henao, considero que otro aspecto novedoso en la novela de Zapata Olivella es tomar como vehículo de escritura un género consagrado desde occidente como es el género de la epopeya (en calidad de relato mitológico que narra las peripecias de un héroe y una cultura hacia un destino) y propiciar, mediante el uso de este género literario, y sumando otros mecanismos de representación, lo que en el presente trabajo retomaremos como *fisura*. El autor se apropia de ese dispositivo de narración clásico-griego-occidental-blanco para, desde allí, construir un lugar de enunciación propio sobre el relato no narrado de las diásporas africanas y dejar planteada la pregunta sobre el origen de la esclavitud. Por otro lado, este modo de confeccionar la obra en la que el autor toma el género de la epopeya como vehículo para darle paso a la mitología y cultura africanas se podría pensar en relación con la categoría del *intelectual anfibio* propuesta por Maristella Svampa, pues, como sostiene la socióloga y escritora argentina, la figura del *intelectual anfibio* reúne en sí misma dos dimensiones:

La del académico y la del militante, sin desnaturalizar uno ni otro. Podemos establecer como hipótesis la posibilidad de conjugar ambas figuras en un solo paradigma, el del intelectual-investigador como anfibio, a saber, una figura capaz de habitar y recorrer varios mundos, y de desarrollar, por ende, una mayor comprensión y reflexividad sobre las diferentes realidades sociales y sobre sí mismo. (14)

Es evidente que la figura de Manuel Zapata Olivella a lo largo de su extensa obra se mueve entre estos dos terrenos: la producción intelectual y la militancia, ejemplo de esto podría ser su rol durante veinte años en la dirección del proyecto editorial de la revista *Letras Nacionales* donde se apuesta a la construcción de una literatura nacional. En este orden de ideas, en su novela *Changó el gran putas* el autor logra habitar/moverse en estos dos terrenos, ya que logra construir la saga de la diáspora africana, cuyo proyecto le tomó veinte años de ejercicio intelectual y de investigación; además, el adoptar un género occidental como el de la epopeya para desde allí enunciar y denunciar, construir y subjetivar la historia no contada del Muntu¹ es un gesto franco de militancia por la reivindicación de los pueblos afrodescendientes. En el presente artículo me interesa reflexionar y analizar cómo la narración de su novela cumbre *Changó, el gran putas* estaría planteando una *fisura* en los relatos y tradiciones del dispositivo de la historia occidental. Además de esto, me interesa señalar las consecuencias resultantes de esta *fisura* para la literatura latinoamericana.

Acercamiento a la noción de *fisura*

La noción de *fisura* fue originalmente desarrollada por la teórica cultural francochilena Nelly Richard para aludir a las “fisuras culturales”²

- 1 Consideramos relevante recuperar el significado de la palabra *Muntu* consignado por Manuel Zapata Olivella en el “Cuaderno de Bitácora”, el cual es la forma singular de la palabra *Bantú*: “el concepto implícito en esta palabra trasciende la connotación de hombre, ya que incluye a los vivos y difuntos, así como animales, o personas, materiales o físicos, alude a la fuerza que une en un solo nudo al hombre con su ascendencia y descendencia inmersos en el universo presente, pasado y futuro” (Zapata *Changó* 514).
- 2 Nelly Richard utiliza este término para referirse al efecto de la circulación en 1994 del Simón Bolívar travesti del artista Juan Dávila, como una ruptura en sí de las representaciones culturales hegemónicas. Por otro lado, en su libro *Masculino/Femenino prácticas de la diferencia y la cultura democrática* (1993), Nelly Richard señala cómo “las ideologías

que realizan las artes plásticas en los discursos hegemónicos y totalizantes establecidos en el caso de Chile. En relación con esto, Sylvia Molloy retoma esta noción de fisura para vincularla no ya con las artes plásticas, sino con la categoría de análisis de género en diálogo con la crítica literaria. En este sentido, el término fisura se liga a la categoría de género porque, para Molloy, hacer crítica literaria a partir de esta categoría de género “[...] vuelve reconocibles sexualidades que hacen entrar en crisis representaciones de género convencionales, cuestionando su binarismo utilitario” (163). De esta manera, la noción de fisura permite desestabilizar miradas establecidas sobre los cuerpos en el caso del género, pero ante todo la fisura se entiende como una puesta en crisis de las perspectivas, representaciones y discursos hegemónicos establecidos o canonizados, que durante varios siglos se han impuesto o naturalizado sobre el otro, ese *otro* que por lo general corresponde a los cuerpos de las minorías, ya sean sexuales, étnicas, raciales o sobre las mujeres. Ahora bien, ¿cómo opera la fisura? La fisura genera una abertura o grieta sobre un discurso, relato, canon o institución para darle paso a otras voces, miradas, versiones, interpretaciones, relatos o cuerpos dentro de estos espacios. La fisura es siempre disruptiva porque intenta abrir, resquebrajar, llamar la atención y así interpelar y fisurar lecturas o miradas establecidas. En la fisura está la capacidad interventora de algunas obras de arte o de la crítica literaria. El componente principal se encuentra en la trasgresión a la “norma”, en calidad de convención hegemónica de representaciones ideológicamente consensuadas por los discursos de poder o dominantes.

Una fisura en el dispositivo de la historia occidental desde la novela de Manuel Zapata Olivella: ¿qué se entiende por “dispositivo de la historia occidental”?

Teniendo en cuenta lo anterior, y en consonancia con lo expuesto por Sylvia Molloy, encontramos que en la novela *Changó, el gran putas* se desprende una fisura que se estaría aplicando sobre el discurso del dispositivo de la

culturales se encargan de invisibilizar (naturalizar) las construcciones y mediaciones de los signos, para hacernos creer que palabras e imágenes hablan por sí mismas y no por las voces interpuestas y concertadas de los discursos sociales que históricamente traman sus sentidos” (11). La fisura vendría a romper, entonces, esta naturalización ideológica del signo mediante el arte o el lenguaje para “desocultar los códigos de transparencia”.

historia occidental. Pero, inicialmente, ¿qué se entiende por “dispositivo de la historia occidental”? Antes de dar respuesta a este interrogante, es importante explicitar que, si bien la producción de Manuel Zapata Olivella se mueve en consonancia con los discursos decoloniales y poscoloniales de su época, no es objetivo del presente trabajo entrar en debate con estos discursos. Sin embargo, tomaré algunas nociones que considero relevantes de los postulados decoloniales de Walter Mignolo y Boaventura de Sousa Santos.

Walter Mignolo señala cómo los procesos de colonización en América devinieron en la suplección de la memoria de los pueblos nativos, mediante categorías occidentales de narración (la escritura) que se alejaron y suprimieron la tradición oral asociada a las categorías nativas de concepción del mundo. Así, la escritura alfabética desplazó a la tradición oral y, por tal, a la memoria de los pueblos aborígenes en Latinoamérica y de las negritudes africanas que fueron esclavizadas en el “nuevo mundo”. Este proceso de borramiento de la memoria ocasionado sobre los pueblos originarios y africanos es una de las tres características que Mignolo señala como parte de lo que él denomina *semiosis colonial* o “la producción de transmisión de signos y de conocimientos en situaciones coloniales” (221).

Durante el proceso de colonización se llevaron a cabo tres procesos diferentes de *semiosis colonial*, a saber: colonización de las lenguas, colonización de la memoria y colonización del espacio. Mignolo sostiene que la producción intelectual del colonizador: “ocultó y silenció una enorme gama de interacciones semióticas que la noción de semiosis colonial invita a des-cubrir” (221). Así, la colonización de la memoria en cuanto semiosis colonial destaca la manera en la que la historia como acontecimiento y la historiografía como relato se consignaron y conservaron mediante el *dispositivo* de la escritura alfabética occidental. Ahora bien, es sabido que los pueblos amerindios y africanos no poseían una escritura alfabética, entonces, si no tenían alfabeto, ¿cómo conservar la historia y memoria de su pueblo?; la respuesta es la tradición oral, la cual fue desplazada por la escritura alfabética occidental. De este razonamiento se deduce que la historia en calidad de relato de los acontecimientos es un dispositivo de origen y enunciación occidental, y que, por tal, la historia de los pueblos amerindios (junto con la historia de la diáspora africana y las negritudes) ha sido narrada desde un *otro* occidental; ejemplo de esto podría ser *Historia de la Nueva España, escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés*.

Sin embargo, existen excepciones, como la escritura de Guamán Poma de Ayala en Perú. Además de esto, Walter Mignolo sostiene que “si bien todas las culturas tienen formas equivalentes de fijar y transmitir el pasado, la colonización de la memoria terminó por imponer la historia como la verdadera forma de hacerlo” (228). Teniendo en cuenta esto, a saber, que la historia se impuso desde la colonización como un dispositivo occidental único y “verdadero” para relatar y conservar el pasado de las culturas colonizadas, lo que se entiende por dispositivo de la historia occidental es precisamente esta imposición imperial que trajo como resultado el desplazamiento de la tradición oral y la extirpación de la memoria de los pueblos aborígenes como también de las negritudes en América Latina. Ahora bien, ¿cómo se genera la fisura en el dispositivo de la historia occidental?

Hasta aquí, he comentado que la fisura es esa grieta que se genera sobre cualquier discurso, institución o tradición que se construye y se constituye de manera hegemónica y dominante frente a otros discursos, para darle paso a otras representaciones, realidades, miradas o sujetos que difieren de las normas impuestas por dichas ideologías que sustentan el poder de manera centralizada. Hay que aclarar que el matiz de sentido que ofrece el término fisura, a diferencia de ruptura o contrapunto, es que la fisura resquebraja sin separar ni dividir el “todo” sobre el cual se está aplicando. A diferencia de la ruptura que implica la separación del todo con la parte, en la fisura lo que hay es un rasgado sobre el discurso, institución o tradición que permite dar paso a otros discursos. Ese dar paso, no implica la ruptura con el discurso principal ni la contradicción con este, sino la visibilización de aquello que el discurso principal pretende invisibilizar o esconder, y que solo a través de una fisura en dichos discursos puede evidenciarse. Desde esta perspectiva, en la novela *Changó, el gran putas* la fisura estaría planteada como una apertura hacia una mirada distinta sobre el pasado histórico del dispositivo de la historia occidental, ya que la historia de la diáspora africana, en este universo literario de Manuel Zapata Olivella, se corre del referente de los hechos históricos como acontecimientos de la vida real y su relación lineal causa-consecuencia, gracias a la mediación del mito en la novela.

Si bien la diáspora fue una realidad histórica de comienzos del siglo XVI, no obstante, los porqués de la diáspora africana tienen un giro contundente en la novela, y es gracias al mito, ya que este es el filo que permite fisurar el dispositivo de la historia occidental y generar esta apertura a una mirada

diferente sobre el pasado. Es un volver a mirar la “historia” pero no ya desde el lente de occidente, a pesar de tener como forma la escritura y la epopeya como género, sino que es una mirada desde la cosmovisión de la filosofía yoruba, desde los cuerpos y los sujetos de las negritudes que son los personajes y los narradores de esta novela. Por otro lado, el mito en *Changó, el gran putas* tiene la función de reivindicación social y política de las diásporas africanas como sostiene Josefina del Campo Sotomayor. El mito en esta novela no es solamente un discurso utilizado de manera convencional como representación cultural de la diáspora, sino que el mito es un “discurso que es utilizado *para algo*. Y en el caso particular de la obra analizada, es un discurso que es utilizado para reivindicación cultural y política de los pueblos afrodescendientes en América” (del Campo 49). Dicho esto, ¿de qué manera el mito estaría habilitando la fisura en calidad de apertura a otras representaciones, voces o cuerpos que desestabilizan las miradas hegemónicas establecidas por el discurso dominante de la historia occidental? Pues bien, basta con detenernos en la primera parte de la obra llamada “Los orígenes”, ya que allí, en el poema inicial de la obra, es donde el discurso mitológico tiene su mayor protagonismo.

La maldición de Changó: el filo que rasga el dispositivo de la historia occidental

La novela de Zapata Olivella está compuesta por cinco partes, que para el mismo autor son consideradas como cinco novelas diferentes, “todas ellas con unidad, protagonistas, estilo y lenguaje propios” (Zapata *Changó* 61), a saber: “Los orígenes”, “El Muntu americano”, “la rebelión de los vodús”, “Las sangres encontradas” y “Los ancestros combatientes”. Solo profundizaremos en la primera parte, “Los orígenes”, donde, mediante un poema extenso, que dentro del universo literario de la obra sería un fragmento de las Tablas de Ifá-Fa,³ se da a conocer la genealogía de los dioses que hacen parte de esta cosmovisión perteneciente a la religión bantú y yoruba, como también el génesis y la creación

3 El autor define a Ifá-Fa en su “Cuaderno de Bitácora” como: “el oriche del destino, imparcial, cuya emanación está grabada en sus Tablas Sagradas donde permanecen inscritos los destinos pasados, presentes y futuros de las personas y del universo” (Zapata *Changó* 519). Para indagar más sobre la cultura y mitología africanas y su influencia en América Latina ver *El árbol brujo de la libertad* de Manuel Zapata Olivella.

del mundo, dando paso a la construcción de todo el universo mitológico que configura el mundo y la epopeya de *Changó, el gran putas*.

Por otro lado, esta primera parte estaría dialogando con otros poemarios que desarrollan una temática similar en calidad de genealogía de los dioses, creación del universo y de los primeros hombres, pero a diferencia de la novela de Zapata Olivella, estos otros poemarios tienen un soporte material empírico (y no literario, que actualmente se encuentra en el Museo británico de Londres) como es el caso de Las Siete Tablillas de la Creación, *Enuma Elish* o el poema babilónico de la creación que data del año 1200 a. C., y cuya escritura, desde el punto de vista formal, es considerada por antropólogos como una de las formas más antiguas de expresión escrita: la escritura cuneiforme. En este sentido, podríamos deducir que la estructura del verso y del poema han sido las formas predilectas y ancestrales para darle realidad enunciativa a los mitos asociados al origen de los dioses y la creación del universo en diversas culturas, ya que “desde la antigüedad clásica, los poetas se han propuesto a testimoniar el mundo, su creación, su desarrollo, la explicación de sus acciones en la interacción de los seres humanos, asumiendo sus relaciones de alteridad en la construcción del *logos fictus*” (Merchan 110).

En este orden de ideas, el poema que da apertura a *Changó, el gran putas* es uno de los indicios para que la novela se ancle dentro del discurso mitológico africano, ya que el poema en su totalidad conjuga tanto la filosofía del Muntu como la religión bantú. Es esta articulación entre la filosofía, como “manera específica de percibir el mundo, de reflexionar sobre la vida, la muerte, la naturaleza, la relación con los ancestros y con la descendencia” (del Campo 50), y la religión bantú, a la cual el autor acude para construir los personajes y actores de esta novela, lo que permite sostener la presencia de un discurso mitológico africano, pues “el mito no es el objeto en el que se encuentra, sino el discurso que hay detrás de tal objeto” (48). Manuel Zapata Olivella remota estos dos discursos: el filosófico y el religioso africano, para dar paso a lo que el mismo autor denominó *realismo mitológico*, “una forma de interpretar los hechos históricos a través de la imaginación y del mito” (Zapata *Changó* 25). Ahora bien, el filo que genera la fisura en el dispositivo de la historia occidental en este poema inicial es el mito de la maldición de Changó que se encuentra articulada desde el poema mitológico, y que reproducimos aquí:

Entre truenos y relámpagos
palabras de fuego
escuché su terrible maldición:
“Los descendientes de Obafulom
los hijos de Iyáa
los que alzaron contra mí su puño
los amotinados
los soberbios
que de Ile-Ife
la morada de los dioses
me expulsaron
arrancados serán de su raíz
y a otros mundos desterrados.
Insaciables mercaderes
traficantes de la vida
vendedores de la muerte
las Blancas Lobas
mercaderes de los hombres,
violadoras de mujeres
tu raza,
tu pueblo,
tus dioses,
tu lengua
¡destruirán!
Las tribus dispersas
rota tu familia
separadas las madres de tus hijos
aborrecidos,
malditos tus Orichas
hasta sus nombres
¡olvidarán!
En barcos de muerte
esclavos sin sombras,
zombis
ausentes de sí mismos
confundidos con el asno

el estiércol
hambrientos
sumisos
colgados
irredentos
cazados
por los caminos polvorientos
por las islas y las costas,
los ríos, las selvas, los montes y los mares,
sin barro donde medir su huella
ni techo donde madurar su sueño
de otras razas separados,
proscritos en América
la tierra del martirio”. (Zapata *Changó* 84)

Esta maldición, cuyo signo son las serpientes que se muerden la cola: “las serpientes de Tamin/ las serpientes mágicas/ vida y muerte inmortales/ símbolos del Muntu/ en el exilio” (Zapata *Changó* 84), es el filo que fisura el discurso de la historia. Esto se debe a que se desplaza el referente histórico real del origen de la esclavitud característica del siglo XVI sobre el pueblo africano hacia el interior de la mitología y cosmovisión africana, mediante el espacio literario y ficcional de la novela.

Dicho de otro modo, este desplazamiento que se construye dentro del espacio y universo literario de la novela está generando una grieta en el relato del dispositivo de la historia occidental porque subvierte el orden, la mirada, la memoria y los roles temáticos de los protagonistas reales de la diáspora africana. En *Changó, el gran putas* la maldición invierte el relato histórico, pues el origen de la esclavitud se desplaza para hacerse intrínseco a la mitología y destino del pueblo africano, y no ya como consecuencia del desarrollo del capitalismo incipiente y la expansión de los países imperialistas y colonizadores occidentales. Esta inversión del orden del relato histórico trae como consecuencia que Europa/Occidente deje de ser el sujeto de enunciación de la Historia, el actante y el agente, para pasar a ser objeto de enunciación, instrumento o la “Loba Blanca” del dios principal de los Orichas: Changó. Es decir que Occidente cumple un rol instrumental en la maldición y en el relato mitológico africano de la novela. Por otro lado,

el rol del pueblo africano dejar de ser el de objeto pasivo de narración o de quien se narra, para pasar a ser el sujeto de enunciación de la Historia, es decir, quien narra y, además, es el actor y agente de su destino que es la liberación del Muntu.

Esta manera de ver la historia en la que el mito está mediando entre la realidad y la ficción subvierte el correlato de la historia de la esclavitud que desde occidente se ha realizado, lo que implica una subversión del orden, de la mirada y de la memoria. Pensar la Historia desde esta perspectiva —que en mi lectura nos invita a hacer Manuel Zapata Olivella— permite que otros cuerpos, otras religiones y otras voces se visibilicen, y se conciba una manera distinta de construir el mundo, de ver el mundo y de pensar la Historia. En otras palabras, esta novela es una invitación a concebir la historia no contada de la diáspora africana, pero también es una invitación a pensar la historia desde una óptica no occidental en la que incluso periodos históricos como la esclavitud del pueblo africano se construyen desde fuera del paradigma occidental, dando paso a una visión del mundo en la que los cuerpos subalternos tienen su relato propio como sujetos de la historia.

Por otro lado, la fisura también se sustenta mediante otros mecanismos de representación como los cuerpos esclavizados de las negritudes, ya que mientras más se construye este significante descarnado, violentado y sometido, allí más radicaría lo insurrecto y la transgresión de la fisura, ya que es precisamente esta parte, estas imágenes, las que no se conocieron o que no tuvieron lugar como relato dentro del dispositivo de la historia occidental. La fisura entonces da paso a estos relatos, cuerpos y detalles que quedaron rezagados por la censura y el sometimiento de los poderes hegemónicos y de colonización durante el periodo de la esclavitud.

Palabras finales

La novela de Manuel Zapata Olivella convierte en sujeto de enunciación de la Historia a las víctimas de la trata de personas durante el periodo de la esclavitud. Este espacio de enunciación que se da dentro de la literatura, si bien de manera ficcional, permite evidenciar una postura política y militante del autor, que al principio de este trabajo relacionamos con la noción de *intelectual anfibio*, es decir, el intelectual que se mueve en los mundos

académicos y de la militancia, como hizo este autor.⁴ Este gesto de la novela de fisurar los discursos establecidos de la historia sobre los procesos y el origen de la diáspora en la época de la esclavitud para darle paso a otras miradas, cuerpos y representaciones es una manera de posicionar la literatura latinoamericana frente al mundo occidental, pues es solo desde el sur y solo desde Latinoamérica que una novela del nivel estético de *Changó, el gran putas* puede tener lugar, pues es en América donde el Muntú llegó para ser esclavizado, pero también para buscar su liberación.

En consonancia con esto, en Latinoamérica se ha gestado un conocimiento situado y legítimo que intenta desmarcarse (desde el sur: Latinoamérica) de la epistemología eurocéntrica. Ejemplo de esto, y en afinidad con los discursos decoloniales y poscoloniales, es el pensamiento de la escuela de Epistemologías del Sur, ya que allí se considera que “hay otras historias más allá de la historia de Occidente, y esas historias son las que constituyen el trabajo presente y futuro de las Epistemologías del Sur” (Sousa Santos 17). Desde esta perspectiva, la novela *Changó el gran putas* debate con Occidente al construir una perspectiva propia e interna de la diáspora africana y al interrogar la historia occidental mediante la impugnación del universalismo europeo desde un lugar de enunciación propio y latinoamericano, pues “los griegos no representaron el comienzo, ya que precisamente los griegos recibieron mucha, mucha inspiración de los africanos, los árabes, los persas, los indios, los chinos” (Sousa Santos 20).

4 Para Maristella Svampa la categoría de intelectual anfibio permite superar los límites que tradicionalmente se le han atribuido a la figura del intelectual, ya que actualmente se ha pasado del *intelectual legislador* hacia el *intelectual intérprete*: “el legislador es aquel que asume el papel de autoridad o de árbitro en controversias de opiniones, el intelectual intérprete estaría orientado, más modestamente, a la comprensión y la comunicación del saber” (11). Sin embargo, para esta autora la figura de *intelectual intérprete* presenta limitaciones al pensar la articulación entre lo académico y lo militante, pues la mirada de este tipo de intelectual tiende a convertirse en una mirada que traduce y comunica, alejada de la realidad. Por otro lado, la figura del militante político se ha caracterizado, en algunas ocasiones, por poseer un pensamiento dogmático, “esto es, resistentes a las críticas teóricas y políticas” (13), lo que podría afianzar la figura del intelectual académico en la sociedad. Esta separación entre el campo intelectual, con su mirada distanciada de la realidad, y la del militante, con su pensamiento dogmatizado (en algunas ocasiones), es lo que impulsa a la autora a proponer la categoría de intelectual anfibio, es decir, el intelectual que conjuga en su figura estos dos saberes: el académico y el militante como dos campos unidos que permiten acercar el conocimiento académico hacia y en los territorios, como fue el caso de Manuel Zapata Olivella.

En este orden de ideas, la novela se orienta también en el camino de una Epistemología del Sur, pues plantea una historia propia e interna del pueblo africano que se desmarca claramente de Occidente, aunque de manera subversiva. Toma un género consagrado clásico-griego-occidental-blanco como es el de la epopeya para, desde su interior, desestabilizar mediante una fisura la manera en que fue relatada la otredad de las negritudes y sobre todo la historia de las diásporas africanas.

Obras citadas

- Del Campo Sotomayor, Josefina. “El discurso mítico como herramienta para la reivindicación política afrodescendiente en *Changó, el gran putas* de Manuel Zapata Olivella”. *Revista ÍSTMICA*, núm. 29, 2022, págs. 45-64, DOI: <https://doi.org/10.15359/istmica.29.4>
- De Sousa Santos, Boaventura. “Introducción: Las Epistemologías del Sur”. *Boaventura de Sousa Santos Homepage*. Web. 2 de mayo del 2023.
- Mignolo, Walter. “Sobre alfabetización, territorialidad y colonización. La movilidad del sí mismo y del otro”. *Filología*, vol. XXIV, núms. 1-2, 1989, págs. 219-229.
- Molloy, Silvia. “La flexión del género en el texto cultural latinoamericano”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 8., núm. 15, 2002, págs. 161-167.
- Richard, Nelly. *Masculino/Femenino prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Francisco Zegers Editor, 1993.
- Svampa, Maristella. “Notas provisionales sobre la sociología, el saber académico y el compromiso intelectual”. *Gérard Althabe: Entre dos mundos. Reflexividad y compromiso*. Editado por V. Hernández y M. Svampa. Buenos Aires, Prometeo, 2008.
- Zapata Olivella, Manuel. *Changó, el gran putas*. Universidad del Valle, 2020. zapataolivella.univalle.edu.co/obra/chango-el-gran-putas. Web. 2 de mayo del 2023.
- . *El árbol brujo de la libertad: África en Colombia: orígenes, transculturación, presencia: ensayo histórico mítico / Manuel Zapata Olivella; presentación y selección William Mina Aragón*. Bogotá. Ediciones Desde Abajo, 2014.

Sobre la autora

Laura Daniela Rodríguez Pineda es estudiante avanzada de la Licenciatura y Profesorado en Educación Media y Superior en Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), con orientación en teoría literaria. Hace parte del equipo de trabajo de la Cátedra de Problemas de Literatura Latinoamericana “A” de la UBA en calidad de adscripta, con el proyecto de investigación “Diagramas de la violencia, el cuerpo y los espacios, un planteo comparado de las novelas: *Los Ejércitos* de Evelio Rosero; y *Aquiles o el guerrillero y asesino* de Carlos Fuentes”. Ha publicado en la revista literaria *Por el Camino de Puan*, de la editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y recibió la Beca de ayuda económica Sarmiento de la UBA durante dos años.



Traducciones

Literatura, narratividad y composición en la era de la Inteligencia Artificial*

Debarshi Arathdar

Universidad de Delhi, Nueva Delhi, India

debarshiarathdar@gmail.com

Resumen: Mi artículo intenta trazar brevemente las interacciones entre la Inteligencia Artificial (IA) y la literatura, señalando al mismo tiempo las diversas formas en las que la inteligencia de las máquinas participa en la generación y comprensión de la narrativa. La investigación moderna en IA y teoría de la narrativa sigue profundamente implicada en el campo pionero de la generación narrativa, mientras que las obras literarias compuestas por IA son escasas y se enfrentan a importantes problemas en lo que respecta a la comprensibilidad y la innovación. ¿Cuáles son los factores que limitan el potencial literario de la creación narrativa realizada por máquinas? ¿Pueden frenarse esos factores y cómo? Mi escrito tratará de abordar brevemente estas preguntas relativas a las deficiencias de la generación y el procesamiento de narraciones por parte de la IA. Utilizaré un marco cognitivo-narratológico para evaluar varias narraciones creadas por programas de IA, centrándome en los diseños de esquemas y marcos y en la falta de coherencia a la hora de generar enunciados con sentido. El artículo también intentará poner de relieve cómo los lectores humanos pueden comprender estas composiciones incomprensibles o a menudo incoherentes. ¿Qué nos dice esto sobre nuestras propias capacidades de cognición y mentalización? Mi texto abordará los problemas de cognición que desempeñan un papel fundamental en el desarrollo de estructuras lógicas y algorítmicas para el proceso de escritura en su conjunto y vaticinan las limitaciones para escribir de las máquinas (ya sean sintientes o no). Creo que las diversas zonas interactivas entre las narrativas literarias y las estructuras artificialmente inteligentes abren todo un nuevo campo discursivo que merece ser explorado —un campo en el que el texto, la sociedad y los sistemas digitales confluyen en un estado de “juego libre”—.

Palabras clave: cognición; narratividad; coherencia; inteligencia artificial; composición.

* Arathdar, Debarshi. “Literature, Narrativity and Composition in the age of Artificial Intelligence”. *TRANS – Revue de littérature générale et comparée*, 2021, vol. 27, s.p. Traducción de Juan Carlos Atehortúa Sampedro.



The essence of technology is by no means anything technological.

Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*

No computer has ever been designed that is ever aware of what it's doing; but
most of the time, we aren't either.

Marvin Minsky, *Mind design*

El acto de crear algo nuevo ha fascinado al hombre desde los primeros días de la evolución, una búsqueda de curiosidad y creación que ha moldeado al hombre en los seres que son. La transición evolutiva impulsada por la capacidad cerebral para plegar, romper y mezclar varios elementos en relaciones más nuevas ha llevado a la proliferación de las artes culturales y la literatura (Eagleman y Brandt). Sin embargo, para que el hombre haya construido algo tosca y analógicamente similar a los cerebros humanos capaces de producir literatura (es decir, en forma de programas de inteligencia artificial —IA— que componen obras literarias), ha llevado mucho menos tiempo que la evolución del propio cerebro humano. No obstante, el problema no radica tanto en la capacidad de las máquinas para contar historias, sino en la calidad y claridad de su ejecución. Aunque los programas de IA con *hardware* eficiente pueden procesar y generar texto o datos a una velocidad sin igual, la narrativa y la narración se quedan significativamente cortas con respecto a la literatura producida por humanos en términos de claridad, concisión y coherencia tanto a nivel semántico como sintáctico.

Las estructuras inteligentes artificiales extraen, combinan y analizan datos a través de técnicas de *machine learning* de forma continua, empleando redes neuronales y otros modelos que sirven a sus enormes bases de datos. Por lo tanto, en la era de la información, mientras se procesa mucha información en poco tiempo, estas estructuras realmente defienden la causa de situaciones y circunstancias optimizadas al exigir menos esfuerzo humano. Cuando se navega por Internet a través de una identificación rastreable particular, como una ubicación GPS o una dirección IP, los datos del usuario a menudo se alimentan aún más a través de algoritmos de sugerencia de contenido por parte de compañías de Big Data que, a su vez, personalizan el propio contenido web y brindan información para un discurso e ideología del individuo. Este arreglo nos muestra lo que queremos ver, pero siempre hay que recordar el porcentaje de error de los algoritmos y la disponibilidad predominante de “libre albedrío” y “elección” sartreana (Sartre) que tiene un

ser humano (por poco que sea). Los discursos en el ciberespacio a menudo se canalizan a través del fetiche posmoderno de la “intensidad”, siendo la distribución masiva de “publicaciones virales” y la cultura de los memes uno de esos ejemplos. La narratividad y las experiencias narratorias en la época contemporánea no son actos totalmente independientes, pero ya están profundamente arraigados y gobernados por la web y sus estructuras algorítmicas de programas de simulación, que convierten aún más la realidad en un fenómeno de simulación (Bostrom). Sin embargo, ¿qué sucede cuando las máquinas se convierten en seres narradores? En cierto sentido, ¿qué significado tiene cuando un programa, más allá de asistirnos discursivamente, comienza a realizar sus propias narrativas y, a su vez, proponer discursos?

Este artículo intenta abordar estas preguntas e indagar en ejemplos de composición narrativa logradas por la IA. No obstante, para la factibilidad de la investigación solo indagaremos en los trabajos producidos por máquinas de narrar/componer y sus implicaciones para la cognición, la cultura y la hermenéutica. Las máquinas de composición y la composición mecánica probablemente son anteriores a toda la episteme de la composición computacional en sí misma, comenzando desde el uso del Zaijra por parte de los astrólogos árabes y extendiéndose a Ramon Llull, Gottfried Leibniz, Jonathan Swift y desarrollos más modernos en estructuras CD¹ y Redes Neuronales basadas en Long Short-Term Memory (LSTM).² El alcance de este documento se limitará a explorar específicamente las máquinas de escribir en lugar de profundizar en el ámbito más amplio de la escritura mecánica. Para comenzar con cómo las máquinas logran la narratividad y su influencia en el lector y la cultura general en su conjunto, iniciaremos planteando las siguientes preguntas y reflexionando sobre ellas a través de los siguientes pasajes.

- ¿Qué significa comprometerse hermenéuticamente con una pieza narrativa generada por IA?
- ¿Cómo emergen las características de la cognición y la narratividad al tratar de dar sentido a dicho texto?

1 Sus siglas se derivan del inglés Conceptual Dependency (cd) [N. del T.].

2 Una red neuronal recurrente artificial (RNN) que es empleada en el campo del *deep learning* y que, a diferencia de las redes neuronales prealimentadas estándar, también posee conexiones de retroalimentación.

- ¿Cómo operan el esquema y los marcos en la cognición del lector cuando navega por un texto de este tipo?
- ¿Cómo se logra y se rompe la coherencia narrativa en dicho texto?

IA y composición literaria

Con el advenimiento de la World Wide Web en la era de la Industria 4.0, las prácticas de la literatura y la actividad literaria han mutado radicalmente al tiempo que impregnan todos los medios. La estricta adhesión a los géneros y formatos tradicionales se ha roto y en su lugar han surgido formas literarias de gran alcance, como la ficción interactiva o los mundos de historias virtuales. La literatura y las narrativas literarias han estado entablando un diálogo directo con estructuras de IA desde los albores de esta última, siendo la enorme base de datos de la literatura un terreno perfecto e inagotable para el desarrollo experimental de programas de IA.

Hay ejemplos en la historia de la IA en los que se han tratado directamente cuestiones de composición de textos, narración y narratividad. Veamos algunos de ellos.

- En 1975, Rumelhart propuso las primeras aproximaciones computacionales a la narración, postulando que las historias tienen una estructura interna similar a las oraciones. Desglosó la estructura de la historia en Escenario + Episodio, y los episodios a su vez en Evento + Reacción, y la Reacción en Respuesta interna + Respuesta manifiesta, y la Respuesta manifiesta en Acción/Intento. El objetivo era analizar los componentes de una historia, descifrar lo que lo hace una historia y señalar que “no todos los textos coherentes son historias” (Rumelhart 211-236). Este enfoque, que puede verse como una sistematización de la propuesta de Propp (1968) para una morfología de los cuentos populares, ha sido seguido por varios investigadores (por ejemplo, Mandler y Johnson (1977), Thorndyke (1977)).
- Debido a su interés por la estructura más que por el contenido, se ha criticado a los gramáticos narrativos por tener muy poco que ofrecer a la comprensión mecánica de los textos. Otra teoría importante es la de la Dependencia Conceptual (estructuras CD), que fue desarrollada en la

Universidad de Yale por Roger Carl Schank (Schank, 552-631). En este modelo, el significado de las oraciones individuales está representado por estructuras CD, que consisten en conceptos y las relaciones entre ellos. Toda la información y el conocimiento contextual implícito en una oración se exponen explícitamente dentro de la estructura CD asociada con esa oración. Sin embargo, aunque las estructuras CD funcionan independientemente del lenguaje porque descomponen la oración en su tema y acciones, no se pueden aplicar a oraciones complejas sin especificar sus contextos.

- La investigación de Lehnert (Lehnert 293-331) buscó representar las historias como “gráficos de estados afectivos”, que representan estados mentales y eventos positivos y negativos que están vinculados causalmente por aspectos como “actualización”, “terminación”, “equivalencia” y “motivación”. (Ida y Veronis 37-63)

Sin embargo, las estructuras discutidas anteriormente podrían procesar solo historias infantiles y oraciones simples. Aunque se cree que BORIS (Software interactivo de investigación de observación del comportamiento) se encuentra entre los “programas de comprensión más sofisticados desarrollados hasta ahora”, solo es capaz de comprender historias muy básicas sobre una gama limitada de temas, lo que significa que el desarrollo de programas capaces de comprender textos *literarios* es probable que todavía esté muy lejos (Ida y Veronis 37-63).

Investigaciones recientes en IA y *deep learning* han desarrollado resultados sorprendentes en actividades literarias y creativas a través de redes neuronales de datos y variables. Google ha estado colaborando con la Universidad de Stanford para mejorar el lenguaje natural de las máquinas, introduciendo Google Brain en aproximadamente 11.000 novelas (Bowman 10-21). El *software* primero tiene la tarea de comprender la variación de los lenguajes humanos y luego se le dan dos oraciones, a partir de las cuales la máquina compone varios poemas por sí misma. Otro ejemplo es el proyecto de la editorial china Cheers Publishing, que publicó una colección de poemas escritos por el programa Microsoft Little Ice (Xiaoice), en el que la máquina tomó más de 500 sonetos y creó 10.000 poemas, 139 de los cuales fueron publicados. Otro importante desarrollo en IA es un sitio web titulado deepbeat.org que genera letras de rap a partir de una enorme base de datos

de canciones de este género, lo que permite a los usuarios sugerir un ritmo o línea inicial o incluso dejar que la IA construya todo de principio a fin. El programa ha desarrollado recientemente su propia voz, que, aunque un poco temblorosa, es un buen logro para un programa de IA. La IA también ha tenido un gran avance en la escritura de guiones, orquestado por el científico Ross Goodwin y su equipo, quienes crearon una red neuronal recurrente de memoria de corto-largo plazo (LSTM)³ que se autonombró Benjamin durante una entrevista. Luego produjo un guion corto titulado “Sunspring” (Buder), que se convirtió en una película dirigida por Oscar Sharp, la cual fue seleccionada como uno de los 10 mejores cortometrajes en el festival Sci-Fi-London. También ha habido intentos de producir novelas con IA a través de redes neuronales profundas, como por ejemplo cuando en el 2018 un programa de IA fue enviado en un viaje por carretera para emular a Jack Kerouac: el programa/escritor fue equipado con un micrófono, GPS, una cámara conectada a una computadora portátil y mucha álgebra lineal. El proyecto fue diseñado por Ross Goodwin y produjo el texto “1 The Road” (Goodwin y McDowell), que actualmente se comercializa como la primera novela escrita por IA. El programa ingirió 60 millones de palabras (aproximadamente 360mb) para su procesamiento. Sin embargo, es una lectura bastante frustrante por su uso surrealista del lenguaje, que a menudo se convierte en un galimatías. Aun así, el programa logra coherencia en las oraciones, lo que fue un gran paso desde la época de las estructuras CD.

Un proyecto de investigación reciente realizado por GPT-3 y GPT-4 de Open A.I. (Shead), al que se puede acceder en parte a través de *talktotransformer.com* (GPT-3), consiste en una red neuronal bien entrenada que es capaz de generar historias simuladas o incluso *deep fakes* tomando una indicación inicial del usuario y completando una línea o párrafo convincente para ellos. Además de producir composiciones directas en las últimas décadas, la IA también ha servido para el análisis literario mediante la extracción de grandes conjuntos de datos relativos al uso. Programas como “Witch Hunter” (Inderjeet) (un mapa geosemántico que rastrea los puntos críticos de actividad brujesca en Dinamarca mediante la extracción de 30.000 historias y sus contornos geográficos) y “TimeML” (una herramienta que traza las distinciones espaciotemporales y el ritmo de una narrativa) utilizan

3 Sus siglas se derivan del inglés Long Short-Term Memory (LSTM) [N. del T.].

técnicas avanzadas de *machine learning* para llevar las técnicas de “lectura a distancia” a un frente utilitario. La creación de Douglas B. Lenat “CYC” (Lenat *et al.* 65-85) es probablemente el programa de inteligencia artificial existente más antiguo que busca establecer un amplio marco epistemológico del comportamiento humano básico y el sentido común. Los enfoques de la lingüística cognitiva y la neuropsicología cognitiva, con su énfasis en las perspectivas computacionales de la mente en general y sus características literarias en particular, pueden aliviar aún más las deficiencias actuales de la investigación en IA con relación a la creación narrativa. En cuanto al futuro de la competencia narrativa de la IA, el llamado tráfico transepistémico entre el estudio de los procesos literarios en la mente humana y los desafíos conceptuales al intentar representarlos artificialmente son mutuamente productivos y sostenibles.

Análisis cognitivo-literario de las composiciones de IA

Hasta ahora hemos discutido algunos momentos clave de la participación de IA en la creación y la crítica literarias sin entrar en un análisis heurístico del corpus producido. La siguiente sección tratará de abordar los aspectos cualitativos de un texto generado por IA y examinar sus detalles narrativos. Para dar cuenta de la comprensibilidad de los textos compuestos por un programa de IA, recurrimos a un análisis literario cognitivo de las obras generadas. Para explicar la coherencia, continuidad y contingencia narrativas, adoptaremos las premisas metodológicas y el marco de la semiótica cognitiva (Croft y Cruse) y la poética (Stockwell)/narratología (Fludernik 924-930) cognitiva. Al analizar los textos en términos de regularidad sintáctica, similitud léxica, mapeos metafóricos, espacios mentales⁴ y potencia hermenéutica, indagamos en los marcos de coherencia narrativa tal como se logran, exhiben o implican. En aras de la viabilidad y el alcance de este artículo, limitaremos nuestra idea del lector como esencialmente un lector/intérprete —alguien que se involucra en un ejercicio cognitivo dinámico con el texto— y no entraremos en las sutilezas de lo que significa ser un lector (humano o no). Los siguientes textos han sido elegidos como algunas de las obras literarias únicas y experimentales producidas por poderosas IA de cuarta generación.

4 Un constructo teórico propuesto por Gilles Fauconnier correspondiente a la construcción de mundos posibles en la semántica condicional verdadera. Ver Gilles Fauconnier, *Mental Spaces*.

Comenzaremos con un análisis poético-cognitivo de la poesía de Xiaoice y avanzaremos gradualmente hacia más complejidades de la narratividad al examinar “1 The Road”.

The Sunshine Lost Windows por Xiaoice

Iniciemos con uno de los poemas más famosos creado por Xiaoice:

The rain is blowing through the sea	La lluvia sopla a través del mar
A bird in the sky	Un ave en el cielo
A night of light and calm	Una noche de luz y calma
Sunlight	La luz del sol
Now in the sky	Ahora en el cielo
Cool heart	Corazón fresco
The savage north wind	El salvaje viento del norte
When I found a new world...	Cuando encontré un mundo nuevo... ⁵

El poema comienza con un cuadro inicial sobre un paisaje marino, que invoca guiones o cuadros de lluvia suave. Sin embargo, el verbo *soplando* está conceptualmente cargado con el dominio de *fuerza* y es más probable que evoque el efecto contundente de una tormenta. Siguiendo esta mirada, nuestro esquema avanza con el ave en el cielo, símbolo de presencia y movimiento proyectado a través de una simple relación figura/fondo. En la segunda línea, ¿debemos entender que el ave ocupa el mismo marco que la primera línea o debemos imaginar un marco diferente (contra un fondo de cielos más despejados, por ejemplo)? La respuesta no es narrativamente explícita o coherente. Cualquiera que sea nuestra elección interpretativa en la segunda línea, la tercera línea introduce violentamente un marco más nuevo de la noche siendo “ligera y tranquila”, lo cual es bastante irónico después de los rápidos cambios de marcos, estados de ánimo y emociones. La cuarta línea, que consta de una palabra —“luz del sol”— trae un estado completamente diferente al primer plano. Un sustantivo singular que ocupa una sola línea en aras del efecto poético se yuxtapone al marco de la noche desarrollado anteriormente. En su efecto contrastivo de los marcos del

5 La traducción es mía [N. del T.].

cielo diurno y nocturno, el esquema se desarrolla con un rápido flujo de luminosidad que constituye tanto una breve pausa como una extensión de la progresión narrativa.

A medida que uno navega a través de estos cambios instantáneos en la temporalidad, surge una visión conceptual sobre la naturaleza rápida de la dinámica del marco en sí. Las siguientes líneas nos remiten al esquema del cielo, empujándonos a imaginar el “corazón frío” como metáfora de un estado emocional interno. Además, la aparición del “corazón frío” justo después de “...en el cielo” activa la Metáfora Conceptual de LO BUENO ESTÁ ARRIBA, LO MALO ESTÁ ABAJO (Lakoff y Johnson), donde el cielo por defecto proyecta la óptica del “corazón” como benigna y suficientemente elevada. En la siguiente línea, continuamos con nuestro “corazón frío” elevado y revoloteando en el “viento salvaje del norte”, o alternativamente terminamos el marco del corazón frío en el cielo. En cambio, “el viento salvaje del norte” ahora casi sopla en el siguiente marco con un vistazo del (re)despertar del yo-otro y un descubrimiento en el que se encuentra el “nuevo mundo”. Es interesante notar la presencia de un “yo” en la última línea, ya que instantáneamente coloca todo el poema en el eje deíctico⁶ del autor implícito o incluso del lector (que está mentalizando en el proceso). Alguien que ha presenciado o tal vez incluso soñado, los rápidos cambios de marco a un nivel enactivo⁷ y personificado,⁸ y emerge teleológicamente con el descubrimiento de un nuevo mundo.

Las posibilidades hermenéuticas,⁹ aunque variadas, siguen siendo limitadas y desorganizadas a la luz de la retórica incoherente y la incongruencia léxica. Sin embargo, el lector, como resultado de su experiencia vivida, su ser-en-el-mundo y los notables esfuerzos del cerebro narrativizador (Bruner), organiza coherentemente la información en una narrativa situada y actuada.

6 Este eje hace referencia a la manera en la que la información contextual es codificada en el sistema gramatical de una lengua. Ver Theo A. J. M. Janssen, “Deixis from a cognitive point of view”.

7 Este término se refiere a la visión de que “la cognición surge a través de una interacción dinámica entre el organismo actuante y su entorno.” Consultar “Enactivismo”. Ver Evan Thompson, *Mind in Life: Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*.

8 La cognición incorporada es una teoría cognitiva que subraya la importancia de las características corporales en las tareas cognitivas, desde los procesos somatosensoriales hasta los más complejos. Ver Robert A. Wilson y Lucia Foglia, “Embodied Cognition”.

9 La hermenéutica se refiere a la teoría y metodología de la interpretación textual. Ver Robert Audi, *The Cambridge Dictionary of Philosophy*.

El poder de la narrativa es suficiente para persuadir al lector a deslizarse placenteramente a través del texto sin darse cuenta de la naturaleza de su autoría. De hecho, no parece tan experimental como E. E. Cummings o tan moderno como Ginsberg. Sin embargo, no se trata de *emular* sino de *crear* desde cero con la coherencia de un texto presentable. Es esta tarea la que Xiaoice logra bastante bien, a pesar de todas las deficiencias con respecto a la robustez del proceso LSTM. De los 117 poemas publicados en *The Sunshine Lost Windows*, algunos poemas siguen siendo únicos en su iconicidad y dicción mientras imparten un sentido convincente de progresión a la narrativa.

Considérense las siguientes líneas compuestas por Xiaoice:

Cities are too ashamed to face the countryside,

Let us compare beautiful hearts.

And concentrate a scenery,

Like swaying with the wind¹⁰

Las ciudades se avergüenzan demasiado de mirar al campo,

Comparemos hermosos corazones.

Y concentremos un paisaje,

Como mecido por el viento.¹¹

El poema comienza con una declaración asertiva de comparación a través del aparato binario naturaleza-cultura. Las ciudades con todas sus complejidades tentaculares y basadas en redes se avergüenzan de encontrarse cara a cara con el campo más simple, una imagen que evoca la culpa eterna del hombre por no cuidar lo suficientemente bien de su madre benévola (que parece estar enferma ahora). La segunda línea viene casi como una demanda que nos pide comparar “corazones hermosos”, seres que no son diferentes entre sí. A continuación, el marco genérico de “un paisaje” apela conceptualmente a ideas que van desde ciudades físicas hasta sensaciones biológicas de vergüenza al campo, pasando por las metáforas humanas del corazón. El poema termina con la metáfora de “meciéndose en el viento” —un marco que captura las características de lo fugaz—. La línea final complementa y completa los marcos construidos en las primeras dos líneas,

10 Citado en Shreeja Shreekumar Pillai, “The Vindication of Cyborgs in The Sunshine Lost Windows”.

11 La traducción es mía [N. del T.].

acercándose a la metáfora del balanceo como un acto de fugacidad-presencia y efímero etéreo. El programa Xiaoice crea brillantemente la forma poética en el texto generado cambiando cada palabra/oración que contiene un marco significativo o una adición dentro de un marco dado en la siguiente línea. El cambio entre diferentes marcos y esquemas con cada unidad sintáctica (cada nueva línea) alude formalmente a aspectos tradicionales del verso, como el ritmo y la rima.

Sin embargo, la expresión convincente del poema se nos presenta para contar una narración, una historia; como señala Paul Ricoeur, las historias son “modelos para la redescipción del mundo” (Ricoeur). Una vez desencadenada por el texto, la mente narrativizadora busca reforzar los modelos del mundo a su alrededor, ya que, como menciona Jerome Bruner, “la historia no es en sí misma un modelo. Es, por así decirlo, una instanciación de los modelos que llevamos en nuestras mentes” (Bruner, *Actual Minds, Possible Worlds*). *The Sunshine Lost Windows* en sí mismo es evidencia de los rápidos desarrollos en nuestra capacidad para crear textos a través de medios artificiales, así como un presagio del potencial impacto cultural de tales textos. A pesar de tener un grado de incoherencia léxica, semántica y gramatical, los poemas de Xiaoice de alguna manera parecen tener sentido, dado que los lectores pueden reconocerlos. Parecería que, para dar sentido a las narraciones compuestas por programas de IA, el lector debe ser capaz de moverse a través de diferentes marcos, esquemas (DiMaggio 263-287) y dominios semánticos, así como vincularlos.

1 THE ROAD by Ross Goodwin

El fenomenal proyecto de Ross Goodwin busca expandir los horizontes de escribir y componer literatura, así como deconstruir y potenciar sus procesos, experiencias y componentes. *1 The Road* es comercializada como la primera novela compuesta por un programa de IA y emula *On The Road* de Jack Kerouac al enviar a su creador a la carretera literalmente. La instalación consiste en un automóvil montado con una cámara, micrófonos, un rastreador GPS y una máquina de impresión. Su programa ejecuta una red neuronal recurrente entrenada sofisticadamente mientras usa LSTM que había ingerido un corpus de aproximadamente 60 millones de palabras, compuesto por partes iguales de poesía, ciencia ficción y literatura “sombria”.

Como Ross Goodwin describe acertadamente el proyecto:

Impulsadas por gasolina explosiva, neuronas artificiales que disparan datos sin procesar a través de núcleos en llamas, no tanto escritos como quemados en cada rollo de papel térmico —por autores fantasmas, una pluma mecanizada, conductores al volante, o tal vez la carretera misma— desde Nueva York hasta NOLA: *1 The Road* es un libro escrito utilizando un coche como bolígrafo.¹²

Al encontrarse con la novela, uno no debería sorprenderse por los encuadres narrativos incongruentes y experimentales —que brotan de conversaciones, coordenadas de mapas y poesía en un hilo conversacional singular—. Al ser el primer proyecto de este tipo, el mensaje es tan importante y claro como el medio (McLuhan y Fiore). Consideremos el siguiente extracto de la novela para un análisis detallado de la coherencia narrativa y la creación de sentido:

Tres segundos después de la medianoche. Fábrica de Coca-Cola, Montgomery. Un edificio en Montgomery al estudio de su padre de esta ciudad en la misma habitación donde la banda estaba siendo enviada al coche de policía. Era un minuto pasada la medianoche. Pero él fue el único que tuvo que sentarse en su camino de regreso. La hora era un minuto después de la medianoche y el viento todavía estaba parado en el mostrador y el pequeño trozo de paja todavía estaba quieto y la calle estaba abierta. (Goodwin y McDowell)

Al encontrar las líneas anteriores, uno se sorprende con las descripciones inquietantes y las ramificaciones y proyecciones surrealistas que propugnan. Sin embargo, en una lectura más cercana, el pasaje parece estar impregnado de una noción de ordenamiento espaciotemporal adecuado junto con elementos narrativos que interactúan de manera surrealista con la progresión de fondo. Comienza registrando el tiempo, luego la ubicación y añade una parte de la narrativa relacionada con cualquiera de los precondicionales anteriores. La narrativa que emerge a menudo sufre de incoherencia léxica y, por lo tanto, a pesar de lograr nuevas mezclas en la mente del lector (Turner y Fauconnier), no logra mantener adecuadamente el mismo espacio por

¹² Citado en *Digital Dozen*.

falta de detalles y articulación del dominio explícito. Las líneas anteriores, sin embargo, muestran una lúcida adherencia a la progresión coherente y, en ocasiones, incluso se podría decir que son poéticas o surrealistas, al menos en comparación con otros textos producidos por IA que aún están en circulación. La resolución, sorprendentemente armoniosa, del texto con construcciones semánticas incoherentes, que produce un efecto surrealista, es el resultado de sus espacios y metáforas singularmente combinados (de) contruidos en el ejercicio cognitivo del lector. En la última línea del fragmento, nos topamos con una personificación exquisita del viento parado sobre el mostrador junto al pequeño trozo de paja, una imagen que comprime a los agentes más misceláneos en un solo marco con una coherencia sintáctica loable. El texto exhibe su forma novelística al adherirse a la continuidad sintáctica incluso dentro del rápido cambio o acumulación de marcos. Un solo punto a menudo separa un cuadro de otro. Sin embargo, la progresión episódica informa el desarrollo esquemático general del texto. Al señalar las coordenadas espaciotemporales dentro de la pieza narrativa generativa, *1 The Road* puede parecer una novela de vanguardia que hace un pastiche del diario de viaje o del diario como género.

1 The Road también proporciona una vía para un relato enactivista y encarnado de la narrativa establecida por el programa de Goodwin. El intento de Goodwin de reforzar el aprendizaje y, a su vez, la composición mediante el uso de varias fuentes de entrada de datos (la cámara, el micrófono, el rastreador GPS), con el objetivo final de proporcionar un sentido narrativo más coherente, destaca la importancia de estos estímulos en el proceso general de composición narrativa. Son las cadenas de percepción-acción del aparato vehicular involucradas en el desplazamiento a través del paisaje estadounidense las responsables de la estructura narrativa del texto. Sin embargo, atribuir procesos encarnados y enactivos directos a algo tan mecánico y a la vez “orgánico” podría ser una tarea equivocada, pero no es necesario descartarla por completo. El programa de Goodwin suelta letras, palabras y oraciones basado en una asociación estadística procesada a través de la red neuronal sin proporcionar un sentido perpetuado de coherencia o asociación narrativa. Aunque la prosa articulada a veces se muestra sorprendentemente poética y surrealista, a menudo se debe a que los espacios mentales evocados (incompletos, que conducen a su vez a

mundos posibles)¹³ se ofrecen a la arquitectura cognitiva del lector, que completa, da sentido y entiende.

Goodwin, sin embargo, se siente responsable de la autoría del trabajo, aunque el sistema de red neuronal lo compone de manera bastante independiente. Tal vez el sentido de autoría se deba al hecho de que, a pesar de la independencia del generador de texto, aún se formula dentro de ciertos parámetros establecidos por los algoritmos (que, por supuesto, fueron diseñados a su vez por Goodwin). Goodwin establece una declaración y postura ética para el proyecto cuando dice que el propósito también es revelar cómo las máquinas hacen oraciones: “En el futuro, cuando este texto se vuelva más sofisticado, es una advertencia. Si ve patrones como este, es posible que no haya sido escrito por un ser humano”.¹⁴ Al dar una idea de lo que el contenido generado por bots podría lograr algún día, Goodwin crea un manual a seguir para evitar el contenido falso y manipulador impulsado por los intereses sesgados de unos pocos.

Implicaciones adicionales para componer estructuras con IA: aberturas, trampas y mapas

Hasta aquí, el lector sigue siendo elemental en el papel de nutrirse de textos en ese pasto eterno de la hermenéutica que solo está cercado por el contexto y las limitaciones cognitivas. Es la arquitectura cognitiva humana (Anderson), con su capacidad de doblar, romper y mezclar, la que da cuenta de todos los sentidos y disyuntivas que se encuentran al narrativizar. En los últimos años, la IA y el *machine learning* han avanzado drásticamente en los campos técnicos y computacionales relacionados con la “memoria” y la “información”. Sin embargo, las aplicaciones literarias en estos campos aún están en una etapa incipiente, y las aplicaciones con respecto a la creación y el análisis literarios adolecen de una falta de integridad conceptual; porque, aunque la IA es capaz de aplicar redes neuronales, no *entiende* y no *es consciente*. Dejando de lado los problemas de programación de procesos inconscientes o incluso de la propia conciencia, la naturaleza

13 “La base de la teoría es la idea de la teoría de conjuntos de que la realidad —la suma de lo imaginable— es un universo compuesto por una pluralidad de elementos distintos”, Ver Marie Laure Ryan, “Possible-Worlds Theory”.

14 Citado en “An AI and an artist go on the road. “The idea was to write a novel with a car”.

muy compleja de la mente subjetivo-poética y su interacción con el trabajo hace que sea difícil o incluso imposible detectar y comprender el principio de funcionamiento de esta dinámica. El arte no es un producto directo solo de la conciencia, sino que existe en el tráfico complejo de un marco cognitivo y conativo elaborado junto con un encuentro enactivo con el entorno del creador. Existe en la desterritorialización que constituye la poiesis y la praxis de lo que es, lo que no es y lo que puede ser. El proceso creativo se caracteriza tanto por una autoconciencia que reside en sutiles estallidos de análisis introspectivo durante la composición de una obra de arte, como por la pérdida final de esa conciencia en la obra misma. Las obras de arte creadas por la IA carecen del “verdadero genio artístico” que surge de la confluencia de múltiples factores, incluidos tanto el conocimiento *a priori* como la experiencia vivida. Mientras que un programa de IA puede componer un poema dadaísta siguiendo las líneas del proceso que describió Tristan Tzara en el que un algoritmo toma palabras al azar y genera versos “originales” (Tzara), sería imposible que un programa creara un poema como “The Wasteland” de T. S. Eliot, que —aunque pueda parecer un ensamblaje de yuxtaposiciones— sigue siendo un artefacto basado en el contexto y construido conceptualmente, que es hermenéuticamente estimulante y una notable hazaña de composición poética.

La lectura y la interpretación dependen del valor receptivo del texto y sus usos culturales. Para comenzar, nuestras mentes son “máquinas” brillantes para componer y comprender, espontáneamente capaces de lidiar con “mundos posibles”. La postura hermenéutica de la que disfruta el lector no puede formalizarse cualitativamente mediante meras afirmaciones de verdadero o falso. Quizás, es precisamente lo que Aristóteles llama *dynamis* (potencialidad) lo que está en funcionamiento en el procesamiento cognitivo del texto por parte del lector, al servicio del *logos* de la lectura. Tal vez la clave para una narración coherente no se pueda lograr y mantener solo con un modelo de red neuronal que comience con una indicación y luego vaya introduciendo pasajes basándose en las disposiciones posibles más probables deducidas de una distribución probabilística del conjunto de datos de entrada. Es necesario que haya una estructura subyacente basada en el contexto y en el concepto, que comience con la consideración de un enfoque de abajo hacia arriba y de arriba hacia abajo trabajando en conjunto —a una especie de sistema basado en reglas que respete los patrones de esquema básicos y la

semántica enmarcada, y los organice en función de los contextos en los que aparecen con mayor frecuencia, al tiempo que deje suficiente espacio para la no-normatividad y la desviación al mantener una conciencia coherente de todo el marco o esquema—. La obra de arte a menudo se caracteriza por su naturaleza no-normativa e inconformista que marca el comienzo de lo “nuevo” al invocar y desviarse de los “modelos cognitivos idealizados” (Lakoff, *Women*). La desviación de los modelos idealizados de narratividad y creación de sentido en una obra de arte ocurre dentro de los límites de lo que Marie Laure Ryan llama “el principio de partida mínima” (Ryan, *Ficition* 403-422) que dicta la formación tanto de los espacios mentales como de los mundos posibles. Las obras producidas por programas de IA aún se encuentran en una etapa pionera de creación y es probable que no tengan un sentido coherente y que utilicen una licencia poética excesiva en formas que a menudo no se ajustan a los modelos, por lo que no se puede esperar que hagan “desviaciones” coherentes y comprensibles. Las narrativas en los textos generados a menudo plantean desafíos importantes para el reconocimiento, la lectura coherente y la mentalización. Como señalan Nancy M. Ide y Jean Veronis:

El significado global de una narración no se reduce a una representación final y estática de los hechos que la componen, sino que también se deriva de los pasos sucesivos que da el lector en el proceso de lectura del texto.

El trabajo de la hermenéutica implica entonces cada vez más la construcción de nuevos modelos a cada paso, algo que ya es bastante intrínseco a la propia ontología de la hermenéutica. Sin embargo, el nivel de abstracción inherente a los textos generados por IA exige algo más del ámbito de la investigación hermenéutica. Tal vez, requiere un relleno dinámico por parte de la imaginación del lector, al lograr mezclas conceptuales o metáforas que pueden no ser significativas en absoluto, pero que, aun así, están presentes. Al lidiar con las anomalías narrativas de un texto generado por IA, la importancia del lector se vuelve primordial. Tal postura se adhiere y atestigua las relaciones productivas codependientes del hombre y las máquinas, sobre las cuales Ross Goodwin señala que el “ciclo de generación e interpretación demuestra la verdadera capacidad aumentativa de estas máquinas de aprendizaje” (Goodwin, *Machines Making Movies*).

Los campos de la IA y el *machine learning* se derivan de los aspectos mecánicos y computacionales de la inteligencia, cuyos rasgos básicos fueron inferidos por los humanos a través del estudio y la observación de primera mano de la mente humana. Sin embargo, la computación neuronal es *sui generis* (Piccinini y Bahar) y no se parece en nada al funcionamiento de un programa de IA digital que pertenece a planos totalmente distintos de la ontología, la dinámica y la bioquímica. Existen diferencias significativas entre las estructuras algorítmicas utilizadas para generar una narrativa y las estructuras cognitivas humanas utilizadas para generar, inferir y moverse a través de la narrativa. Una de las posibilidades de investigación más fructífera que puede ayudar a fortalecer la praxis de la funcionalidad de la IA en términos de comprensión y composición de textos es localizar y tratar de emular fundamentos funcionales similares dentro de nuestra propia arquitectura cerebro-mente, ya que tales procesos que implican la interacción de mezclar, doblar y romper son inherentes únicamente a la mente humana. La investigación sobre la integración conceptual (Turner) a través de dominios semánticos y los mecanismos cognitivos que producen composiciones creativas pueden ayudarnos a comprender cómo ocurren tales procesos y, por lo tanto, ayudarnos a diseñar programas de composición sólidos. Una investigación más profunda en la ciencia cognitiva y los estudios literarios cognitivos, así como en los aspectos computacionales de la cognición creativa, tal vez podría ayudar a dilucidar una amplia gama de aspectos del marco narrativo y la comprensión en un nivel lógico y pragmático. El uso de imágenes cerebrales (a través de PET, CT-scan, fMRI) para analizar sujetos que realizan tareas literarias como la interpretación, por otro lado, podría ayudar aún más a probar las teorías cognitivas y evitar la “falacia de la consistencia” (Coltheart). Aunque la capacidad para rastrear los correlatos neuronales para la composición narrativa puede estar en una etapa rudimentaria, los estudios de imágenes cerebrales podrían, con avances tecnológicos, ayudar a aclarar los trasfondos de los procesos narrativos en la mente. Dicha investigación podría servir no solo para observar cómo se llevan a cabo tales mecanismos a través de redes neuronales y nodales, sino también sus implicaciones adicionales con respecto a los procesos cognitivos generales.

Un enfoque significativo que apunta a una visión cognitiva de la formación narrativa preliminar es el de la “Teoría de la Mente” (Zunshine), que busca

comprender los deseos, creencias e intenciones de una persona desde otra perspectiva. El enfoque dualista de la Teoría de la Teoría (TT) y la Teoría de la Simulación (ST) (Spaulding) allanan el camino para capturar la inferencia basada en el contexto y la plausibilidad de los pensamientos humanos y la causalidad. Es demasiado pronto para predecir una versión programable de la Teoría de la Mente o Enactivismo, ya que la mayor parte de la arquitectura cognitiva y conativa de la mente permanece latente e irrepresentable; sin embargo, con investigaciones avanzadas y persistentes, estos trasfondos deberían salir a la luz. ¿Debería ser suficiente decir entonces que un programa de IA realmente “entenderá” a qué se refiere su corresponsal, en términos de realizar una acción mentalizadora? Tal vez sea prematuro considerar la idea de tal funcionalidad, ya que un programa de IA necesita tener un cierto nivel de conciencia y cognición incorporada y activa para participar en actos de mentalización “subjetiva” en lugar de simplemente optimizar con respecto a las pautas inicialmente programadas por/con la intervención humana. La conciencia dista mucho de ser programable por el simple hecho de que aún no es detectable ni estrictamente reconocible, ni a nivel local ni a través del amplio espectro de la mente y las redes neuronales.

Un estudio reciente del 2014 en la Universidad de Wisconsin-Madison planteó una hipótesis sorprendente al captar/anotar la “presencia” de la conciencia tanto empírica como formalmente: Giulio Tononi postuló que la “conciencia” de un ser es directamente proporcional a la cantidad de “información integrada” que posee (Tononi *et al.* 450-461). La “Teoría de la Información Integrada” (IIT) da cuenta cuantitativamente de cómo la densidad de integración de un sistema implica un mayor estado de sinergia, que a su vez determina la profundidad de la experiencia consciente del sistema (Tononi *et al.* 450-461); mientras que la geometría informacional, a su vez, busca dar cuenta de la experiencia cualitativa de la conciencia o *qualia*.¹⁵ Tal teoría parte de la “experiencia misma” y señala sus propiedades esenciales (axiomas) para identificar características dentro de los sistemas físicos que pueden respaldar tales axiomas (postulados) (Tononi *et al.* 450-461).

Quizás algún día podamos aplicar estas medidas de cuantificación a los sistemas físicos que comprenden programas de IA y así (en principio)

15 *Qualia* se refiere a los “aspectos fenoménicos e introspectivamente accesibles de nuestra vida mental”. Consultado en *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Ver Antonio Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*.

poder determinar sus niveles relativos de conciencia. Uno de los factores más desafiantes, además de la programación de experiencias conscientes, es la idea de la creatividad y la imaginación como actos que pueden simularse significativamente. Sin embargo, tal simulación de una sola vez excluye la posibilidad misma de la “originalidad”, que permite tanto seguir las reglas como romperlas y que dota al acto creativo de su propio carisma.

Los textos narrativos y literarios incorporan elementos y conocimientos elementales de vastos campos discursivos en todas las epistemes. Por lo tanto, para comprender, crear o analizar literatura, la máquina debe tener acceso a información a la que ni siquiera los humanos tienen acceso directo. Porque no es posible ni programar todo el conocimiento *a priori* ni dar cuenta de una formulación sistemática de todo el conocimiento cultural adquirido después del nacimiento. Las técnicas de *machine learning*, a través de la formulación sintética de la lógica de los sistemas naturales en algoritmos, utilizan escenarios de resolución de problemas basados en los conjuntos de datos en los que se entrenó. Mientras encuentra un nuevo conjunto de datos (que puede ser dramáticamente diferente de los anteriores), el programa puede exhibir tasas más altas de anomalías. El procesamiento de textos por parte de los humanos, por otro lado, está sujeto por defecto a múltiples interpretaciones, muchas contradictorias o conflictivas, pero a cada una se le otorga una posición respetable en su desarrollo contextual. Una posible explicación para el acto podría ser nuestra capacidad innata para simular, habitar “esquemas” superpuestos, construir marcos y correlacionar metafóricamente o unir (Lakoff, *The Neural* 17-37) dominios distantes mientras ejercemos lo que Mark Turner llama “fusión de doble alcance” con relativa facilidad. Este problema también podría iluminar las razones de la amplia brecha de construcción entre la estrecha IA y la Inteligencia General Artificial.

Incluso si pudiera surgir en un futuro próximo un aparato cognitivo artificial que emule un comportamiento de tipo consciente, tendrá el mismo problema con respecto al tratamiento de textos que los homólogos tienen con el análisis social en la crítica de Raymond Williams —su ideología es fácilmente separable de su experiencia vivida (Raymond)—. El sistema puede ser programado sin relevancia contextual (incorporada), dando lugar a una situación etiquetada como “falsa conciencia” por Adorno y Lukács (Lukács). A menos, por supuesto, que el programa esté diseñado en forma activa con un aparato corpóreo (como un ciborg) imitando los

procesos cognitivos y sociales de los humanos y la capacidad de aprender heurísticamente. El acto de estimular los procesos de la mente humana creativa dentro de un algoritmo o red aún se encuentra en una etapa investigativa básica y de desarrollo; sin embargo, el trabajo futuro debería poder arrojar más luz sobre las brechas epistémicas con respecto a los avances en el tiempo y la tecnología. No obstante, es por la falta de comprensión de los principios de funcionamiento exactos de los procesos creativos e integrales que la IA todavía lucha por generar sus propias narrativas sensibles (que es un reflejo de nuestra incapacidad para precisar los mismos procesos). Aunque experimentamos y entendemos una pieza de narrativa literaria con relativa facilidad, no podemos codificar con precisión las formas en que las “experimentamos” o “entendemos”. Tal vez, una comprensión más amplia de los mecanismos cognitivos generales y sus combinaciones relacionales al presentar narrativas sensibles pueda ayudar a abordar estas deficiencias.

La IA y la literatura aún tienen un largo camino por recorrer, y cada aspecto de su desarrollo mutuo se ve aumentado por un tráfico incesante de (inter)cambios interdisciplinarios. En una época de rápida automatización y codificación, quizá sean la literatura y el arte los que puedan consolarnos de la montaña rusa de la información y el exceso. La función del arte, sin embargo, no es desafiar la tecnología o escapar de la era de la información; más bien desarrolla nuevas formas con cada avance tecnológico. El arte y la literatura, al postular un óntico inagotable similar al nóumeno, como propugnaba Ortega y Gasset, siguen siendo formas siempre refrescantes que imitan la naturaleza dinámica de la mente, el mundo y sus transacciones complementarias. La obra de arte proporciona así un sitio no solo para explorar el mundo y su relación con el yo, sino también las relaciones cambiantes que (re)crean la apariencia del yo mientras se navega por el mundo inmediato, una característica que ha sido útil para los humanos y podría serlo también para las máquinas.

Obras citadas

“An IA and an artist go on the road. ‘The idea was to write a novel with a car,’”

CBC Radio. 12 de octubre del 2018.

Anderson, John R. *The Architecture of Cognition*. Londres: Psychology Press, 1983. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315799438>

- Aristotle. *Metaphysics*. Traducido por Richard Hope. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1966.
- Audi, Robert. *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781139057509>.
- Black, John, y Robert Wilensky. "An evaluation of story grammars". *Cognitive Science*, vol. 3, 1979, págs. 213-230. DOI: https://doi.org/10.1207/s15516709cog0303_2.
- Bostrom, Nick. *Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Bowman, Samuel R. *et al.* "Generating sentences from a continuous space". *CONLL*, 2016.
- Bruner, Jerome. *Acts of Meaning*. Cambridge, Harvard University Press, 1990.
- . *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge, Harvard University Press, 1986.
- . "The Narrative Construction of Reality". *Critical Inquiry*, vol. 18, 1991, págs. 1-21.
- Buder, Emily. "An Algorithm Wrote This Movie, and It's Somehow Amazing". *No Film School*, 10 de junio del 2016.
- Clark, Andy, y David Chalmers. "The Extended Mind". *Analysis*, vol. 58, núm. 1, 1998, págs. 7-19. DOI: <https://doi.org/10.1093/analys/58.1.7>
- Coltheart, Max. "How Can Functional Neuroimaging Inform Cognitive Theories?". *Perspectives on Psychological Science*, vol. 8, núm. 1, 2013, págs. 98-103. DOI: <https://doi.org/10.1177/1745691612469208>
- Croft, William, y Alan Cruse. *Cognitive Linguistics*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511803864>
- Cullingford, Richard. *Script application: Computer understanding of newspaper stories*. Yale University Computer Science Research, 1978.
- Damasio, Antonio. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. San Diego, Harcourt Brace and Co, 1999.
- Dennett, Daniel. *Content and Consciousness*. Oxfordshire, Routledge, 2010. DOI: <https://doi.org/10.5840/jphil197269182>
- Digital Dozen. Web. 20 de enero del 2022.
- DiMaggio, Paul. "Culture and cognition". *Annual Review of Sociology*, vol. 23, 1997, págs. 263-287. DOI: <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.23.1.263>
- Du Castel, Bertrand. "Pattern Activation/Recognition Theory of Mind". *Frontiers in Computational Neuroscience*, vol. 9, núm. 90, 2015. DOI: <https://doi.org/10.3389/fncom.2015.00090>

- Eagleman, David, Brandt Anthony. *The Runaway Species: How Human Creativity Remakes the World*. Edinburgh, Canongate Books Ltd, 2017.
- “Enactivism”. Wikipedia. Web. 17 de enero del 2022.
- Fauconnier, Gilles. *Mental Spaces*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1984.
DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511624582>
- Fillmore, Charles. “Chapter 10: Frame semantics”. *Cognitive Linguistics: Basic Readings*. Editado por Dirk Geeraerts. Berlín/Nueva York: De Gruyter Mouton, 2008, págs. 373-400.
- Fillmore, Charles J. y Collin F. Baker. “Frame semantics for text understanding”. *Proceedings of WordNet and Other Lexical Resources Workshop*, NAACL, 2001.
- Fludernik, Monika. “Narratology in the Twenty First Century: The Cognitive Approach to Narrative”. *PMLA Special Topic: Literary Criticism for the Twenty-First century*, vol. 125, 2010, págs. 924-930. DOI: <https://doi.org/10.1632/pmla.2010.125.4.924>.
- Galloway, Patricia. “Narrative theories as computational models: Reader-oriented theory and artificial intelligence”. *Computers and the Humanities*, vol. 17, 1983, págs. 169-174.
- Goodwin, Ross y Kenric McDowell. 1 *The Road*. París: Jean Boîte Éditions, 2018.
- Machines Making Movies* (vid.).
- Herman, David. *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, CSLI, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1075/ni.11.1.01her>.
- . “Narrative Theory after the Second Cognitive Revolution”. En *Introduction to Cognitive Cultural Studies*. Editado por L. Zunshine. Baltimore, Johns Hopkins UP, 2010, págs. 155-175.
- Hogan, Patrick Colm. *The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotion*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511499951>.
- Ide, Nancy M., y Jean Veronis. “Artificial Intelligence and the Study of Narrative”. *Poetics*, vol. 19, 1990, págs. 37-63.
- Iovino, Serenella, y Serpil Opperman. “Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity”. *Ecozon@*, vol 3, núm. 1, 2012.
- Jahn, Manfred. “Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology”. *Poetics Today*, vol.18, núm. 4, 1997, págs. 441-468.

- Janssen, Theo. "Deixis from a cognitive point of view". *Meaning as Explanation*. Editado por Ellen Contini Morava y Barbara S. Goldberg. Berlín/Nueva York, De Gruyter Mouton, 2011, págs. 245-270.
- Lakoff, George. "The Neural Theory of Metaphor". *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Editado por Raymond W. Gibbs. Cambridge, Cambridge University Press, 2008, págs. 17-37. DOI: <https://doi.org/10.2139/ssrn.1437794>
- . *Women, Fire, and Dangerous Things*. Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Lakoff, George, y Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago, University of Chicago Press, 2003. DOI: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226470993.001.0001>.
- Lars Bernaerts, Dirk de Geest, Luc Herman, y Bart Vervaeck, eds. *Stories and Minds: Cognitive Approaches to Literary Narrative*. Lincoln y London, University of Nebraska Press, 2013. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt1ddr7zh>.
- Lehnert, Wendy. "Plot units and narrative summarization". *Cognitive Science*, vol. 5, 1981. págs. 293-331. DOI: https://doi.org/10.1207/s15516709cogo504_1.
- Lenat, Douglas B. "Artificial Intelligence". *Scientific American*, vol. 273, núm. 3, 1995, págs. 80-82.
- Lenat, Douglas B., Mayank Prakash, y Mary Shepherd. "CYC: Using Common Sense Knowledge to Overcome Brittleness and Knowledge Acquisition". *AI Magazine*, vol. 6, núm. 4, 1986, págs. 65-85.
- Lukács, Georg. *History & Class Consciousness*. Londres: Merlin Press, 1967.
- Mani, Inderjeet. "When robots read books". *Aeon*. Web. 15 de diciembre del 2021.
- McLuhan, Marshall y Quentin Fiore. *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. Nueva York: Bantam Books, 1967.
- Minsky, Marvin. "Artificial Intelligence". *Scientific American*, vol. 215, núm. 3, 1966, págs. 246-263. DOI: <https://doi.org/10.1038/scientificamericano966-246>
- . "A framework for representing knowledge". *Mind design*. Editado por J. Haugeland. Cambridge, MIT Press, 1981, págs. 95-128.
- Miyazono, Kengo y Liao Shen-Yi. "The Cognitive Architecture of Imaginative Resistance". *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination*. Editado por Amy Kind. Oxfordshire: Routledge, 2016, págs. 233-245.
- Ortega y Gasset, José. "An Essay in Esthetics by Way of a Preface". *Phenomenology and Art*. Traducido por Philip W. Silver. Nueva York, W.W. Norton, 1975.

- Piccinini, Gualtiero, y Sonya Bahar. "Neural Computation and the Computational Theory of Cognition". *Cognitive Science*, núm. 37, 2013, págs. 453-488. <https://doi.org/DOI: 10.1111/cogs.12012>
- Pillai, Shreeja Shreekumar. "The Vindication of Cyborgs in The Sunshine Lost Windows". Web. 20 enero del 2022.
- Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Traducido por Laurence Scott. Austin, University of Texas Press, 2009. DOI: <https://doi.org/10.7560/783911>.
- "Qualia". *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.
- Ricœur, Paul. *Time and Narrative*. Traducido por Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- Rumelhart, David. "Notes on a Schema for Stories". *Representation and Understanding: Studies in Cognitive Science*. Editado por Daniel Bobrow y Allan Collins. Nueva York, Academic Press, 1975, págs. 211-236. DOI: <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-108550-6.50013-6>.
- Ryan, Marie-Laure. "Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space". *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Editado por David Herman. Stanford, CSLI, 2003, págs. 214-242.
- . "Fiction, non-factuals, and the principle of minimal departure". *Poetics*, vol. 9, 1980, págs. 403-422.
- . "Possible-Worlds Theory". *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Editado por David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan. Oxfordshire, Routledge, 2005.
- Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness: An Essay in Phenomenological Ontology*. Oxfordshire: Routledge, 2020.
- Shead, Sam. "Why everyone is talking about the AI text generator released by an Elon Musk-backed lab". *CNBC Tech*. Web. 23 de julio del 2020.
- Schank, Roger. "Conceptual dependency: A theory of natural language understanding". *Cognitive Psychology*, vol. 3, 1972, págs. 552-631. DOI: [https://doi.org/10.1016/0010-0285\(72\)90022-9](https://doi.org/10.1016/0010-0285(72)90022-9).
- Spaulding, Shanon. "Simulation Theory". *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination*. Editado por Amy Kind. Oxfordshire, Routledge, 2016.
- Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics: An Introduction*. Oxfordshire: Routledge, 2002. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203995143>.
- Thompson, Evan. *Mind in Life: Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*. Cambridge, Harvard University Press, 2010.

- Tononi, Giulio, Melanie Boly, Marcello Massimini, y Christof Koch. "Integrated information theory: from consciousness to its physical substrate". *Nature Reviews Neuroscience*, vol. 17, págs. 450-461, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1038/nrn.2016.44>.
- Turner, Mark, y Gilles Fauconnier. *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Nueva York, Basic Books, 2002.
- Tzara, Tristan. "How to Make a Dadaist Poem (method of Tristan Tzara)". *The Center for Programs in Contemporary Writing at Upenn*. Web. 20 enero del 2022.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford, Oxford University Press, 1977.
- Wilson, Robert A., y Lucia Foglia. "Embodied Cognition". *The Stanford Encyclopaedia of Philosophy*. Editado por Edward N. Zalta. 2011.
- Xiaoice. *The Sunshine Lost Windows*. Beijing, Cheers Publishing House, 2017.
- Zunshine, Lisa. *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus, Ohio State, University Press, 2006.

Sobre el traductor

Debarshi Arathdar es doctor e investigador académico en literatura inglesa de la Universidad de Delhi. Su objeto de estudio son los aspectos literarios cognitivos-literarios de la poesía y la prosa. Su investigación está enmarcada en la implementación metodológica de la lingüística cognitiva, neuropsicología y narratología/poéticas cognitivas para desvelar las bases cognitivas particulares y generales de la imaginación y la interpretación. Ha sido profesor en la Universidad de Delhi y en el Shaheed Sukhdev College of Business Studies.

Sobre el autor

Juan Carlos Atehortúa Sampedro es licenciado en lenguas extranjeras de la Universidad de Antioquia, especialista en literatura, producción de textos e hipertextos, y magíster en literatura de la Universidad Pontificia Bolivariana Sede Medellín. Trabaja como docente en el pregrado en Traducción de la Escuela de Idiomas de la Universidad de Antioquia, y como docente de inglés en el Centro de Lenguas y Cultura de la Corporación Universitaria Minuto de Dios Sede Antioquia-Chocó.



Reseñas

**Kohan, Martín. *¿Hola? Un réquiem para el teléfono*.
Buenos Aires, Ediciones Godot, 2022, 129 págs.**

Nacido en el año 1967 en Argentina, Buenos Aires, docente universitario, investigador, escritor de cuentos, novelas, ensayos y artículos de teoría literaria, Martín Kohan finaliza en el 2022 su libro de ensayos titulado *¿Hola? Un réquiem para el teléfono*, bajo el sello de la editorial Godot. Dicha editorial aloja otros de sus títulos, tales como: *Ojos brujos* (2015), *1917* (2017), *Me acuerdo* (2020).

Esta obra aborda la figura del teléfono desde su invención hasta la actualidad. Dicho estudio resulta ser una tipologización del aparato telefónico: sus orígenes, primeros usos y diferentes mutaciones. Sin embargo, es posible evidenciar que a lo largo de las primeras páginas, el autor acompasa el discurso literario con el sociológico, el psicológico, el histórico e, incluso, el político, ya que las voces presentes en *¿Hola? Un réquiem para el teléfono* van desde Borges, Bullrich, Puig y Bizzio, hasta Barthes, Benjamin, Dólar y Ong, hasta llegar a figuras de la televisión, la radio, el teléfono y el cine: Menem, Giménez, Tangalanga, Migue Granados, Scorsese, Hitchcock.

Literatura y medios

El libro comienza antes de abrirse, en la tapa, con un teléfono antiguo: ese objeto permeable al cambio, a la innovación y tótem de la civilización que lleva impreso una pluralidad de usos. Kohan ensaya, justamente, un réquiem, una composición nostálgica dedicada a algo “en trance de desaparecer” (11), una despedida de aquello que se está perdiendo. El libro se divide en varios capítulos: la heterogeneidad de temas presentados rondan alrededor del objeto de estudio. En total son ochenta y siete apartados, en los cuales el autor logra una unidad entre narración y teoría literaria. Esto a pesar de que hacia el final de la obra se puede observar una inclinación hacia temas periféricos o incluso inexistentes en la teoría literaria, como programas



de televisión, chimentos y *sketchs*, sin abandonar el su objetivo: hacer una lectura crítico-literaria teniendo como apoyo la figura del teléfono.

La apertura del libro, casi de forma coreográfica, simula un llamado telefónico: el interrogante “¿Hola?” se abre a modo de título del primer capítulo. Con el teléfono, afirma el autor, no se supuso sino “una nueva manera de hablar y escuchar” (11), la cual parece haber entrado en declive a medida que la tecnología y el uso fueron cambiando. Kohan se anticipa a la ausencia e inmortaliza el dispositivo telefónico, idea que plasma en su segundo apartado, “El nombre”:

Ahora bien, al teléfono ya casi nadie le sigue dando ese uso. Adquirió otros usos, diversos y distintos: máquina de fotos, filmadora, grabadora, agenda, navegador de internet, radio portátil, equipo de música, televisor, reloj. Ya no exactamente un teléfono. Pero se lo sigue llamando teléfono. (10)

Al evidenciar estas cuestiones, el autor propone su lectura de que ya no se habla por teléfono sincrónicamente; su uso más común es enviar o intercambiar mensajes escritos, grabados. La función que persiste aún, su *aura*, en sentido benjaminiano, es ser un instrumento del lenguaje: es el medio de la palabra, de la voz y su contorno y canal de vehiculización. En términos de Ong, el teléfono es la garantía, en su forma moderna, de la voz de un cuerpo ausente, pero que no por ello no está presente. Aquello que perdura es la palabra de un otro, *posibilitada* por el teléfono.

A lo largo del ensayo, Kohan propone una lectura binómica para analizar la dinámica del llamado telefónico. En el apartado cuatro, “Hablar por teléfono”, presenta dicho acto, el cual encabeza el capítulo, como

[...] una combinación singular y acaso irrepetible de presencia y ausencia (el otro no está ahí, pero está ahí); de lejanía y cercanía (lejanía: la del “tele”; cercanía: la máxima cercanía del que nos habla directamente al oído, más cerca incluso por ende que en la conversación presencial); de intimidad y de ajenidad (intimidad: estamos solos; ajenidad: hablamos con otro); de afuera y de adentro (de nuestra casa, o incluso más: de nuestro cuarto; o incluso más: de nuestra cama; pero con un afuera, el afuera del mundo, que está adentro en cierta forma). (12)

Este procedimiento narrativo motiva la posibilidad de pensar la relación entre cuerpo y voz. Así como los distintos avances y cambios tecnológicos abrieron y modificaron el espectro de las relaciones sociales, el aparato telefónico significó no solo una nueva forma de escuchar y de hablar —la cual tiende a anular la mirada o a suprimir el instante en el que los cuerpos enfrentados se observan al mismo tiempo que intercambian palabras, es decir, un evento con la totalidad de los sentidos—, sino también la invención de nuevos sujetos: un sujeto de la enunciación y un sujeto de la recepción. En palabras de Kohan: “Lo que haría el teléfono, entonces, es retraer al sujeto de la mirada, el que está siempre dado, para dejar en primer plano a ese otro sujeto, el de la escucha, el que está siempre espaciado, aún por venir” (13). Es decir, la ponderación de la escucha por sobre la visión en el acto de hablar por teléfono: ese instante en el que la voz se intensifica, se concibe absoluta y se distribuye al otro receptor. A través de la lectura de Jean-Luc Nancy, quien remarca que decir es mostrar, el sujeto de la enunciación, aquel que habla mediante el aparato telefónico, se define por la capacidad de intensificar, mediante lo sonoro, la visión, el ver: una forma de reemplazar y reacondicionar la presencia de un cuerpo ausente. Por su parte, la experiencia de la conversación telefónica se define por el espaciamiento del encuentro físico, la supresión del instante donde los cuerpos deberían encontrarse, aunque solo sea un ir y venir de voces y escuchas, de sonidos y silencios. Así como el signo lingüístico saussureano, la escucha y la recepción son dos caras de la misma moneda: no es posible cortar un lado sin cortar el otro. Dicho procedimiento se extiende a lo largo de la narración y el autor lo mantendrá hasta el final.

Voces y crítica

Kohan logra juntar dos caras opuestas de la misma moneda en la mayoría de sus capítulos: textos literarios (novelas, cuentos, obras de teatro) y teoría literaria. Aquella unidad ofrece una experiencia de lectura que despierta la vacilación en el lector: la narración fluye como si fuese una novela y, al mismo tiempo, como un texto crítico-literario, por lo cual resulta una tarea secundaria encasillar el libro en un género fijo.

En los primeros capítulos, al trabajar autores como Mladen Dólar (capítulos “Dólar (I)”, “Dólar (II)” y “Dólar (III)”), Kohan enfatiza la potencialidad social de la voz: “somos seres sociales por la voz” (Kohan 14). Si algo otorga el rótulo

de “sujeto social” es la voz: aquella que se ubica entre el cuerpo y el lenguaje y entrelaza lo colectivo y la subjetividad. La voz queda desfasada del cuerpo, continúa el autor, tratándose de una voz acusmática, es decir, una voz cuya fuente no se puede observar. Esta “fantasmización” de la voz que emplea Dólar, Kohan la aplica para analizar la voz acusmática de los medios de comunicación, los cuales simulan una voz rectora, endiosada, intangible y efectiva.

El movimiento constantemente señalado y enfáticamente aludido en el libro es la tecnologización, la modernización del medio telefónico. Aquel comienza desde lo público (el teléfono público y el teléfono fijo) hasta lo íntimo (el teléfono inalámbrico y el teléfono celular). El autor resalta la obsesión social por evitar errores, voces indeseadas, momentos incómodos llamadas y gente desconocida. “Con cada nueva tecnología que se inventa, se inventa también un nuevo tipo de error, un nuevo accidente, una nueva falla” (37). Kohan no deja de pensar a contrapelo, marcando la tendencia al error, completamente humana, que se repite en cada objeto manipulado y comercializado. César Aira, en una entrevista realizada por Hinde Pomeraniec, a raíz de su excelsa novela *Cicatrices*, comenta:

Parte del placer de escribir es sostener la lapicera, hacerla correr por el folio... por eso no entiendo a los que escriben en teclado. Los antropólogos dicen que el trabajo humano fue yendo desde adentro hacia fuera. Con la aparición de las herramientas se usó el brazo. Con la aparición de la palanca, fueron las manos. Con la aparición de los botones, la punta de los dedos. Ahora ya, hay cosas que se manejan con la voz o la mirada. El trabajo se fue yendo. Me quedé en un estadio superior al del botón. (s. p.)

En los capítulos “La guía”, y 34, “Agenda”, Kohan delinea los cambios en el uso de la guía y la agenda telefónica, siguiendo el marco conceptual del réquiem, de lo que perdura, aunque en sus últimas manifestaciones: del listado telefónico escrito en un anotador a mano se pasó a la memoria electrónica de los teléfonos celulares. En palabras del autor, aquello que desaparece es el “no tener que marcar el número: se diría que el teléfono hace casi el llamado por sí mismo” (51). Ambas citas marcan una aguda observación sobre la forma no solo de producción literaria, sino también del propio capital: el proceso de alienación con el objeto producido y poseído, aparejado inherentemente a la modernidad, y la necesidad de reproducción

del ritmo social y material de producción. Al mismo tiempo, dicho ritmo de producción tecnológico modula las conductas sociales: genera deseos, pensamientos y forma una comprensión del tiempo. En el apartado “113”, ese número al cual uno llama para saber la hora, Kohan señala que medir el tiempo que uno pasa hablando por teléfono es otra forma de medir el tiempo *con* el teléfono. Un juego de palabras que permite pensar cómo un objeto forma parte no solo de cada época sino también de la *temporalidad*.

Fiel a una tradición literaria que tiende a enmarcar las grandes voces literarias y críticas, Kohan analiza el cuento “Emma Zunz” (1948) de Jorge Luis Borges, con frases no del todo exactas y más bien arriesgadas en cuanto a la fidelidad del texto. El plan de Emma, su venganza, consiste en *poner el cuerpo* para llevarlo a cabo, si bien aquel cuerpo es sólo un anzuelo, dice Kohan. Con el teléfono, que inicia y finaliza la narración, “se introduce algo distinto, que es y no es ya el cuerpo: se introduce la verdad de la voz” (Kohan 117). La voz temblorosa de Emma, que tiembla justamente porque sabe el acto que va a llevar a cabo, y el teléfono que evidencia del desvío de la voz, de aquel tono que permite ver la existencia perturbada de Emma. Cuerpos, teléfonos y voces dejan ver un Borges que no solo se anticipa a la teoría, sino también que entiende a la perfección, algo que Kohan recupera: la voz no es tal, esta se comprende como *narración*, la narración como forma de lo real, que verifica la existencia del sujeto y lo dicho, aunque Emma, en su narración, *simula* una realidad que no es del todo real, de aquí su potencialidad en el cuento.

Tal vez lo distinto y lo particular en este libro de ensayos sea la intención del autor en, a través del estudio del teléfono y la voz, hacer un recorrido que no solo teje la literatura y la teoría literaria, sino que también se yergue interpelando y analizando distintos canales de la voz: el cine, los programas de televisión, la radio y la música. Kohan trae a su estudio varias voces: Hitchcock, Scorsese, Susana Giménez, Tangelanga, Últimos cartuchos, Raffaella Carrá, Baby Etchecopar... Lo novedoso es la motivación del autor por atravesar en el terreno de la teoría literaria distintas formas y tecnologías de la voz presentes en programas televisivos y radiales, algo poco convencional e iniciático en la crítica.

Si bien el presente libro de ensayos brinda una abundante bibliografía, compuesta de los autores ya mencionados y muchos más, el estudio por momentos resulta ligero y glosado, en virtud de la cantidad excesiva de capítulos formulados o el ansia del autor por trabajar distintas voces y enfoques sobre su objeto en cuestión. Incluso, hay una sensación de “relajamiento” en la lectura y el empleo

de los autores críticos. Así, en el capítulo “Sujetos y tecnologías”, por ejemplo, el cual ocupa en total una carilla, están “esbozados”, “mencionados” W. Benjamin y G. Simmel; en “Dolar (I)”, de no más de una carilla, J. Lacan, J. Derrida, M. Dólar. Dicha sobreabundancia de autores, sobre los cuales se necesita un trabajo más extenso y exhaustivo, y donde faltan tal vez las argumentaciones fundamentales para comprender la esencia de aquello mencionado, permitepensar que este libro está propuesto para un público general, es decir, no está dedicado a un lector especializado. El autor por momentos utiliza el humor en el lenguaje y alude a temas ajenos a los estudios literarios: Carlos Bianchi, el “Batiteléfono” de Batman, Chayanne. También, el extraño pasaje “Trotski (I)” y “Trotski (II)”, donde menciona los incesantes llamados telefónicos en su departamento en plena revolución rusa. Del mismo modo, es posible mencionar el ligero esbozo sobre temas sonantes del presente: en uno de los últimos aforismos, “Bisexuales”, el autor trata de recuperar un chiste insulso sobre los bisexuales, aquellas personas que “atendían los dos teléfonos” (Kohan 120). Si bien es un libro de carácter introductorio a algunas cuestiones sobre los estudios literarios y una considerada bibliografía literaria, su resultado deja una sensación extraña: por un lado, tiende a repetir la misma operación binómica de “presencia/ausencia, estar/no estar” en la mayoría de los textos literarios analizados y, por otro lado, el abordaje no solo humorístico sino también relajado de cuestiones históricas (el capítulo “Trotski”) y de género, o los propios programas de televisión o radio que aparecen, decanta en una lectura pormenorizada de cuestiones que bien podrían ser tomadas con más seriedad. Con esto no desalentamos a leer la obra, por el contrario, invitamos a realizar una lectura crítica sobre ella, proyectando quizás una segunda edición, donde sea considerado un estudio y un abordaje más sólido y extenso, pues lo merece.

Tomás Salvador Bombachi

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

Obras citadas

Kohan, Martín. *¿Hola? Un réquiem para el teléfono*. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2022.

Pomeranec, Hinde y Aira, César. “Todo escritor inventa su idioma”. 27 de junio de 1991. Web. 2 de diciembre de 2022.

Gallego, Ana, editora. *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2021, 529 págs.

Esta selección de artículos reunida por Ana Gallego Cuiñas es magnífica, porque permite comprender las transformaciones del campo literario latinoamericano de las últimas dos décadas, las cuales fueron provocadas por condiciones de mercado, políticas y estéticas, muy distintas a las del siglo XX. La compilación es el resultado de la segunda fase del proyecto LETRAL (Líneas y Estudios Transatlánticos de Literatura) de la Universidad de Granada, que, desde el 2011, bajo la coordinación de Gallego Cuiñas, unió a varios académicos de diversos lugares para investigar sobre las relaciones entre mercado editorial y creación literaria y, además, analizar los nexos entre autores de uno y otro lado del Atlántico. La editora dividió la compilación en tres partes: 1. Un balance de la narrativa en español de varios países, 2. La acogida e interpretación de las obras latinoamericanas en este siglo y 3. Un análisis de cómo está circulando a nivel global la literatura de Latinoamérica. Además de lo anterior, Gallego Cuiñas escribió la Introducción (11) en donde elabora algunas conclusiones que resultan de la lectura en conjunto de los textos y plantea los interrogantes que guiaron a los colaboradores: ¿cómo abordar la producción literaria del siglo XXI? y ¿qué es lo notorio, lo declarable y lo legible en los textos literarios contemporáneos? (13). De allí, surgen reflexiones ontológicas, epistemológicas y materialistas que se pueden sintetizar en los conceptos de visibilidad, legibilidad y materialidad (14).

El primero de ellos, “La visibilidad: los giros estéticos” hace referencia al canon que podría explicarse como la visibilización o la invisibilización de géneros, obras, autores, editores y agentes, a partir de la década de los noventa. De esa suerte, esta antología amplía el Archivo literario que hoy se origina en diversos lugares: Buenos Aires, Guadalajara, Nueva York, Frankfurt, Barcelona y Madrid, es decir, es pluricéntrico y plurimarginal, pues en este coexisten estéticas propias de distintas temporalidades en los campos nacionales, el sistema mundial y el mercado global. Este nuevo



Archivo incluye tópicos y formas de escritura que se han vuelto frecuentes en la literatura iberoamericana: el subjetivo o autobiográfico, el documental, la posmemoria, el neorrealismo, el feminista, el *queer*, el nómada, el digital, entre otros (14). De allí, se destacan la narrativa de mujeres y las subjetividades heterodoxas, que tienen gran relevancia hoy, razón por la cual la colección de ensayos de *Novísimas* les presta particular atención.

Respecto al segundo concepto que guía la antología, la “Legibilidad: los giros críticos”, cabe mencionar que este se ocupa del asunto de la legibilidad, la cual ha cambiado de manera notoria. Tras el florecimiento de los estudios poscoloniales, posmodernos, culturales, feministas y subalternos hoy se potencian los llamados realismos filosóficos que se ocupan de asuntos propios de la ética como la teoría de los afectos, las reflexiones animalistas, la ecocrítica, los estudios médicos, los nuevos materialismos y la biopolítica (22). A ello se suma la relevancia que ha adquirido el Museo y aquello que antes se consideraba por fuera de las obras (cartas, anotaciones, contratos, etc.), lo cual pasó a ser material apreciado por los estudiosos. Hoy la crítica privilegia tanto el “conocimiento situado”, al abordar las escrituras nacionales y locales, como la recepción de las narrativas, factor que se ha vuelto indispensable a la hora de estimar el valor del “Otro” en el campo internacional (22-24).

En cuanto al tercer concepto, la “Materialidad: el giro materialista”, este invita a pensar la literatura latinoamericana como cultura material y a establecer cómo se están produciendo y cómo circulan las narrativas de hoy, asuntos intrínsecamente ligados a la (in)visibilización y la (i)legibilidad de estas (26). El mercado de la literatura ha crecido, se ha fragmentado y sometido a formatos digitales en el siglo XXI. a causa de fenómenos más o menos recientes como las ferias de libros, las editoriales independientes y el deseo de los autores de integrarse a la sociedad del espectáculo. Han aparecido nuevas vías de legitimación: la revista *Granta*, las listas de Bogotá, el Hay Festival, “los 25 secretos mejor guardados de América Latina” de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, los cuales son ahora los hacedores del campo literario. De otro lado, son evidentes la inestabilidad del trabajo literario y el aumento del número de mediadores como agentes y traductores, cada vez más profesionales, que hacen tareas que antes realizaba la crítica literaria. En ese contexto, la internacionalización de un escritor es indispensable para su éxito; por ese motivo, debe ser traducido

a una lengua hegemónica como el inglés y publicar en las multinacionales de la edición. A su vez, el prestigio de las editoriales depende de que capten talentos jóvenes, privilegien lo latinoamericano por encima de lo español, apuesten por mujeres escritoras y subjetividades disidentes e inviertan en mecanismos de promoción efectivos que lleguen al público (27-36).

La primera parte de la colección, “Novísimas: crítica trasatlántica, transnacional, transdisciplinar y transgeneracional”, la más notable de la antología, reúne artículos sobre varios países de Iberoamérica que desarrollan los conceptos señalados por Gallego Cuiñas. Uno de ellos se ocupa de la novela de la no ideología en España, que surge porque no hay opciones reales que confronten al capitalismo (50). Otro analiza los sujetos pobres en las narrativas trans/travestis argentinas que siguen el mismo modelo de la picaresca del siglo xvi: se valen de la propia vida para producir textos que (re)construyen identidades y corporalidades no hegemónicas y, a la vez, se oponen a la segregación y criminalización de grupos excluidos (70, 71).

También, integran esta parte dos estudios de caso de la narrativa uruguaya contemporánea: el de Fernanda Trías y el de Damián González Bertolino, los cuales esbozan diferentes nociones de la territorialidad (lejanas a veces de la noción de lo nacional) y generan nuevas nociones de identidad (114). Trías ha vivido en diversos países y hace productiva su extranjería, mientras González escribe sobre lo local, vive en Uruguay que es un país no central, pero, además está en Maldonado, ciudad situada a distancia de Montevideo, lo cual lo convierte en un autor peculiar (116, 117, 118-132).

Tenemos un análisis de la narrativa chilena —centrado en los pactos que resultan de las diferencias étnicas, raciales, sexo-genéricas, ideológicas, de clase e, incluso, geopolíticas— que prueba que las elecciones corporales, amorosas, económicas y sexuales resultan de ideas de liberación y autonomía totalmente imaginarias (138). Así, se producen textos como los de Carlos Labbé, Alia Trabucco y Paulina Flores, los cuales parecieran continuar con el paradigma de la memoria (que surgió en la segunda mitad del siglo xx) (141-142); obras que piensan los efectos que el trabajo asalariado e informal tienen sobre el sujeto; novelas anómalas, como las de Lina Meruane; relatos sobre la enfermedad y la sociedad tecnológicamente mediada y conectada globalmente como *Leñador* de Mike Wilson (142-152).

El trabajo sobre la literatura boliviana examina el cambio de la relación narración-nación, la cual fue importante en los siglos xix y xx y se ha

transformado por la descentralización de los núcleos productores de los discursos narrativos. A comienzos del siglo *xxi* Bolivia pasa, al menos en forma discursiva, a un socialismo de Estado orientado hacia el indigenismo y a ser un “Estado plurinacional” (154). Hay nueve narradores que dan cuenta de ese cambio: Liliana Colanzi, Alison Spedding, Adolfo Cárdenas, Magela Baudoin, Giovanna Rivero, Wilmer Urrelo, Edmundo Paz Soldán, Juan Pablo Piñeiro y Rodrigo Hasbún (164). Todos estos escritores le apuestan a una revolución estética de la narrativa nacional y toman distancia frente a la escritura comprometida, pero lo hacen de varias maneras, que Antezana estudia en su trabajo (165-167).

Se incluye en esta sección una reflexión sobre la narrativa corta de mujeres peruanas como Katya Adaui, Claudia Ulloa Donoso, Susanne Noltenius, María José Caro, Irma del Águila, Gabriela Wiener, Claudia Salazar Jiménez, Karina Pacheco, Julia Chávez Pinazo, Grecia Cáceres, Yeniva Fernández, Rossana Díaz Costa, Ofelia Huamanchumo de la Cuba, Jennifer Thorndike y Alina Gadea, quienes han sido favorecidas por la crítica y gozan de los beneficios de publicar en editoriales independientes (178, 179). Ellas escriben sobre hechos de la vida diaria, los mundos interiores, las tareas del hogar, los deseos y fracasos, las mujeres protagónicas, las historias que suceden en el Cusco de hoy, el pasado colonial, los imaginarios andinos, la literatura fantástica, lo cosmopolita y lo provinciano narrado con elementos de lo neofantástico, los microrrelatos, los ambientes hogareños, lo onírico, las narradoras protagonistas en primera persona, los personajes adolescentes, la vida escolar, la literatura de masas, el exilio, el realismo urbano (184-189).

La presencia del mundo digitalizado y los actores que hoy configuran el campo literario (agentes, ferias, premios, editores independientes, prensa impresa, redes sociales, traducciones, etc.) no propician la narrativa menor o la que surge en países excéntricos como Ecuador (196). No obstante, hay algunos autores ecuatorianos de este siglo que sobresalen como Marcelo Báez, Adolfo Macías Huerta y, sobre todo, Mónica Ojeda y Sandra Araya, quienes siguen tendencias propias de generaciones anteriores (201). Macías Huerta y Araya han sido leídos a partir de clichés: límites literarios, trabajo sobre la lengua, desplazamientos de género, violencias de distintos órdenes; pero, además, sus obras son reconocidas por sus funciones no literarias (como articulista y editor y como psicoterapeuta, respectivamente) o por sus vínculos con tradiciones no latinoamericanas (202). La autora ecuatoriana

más visible, Mónica Ojeda, está en la misma línea neovanguardista de Rita Indiana, de Adriana Harwicz, Pola Oloixarac Wendy Guerra y, de cierta manera, de Valeria Luiselli. Se argumenta que Ojeda es relevante, porque es publicada en España (209).

Por su parte, “la narrativa colombiana actual sigue teniendo a García Márquez y al tema de la violencia como sus puntos de referencia ineludibles” (222). Se destacan autores como Carolina Sanín, Juan Sebastián Cárdenas, Daniel Ferreira, Melba Escobar, Margarita García Robayo, Pilar Quintana y Giuseppe Caputo, cuyos relatos muestran cambios significativos en relación con los trabajos de otras generaciones y han colocado a la literatura colombiana en algunas de las posiciones más notables del escenario mundial. Esta producción se caracteriza por el uso de lo memorístico (225), la recuperación de lo nacional (225, 230, 231), la puesta en escena de nuevas formas de lo regional y lo rural (229, 233, 236), la violencia reescrita en nuevos formatos y el uso de géneros poco utilizados o novedosos como la ciencia ficción y la novela gráfica (236). La exploración en los márgenes, ya sean geográficos o identitarios (*queer*, subjetividades disidentes) está a la orden del día (236).

En Venezuela se están publicando relatos escritos con técnicas realistas diversas como historias segmentadas que quedan abiertas, “narrativa histórica, crónica” (241), “género policial, relatos en primera persona sobre sucesos verdaderos, metaficciones e indagaciones en lo fantástico” (241). De esa manera, la literatura venezolana le da al país un lugar (el de una nación demolida) en el contexto global (251), a pesar de que al interior del territorio ni siquiera existen circuitos de producción y difusión del libro (252). Algunos autores están elaborando propuestas que van más allá del tema de la revolución bolivariana como Federico Vegas, Francisco Suniaga, Michaella Asencio, Carmen Vincenti, Camilo Pino, Yenifer Poleo, Alberto Barrera Tyszka y Juan Carlos Méndez, Héctor Torres, Silvia Cordoliani, Krina Ber, Antonio López Ortega, Raquel Bend, Sonia Chocrón, Salvador Fleján, Karl Krispin, Manuel Gerardo Sánchez, Fedosy Santaella, Israel Centeno, Rubi Guerra, Gabriel Payares, de Miguel Gomes, Jacqueline Goldberg, Gustavo Valle, José Urriola, Norberto José Olivar, Juan Carlos Chirinos, Carolina Lozada, Enza García Arreaza, Eduardo Sánchez Rugeles, Lucas García París y Eloi Yagüe.

La literatura puertorriqueña se ha transformado al ser parte de la posmodernidad y la globalización. De igual forma, la emigración hacia Estados

Unidos ha generado la aparición de rasgos novedosos en el Nuevo Continente que vuelven inestables las identidades nacionales y latinoamericana, rasgo que se observa en casi todas las literaturas latinoamericanas (254). Lo anterior se nota en varias antologías publicadas en el siglo *xxi* que incluyen a Marta Ponte Alsina, Luis López Nieve Pola Oloixarac, Eduardo Lalo, Mayra Santos-Febres, José Liboy, Eduardo Lalo, Daniel Nina, Carlos Roberto Gómez Beras, Georgiana Pietri, Max Resto, Daniel Torres, Jorge Luis Castillo, Juan López Bauzá, Ángela López Borrero, Pepo Costa, Giannina Braschi, Pedro Cabiya, Cezanne Cardona Morales, Rafael Franco, Francisco Font Acevedo, Luis Negrón, David Caleb Acevedo, Janette Becerra, Vanessa Vilches, Sofía Irene Cardona, Yolanda Arroyo, Ivonne Denis Rosario, Tere Dávila, Ana María Fuster, Damarys Reyes y Mara Negrón. Pero, en suma, ¿qué distingue a la literatura de Puerto Rico del siglo *xxi*? (261). Sin duda, la tecnología ha transformado la escritura como práctica y como mercado, lo cual, entre otras cosas, está generando una literatura puertorriqueña que integra correos electrónicos, juegos de video y elementos de la ciencia ficción (261). Por otro lado, la escisión de los discursos, propia de nuestro tiempo, ha dado origen a experimentaciones estéticas para elaborar crónicas urbanas, pastiches y microcuentos impregnados de tremendismo surrealista y canibalismo literario. Además, están apareciendo escrituras “orales, sonoras, (foto)gráficas, icónicas, performativas, mediáticas, bilingües o bigramaticales” (263).

La mayoría de los autores salvadoreños, nicaragüenses y guatemaltecos como Claudia Fernández, Mauricio Orellana, Carol Zardetto, Guillermo Barquero, José Adiak Montoya, Oscar Estrada, Danilo Umaña Sacasa, Eduardo Halfon y Alexander Obando han trabajado la llamada “estética del cinismo”, creada tras la derrota electoral del gobierno sandinista en 1990 y la aprobación de los acuerdos de paz en El Salvador y Guatemala. Esa forma de expresión revela “la pérdida de fe en los proyectos revolucionarios” (269) y una despolitización que convierte, en muchos casos, a la literatura centroamericana en un bien de consumo exportable. No obstante, este corpus no es homogéneo ni exento de contradicciones, ya que “oscila entre lo ideológico y lo posideológico” (278). Muchas obras muestran las huellas del nomadismo, inherente a la migración, y recurren al testimonio, transversal a todos los relatos (269).

El último artículo de esta parte de la antología analiza las obras situadas entre Estados Unidos y México o entre Centroamérica y el territorio mexicano y estadounidense. Este da cuenta de los procesos de americanización; las violencias de cruzar física y mentalmente esos territorios; la sensación de extrañeza del inmigrante, “unida al deseo de regresar al lugar de origen” (282); y la discriminación que se sufre en los territorios fronterizos (282). Esa literatura muestra los traumas causados por las experiencias personales o comunitarias, así como el temor que produce el encuentro con subjetividades antes ignoradas, otros preceptos, la ira y el maltrato (283). Se ocupan de estos temas Mario González Suárez, Francisco Serrato, Yuri Herrera, Antonio Ortuño, Alejandro Hernández, de Emiliano Monge, Valeria Luiselli y Daniel Sada.

En la segunda parte de *Novísimas*, “La recepción de las literaturas latinoamericanas en el siglo XXI”, se estudian la circulación y el impacto de la literatura hispanoamericana en España, Francia, Italia, Alemania, Estados Unidos; la aparición de la literatura brasileña en España y la acogida a las literaturas cubanas y dominicanas en Europa. Daniel Mesa Gancedo se refiere a la situación de la producción hispanoamericana que trata de España. Observa el proceso de concentración editorial en grandes grupos (en especial, Penguin Random House que compró Alfaguara en el 2015) el cual es simultáneo al incremento de sellos independientes interesados en la promoción de autores latinoamericanos. Señala este autor que en la última década ha disminuido la llegada a España de obras y autores latinoamericanos y la circulación de sus libros y, además, se ha incrementado el número de autores desconocidos o que quieren situarse por fuera de las fronteras imperiales para buscar sus lectores. Esta crisis, según Mesa, también se debe al asunto de las identidades, las imágenes colectivas y las migraciones (305, 306).

Por su parte, Soledad Sánchez Flores muestra que en la literatura brasileña que llega a Europa el tema de la migración, la estancia en los países europeos, es constante, así como el cuestionamiento a los estereotipos y prejuicios sobre las identidades y las diferencias culturales y lingüísticas; además, perviven los rasgos del estereotipo de brasileño que asocia esta narrativa con el exotismo, lo multiétnico, a pesar de lo cual se está generando una literatura negra, periférica, activista, crítica, sobre una identidad nacional ignorada que resignifica a un país que no había podido enunciarse a sí mismo (328, 329, 332, 336, 339, 340).

Magdalena Cámpora deja en claro que la literatura hispanoamericana en Francia se ajusta al contrapunteo entre autonomía y testimonialismo (351). Si bien las nuevas políticas públicas han favorecido la escritura y circulación de esa literatura, proceso al cual contribuyen los traductores, universitarios, directores de colecciones, su recepción sigue atada a la idea que de la cultura latinoamericana tienen los franceses (348, 364).

Sara Carini afirma que en Italia las editoriales que traducen obras latinoamericanas son autónomas y se valen de las redes sociales para acercarse al lector; de esa manera, dejan de ser marginales, lo cual ha reavivado el interés por la literatura hispanoamericana (368). De otro lado, como ha pasado en todas partes, la inserción de capitales extraeditoriales hizo que los mecanismos de selección y de oferta al público quedaran atados al mercado y a los modelos industriales (370). La autora se pregunta si quedamos satisfechos con el solo hecho de ser traducidos o deberíamos pensar que esas traducciones pueden mostrar representaciones más justas de las múltiples voces latinoamericanas (377).

Jorge J. Locane asegura que en Alemania la literatura latinoamericana es, en gran medida, un producto que llega a través de Barcelona y Nueva York, con sus editoriales y agentes, y, desde allí, salen hacia las plataformas diseñadas para la internacionalización, una de las cuales es la Feria del Libro de Frankfurt (385, 386). Agrega que el círculo periodístico da cuenta de estas publicaciones, pero el sector académico es muy conservador: los programas de estudio consideran que reflexionar sobre García Márquez, Cortázar o Bolaño es dar cuenta de toda la literatura hispanoamericana (391).

Al estudiar la literatura dominicana que llega a Europa Rita De Maeseneer encuentra numerosas obras escritas en inglés, asunto que ha llevado a algunos a referirse a una literatura transnacional o posnacional, es decir, que está por fuera de la unidad lingüística (p. 398). La cuestión es, sin duda, más compleja, porque está íntimamente relacionada con el tema del exilio/la diáspora, en muchas obras escritas en español (399), y a los estereotipos relacionados con esas literaturas. Cuba se asocia con lo tropical y lo caribeño: los ritmos africanos, el juego de dominó, las playas y las mujeres exuberantes, la exaltación de La Habana y los íconos de la revolución como Fidel y el Che (403). Para la República Dominicana los clichés son: mar, rumba, cocotero, mulata atractiva; “en lo musical, merengue, y en lo político, la dictadura de Trujillo” (403). Las portadas de las obras se corresponden

con esas imágenes. Otro dato a tener cuenta que explica la marginalidad de la literatura caribeña: las grandes editoriales refuerzan constantemente su poder y crecen; así fue el caso de Penguin y Alfaguara que fueron adquiridas por Bertelsmann en el 2014 para integrarse a Random House. Además, la literatura dominicana es periférica con respecto a la cubana que tiene una marca más mercadeable, pero a su vez ambas literaturas son periféricas con respecto a otras latinoamericanas y estas con respecto a otras escritas en lenguas más hegemónicas (409).

Al final de esta parte está el trabajo de Pablo Brescia sobre la literatura latinoamericana en Estados Unidos que le genera estos interrogantes: “¿cómo llamarnos?” (415), “¿cómo estudiarnos?” (422), “¿cómo constituirnos en objeto?” (426), “¿cómo leernos?” (432), “¿cómo ser latinohispanoespañolatlino/a/xamericano?” (435).

La tercera sección de la antología lleva por título “La circulación de la literatura latinoamericana mundial”. Allí, Eva Valero Juan hace preguntas como las siguientes: ¿cómo es la literatura del siglo XXI tras el *boom*, McOndo y el Crack?, ¿qué papel juega lo latinoamericano en el entorno global en el cual las migraciones, las redes sociales y la ausencia de antiguos medios de difusión cultural como los suplementos literarios o la incapacidad de la crítica de ser guía intelectual? (447). Además, señala algunos ejes de esa producción: la literatura realista, la nueva narrativa de la memoria y de la violencia, lo intimista, la literatura trans e intermedial que combina texto verbal e imagen (447). El abordaje de la literatura de este siglo, concluye Valero, es aún incompleto por ser contemporáneo e inconcluso.

Jeffrey Cedeño se sitúa desde otro ángulo: ataca la literatura *light*, que sigue las orientaciones del mercado, al igual que el intento de convertirlo todo en producto para el espectáculo (464-466); “la memoria (intra)histórica de personajes alternativos; los saberes que curan de la Nueva Era, el énfasis en lo sucio, lo oscuro y el desenfreno erótico” (466) así como las diversas formas de exponer el yo en las redes sociales que abundan en la literatura posmoderna.

César Domínguez hace referencia al fenómeno de la literatura negra gallega (en particular, a su autor más exitoso, Domingo Villar) que ha emergido desde el margen (492). Por su parte, Gesine Müller cuestiona a los intelectuales europeos que desconocen lo que no está consagrado en el canon europeo-estadounidense (499) y dice: ¿cómo podemos generar una

discusión sobre el significado de la literatura mundial que vaya más allá de los discursos de la globalización e incluya de manera idónea las experiencias de los subalternos? (501). Müller recuerda el proyecto “Los pueblos del agua”, de Éditions du Seuil, guiado por Édouard Glissant. Glissant promovió una visión del mundo capaz de reemplazar las tendencias negativas de la globalización por un modelo del caos pensado como positivo, es decir, que promueva relaciones no jerarquizadas entre componentes diversos. Para Glissant la creolización no es escribir en creole, sino pensar en creole. De esa manera, se puede expresar una sociedad multiétnica de origen colonial y elaborar una crítica poscolonial a la cultura. Glissant también problematiza el acercamiento al Otro exótico (503, 505, 511, 512).

Müller concluye que una nueva literatura mundial debe desligarse de los eurocentrismos, incorporar nuevas dinámicas para aumentar y diversificar los espacios de recepción, así como elaborar nuevos acercamientos a la teoría del poder. Así, estaremos a la altura de nuestros tiempos, podremos dar cuenta del complejo sistema de escogencia y circulación de las obras literarias, considerando sus asimetrías. La sugerencia y las reflexiones de Müller proporcionan un cierre inteligente a la antología que pone de presente, con profundidad, los debates a los cuales nos convoca la literatura de nuestro siglo.

Ángela Inés Robledo Palomeque

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Obras citadas

Gallego, Ana, editora. *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2021, 529 págs.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

Convocatoria

*Revista del Departamento de Literatura
de la Universidad Nacional de Colombia*

“Literatura, culpa y vergüenza”

NÚMERO MONOGRÁFICO

vol. 27, n.º 2 (2025)

Fecha límite para envío de artículos: 30 de noviembre del 2024

Lanzamiento de la publicación: 1 de julio del 2025

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Propósito y tema del número

La expresión “política cultural de las emociones” parece tener cada vez más sentido y relevancia, después de la publicación, en 2004, del libro de Sarah Ahmed. Hoy se reconoce con facilidad que hay un nexo íntimo entre el lenguaje que hablamos, nuestro cuerpo y el ámbito político. En su libro, Ahmed no busca comprender qué *son* exactamente las emociones, sino qué es lo que las emociones *hacen*. Este punto de vista abre una serie de nuevos temas y cuestiones que queremos explorar en el número monográfico propuesto, centrándonos específicamente en el caso de la culpa y la vergüenza.

Crimen y castigo suele ser el primer ejemplo que se nos viene a la mente cuando pensamos en culpa y literatura. El hecho de calificar apresuradamente esta obra de Dostoievski como “novela psicológica” nos hace pensar que la culpa es un fenómeno eminentemente individual y subjetivo: la imagen clásica de la culpa es la de una voz que nos dice que hemos hecho algo mal. Sin embargo, como cualquier otra emoción, la culpa y la vergüenza no se circunscriben simplemente al ámbito individual y subjetivo, sino que también configuran las relaciones humanas, la vida en comunidad y la vida política en todos los niveles. Las emociones, dice Ahmed en su libro, no están ni en el individuo ni en el ámbito social, sino que producen las superficies y los límites que le permiten que tanto lo individual y lo social sean delineados como objetos. Así, la culpa de Raskolnikov no es una simple manifestación

subjetiva de la conciencia de un crimen: su culpa lo define tanto a él como a la sociedad que lo rodea, delinea los contornos de ambos y las relaciones que se establecen entre su vida interior y la vida histórica y social en general.

La literatura y el arte son quizás el lugar privilegiado para la exploración de las emociones, sus efectos, su lógica y su retórica. En la literatura, la culpa y la vergüenza han sido un motivo fundamental, si no fundacional. ¿Qué sería que la tradición bíblica u homérica, de las sagas y los cuentos populares, de las crónicas y testimonios, de la poesía clásica y contemporánea, sin culpa y vergüenza? Estas emociones no constituyen meros temas literarios; también son, con mucha frecuencia, el elemento configurador de las obras literarias y artísticas, el motivo que integra y articula la ley formal de cada obra singular.

¿Cuál es el papel cultural y el efecto estético de la culpa y la vergüenza? ¿Son estas emociones un principio fundamental en el origen del arte y la literatura? ¿En qué medida determinan la culpa y la vergüenza el principio de la representación en una obra particular? ¿Cómo impregnan la culpa y la vergüenza la conciencia de un narrador o una voz poética y cómo se manifiesta tal impregnación? ¿Hay culpa y vergüenza en el ejercicio crítico y la investigación académica sobre la literatura? Invitamos a nuestros colaboradores y lectores, así como a académicos y críticos en general, a que nos ayuden a enriquecer esta entrega de LTHC con ensayos inéditos, notas, traducciones y reseñas críticas sobre estos temas.

Invitamos a hacer aportes que sigan las siguientes líneas temáticas:

- Reflexiones teóricas y metodológicas sobre la relación entre culpa, vergüenza, arte y política.
- Estudios sobre culpa y vergüenza como tema o como elemento estructural en obras y discursos particulares.
- La culpa y la vergüenza como fenómeno histórico reflejado en la literatura y el arte: sus cambios, sus manifestaciones puntuales en períodos y ámbitos culturales específicos.
- Reseñas y revisiones de publicaciones importantes sobre el tema.

La revista *Literatura: teoría, historia, crítica* se encuentra indexada en Scopus, wos (ESCI), REDIB, Latindex y otras bases de datos nacionales e internacionales.

Pautas de presentación

Se recibirán únicamente trabajos inéditos y originales en los idiomas oficiales de la revista (español, inglés o portugués), así como traducciones de trabajos destacados que aborden esta temática, con una extensión de entre 8.000 y 12.000 palabras, incluyendo la lista de obras citadas. Los trabajos pueden ser producto de proyectos de investigación, de reflexión personal, o ejemplos de trabajo académico en el área, a partir de la problemática planteada. La revista utiliza el sistema de citación por autor del MLA. Se pide a los autores interesados, antes de someter un trabajo a evaluación, que consulten las políticas y pautas completas de la revista en su página web: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/about/submissions>

Cronograma de envío

La fecha de cierre para esta convocatoria es el 30 de noviembre del 2024. Los textos deben ser enviados al correo electrónico de la revista (revliter_fchbog@unal.edu.co) o a través de la plataforma Open Journal System (www.literaturathc.unal.edu.co).



LITERATURA

teoría, historia, crítica

Call for papers

*Revista del Departamento de Literatura
de la Universidad Nacional de Colombia*

“Literature, guilt and shame”

NÚMERO MONOGRÁFICO

vol. 27, n.º 2 (2025)

Limit date for submitting articles: november the 30th, 2024

Publishing date: july the 1st, 2025

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Purpose and theme of the volume

The expression “cultural and emotions politics” seems every time to have more sense and relevance, after publishing, in 2004, of Sarah Ahmed’s book. Today is easily known that there is an intimate connection between the language that we speak, our body, and the political sphere. In her book, Ahmed does not search to comprehend exactly what *are* the emotions, instead what do emotions *do*. This viewpoint enables a list of themes and issues that we want to explore in the proposed monographic volume, specifically focusing in the cases of guilt and shame.

Crime and Punishment tends to be the first example that comes to our head when we think in guilt and literature. The fact of hastily qualifying this Dostoevsky’s work as a “psychologic novel” makes us think that guilt is an eminently individual and subjective phenomenon: the classic image of guilt is a voice that tells us that we have done something wrong. However, as any other emotion, the guilt and shame are not simply circumscribed to the individual and subjective field, rather human relationships are also configured, in community and political life in all levels. Emotions, says Ahmed in her book, are not in the individual nor in the social sphere, rather they produce the limits and surfaces that allow the definition of the individual and social as objects. Thus, Raskolnikov’s guilt is not a simple subjective manifestation of the consciousness of a crime: his guilt defines

him as well as the society surrounding him, defines the edge of both and the relationships that are established between his previous life and the historic and general social life.

Literature and arts are, perhaps, the privileged place for the exploration of emotions, its effects, logic, and rhetoric. In literature, the guilt and shame have been a principal reason, if not primal. What would be of the biblical or Homeric tradition, of sagas and popular tales, of reports and testimonies, of classic and contemporary poetics, without guilt and shame? These emotions do not constitute literary themes; those are also, quite frequently, the configuring element of artistic and literary works, the reason that integrates and articulates the formal law of every singular work.

What is the cultural role and esthetic effect of guilt and shame? Are these emotions a foundational principle in the origin of arts and literature? In which sense the guilt and shame determine the principle of representation of a particular work? How guilt and shame cover the conscious of a narrator or a poetic voice and how such impregnation is manifested? Is there any shame and guilt in the critical exercise and the academic investigation on literature? We invite our collaborators and readers, as well as academics and critics in general, to help us enrich this volume of *lthc* with unpublished essays, notes, translations, and critical reviews on this subject.

We invite to make contributions that follow the next thematic lines:

- Theoretical and methodological reflections about the relation between guilt, shame, art, and politics.
- Studies about guilt and shame as structural theme or element in works and particular discourses.
- The guilt and shame as historic phenomenon reflected in literature and arts: its changes, specific manifestations within specific periods and cultural spheres.
- Reviews and revisions of important publications about this theme.

The magazine *Literatura: teoría, historia, crítica*, is indexed in Scopus wos (ESC1), REDIB, Latindex and several other national and international databases.

Guidelines for submitting

We will only accept unpublished and original works in the official languages of the magazine (spanish, english, or portuguese), as well as translation of featured works that engage on this topic, with an extension between 8.000 and 12.000 words, including the list of cited works. The works submitted can be product of investigation projects, personal reflection projects, or examples of an academic work in the field, starting at the problem mentioned. The magazine uses the MLA quotation system implemented by the author(s).

We suggest to the interested authors, before submitting your work to evaluation, to consult the complete politics and guidelines of the magazine in its webpage: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/about/submissions>

Submitting schedule

The closing date for this call for papers is November the 30th, 2024. The texts must be submitted to the magazine's email (revliter_fchbog@unal.edu.co) or through the Open Journal System (OJS) platform (www.literaturathc.unal.edu.co).



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

Convocatoria

*Revista del Departamento de Literatura
de la Universidad Nacional de Colombia*

**“Literatura y Educación: el encuentro entre el texto
y el lector”**

NÚMERO MONOGRÁFICO

vol. 28, n.º 2 (2026)

Fecha límite para envío de artículos: 30 de noviembre del 2025

Lanzamiento de la publicación: 1 de julio del 2026

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Propósito y tema del número

Fenomenología y estética de la literatura

En una perspectiva contemporánea de la teoría literaria que coincide con una pedagogía que parte de los contextos (A. Shutz, van Manen, Freire, H. Giroux), el enfoque fenomenológico interpretativo (H. G. Gadamer, P. Ricoeur) es pertinente para considerar de qué manera los lectores en las escuelas aprenden literatura. Es decir, que toda lectura de obras literarias consideradas como textos abiertos de ficción, parte de las experiencias vitales de los lectores. En este sentido, se trata de un enfoque en el que la construcción de sentido es realizada por el lector (W. Iser, R. Ingarden, H. R. Jauss). Así que no se parte de contenidos preestablecidos ordenados de manera histórica como tradicionalmente se ha hecho, de impartir información sobre autores, escuelas o épocas literarias de modo descontextualizado. Más bien, se parte de una teoría que da prelación al diálogo entre el texto y el lector.

Dado que se parte de las experiencias vitales de los lectores es imprescindible considerar una dimensión estética ya que el encuentro con el entorno ocurre a través de los sentidos, los sentimientos y las imágenes que los lectores se van formando a medida que se interrelacionan con el mundo que les rodea (M. Dufrenne). Es decir, el horizonte

estético es determinante para la construcción del sentido de una obra ya que el lector está inmerso en su entorno de manera intuitiva e inmediata y se ve afectado por él sin mediación conceptual ni preestablecida ni inmodificable.

Hacia la constitución de una poética en la escuela

En este mismo sentido, si se parte de las experiencias inmediatas con el entorno, las imágenes producidas por los lectores, sus sentimientos, su disposición imaginativa, estamos ante el acto mismo creador. Esto significa que, de por sí, se abre un horizonte poético en el que se construyen perspectivas nuevas de lectura o transformaciones de la lectura a partir de estas experiencias personales que se constituyen como mirada única e irrepetible del mundo. Así que el lector es, natural y auténticamente, creador por su condición de estar inmerso en su cotidianidad y en su quehacer diario. Esto quiere decir que toda experiencia diaria está vinculada con experiencias extraordinarias, distintas y creadoras, en tanto nuevas interpretaciones de lo leído, de lo experimentado. Se convierte así en una dimensión poética de la literatura que se genera por el diario “habitar poético” del ser humano en la tierra y por el carácter de des-ocultamiento que ocurre entre mundo y tierra, entre lo visible y lo misterioso(Heidegger) . Así que habitar el mundo de manera poética despeja el horizonte de lo poético de las obras literarias.

Interpretación de la obra de arte literaria en la escuela

De esta manera, la integración de estos horizontes de experiencia van constituyendo el acto interpretativo. Es decir el lector además de leer el mundo, que es su ámbito de existencia más inmediato, lo habita de manera excepcional cuando vincula tierra y cielo y lee en las obras este tejido de relaciones posible de ser interpretado en el que lo sagrado y lo humano se entremezclan. Dado que las obras de arte literarias parten a su vez de las experiencias vitales y poéticas de los escritores, se configuran como un tejido de relaciones sugerentes creadas a partir de sensaciones, sentimientos e imágenes que captan instantes, acciones o personajes que se transforman por el acto creador. De modo que estas obras generan múltiples posibilidades de sentido que incitan al lector a interpretarlas de manera diversa puesto que se vinculan con sus propias experiencias de lectura. Por ello, el acto interpretativo es predominantemente un acto de diálogo entre el mundo del texto y el mundo del lector.

El texto y el papel de lector

El texto se abre al lector en su infinitud, lo interpela y le hace preguntas porque es un tejido que reúne múltiples sentidos, oculta otros y transforma hechos, relaciona momentos

y muestra acciones o actitudes que tienen que ver con la experiencia vital humana y con aproximación entre lo celeste y lo terrestre, entre lo oculto y lo visible. Esta textualidad de la obra está inacabada, está constituida por momentos vacíos o discontinuos, velados en las imágenes o en las acciones como espacios blancos que impulsan al lector a concretarlos desde su propia experiencia. De ahí que el lector responde a este llamado de los textos en tanto busca concretarlos, por esto, el proceso interpretativo ocurre de manera dialógica (W. Iser, R Ingarden). Es decir, estos dos mundos, el del texto y el del lector, se entremezclan para generar interpretaciones.

Así que éste enfoque interpretativo invita a una transformación de las prácticas escolares a la hora de trabajar en contextos literarios. Se busca ante todo generar un diálogo entre el texto y el lector a través de múltiples estrategias como la lectura crítica, la escritura creativa, la escritura ensayística, la escritura pictórica y todas las posibles manifestaciones artísticas que favorezcan una interpretación abierta de las obras de arte literarias. De ahí que se da un distanciamiento de las formas tradicionales de enseñar literatura que estaban fundadas en una teoría historicista de la obra como ente autónomo y en una visión del autor como genio creador.

Es importante destacar el proceso de lectura de literatura como un acto cíclico (P. Ricoeur) que comienza en el “antes”, el momento previo en el que el lector se encuentra el medio del mundo y lo habita ocupándose de sus cosas. Continúa en el momento “durante” en el que el lector ingresa al universo poético de ficción de la obra y lee su configuración global y local y la discursividad del texto (Van Dijk). Y finaliza en el distanciamiento que el lector tiene de la obra en el que hay una apropiación y transformación de su experiencia previa y surge el encuentro concreto de los mundos del lector y del texto. Este aspecto se vincula directamente con estrategias pedagógicas que favorezcan la cualificación del acto de leer y de escribir en el campo de la literatura.

Lectura de obras clásicas

Desde la ley General de educación en Colombia, por ejemplo, se optó por este enfoque para propiciar la escritura y la lectura crítica en las instituciones escolares. Allí se involucra el contexto sociocultural y las condiciones de cada lector para la interpretación de las obras. En particular, se insinúa una lectura de algunas obras que son determinantes en la cultura de occidente y en las culturas no occidentales y originarias de América, pero es prioritaria la actitud de los lectores ante estas obras y la capacidad de interpretarlas. Se trata de realizar procesos de lectura en los que el lector se apropia de estos universos de ficción para comprender las condiciones del mundo actual. De manera que se busca establecer una íntima relación entre literatura e historia a partir de las experiencias de los electores en

las condiciones actuales. Esto es, a partir de una lectura del mundo el lector puede llegar a una lectura de estas obras para ampliar los horizontes de comprensión de las crisis de hoy. De esta manera, puede abordar las obras clásicas pero no en un orden histórico tradicional sino desde un horizonte que el lector va constituyendo en el ahora. De forma que enlace, en el presente, el pasado e incluso pueda reconocer tendencias del futuro.

Literatura como apertura a otros saberes: intertextualidad

En este sentido, la literatura es un texto literario complejo que integra distintos saberes y disciplinas en sí mismo puesto que recoge las experiencias vitales de personajes, de épocas, de tendencias y de sus mismos autores para configurar un tejido diverso. En una obra de arte literaria pueden confluír: la historia, las ciencias, las matemáticas, las artes, la música, la filosofía, la técnica, entre otros campos del saber. Una obra de arte literaria puede convertirse en un nodo de aprendizaje que puede apoyar el desarrollo de un proyecto de aula que involucre los distintos contextos en los que los estudiantes o lectores se hallan inmersos. En un proyecto de ética, de educación ambiental, de historia, de cultura local, de escritura o de arte, la literatura abre el campo de lo poético y de la comprensión de sí mismo, del ser humano y de los otros de una forma muy compleja y sugerente como un horizonte de comprensión de lo vivido en una dimensión estética e interpretativa.

El número monográfico, organizado por Enrique Rodríguez Pérez (Universidad Nacional de Colombia), tiene el propósito de crear un espacio de discusión sobre las distintas relaciones que pueden surgir cuando se trabaja la literatura en contextos escolares. Se invita a hacer reflexiones o a presentar de manera sistemática experiencias que hayan transformado prácticas de lectura y escritura a partir de las obras literarias en instituciones educativas.

Invitamos a hacer aportes que sigan las siguientes líneas temáticas:

- La aproximación en el aula a las obras literarias desde un enfoque fenomenológico interpretativo.
- Las dimensiones estética y poética y los procesos de lectura de literatura en las escuelas.
- Los contextos vitales y culturales de los lectores de literatura en las aulas escolares y la pedagogía por proyectos.
- Los procesos de lectura e interpretación de obras literarias en las instituciones escolares.
- La literatura como apertura a otros saberes: intertextualidad y literatura.
- Aprendizaje de la literatura en educación preescolar, primaria, secundaria y universitaria.

- Los procesos de escritura y creación literaria en la escuela.
- Evaluación del aprendizaje de literatura en las aulas de clase.
- Reseñas y revisiones de publicaciones importantes en el tema.

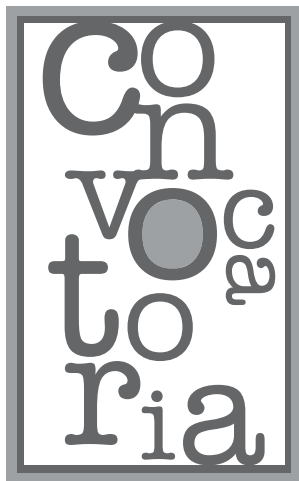
La revista Literatura: teoría, historia, crítica se encuentra indexada en Scopus, wos (ESCI), REDIB, Latindex y otras bases de datos nacionales e internacionales.

Pautas de presentación

Se recibirán únicamente trabajos inéditos y originales en los idiomas oficiales de la revista (español, inglés o portugués), así como traducciones de trabajos destacados que aborden esta temática, con una extensión de entre 8.000 y 12.000 palabras, incluyendo la lista de obras citadas. Los trabajos pueden ser producto de proyectos de investigación, de reflexión personal, o ejemplos de trabajo académico en el área, a partir de la problemática planteada. La revista utiliza el sistema de citación por autor del MLA. Se pide a los autores interesados, antes de someter un trabajo a evaluación, que consulten las políticas y pautas completas de la revista en su página web: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/about/submissions>

Cronograma de envío

La fecha de cierre para esta convocatoria es el 30 de noviembre del 2025. Los textos deben ser enviados al correo electrónico de la revista (revliter_fchbog@unal.edu.co) o a través de la plataforma Open Journal System (www.literaturathc.unal.edu.co).



LITERATURA

teoría, historia, crítica

Call for papers

*Revista del Departamento de Literatura
de la Universidad Nacional de Colombia*

**“Literature and Education: Crossroads between the
text and the reader”**

NÚMERO MONOGRÁFICO

vol. 28, n.º 2 (2026)

Limit date for submitting articles: november the 30th, 2025

Publishing date: july the 1st, 2026

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Purpose and theme of the volume

Fenomenology and Aesthetics of Literature

In a contemporary perspective of the literary theory that coincide with a pedagogy that starts from the contexts (A. Shutz, van Manen, Freire, H. Giroux), the interpretative phenomenological focus (H. G. Gadamer, P. Ricoeur) is relevant to consider how the readers in schools learn literature. Meaning that every reading of literary works considered as fiction open texts starts from the vital experiences of the readers. In this sense, it is about the perspective in which the construction of sense is developed by the reader (W. Iser, R. Ingarden, H. R. Jauss). So they do not start from pre-established contents ordered with some historical criteria as traditionally has been done, to impart information about authors, schools, or literary epochs in a decontextualized way. Furthermore, they start from a theory that shows preference to dialogue between the text and the reader.

Given that it starts from the vital experiences of the readers it is indispensable to consider an aesthetic dimension as the encounter with the environment occurs through the senses, emotions, and images that the readers construct by their correlation with the world that surrounds them (M. Dufrenne). In other words, the aesthetic horizon is decisive for the construction of the sense of a work as the reader is submerged in its own

environment in an intuitive and immediate way and it seems affected by it without any conceptual intervention, nor pre-established, nor unmodifiable.

Towards the construction of a poetic in the school

In this very way, if we depart from the immediate experiences with the environment, the images produced by the readers, their feelings, their imaginative disposition, we are beholding the very creative act. This means that, in itself, opens a poetic horizon in which is constructed new reading perspectives or transformations starting from these personal experiences that are built as a unique and unrepeatable view of the world. The reader is, natural an authentically, creator by its condition of being immerse in its community and daily living. This means that every daily experience is linked to extraordinary experiences, creative and different, as well as new interpretations of what has been read and experienced. So it becomes a poetic dimension of literature that is created by the daily “poetic dwell” of the human being on earth and by the character of de-hiding that occurs between world and earth, between visible and mysterious (Heidegger). So, dwelling the world in a poetic way clears the poetic horizon of the literary works.

Interpretation of the artistic literary work in the school

In this way, the integration of these experience horizons build in their wait the interpretative act. It means that the reader, besides reading the world, which is their immediate existence environment, dwells in an exceptional way when it links earth and sky and reads in the works this web of possible relationships that can be interpreted, in which the sacred and the human is intertwined. As the literary artwork start both from vital experiences and writers’ poetics, those are configured as a fabric of intriguing relationships composed by sensations, emotions, and images that capture instants, actions, or characters that are transformed by the creator act. In this way, these works generate multiple possibilities of sense that incite the reader to interpret them in diverse forms, as those are linked with their own reading experiences. By this, the interpretative act is mainly an act of dialogue between the world of the text and the world of the reader.

The text and the role of the reader

The text opens itself to the reader in its infiniteness, it makes questions as it is a fabric that reunites multiple senses, occults others and transforms facts, relates moments, and shows actions or attitudes that are related to vital human experience and the approach between the heavenly and terrestrial, the occult and the visible. This work textuality is unfinished and constituted by empty or discontinuous moments, veiled in the images or

actions as blank spaces that propel the reader to set from their own experience. From this point the reader heeds the call of the texts as he/she seeks to set, by this, the interpretative process occurs in a dialogical way (W. Iser, R. Ingarden). In other words, these two worlds, the one of the text and the one of the reader, intertwine to create interpretations.

So, this interpretative scope invites to a scholar practice transformation when working in literary contexts. It seeks, above all, to create a dialogue between the text and the reader through multiple strategies as critical reading, creative writing, essay writing, pictorial writing, and all the possible artistic expressions that favor an open interpretation of literary artwork. From this point there is a distancing from the traditional ways of teaching literature that were founded in historicist theory of the work as an autonomous entity and within a vision of the author as a creator genie.

It is important to highlight the process of literature reading as a cyclic act (P. Ricoeur) that starts “before”, the previous moment in which the reader founds the means of the world and inhabits it by taking on its own chores. It continues in the moment “during” in which the reader enters the poetic universe of fiction of the work and reads its global and local configuration and the discursivity of the text (Van Dijk). It ends at the distancing that the reader has with the work in which there is an appropriation and transformation of its previous experience and emerges the certain encounter of the worlds of the reader and the text. This facet links directly with pedagogical strategies that favor the coalification of the act of reading and writing in the literature field.

Reading classic works

From the General Education Law in Colombia, for example, they chose this approach to promote critical writing and reading in schools. There, the social and cultural context is involved with the conditions of every reader towards the interpretation of works. It is suggested the reading of some works that are decisive in the western cultures, non-western cultures native from America, however, is imperative the attitude of the readers towards these works and their capacity of interpretation. It is about performing reading processes in which the reader takes over fictional universes to comprehend the actual conditions of the world. By these means the reader seeks an intimate relationship between literature and history through their experiences within the actual conditions. In other words, parting from a reading of the world, the reader can achieve a reading of these works to expand their comprehension horizons of actual global crisis. In this sense, they can address classical works but not in a traditional historic focus, but from a perspective that the reader starts building in the present. By doing so they link the actuality, the past and even recognize future trends.

Literature as a window to other knowledge: intertextuality

In this sense, the literature is a complex literary text that integrates various branches of knowledge and disciplines in itself as it gathers the vital experiences of characters, epochs, trends, and its own authors to configure a diverse fabric. In a literary artwork can converge: history, science, math, arts, music, philosophy, technique, among other knowledge fields. A literary artwork can become in a learning node that can support the development of a classroom project that involves the diverse contexts in which the students or readers find themselves. In an ethics project, environment education, history, local culture, writing, or arts, the literature opens a poetic field and self-comprehension of the human being and the others in a very intriguing and complex way as a comprehension horizon of the worldly experienced in an interpretative and aesthetic dimension.

This monographic number, organized by Enrique Rodríguez Pérez (Universidad Nacional de Colombia), has the purpose of creating a discussion space around the diverse relationships that can emerge when working the literature in scholar contexts. We invite to make reflections or presenting in a systematic way the experiences that has transformed reading and writing practices parting from the literary works in scholar institutions.

We invite to make contributions that follow the next thematic lines:

- Classroom approaches to the literary works from an interpretative phenomenological perspective.
- The poetic and aesthetic dimensions and the reading processes of literature in schools.
- The vital and cultural contexts of the literature readers in classrooms and project-based pedagogies.
- The processes of reading and interpretation of literary works in educative institutions.
- The literature as an opening to other knowledge: intertextuality and literature.
- The processes of writing and literary creation in schools.
- Evaluation and learning of literature in classrooms.
- Reviews and revisions of important publications about this theme.

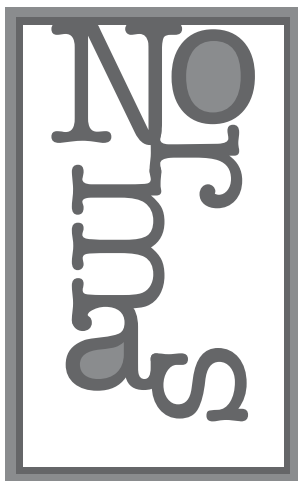
The magazine *Literatura: teoría, historia, crítica*, is indexed in Scopus wos (ESCI), REDIB, Latindex and several other national and international databases.

Guidelines for submitting

We will only accept unpublished and original works in the official languages of the magazine (spanish, english, or portuguese), as well as translation of featured works that engage on this topic, with an extension between 8.000 and 12.000 words, including the list of cited works. The works submitted can be product of investigation projects, personal reflection projects, or examples of an academic work in the field, starting at the problem mentioned. The magazine uses the MLA quotation system implemented by the author(s). We suggest to the interested authors, before submitting your work to evaluation, to consult the complete politics and guidelines of the magazine in its webpage: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/about/submissions>

Submitting schedule

The closing date for this call for papers is November the 30th, 2025. The texts must be submitted to the magazine's email (revliter_fchbog@unal.edu.co) or through the Open Journal System (OJS) platform (www.literaturathc.unal.edu.co).



LITERATURA

teoría, historia, crítica

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

ISSN 2256-5450 versión en línea

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Alcance y política editorial

Literatura: teoría, historia, crítica (LTHC) ha formulado un conjunto de políticas que sirven para orientar su proyecto editorial y definir el contexto en el que interactúan sus diferentes colaboradores.

Servicio a la disciplina. La revista tiene como propósito validar y difundir el conocimiento en los estudios literarios. Su enfoque es académico y propicia el debate de argumentos, los planteamientos críticos y la investigación en el área.

Estructura editorial. La revista está constituida por dos áreas: la Dirección editorial y la Gestión editorial. La Dirección editorial la integra el editor jefe y tres comités académicos de apoyo (comité asesor interno, comité editorial y comité científico). Todos los comités están integrados por profesores investigadores de diversos campos de los estudios literarios. El equipo de Gestión lo conforma un editor responsable de la coordinación editorial y sus respectivos asistentes editoriales o auxiliares. También hacen parte del equipo los editores académicos asociados o los editores invitados a dirigir los números especiales.

Gestión y edición. La revista procurará que su gestión editorial y todos sus procesos, incluyendo la edición de los números, sean claros y eficientes. El equipo editorial mantendrá una comunicación directa y fluida con sus diferentes colaboradores para facilitar la recepción, evaluación y decisión sobre los trabajos que se someten evaluación.

Proceso de arbitraje. Todos los trabajos que se postulen a la Revista serán sometidos a un proceso de arbitraje. Los artículos se evalúan a través de un sistema de arbitraje “doble ciego”, en el que participan investigadores expertos en los temas. Usualmente, cada artículo es leído por dos o tres evaluadores, antes de tomar una decisión sobre su publicación. Las notas y traducciones son evaluadas por un árbitro externo o por un integrante de la Dirección editorial. La evaluación de las reseñas o de las entrevistas también estará a cargo de un solo evaluador, que puede ser uno de los editores de la revista. Los trabajos que se publican en las ediciones especiales no tendrán ninguna prerrogativa en su proceso de evaluación; se gestionarán bajo los mismos criterios que los números misceláneos.

Asimismo, los trabajos que postulen el editor o algún colaborador que pertenezca al equipo de Dirección o Gestión de la revista se evaluarán en condiciones iguales, según los protocolos que se determinen para garantizar un arbitraje “ciego” e independiente.

Conflicto de intereses. La revista procurará que sus diferentes colaboradores participen de la manera más independiente posible, de modo que no se afecte el desarrollo de los procesos editoriales y académicos, y sus resultados. Los autores y los evaluadores deben revelar los potenciales conflictos de intereses que tengan y que puedan comprometer el arbitraje, o afectar la calidad de los contenidos que se publican.

Confidencialidad. Los pormenores del proceso de evaluación de los trabajos y la identidad de sus involucrados serán únicamente de conocimiento del equipo de la Revista, no de terceras partes. La identidad de los evaluadores siempre se mantendrá en reserva, como lo indica el sistema de arbitraje “doble ciego”.

Financiamiento y costos de publicación. La Revista no tiene fines comerciales y es financiada con recursos de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Todo el proceso de publicación es gratuito para los autores.

Acceso a los contenidos. Los artículos se publican en acceso abierto, en su versión en línea, bajo una licencia *Creative Commons* de “atribución, no comercial, sin derivar” (BY-NC-ND), a través de una plataforma de *Open Journal Systems* en: www.literaturathc.unal.edu.co. Los autores pueden autoarchivar, en la versión del editor, los trabajos que publiquen en la Revista. Sin embargo, sugerimos también enlazar o proporcionar el

DOI (identificador de objeto digital) de ese trabajo publicado en nuestro sitio web, desde páginas web personales del autor o desde repositorios institucionales y académicos. La Revista se puede considerar una publicación “azul”, según la clasificación Sherpa Romeo.

Para los lectores que así lo prefieran, la Revista edita una versión impresa que se puede adquirir bajo la modalidad de suscripción (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retracciones, correcciones y retiro de textos publicados. Si después de la publicación de un texto, se descubre que este tiene graves errores que comprometen sus contenidos, si hay evidencia de plagio o de que ha sido publicado previamente, sin que el editor haya sido notificado, se emitirá una retractación y se marcará con una nota en sus metadatos y en todas las páginas del artículo. Además, si luego de la publicación se detecta que el texto tiene un error involuntario que afecta parte de su integridad, se podrá emitir una corrección que se publicará en la revista y se incluirá en la versión digital del texto.

Finalmente, si un texto presenta un problema ético serio, que tiene repercusiones legales, podrá ser retirado después de publicado, en su versión digital, y se mantendrán únicamente sus metadatos con una nota aclaratoria de la razón de su retiro.

Ética. La Revista cuenta con un código de ética para autores y evaluadores, que se puede consultar en el último apartado de este documento, y se acoge a las orientaciones del *Committee on Publication Ethics (COPE)*, en lo que atañe a las buenas prácticas de publicación y a la resolución de posibles conflictos.

Forma y preparación de manuscritos

A continuación, describimos los tipos de trabajos que se publican en LTHC:

Artículos. Son textos de carácter expositivo, argumentativo o de reflexión, producto de investigaciones o revisiones exhaustivas de la bibliografía pertinente, que hacen una contribución original al tema o proponen una posición personal y crítica con respecto a este. Su extensión oscila entre seis mil (mínimo) y doce mil palabras (máximo), incluyendo referencias, notas al pie de página y resúmenes.

Notas. Son textos de carácter general en los que el autor ofrece un punto de vista o analiza un tema de coyuntura, una obra, o un asunto académico de

interés para la comunidad de los estudios literarios. Su extensión es de cinco mil palabras (máximo), incluyendo referencias, notas al pie de página y resúmenes.

Reseñas bibliográficas. Son textos de carácter divulgativo, en los que se hace una aproximación crítica a uno o varios textos publicados, que sean de interés para la comunidad de los estudios literarios. Se privilegiarán las reseñas de textos publicados en los dos últimos años que anteceden al momento de la postulación de la reseña. Su extensión oscila entre dos mil (mínimo) y tres mil palabras (máximo).

Traducciones. Las traducciones tienen un carácter divulgativo y se privilegiará la publicación de textos críticos, teóricos, de importancia para los estudios literarios, que hayan tenido una difusión limitada entre los lectores hispanohablantes.

Entrevistas. Son producto de un diálogo con un escritor, crítico, investigador o académico de renombre, acerca de su obra, su trayectoria, o sobre temas actuales y polémicos en el campo de la literatura.

Originalidad. Los trabajos que los autores postulan a la revista deben ser creaciones originales, propias, que respeten los derechos de autor, y no deben haber sido publicados por otros medios o en otros idiomas (salvo el caso de las traducciones).

Si versiones previas de los trabajos han sido difundidos como literatura gris, documentos de trabajo (*preprints*), en repositorios institucionales o páginas web personales o institucionales, en principio, no constituirían un inconveniente para su publicación en la Revista pero solicitamos a los autores que nos indiquen cuándo y bajo qué condiciones se ha dado tal prepublicación o divulgación preliminar.

Idiomas. La revista publica artículos y notas escritos en español, inglés y portugués.

Formato. Los trabajos deben enviarse en formato Word, sin restricciones (completamente editable). Las tablas y figuras que acompañan el texto, si es el caso, deben entregarse en un formato editable, no en formato de imágenes. Las imágenes o fotografías deben remitirse en una resolución mínima de 300 dpi en archivos JPEG.

Envío de los trabajos. Los autores deben enviar su trabajo por correo electrónico (revliter_fchbog@unal.edu.co) o a través de la plataforma de

Open Journal Systems de la revista (www.literaturathc.unal.edu.co); no se aceptarán ni se procesarán trabajos que se remitan en impreso.

Información de los autores. Al momento de enviar un trabajo, cada uno de los autores debe adjuntar una versión resumida o completa de su *currículum vitae*. Además, en la página inicial del trabajo deben hacer una descripción concisa de su perfil académico, con la siguiente información: nombre bibliográfico completo, grado académico más alto y área, cargo, dependencia, universidad u organización a la que está adscrito, ciudad, país y correo electrónico institucional.

Ejemplo

Patricia Simonson, doctora en narrativa norteamericana del siglo XIX, profesora asociada del Departamento de Literatura, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Correo electrónico: psimonson@unal.edu.co

Título de los trabajos. El título de los trabajos debe ser conciso y se espera que corresponda al tema que se está tratando.

Resúmenes y palabras clave. Los artículos deben incluir un resumen analítico que no supere las 150 palabras. Se espera que los resúmenes respondan, en su estructura, a las siguientes preguntas: 1) ¿cuál es el propósito del artículo?; 2) ¿cómo se desarrollan lógicamente los temas o contenidos en el artículo?; 3) ¿cuál es el punto de vista principal del autor o la contribución del artículo?; 4) ¿cuáles son las conclusiones, repercusiones o aspectos a resaltar y de interés para el lector?

Las notas llevarán un resumen de 100 palabras (máximo) en el idioma original en el que estén escritas. En este resumen debe especificarse el propósito de la nota y los temas que se abordarán.

Las palabras clave que acompañan los resúmenes deben oscilar entre tres (mínimo) y seis (máximo) y, al igual que el título, deben corresponder a los contenidos desarrollados en el texto.

Cuerpo del texto. La organización de los contenidos depende de la intención del texto y de la forma en que el autor pretende llegar de manera más efectiva a sus lectores. No sugerimos aquí un esquema único para escribir un artículo de investigación, reflexión o revisión en los estudios literarios. Sin embargo, pedimos a los autores que procuren siempre la claridad en sus planteamientos. Es importante que el lector reciba con nitidez

el mensaje del trabajo, que sepa cuál es su contribución, y que la calidad de la escritura o la organización de los contenidos no sea un obstáculo en ese propósito.

Tablas y figuras. Las tablas y figuras que se incluyan en los trabajos deben referenciarse en el cuerpo del texto y su aparición debe estar próxima al apartado en donde se hace la referencia. Tanto tablas como figuras deben llevar numeración arábica, según sea su orden de aparición, título y fuente. Para las tablas, su número y título va en la parte superior y la fuente, en la inferior. Para las figuras, tanto el número, como el título y fuente se indican en la parte inferior.

Notas al pie. El uso de notas al pie en el cuerpo del texto se puede justificar para dos propósitos: 1) indicar al lector una referencia, texto o autor que permita ampliar o profundizar en el tema que se está tratando; 2) hacer una aclaración o dar una información adicional que puede ser útil para el lector.

Agradecimientos. Si el artículo o la nota surgen de un proyecto de investigación financiado por una universidad u organización, o si el autor considera que debe mencionar a aquellos que de alguna forma contribuyeron en la investigación o en la escritura del texto, puede incluir al final del trabajo (después del listado de referencias) un apartado de agradecimientos. Se espera que ese apartado no supere las 100 palabras.

Estilo de citación y referencias. La revista sigue las normas de la *Modern Language Association* (MLA) para citar en el texto y para construir el listado final de referencias que debe aparecer en cada trabajo.

¿Cómo citar en el texto?

El estilo MLA usa la llamada citación parentética para hacer una referencia a un autor o publicación dentro del cuerpo del texto.

Por ejemplo, si se toma literalmente un apartado de un texto, la fuente debe incluirse entre paréntesis, con el apellido del autor y número de página, sin signos ortográficos, separados por un espacio:

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Si el autor del texto se menciona y no hay lugar a confusiones, se puede incluir solo el número de página luego de la cita:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

En el caso de que se estén citando varios trabajos de un mismo autor dentro de un párrafo, se puede incluir entre paréntesis un fragmento del título de la obra, con la página que corresponda, para diferenciar cada referencia. Si se trata de un libro se debe poner en letra cursiva y si es un artículo o capítulo, entre comillas:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Si se están citando varias obras de un autor o hay varias entradas del mismo autor en el listado de referencias, y no se menciona su nombre en el texto o apartado referenciado, también se puede incluir el apellido entre el paréntesis para evitar confusiones, separado por una coma:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Cuando en el listado de referencias hay dos o más autores diferentes pero con un mismo apellido, se puede incluir la inicial del nombre cada vez que se cite en el cuerpo del texto para diferenciar la fuente (o incluso el nombre completo, si llegaran a coincidir las iniciales):

(C. Hernández 24) y (P. Hernández 35)
(Jorge Gómez 13) y (José Gómez 65)

Para citar obras dramáticas, se puede incluir el acto, la escena y los versos numerados entre paréntesis, separando cada ítem con un punto, luego del fragmento que se esté citando. En el caso de citar diferentes secciones de una obra, se debe incluir primero, entre paréntesis, la página o el rango

de páginas; luego se indica el volumen, número, capítulo, sección o apartado, separado por punto y coma, y espacio: (89; cap. 2).

¿Cómo construir las referencias?

Debemos resaltar que en MLA es importante confirmar e indicar el formato de la entrada bibliográfica (impreso, digital, web, podcast, etc). El seguimiento correcto de este estilo de citación implica que los autores sigan al detalle las convenciones y los signos ortográficos que se indican y en donde se indican (uso de comillas, letra cursiva, dos puntos, punto, paréntesis, etc.), según sea el tipo de entrada.

A continuación, ofrecemos algunos ejemplos de los casos más comunes en las referencias:

Libro

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Universidad de Antioquia, 2003.

Capítulo de libro

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México, Siglo XXI, 2005, págs. 95-129.

Artículo de una revista

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 9, 2007, págs. 79-122.

Artículo electrónico

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, núm. 2, 2013, págs. 69-95. Web. 3 de marzo del 2014.

Los autores deben tener en cuenta que el listado de referencias de los trabajos y las citas que se hacen en el cuerpo del texto deben corresponder perfectamente. Es decir, no se debe incluir en el listado una referencia que

no se haya usado en el cuerpo del texto, ni tampoco omitir en el listado alguna fuente que se haya incluido en el texto.

La organización de cada entrada bibliográfica se hará por apellido del autor, en orden alfabético.

Consideraciones éticas

Autores

Antes de participar en la revista, se espera que los autores tengan en cuenta las siguientes consideraciones:

Pautas y cuidado de los textos. La Revista tiene normas formales de presentación de los trabajos que se espera que los autores lean, entiendan y apliquen en sus escritos. Asimismo, no se reciben borradores de trabajos sino versiones revisadas cuidadosamente. La entrega de textos coherentes, escritos con esmero, es un factor que se valora positivamente en su lectura.

Exclusividad en la postulación. Los trabajos que se presentan a la revista no deben haber sido postulados simultáneamente a otras. Esto puede comprometer la originalidad de los trabajos y los derechos sobre su publicación. Si el autor, en algún punto del proceso, considera que debe someter su trabajo a otra revista, debe primero consultarlo con el editor para formalizar su retiro.

Plagio. No es aceptable el uso de textos de otros autores por incorporación de apartados completos en el trabajo propio, reproducción de fragmentos, o parafraseo, sin que se realice una adecuada citación o se cuente con los permisos necesarios.

“Refritos” o “autoplagio”. No es aceptable la postulación de textos que ya han sido publicados, en su idioma original o en otros idiomas, de manera parcial o completa. Se espera que la contribución de un trabajo a la disciplina de los estudios literarios no sea la misma, o muy parecida, a la de otras publicaciones del autor.

Coautoría. La publicación de trabajos en coautoría no es una práctica usual en los estudios literarios. Pero, cuando esto suceda, se debe evitar la aparición de autores que no hayan tenido una participación real en la

escritura. Un autor es aquel que ha hecho una contribución sustancial al texto, en el diseño y desarrollo de la investigación, o de la discusión que lo motiva, y que ha participado directamente en la escritura de borradores, correcciones y revisiones que llevaron a la versión final.

Diligencia. Los autores deben cumplir con las tareas que se derivan del proceso de arbitraje y publicación: correcciones sugeridas por los pares, entrega de versiones ajustadas, respuesta a observaciones de la edición (corrección de estilo, diagramación, revisión de pruebas), aprobación de finales. Todo esto debe hacerse en los plazos pactados con la Revista.

Contribución de los trabajos. El propósito de publicar un trabajo surge, casi siempre, de la intención de tener un diálogo con los lectores. En el caso de los trabajos académicos esos lectores están, en su mayoría, en la comunidad del área: profesores, investigadores, estudiantes de pregrado y posgrado. La efectividad de ese diálogo depende de la coherencia, de la solidez de los argumentos y de la contribución que se proponga con respecto a un horizonte de puntos de vista y de textos. Invitamos a los autores a hacer con sus trabajos una contribución a los estudios literarios, a tener posiciones críticas, a generar diálogos estimulantes, a plantear o retomar debates de interés para los lectores contemporáneos.

Evaluadores

Idoneidad. Los evaluadores solo deben aceptar la lectura de trabajos sobre temas que conozcan ampliamente. Si, luego de recibir un trabajo que aceptó leer, el evaluador encuentra que, por alguna circunstancia, no es de su interés o conocimiento debe informarlo al editor para que proceda a reasignar el trabajo.

Independencia. El arbitraje se realiza bajo un sistema “doble ciego” para garantizar, en lo posible, la independencia y rigurosidad de los conceptos. Si en algún punto de la lectura del trabajo, el evaluador encuentra que hay algún impedimento ético o conflicto de intereses que puedan afectar su concepto, debe informar al editor, sin demoras.

Enfoque de los conceptos. Se espera que los evaluadores aborden los trabajos desde una perspectiva académica, rigurosa y coherente. Los conceptos muy escuetos, pobres en argumentos para aprobar o rechazar un trabajo, no son aceptables. Los resultados del arbitraje deben ser de provecho para

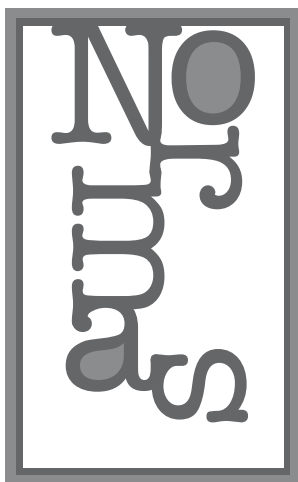
el autor y el editor. El autor debe poder replantear, corregir o validar su trabajo, gracias a los comentarios que reciba. El editor debe poder tomar una decisión argumentada sobre la publicación o rechazo de un trabajo, con base en las recomendaciones de los evaluadores.

Diligencia. Los evaluadores deben pactar un plazo razonable con la Revista, de acuerdo con sus circunstancias y disponibilidad de tiempo. Si, en el desarrollo de la evaluación, el cumplimiento del plazo de entrega resulta inviable, el evaluador debe informar al editor para reorganizar el cronograma inicialmente pactado. La respuesta oportuna a los autores depende también de la colaboración de los evaluadores.

Seguimiento. Los evaluadores deben procurar apoyar al editor para la verificación de versiones corregidas de los trabajos. El aporte del evaluador en este proceso permitirá que la versión que llegue a los lectores sea la mejor posible.

Suplantación. El editor y su equipo llaman a un evaluador a participar en la lectura de un trabajo luego de analizar su formación académica, trayectoria y experiencia en investigación y publicaciones. No es aceptable que un evaluador, luego de asumir la lectura de un trabajo, transfiera la responsabilidad de la evaluación a un tercero (ej. coinvestigador, estudiante de posgrado, etcétera).

Uso de información. Los trabajos que el evaluador recibe, en su mayoría, son inéditos y originales. Cualquier uso o apropiación indebida de los planteamientos, información o apartados de texto de los trabajos que recibe, será considerado como una falta ética de suma gravedad.



LITERATURA

teoría, historia, crítica

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

ISSN 2256-5450 versión en línea

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Scope and editorial policy

LTHC has formulated policies that serve to guide its editorial project and to define the context for interacting with its partners.

Service to the discipline. The journal aims to validate and disseminate knowledge in Literary Studies. Its focus is academic and it promotes debate, critical proposals and research in the area.

Editorial structure. The journal is composed of two areas: the editorial board and the managing editors. The editorial board includes the editor in chief and three academic support committees (internal advisory committee, editorial committee and scientific committee). All the committees are comprised of research professors from various fields of literary studies. The managing editors include the editor responsible for the editorial coordination and his/her respective editorial assistants. The team also includes associate academic editors or editors invited to lead special editions.

Management and editing. The journal will ensure that its editorial management and all processes, including the editing of the issues, are clear and efficient. The editorial team will maintain direct and fluid communication with its different partners to facilitate the reception, evaluation and decision of work submitted to the journal.

Peer-review process. All work submitted to the journal shall be subject to peer review. Articles are evaluated through a “double-blind” peer review system with the participation of expert researchers in the topic. Generally,

every article is read by two or three reviewers before a decision is made on its publication. Notes and translations are evaluated by an external reviewer or by a member of the editorial committee. Evaluation of reviews or interviews will also be conducted by a single reviewer, who can be one of the editors of the journal. Work published in the special issues will not have any priority in the evaluation process; they will be treated under the same criteria as the miscellaneous issues.

Also, work proposed by the editor or any partner that belong to the editorial board or is a managing editor will be evaluated under equal conditions in accordance with protocols to ensure a “blind” and independent peer review.

Conflict of interest. The journal will ensure that the different partners participate in the most independent manner possible so as not to affect the academic and editorial processes and their results. Authors and reviewers must disclose potential conflicts of interest that have and that can compromise the peer review or affect the quality of the contents that are published.

Confidentiality. The details of the evaluation process of the work and the identity of those involved shall only be known by the journal’s team, not by third parties. The identity of the reviewers will always be held in reserve, as indicated by the “double-blind” peer review system.

Publication costs. The journal has no commercial purposes and is supported with resources from the School of Human Sciences at the Universidad Nacional de Colombia in Bogotá. The entire publication process has no cost to the authors.

Access to our contents. The journal is published in open access, in its online version, under a *Creative Commons* license of “attribution, non-commercial, no derivatives” (BY-NC-ND), through an *Open Journal Systems* platform at: www.literaturathc.unal.edu.co. Self-archiving is allowed, in the editor’s version, from personal webpages or from institutional or thematic open access repositories. However, we also suggest to link or to provide the DOI (digital object identifier) to every work published in the journal. The journal can be considered as a “blue” publication, according to the Sherpa Romeo classification.

For readers who so prefer, the journal publishes a printed version that is available by subscription (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retractions, corrections and withdrawal of published texts. If, after publication in the journal, an article is found to contain serious mistakes

that compromise its contents, if there is evidence of plagiarism or previous publication and the editor has not been notified in time, a retraction will be issued and published in the metadata and on all the pages of the article. Further, if after publication, the text is found to contain a significant involuntary error that partially affects its contents, a correction will be published and included in the HTML and PDF formats.

Finally, if a text presents a serious ethical issue which may lead to legal repercussions, it may be withdrawn from the digital version of the journal. In such cases, a note stating the reasons for withdrawal will be published, and only the article's metadata will remain.

Ethics. The journal has formulated a code of ethics for authors and reviewers which can be consulted in the final section of this document and complies with the guidelines of the *Committee on Publication Ethics* (COPE) in terms of good publication practices and the resolution of possible conflicts.

Form and preparation of manuscripts

Below, we describe the types of articles that are published in LTHC:

Articles. The articles are expository, argumentative or reflective texts resulting from research or comprehensive review of the pertinent bibliography which make an original contribution to the subject or propose a personal and critical position with respect to the same. The articles make important contributions to the debates in the discipline. Their length ranges between six thousand words (minimum) and twelve thousand words (maximum), including references, footnotes and abstracts.

Notes. These are texts of a general nature in which the author offers a point of view or analyzes a subject of conjuncture, a work, or an academic subject of interest for the community of literary studies. Their length is five thousand words (maximum), including references, footnotes and abstracts.

Bibliographical reviews. These are informative texts which take a critical approach to one or several texts that are of interest to the community of literary studies. Priority is given to texts published in the two years prior to the moment of submission to the journal. Their length ranges between two thousand words (minimum) and three thousand words (maximum).

Translations. The translations are informative in nature; priority will be given to the publication of critical, theoretical texts of importance for literary studies which have had limited diffusion among Spanish-speaking readers.

Interviews. These are the product of a dialogue with a writer, critic, researcher or well-known scholar, about his/her work, trajectory or about current and controversial issues in the field of literature.

Originality. The works that the authors submit to the journal must be their own original creations that respect copyrights and must not have been published in other media or in other languages (except in the case of translations).

Earlier works diffused as grey literature, preprints, in institutional repositories or personal or institutional websites would not in principle constitute a disqualification for publication in the journal but authors must indicate when and under what conditions such a pre-publication or preliminary diffusion has been made.

Languages. The journal publishes articles and notes written in Spanish, English and Portuguese.

Format. Work should be sent in Word format, without restrictions (fully editable). Tables and figures that accompany the text should be in editable format, not image format. Images or photographs should have a minimum resolution of 600 dpi in JPEG files.

Submissions. Authors must submit their work by email (revliter_fchbog@unal.edu.co) or through the *Open Journal Systems* platform of the journal (www.literaturathc.unal.edu.co); printed articles will not be accepted or processed.

Information on the authors. Each one of the authors must attach a summary or full version of his/her resume with submission of the work. In addition, the first page of the work must include a concise description of the author's academic profile, with the following information: complete bibliographic name, highest academic degree and area, position, affiliated department and University or organization, city, country, institutional e-mail.

Example

Patricia Simonson, PhD in 19th century American narrative, Associate Professor of the Literature Department, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Email: psimonson@unal.edu.co

Title of the work. The title of the work must be concise and correspond to the subject covered.

Abstracts and key words. Articles must include an analytic abstract not exceeding 150 words. The abstracts should answer the following questions: (1) what is the purpose of the article?; (2) how are the subjects or the contents in the article logically developed?; (3) what is the main point of view of the author or the contribution of the article?; (4) what are the conclusions, repercussions or aspects to highlight and of interest to the reader?

The notes abstracts will be no longer than 100 words long in the original language in which they are written. The abstract must clearly indicate the purpose of the note and the issues that are addressed.

Key words accompanying the abstract must be between three (minimum) and six (maximum) and like the title, must correspond to the content that is developed in the text.

Body of the text. The organization of the contents depends on the intention of the text and on the form in which the author aims to most effectively reach the readers. We are not suggesting here a unique format for an article of research, reflection, or review in literary studies. However, authors must always seek clearly in their approaches. It is important that the reader understand the message of the article clearly, understand its contribution, and that the quality of the writing or the organization of the contents is not an obstacle to this.

Tables and figures. The tables or figures included in the work must be referenced in the body of the text next to where the reference is made. Both tables and figures must be numbered with Arabic numerals according to their order of appearance, title and source. Table numbers and titles are placed above, with the source below. For figures, both the number and the title and source are indicated below.

Footnotes. The use of footnotes in the body of the text can be justified for two purposes: (1) to indicate to the reader a reference, text or author which expands or deepens the subject being treated; (2) to clarify or give additional information that may be useful to the reader.

Acknowledgements. If the article or note arises from a research project funded by a university or organization, or if the author considers that mention should be made of those who contributed to the research or in the writing of the text, an acknowledgements section may be included at

the end of the work (after the list of references). This section should not exceed 100 words.

Citation and reference style. The journal follows the rules of the Modern Language Association (MLA) for in-text citations and for the final reference list of that must appear in each work.

In-Text citations

The MLA style uses “parenthetical” citation to refer to an author or text within the body of the paper.

For example, in the case of literal quotes, the source must be included in parentheses, with the last name of the author and the page number, without orthographic signs, separated by a space:

“Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (Woolf 59).

If the author of the text is mentioned and there is no room for confusion, only the number of page after the citation may be included:

Sometimes, Woolf uses free indirect discourse: “Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (59).

If various works by the same author are being quoted within a paragraph, a fragment of the title of the work with the corresponding page can be included in parentheses to differentiate each reference. Book titles must be in italics and article or chapter titles in quotation marks:

Here we see that Naipaul, both in his first-person narrator (*A Bend* 57) and in his third-person narrator (“The Heart” 101)...

If several works by an author are being cited or there are multiple entries from the same author in the list of references, and the author's name is not mentioned in the referenced text or section, the last name can also be included in the parenthesis to avoid confusion, separated by a comma:

(Naipaul, "The Heart" 101)

When there are two or more different authors but with the same name in the list of references, the initial of the name can be included for each citation in the body of the text to distinguish the source (or even the full name, if the initials are the same):

(C. Hernández 24) and (P. Hernández 35)
(Jorge Gómez 13) and (José Gómez 65)

To cite dramatic works, the numbered act, scene and verse can be included in parentheses, each item separated by a period, after the fragment cited. If different sections of a work are being cited, the page or range of pages, in parenthesis, must first be included, then the volume, number, chapter, section, or paragraph, separated by a semicolon and a space: (89, ch. 2).

Reference list citations

The MLA it is important to confirm and indicate the format of the bibliographic entry (print, digital, web, podcast, etc.). The proper monitoring of this citation style implies that authors follow in detail the indicated conventions and orthographic signs and where indicated (use of quotation marks, italics, colons, periods, parentheses, etc.), depending on the type of entry.

Some examples of the most common cases in the references are offered below:

Book

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

Book chapter

Scholem, Gershom. "Cábala y mito". *La cábala y su simbolismo*. México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.

Journal article

Castro Ramírez, Bibiana. "José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 9, 2007, pp. 79-122.

Electronic article

Ramey, James. "Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, no. 2, 2013, pp. 69-95. Web. March 3, 2014.

Authors must ensure that reference list and the citations made in the body of the text match perfectly. A reference which has not been used in the body should not be included in the reference list, nor should a source included in the text be omitted from the list.

Each bibliographic entry is organized in alphabetical order by last name.

Ethical Issues

Authors

To participate in the journal, authors must take into account the following considerations:

Guidelines and care of the texts. The journal has formal rules for the presentation of works which authors must read, understand and follow. The journal does not receive drafts of work but final versions carefully reviewed by their authors. Delivery of coherent texts, written with care, is a factor that is valued positively in the evaluation.

Exclusivity in the submission. Articles submitted to the journal must not have been submitted simultaneously to other journals. This would compromise the originality of the work and rights of publication. If at some point in the process, authors consider that they must submit their article to another journal, they should first consult with the editor in order to formalize the withdrawal.

Plagiarism. The use of texts of other authors by incorporation of complete sections in their own work, reproduction of fragments or paraphrase, without proper citation or the necessary permissions, is not acceptable.

“Self-plagiarism”. The submission of texts that already have been published earlier, in their original language or other languages, fully or partially, is not acceptable. The contribution of a work to the field of literary studies should not be the same, or very similar, to that of other publications of the author.

Co-authorship. The publication of co-authored works is not a usual practice in literary studies. But, when this occurs, the crediting of authorship to those who have not had a real participation in writing process should be avoided. An author is someone who has made a substantial contribution to the text, the design and development of the research or discussion that motivates it, and who has been directly involved in writing drafts, corrections and revisions that lead to the final version.

Diligence. Authors must comply with requirements arising from the peer review and publication process: corrections suggested by the peers, delivery of revised versions, responses to observations (copy editing, design and page layout, proofreading), and approval of final versions. This must be done within the timeframe agreed on with the journal.

Contribution of the work. The purpose of publishing an work is almost always to establish a dialogue with readers. In the case of academic work those readers are, mostly, in the community of the area: professors, researchers, undergraduate and graduate students. The effectiveness of such dialogue depends on the coherence and strength of the arguments and the contribution proposed with respect to a horizon of viewpoints and texts. We invite authors to make their work a contribution to literary studies, to have critical positions, to generate stimulating dialogues, to raise or to resume discussions of interest to contemporary readers.

Reviewers

Suitability. Reviewers should only accept the reading of works on subjects that they know well. If, after receiving an article for read, the reviewer discovers that, for some reason, it does not correspond to his/her interest or knowledge, he/she must so inform the editor in order to reassign the work.

Independence. The peer-review process of the journal is performed under a “double-blind” system to ensure, as far as possible, the independence and thoroughness of the opinions. If at some point in the reading of the paper, the reviewer finds that there is some ethical impediment or conflict of interest that may affect his/her opinion, the editor must be so informed without delay.

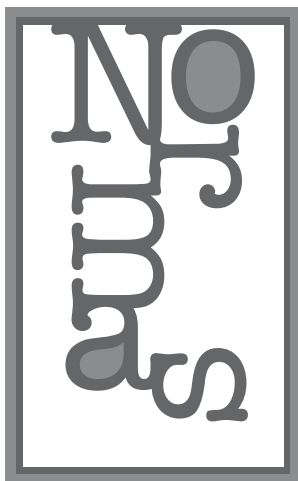
Content of the evaluations. Reviewers must address works from a formal, rigorous and coherent perspective. Superficial opinions, lacking in arguments, are not acceptable in approving or rejecting work. The results of the peer review process must be useful worthwhile for the author and the publisher. Authors must be able to revise, correct or validate their work from the comments received. The editor must be able to make an argued decision about the publication or rejection of work based on the recommendations of the reviewers.

Diligence. Reviewers must agree on a reasonable timeframe with the journal, according to circumstances and availability of time. If, during the evaluation, compliance with the delivery time is unfeasible, the reviewer must inform the editor to rearrange the schedule initially agreed upon. The timely response to the authors also depends on the collaboration of the reviewers.

Follow-up. Reviewers should also seek to support the editor in verification of corrected versions of the work. The contribution of the reviewer to this process will allow the best possible version to reach the readers.

Substitution. The editorial team invites a reviewer to participate in the reading of an article after reviewing his/her academic training, background and experience in research and publications. It is not ethical for a reviewer, after accepting to read an article, to transfer the responsibility for the evaluation to a third party (e.g. co-researcher, graduate student, etc.).

Use of information. The work a reviewer receives is, mostly, unpublished and original. Any use or misappropriation of the topics treated, information or sections of text from the work received will be considered a very serious ethical misconduct.



LITERATURA

teoría, historia, crítica

INSTRUÇÕES AOS AUTORES

ISSN 2256-5450 versión en línea

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Escopo e política

A LTHC formulou umas políticas que servem para orientar seu projeto editorial e definir o contexto no qual interagem seus diferentes colaboradores.

Serviço à disciplina. A Revista tem como propósito validar e difundir o conhecimento nos estudos literários. Seu enfoque é acadêmico e propiciará o debate de argumentos, as propostas críticas e a pesquisa na área.

Estrutura editorial. A Revista está constituída por duas áreas: a de Direção Editorial e a de Gestão Editorial. A Direção Editorial está composta pelo editor-chefe e três comitês acadêmicos de apoio (comitê assessor interno, comitê editorial e comitê científico). Todos os comitês estão integrados por professores pesquisadores de diversos campos dos estudos literários. A equipe de Gestão Editorial está formada por um editor responsável pela coordenação editorial e seus respectivos assistentes editoriais ou auxiliares. Também fazem parte da equipe os editores acadêmicos associados ou os editores convidados a dirigirem os números especiais.

Gestão e edição. A Revista procurará que sua gestão editorial e todos seus processos, o que inclui a edição dos números, sejam claros e eficientes. A equipe editorial manterá uma comunicação direta e fluída com seus diferentes colaboradores para facilitar a recepção, avaliação e decisão sobre os trabalhos que são submetidos à Revista.

Processo de arbitragem. Todos os trabalhos enviados à Revista serão submetidos a um processo de arbitragem. Os artigos são avaliados por meio de um sistema de arbitragem “duplo-cego”, do qual participam pesquisadores especializados nos temas em questão. Usualmente, cada artigo é lido por dois ou três avaliadores antes de se tomar uma decisão sobre sua publicação. As anotações e traduções são avaliadas por um árbitro externo ou por um integrante da Direção Editorial. A avaliação das resenhas ou das entrevistas também estão sob a responsabilidade de um só avaliador, que pode ser um dos editores da Revista. Os trabalhos que são publicados nas edições especiais não terão nenhuma prerrogativa em seu processo de avaliação, isto é, estarão sob os mesmos critérios que os números variados.

Além disso, os trabalhos realizados pelo editor ou por algum colaborador que pertença a equipe de Direção ou Gestão Editorial da Revista serão avaliados sob condições iguais, segundo os protocolos determinados, para a garantia de uma arbitragem “cega” e independente.

Conflito de interesses. A Revista procurará que seus diferentes colaboradores participem da maneira mais independente possível a fim de que não se afete o desenvolvimento dos processos editoriais e acadêmicos, bem como seus resultados. Os autores e os avaliadores devem revelar os potenciais conflitos de interesses que tenham e que possam comprometer a arbitragem, ou ainda afetar a qualidade dos conteúdos publicados.

Confidencialidade. Os pormenores do processo de avaliação dos trabalhos e a identidade de seus envolvidos serão unicamente de conhecimento da equipe da Revista. A identidade dos avaliadores sempre se manterá em reserva, como é indicado no sistema de arbitragem “duplo-cego”.

Financiamento e custos de publicação. A Revista não tem fins comerciais e é financiada com recursos da Faculdade de Ciências Humanas da *Universidad Nacional de Colombia* em Bogotá. Todo o processo de publicação é gratuito para os autores.

Acesso aos conteúdos. Os artigos são publicados em acesso aberto, em sua versão on-line, sob uma licença Creative Commons de “atribuição, não comercial, sem derivar” (BY-NC-ND), por meio de uma plataforma do *Open Journal Systems* em: www.literaturathc.unal.edu.co. Os autores podem fazer o autoarquivamento, na versão do editor, dos trabalhos que publicarem na Revista; contudo, sugerimos que o autor mencione o link da nossa página web, onde foi publicado esse trabalho, em suas páginas pessoais ou

repositórios institucionais e acadêmicos. A Revista pode ser considerada uma publicação “azul” quanto à classificação de Sherpa Romeo.

Para os leitores que preferirem, a Revista edita uma versão impressa que pode ser adquirida sob a modalidade de assinatura (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retratações, correções e retirada de textos publicados. Se após a publicação de um texto na revista, é descoberto que tem graves erros que comprometem seus conteúdos, se há evidência de plágio ou de que foi publicado previamente sem que o editor fosse notificado, será emitida uma retratação e se colocará uma nota em seus metadados e em todas as páginas do artigo. Além disso, se depois da publicação for detectado que o texto tem um erro involuntário que afeta, parcialmente, sua integridade, poderá ser emitida uma correção para ser publicada na revista e ela será incluída na versão digital do texto.

Finalmente, se um texto apresenta um problema ético sério, que tem repercussões legais, poderá ser retirado da revista após publicado, em sua versão digital, e tão só serão mantidos os seus metadados com uma nota de esclarecimento da razão de sua retirada.

Ética. A Revista formulou um código de ética para autores e avaliadores que pode ser consultado na última seção deste documento, o qual contém as orientações do *Committee on Publication Ethics* (COPE) quanto às boas práticas de publicação e à resolução de possíveis conflitos.

Forma e preparação de manuscritos

A seguir, descrevemos os tipos de trabalhos que são publicados na LTHC.

Artigos. São textos de caráter expositivo, argumentativo ou de reflexão, produto de pesquisas ou revisões exaustivas da bibliografia pertinente, que fazem uma contribuição original ao tema ou propõem uma posição pessoal e crítica a respeito deste. Os artigos fazem contribuições importantes aos debates da disciplina. Sua extensão varia entre seis mil (mínimo) e doze mil palavras (máximo), incluindo as referências, notas de rodapé e resumos.

Anotações. São textos de caráter geral nos quais o autor oferece um ponto de vista ou analisa um tema de conjuntura, uma obra ou um assunto acadêmico de interesse para a comunidade dos estudos literários. Sua extensão é de cinco mil palavras (máximo), incluindo as referências, notas de rodapé e resumos.

Resenhas bibliográficas. São textos de caráter de divulgação, no qual se faz uma aproximação crítica a um texto ou a vários textos publicados que sejam de interesse para a comunidade dos estudos literários. Serão privilegiadas as resenhas de textos publicados nos dois últimos anos antecedentes ao momento de submissão à Revista. Sua extensão varia entre 2.000 palavras (mínimo) e 3.000 palavras (máximo).

Traduções. As traduções têm um caráter de divulgação e será privilegiada a publicação de textos críticos, teóricos, de importância para os estudos literários, que tenham tido uma difusão limitada entre os leitores hispano-falantes.

Entrevistas. São produto de um diálogo com um escritor, crítico, pesquisador ou acadêmico de renome sobre sua obra, trajetória ou sobre temas atuais e polêmicos no campo da literatura.

Originalidade. Os trabalhos que os autores enviam à Revista devem ser criações originais, próprias, que respeitem os direitos autorais e não devem ter sido publicados por outros meios ou em outros idiomas (excetuando o caso das traduções).

Se versões prévias dos trabalhos tiverem sido difundidas como literatura cinzenta, documentos de trabalho (*preprints*), em repositórios institucionais ou páginas web pessoais ou institucionais, em princípio, não constituiriam um inconveniente para sua publicação na Revista; contudo, solicitamos aos autores que nos indiquem quando e sob que condições essa pré-publicação ou divulgação preliminar foi realizada.

Idiomas. A Revista publica textos em espanhol, inglês y português.

Formatação. Os trabalhos devem ser enviados em Word, sem restrições (completamente editáveis). As tabelas e figuras que acompanham o texto, se for o caso, não devem ser entregues no formato de imagem, mas sim em formato editável. As imagens e fotografias devem ser enviadas numa resolução mínima de 600 DPI em .jpeg.

Envio dos trabalhos. Os autores devem enviar seu trabalho por e-mail (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou pela plataforma do *Open Journal Systems* da Revista (www.literaturathc.unal.edu.co); não serão aceitos nem entrarão no processo de avaliação trabalhos enviados impressos.

Informação dos autores. No momento de enviar um trabalho, cada um dos autores deve anexar seu currículo. Além disso, na página inicial do trabalho, devem fazer uma descrição concisa de seu perfil acadêmico, com

a seguinte informação: nome bibliográfico completo, grau acadêmico mais alto e área, cargo, dependência e universidade ou organização a que estão vinculados, cidade, país, e-mail institucional.

Exemplo

Patricia Simonson, Doutora em narrativa norte-americana do século XIX; professora associada do Departamento de Literatura da *Universidad Nacional de Colombia*, Bogotá, Colômbia. E-mail: psimonson@unal.edu.co.

Título dos trabalhos. O título dos trabalhos deve ser conciso e espera-se que corresponda ao tema que tratado no texto.

Resumos e palavras-chave. Os artigos devem incluir um resumo analítico que não ultrapasse 150 palavras. Espera-se que os resumos respondam, em sua estrutura, às seguintes perguntas: 1) Qual é o propósito do artigo? 2) Como se desenvolvem logicamente os temas ou conteúdos no artigo? 3) Qual é o ponto de vista principal do autor ou a contribuição do artigo? 4) Quais são as conclusões, repercussões ou aspectos a ressaltar e de interesse para o leitor?

As anotações terão um resumo de 100 palavras no máximo, no idioma original no qual estejam escritas. Nesse resumo, devem estar claros o propósito da anotação e os temas que serão abordados.

As palavras-chave que acompanham os resumos devem variar de três (mínimo) a seis (máximo) palavras e, assim como o título, devem corresponder aos conteúdos desenvolvidos no texto.

Corpo do texto. A organização dos conteúdos depende da intenção do texto e da forma na qual o autor pretende chegar a seus leitores. Não sugerimos aqui um esquema único para escrever um artigo de pesquisa, reflexão ou revisão nos estudos literários. Contudo, pedimos aos autores para buscarem sempre a clareza em suas proposições. É importante que o leitor receba com nitidez a mensagem do trabalho, que saiba qual é sua contribuição e que a qualidade da escrita ou da organização dos conteúdos não seja um obstáculo para atingir esse propósito.

Tabelas e figuras. As tabelas e figuras que forem incluídas nos trabalhos devem estar referenciadas no corpo do texto e sua localização deve estar próxima à seção na qual se faz a referência. Tanto tabelas quanto figuras devem ter numeração arábica, título e fonte. Para as tabelas, seu número

e título vão na parte superior e a fonte na inferior. Para as figuras, tanto o número quanto o título e fonte são indicados na parte inferior.

Notas de rodapé. O uso de notas de rodapé no corpo do texto pode ser justificado para dois propósitos: 1) indicar ao leitor uma referência, texto ou autor que permita ampliar ou aprofundar no tema que está sendo tratado; 2) fazer esclarecimentos ou dar uma informação adicional que pode ser útil para o leitor.

Agradecimentos. Se o artigo ou a anotação surgirem de um projeto de pesquisa financiado por uma universidade ou organização, ou, se o autor considerar que deve mencionar aqueles que, de alguma forma, contribuíram na pesquisa ou na escrita do texto, pode incluir ao final do trabalho (depois da lista de referências) uma seção de agradecimentos. Espera-se que estes não ultrapassem 100 palavras.

Estilo de citação e referências. A Revista segue as normas da *Modern Language Association* (MLA) para citar no texto e para construir a lista de referências que deve aparecer em cada trabalho.

Como citar no texto?

O estilo MLA usa a chamada citação “parentética” para fazer uma referência a um autor ou texto dentro do corpo do texto.

Por exemplo, se for um texto citado literalmente, a fonte deve ser incluída entre parênteses, com o sobrenome do autor e o número de página, sem sinais ortográficos, separados por um espaço.

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Se o autor do texto for mencionado e não ambiguidades, pode-se incluir só o número de página depois da citação:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

No caso de vários trabalhos de um mesmo autor serem citados dentro de um parágrafo, pode-se incluir entre parênteses um fragmento do título da obra, com a página que corresponda, para diferenciar cada referência. Se se tratar de um livro, deve-se pôr em itálico e, se for um artigo ou capítulo, entre aspas:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Se estiverem sendo citadas várias obras de um autor ou houver várias entradas do mesmo autor na lista de referências e não for mencionado seu nome no texto, também pode-se incluir o sobrenome entre parênteses para evitar confusões, além de estar separado por uma vírgula:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Quando, na lista de referências, houver dois ou mais autores diferentes, mas com um mesmo sobrenome, pode-se incluir a inicial do nome cada vez que for citado no corpo do texto para diferenciar a fonte (ou inclusive o nome completo, se chegassem a coincidir as iniciais):

(C. Hernández 24) e (P. Hernández 35)
(Jorge Gómez 13) e (José Gómez 65)

Para citar obras dramáticas, pode-se incluir o ato, a cena e os versos numerados entre parênteses, separado cada item por ponto, depois do fragmento que estiver citando. No caso de citar diferentes seções de uma obra, deve-se incluir primeiro, entre parênteses, a página ou o intervalo de páginas; em seguida, indica-se o volume, número, capítulo ou seção, separado por ponto-e-vírgula e espaço: (89; cap. 2).

Como construir as referências?

Devemos ressaltar que no MLA é importante indicar o formato da entrada bibliográfica (impresso, digital, web, podcast etc.). Os autores devem seguir detalhadamente as convenções e os sinais ortográficos que são indicados e

onde se indicam (uso de aspas, itálico, dois-pontos, ponto, parênteses etc.) conforme for o tipo de entrada.

A seguir, oferecemos alguns exemplos dos casos mais comuns nas referências:

Livro

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editora Universidad de Antioquia, 2003.

Capítulo de livro

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.

Artigo de revista

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 9, 2007, pp. 79-122.

Artigo eletrônico

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, n. 2, 2013, pp. 69-95. Web. 3 de março de 2014.

Os autores devem levar em conta que a lista de referências dos trabalhos e as citações feitas no corpo do texto devem corresponder perfeitamente. Não se deve incluir na lista uma referência que não tenha sido usada no corpo do texto nem omitir na lista alguma fonte que tenha sido incluída no texto.

A organização de cada entrada bibliográfica será feita pelo sobrenome do autor, em ordem alfabética.

Considerações éticas'

Autores

Antes de participar da Revista, espera-se que os autores considerem as seguintes observações:

Pautas e cuidado dos textos. A Revista tem normas para apresentação de trabalhos e espera que os autores as leiam, entendam e sigam. Além disso, a Revista não recebe rascunhos de trabalhos, mas sim versões revisadas cuidadosamente por seus autores. A entrega de textos coerentes, escritos com dedicação, é um fator que é valorizado positivamente em sua leitura.

Exclusividade. Os trabalhos que são apresentados à Revista não devem ter sido enviados simultaneamente a outras publicações. Isso pode comprometer a originalidade dos trabalhos e os direitos sobre sua publicação. Se o autor, em algum momento do processo, considerar que deve submeter seu trabalho a outra revista, deve primeiro consultar o editor para formalizar sua retirada.

Plágio. O uso de textos de outros autores por incorporação de seções completas no trabalho, reprodução de fragmentos ou paráfrase, sem que se realize uma adequada citação ou se conte com as licenças necessárias, não é aceitável.

Uso de versões já publicadas ou “autoplágio”. A submissão de textos que já foram publicados em seu idioma original ou em outros idiomas, em conteúdo parcial ou completo, não é aceitável. Espera-se que a contribuição de um trabalho para a disciplina dos estudos literários não seja a mesma, ou muito parecida, à de outras publicações do autor.

Coautoria. A publicação de trabalhos em coautoria não é uma prática usual nos estudos literários. Contudo, quando isso ocorrer, deve-se evitar que apareçam autores que não tenham tido uma participação real na escrita do texto. Um autor é aquele que realizou uma contribuição substancial no texto, no desenho e desenvolvimento da pesquisa, ou da discussão que o motiva e que participou diretamente na escrita dos rascunhos e revisões que levaram à versão final.

Diligência. Os autores devem cumprir com as tarefas que se derivam do processo de arbitragem e publicação: correções sugeridas pelos pares

acadêmicos, entrega de versões ajustadas, resposta a observações da edição (revisão de texto, diagramação e revisão de provas), aprovação de prints finais.

Contribuição dos trabalhos. O propósito de publicar um trabalho surge, quase sempre, da intenção de ter um diálogo com os leitores. No caso dos trabalhos acadêmicos, esses leitores estão, em sua maioria, na comunidade da área: professores, pesquisadores, estudantes de graduação e pós-graduação. A efetividade desse diálogo depende da coerência, da solidez dos argumentos e da contribuição proposta a respeito de um horizonte de pontos de vista e de textos. Convidamos os autores a fazerem de seus trabalhos uma contribuição aos estudos literários, a terem posições críticas, a gerarem diálogos estimulantes, a proporem ou retomarem debates de interesse para os leitores contemporâneos.

Avaliadores

Idoneidade. Os avaliadores só devem aceitar a leitura de trabalhos sobre temas que conheçam amplamente. Se, após receber um trabalho que aceitou ler, o avaliador constata que, por alguma circunstância, não é de seu interesse ou área de conhecimento, deve informar o editor para que este designe o trabalho a outro avaliador.

Independência. A arbitragem da Revista é realizada sob o sistema “duplo-cego” a fim de garantir, na medida do possível, a independência e rigorosidade dos conceitos. Se, em algum ponto da leitura do trabalho, o avaliador constatar que há algum impedimento ético ou conflito de interesses que possam afetar seu conceito, deve informar o editor, sem hesitar.

Enfoque dos conceitos. Espera-se que os avaliadores abordem os trabalhos a partir de uma perspectiva acadêmica, rigorosa e coerente. Os conceitos muito superficiais, pobres em argumentos para aprovar ou recusar um trabalho, não são aceitáveis. Os resultados da arbitragem devem ser úteis para o autor e editor. O autor deve poder repropor, corrigir ou validar seu trabalho, graças aos comentários que receber. O editor deve poder tomar uma decisão argumentada sobre a publicação ou recusa de um trabalho, com base nas recomendações dos avaliadores.

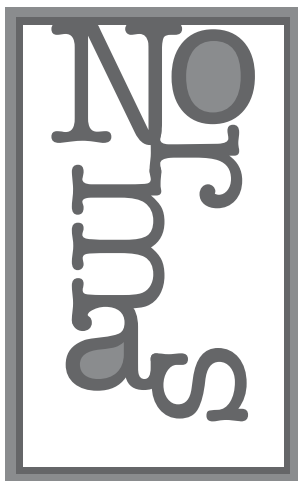
Diligência. Os avaliadores devem estabelecer um prazo razoável com a Revista, de acordo com suas circunstâncias e disponibilidade de tempo. Se,

no desenvolvimento da avaliação, o cumprimento do prazo de entrega se tornar inviável, o avaliador deve informar o editor para este reorganizar o cronograma estabelecido. A resposta oportuna aos autores depende também da colaboração dos avaliadores.

Seguimento. Os avaliadores devem procurar apoiar o editor para a verificação de versões corrigidas dos trabalhos. A contribuição do avaliador nesse processo permitirá que a versão que chegar aos leitores da Revista seja a melhor possível.

Suplantação. O editor e sua equipe chamam um avaliador a participar na leitura de um trabalho após analisar sua formação acadêmica, trajetória e experiência em pesquisa e publicações. Não é aceitável que um avaliador, depois de assumir a leitura de um trabalho, transfira a responsabilidade da avaliação a um terceiro (copesquisador, estudante de pós-graduação etc.).

Uso de informação. Os trabalhos que o avaliador receber, em sua maioria, são inéditos e originais. Qualquer uso ou apropriação indevida das proposições ou seções de texto dos trabalhos que recebe será considerado como uma falta ética de suma gravidade.



LITTERATURA

teoría, historia, crítica

INSTRUCCIONES AUX AUTEURS

ISSN 2256-5450 versión en línea

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Portée de la publication et politique éditoriale

La revue LTHC a formulé des politiques permettant d'orienter son projet éditorial et de définir le contexte où tous leurs collaborateurs interagissent.

Service à la discipline. Les objectifs de la revue sont valider et vulgariser les nouvelles connaissances dans le champ des études littéraires. L'approche de la revue est académique et cette publication mettra à disposition les conditions pour le débat argumentatif, les propositions critiques et la recherche.

Structure éditoriale. La revue est composée par deux instances: la direction éditoriale et la section de gestion éditoriale. La direction éditoriale est intégrée par le rédacteur en chef et trois comités d'appui (le comité consultatif interne, le comité éditorial et le comité scientifique). Tous les comités sont intégrés par des professeurs-chercheurs venus de différentes sous-disciplines des études littéraires. La section de gestion éditoriale est intégrée par un éditeur responsable de la direction éditoriale et des assistants d'édition. Les éditeurs académiques associés et les éditeurs invités à diriger les numéros thématiques font aussi partie de l'équipe de gestion.

Gestion et édition. La revue veillera à l'efficacité et à la clarté de la gestion éditoriale et de tous les autres processus, y compris l'édition des numéros. L'équipe éditoriale maintiendra une communication directe et fluide avec tous ses collaborateurs afin de faciliter la réception, l'évaluation et la décision sur la publication des travaux soumis.

Processus d'arbitrage. Tous les travaux présentés seront soumis à un processus d'arbitrage. Les articles sont évalués au travers d'un système de double relecture anonyme, faite par d'autres académiques experts. Usuellement, avant la décision sur la publication, chaque article est lu par deux ou trois académiques qui l'évaluent. Les notes de réflexion et les traductions sont évaluées par une personne externe au comité ou par un intégrant de la direction éditoriale. Les évaluations des comptes rendus et des entretiens seront faites aussi par une seule personne, qui peut être un intégrant du comité éditoriale. Les travaux publiés dans les numéros thématiques n'auront aucune prérogative dans le processus d'évaluation; ces textes seront traités avec les mêmes critères que les textes des numéros miscellanées. De même, les contributions présentées par un éditeur ou un collaborateur intégrant de l'équipe de direction ou de la section de gestion éditoriale seront évaluées dans les mêmes conditions, selon les protocoles adoptés pour garantir une évaluation anonyme et indépendante.

Conflit d'intérêts. Cherchant à ne pas affecter la réalisation des processus éditoriaux et académiques ainsi que ses résultats, la revue veillera à une participation indépendante de la part de tous ses collaborateurs. Les auteurs et les académiques chargés de l'évaluation ont l'obligation de révéler les potentiels conflits d'intérêts qu'ils ont et qui peuvent compromettre le processus d'arbitrage ou affecter la qualité des contenus.

Confidentialité. Seule l'équipe éditoriale de la revue connaîtra tous les détails du processus d'évaluation des travaux et l'identité des personnes y impliquées. L'identité des académiques qui évaluent sera tenue sous stricte réserve, selon les indications du système de double relecture anonyme.

Financement et frais de publication. La revue LTHC est une publication à but non lucratif et est financée par la Faculté de Sciences Humaines de l'Université de Nationale de Colombie. Tous le processus de publication est gratuit pour les auteurs.

Accès aux contenus. Les articles sont publiés en accès ouvert, en version numérique, sous licence *Creative Commons* d' "attribution, non commerciale, sans dériver" (BY-NC-ND) et au travers d'une plateforme d'*Open Journal System* www.literaturathc.unal.edu.co. Les auteurs peuvent auto-archiver, dans la version de l'éditeur, les travaux publiés dans la revue. Néanmoins, nous suggérons de fournir le DOI (identifiant d'objet digital) du travail publié sur notre site web, depuis les sites internet personnels de l'auteur ou depuis

des dépôts institutionnels et académiques. La revue peut considérer une publication “bleu”, d’après la classification Sherpa Romeo.

La revue met à disposition des lecteurs une version imprimée, achetable sous la modalité d’abonnement (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Rétractations, corrections et retrait de textes publiés. Si après la publication d’un texte, on découvre que celui-ci a des erreurs de taille compromettant la qualité des contenus, si l’on évide du plagiat ou si la contribution a été publiée préalablement sans que l’éditeur ait été notifié, le comité éditorial émettra une rétractation et fera une note dans les métadonnées et dans toutes les pages de l’article. En plus, si après la publication on détecte une erreur involontaire compromettant l’intégralité et la qualité des contenus, le comité éditorial pourra émettre une correction que sera publiée dans la revue et qu’apparaîtra dans la version numérique.

Finalement, si un texte présente un problème éthique sérieux, portant des effets légaux, pourra être retiré de la revue après son publication, en version numérique. Et l’on maintiendra uniquement les métadonnées avec une note expliquant la raison du retrait.

Éthique. La revue a formulé un code éthique, pour les auteurs et les académiques qui évaluent, que l’on peut consulter à la fin de ce document et qui suit les recommandations du *Committee on Publication Ethics* (COPE) pour ce qui est des bonnes pratiques de publication et de la solution des possibles conflits.

Forme et préparation de manuscrits

Nous offrons, ci-dessous, une description de la typologie de textes que nous publions dans la revue LTHC:

Articles. Les articles (entre 6 000 et 12 000 mots maximum, la liste de références y comprise) ont un caractère expositif, argumentatif ou de réflexion qui font un apport inédit ou qui proposent un regard personnel et critique du sujet. Ces textes peuvent être aussi des résultats de recherche ou des révisions exhaustives de bibliographie pertinente. Les textes font des contributions importantes aux débats disciplinaires.

Notes de réflexion. Dans les notes de réflexion (5 000 mots maximum, la liste de références y comprise) l’auteur propose un point de vue ou une

analyse d'une conjoncture, d'une œuvre ou d'un sujet académique à l'intérêt de la communauté des études littéraires.

Compte-rendu d'œuvres. Ces sont des textes (entre 2 000 et 3 000 mots maximum, la liste de références y comprise) où l'auteur fait un rapprochement critique d'un ou de plusieurs textes publiés à l'intérêt de la communauté des études littéraires. Le comité éditorial privilégiera la publication de comptes rendus abordant des œuvres parues dans les deux années préalables au moment de la soumission des propositions.

Traductions. Les traductions ont un caractère de vulgarisation. Le comité éditorial privilégiera la publication de textes à caractère critique et théorique, d'une importance remarquable pour le champ des études littéraires, qui n'ont pas été largement diffusés auprès des lecteurs hispanophones.

Entretiens. Les entretiens sont le résultat du dialogue avec un écrivain, un critique, un chercheur ou un académique renommé autour de son œuvre, son parcours ou des sujets d'actualité ou controversés dans le champ des études littéraires.

Originalité. Les travaux présentés par les auteurs doivent être des créations originales, propres, respectant les droits d'auteur et celles-ci n'ont pas dû être publiées dans d'autres revues ni dans d'autres langues (sauf les traductions).

Si des versions préalables des travaux ont été diffusées comme littérature grise, documents de travail (*preprints*), dans des dépôts institutionnels ou des sites web personnels ou institutionnels, ces versions ne constitueraient pas, en principe, d'inconvénients pour la publication dans la revue LTHC. Néanmoins, nous demandons aux auteurs de nous informer sur les conditions (date et lieu) de la prépublication ou de la diffusion préliminaire.

Langues. La revue publie des articles et des notes de réflexion écrits en espagnol, portugais et anglais.

Format. Les travaux doivent être envoyés dans un document du type Word, sans aucune restriction (complètement éditable). Les tableaux et les figures accompagnant le texte, le cas échéant, doivent être rendus dans un format éditable; ces éléments ne doivent pas être en format d'image (PNG, JPG, TIF, GIF, etc.). Les images et les photographies doivent avoir une résolution minimale de 600 dpi et un format JPG.

Envoi de contributions. Les auteurs doivent envoyer leurs contributions au courriel électronique de la revue (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou au

travers de la plateforme *Open Journal System* (www.literaturathc.unal.edu.co). Le comité éditorial n'acceptera ni évaluera aucun travail envoyé en version imprimée.

Information pour les auteurs. Au moment d'envoyer une contribution, chacun des auteurs doit joindre une version résumée ou complète de son curriculum vitae. En plus, dans la première page de son travail, l'auteur doit faire une description concise de son profil académique. Cette description doit avoir l'information suivante: nom bibliographique complet, degré académique atteint le plus haut et champ d'études, poste, dépendance, université ou organisation à laquelle l'auteur appartient, ville, pays et courriel électronique institutionnel.

Exemple

Mme. Patricia Simonson, docteur en narrative nord-américaine du XIX^e siècle, maître de conférences au Département de Littérature de l'Université Nationale de Colombie, Bogotá, Colombie. Courriel électronique: psimonson@unal.edu.co

Titre des travaux. Le titre du travail doit être concis et on espère qu'il y a une correspondance avec le sujet abordé.

Résumés et mots-clés. Les articles doivent inclure un résumé analytique (150 mots maximum). On attend que les résumés répondent, dans son structure, aux questions suivantes: 1). Quel est l'intention de l'article?; 2). Comment sont développés logiquement les sujets ou les contenus dans l'article?; 3). Quel est le point de vue de l'auteur ou de la contribution sur le sujet abordé?; 4). Quels sont les conclusions, les répercussions ou les aspects à mettre en relief et les aspects d'intérêt pour le lecteur?

Les notes de réflexion auront un résumé (100 mots maximum) dans la langue d'écriture. Dans ce résumé, l'auteur doit spécifier l'intention de la note et les sujets à traiter.

Les mots-clés qui accompagnent les résumés doivent osciller entre trois (minimum) et six (maximum) et, de la même façon que le titre, doivent correspondre aux contenus développés dans le texte.

Corps du texte. L'organisation des contenus dépend de l'intention du texte et du style de l'auteur, visant un rapprochement du lecteur. Le comité éditorial ne suggère pas un schéma déterminé pour la composition d'un

article de recherche, de réflexion ou de révision bibliographique dans le champ des études littéraires. Néanmoins, nous demandons aux auteurs de veiller toujours à la clarté dans leurs propositions. Il est important que le lecteur reçoive avec netteté le message du travail, qu'il sache quelle est la contribution du texte et que la qualité de l'écriture ou de l'organisation des contenus ne soient pas un obstacle pour cet objectif.

Tableaux et figures. Les tableaux et figures inclus dans les travaux doivent être référenciés dans le corps du texte et ces éléments doivent apparaître près de la section où l'auteur y fait mention. Les tableaux et les figures doivent être numérotés avec le système arabe, selon l'ordre, et doivent mentionner le titre et la source. Dans le cas des tableaux, le numéro et le titre va au-dessus et la source au-dessous; pour ce qui est des figures, le numéro, le titre et la source sont indiqués au-dessous de celle-ci.

Notes de bas de page. L'usage des notes de bas de page peut être justifié par deux raisons: 1). Montrer une référence, un auteur ou un autre texte qui permet d'élargir la compréhension du sujet; 2). Faire un éclaircissement ou donner plus d'information utile au lecteur.

Remerciements. Si l'article ou la note de réflexion est le produit d'un projet de recherche financé par une université ou par une organisation, ou si l'auteur considère qu'il doit faire mention aux personnes qui ont contribué au projet de recherche ou à l'écriture du texte, l'auteur peut inclure à la fin de son travail (après la liste de références) un paragraphe de remerciements. L'extension de cette partie sera de 100 mots maximum.

Style de citation et de références. La revue *LTHC* suit les normes de la Modern Language Association (MLA) pour faire les citations dans le texte et pour construire la liste de références que doit apparaître dans tous les articles.

Comment faire des citations dans le texte?

Le style de citation MLA utilise la dite citation entre parenthèses pour faire référence à un auteur ou à une publication dans le corps du texte.

Par exemple, si l'on cite littéralement une partie du texte, la source doit être incluse entre parenthèses, avec le nom de famille de l'auteur et le numéro de la page, sans aucun signe de ponctuation, séparés par un espace:

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Si l’auteur du texte fait mention et il n’y a aucune confusion, il peut inclure seul le numéro de la page après la citation:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

Dans le cas où l’auteur citerait plusieurs travaux d’un même auteur dans le même paragraphe, il peut inclure entre parenthèses un fragment du titre de l’œuvre, avec la page qui correspond, pour différencier chaque référence. S’il s’agit d’un livre, l’auteur doit mettre le titre en italiques et s’il s’agit d’un chapitre ou d’un article le titre ira entre guillemets:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Si l’auteur du texte fait mention à plusieurs œuvres d’un même écrivain et il y a plusieurs livres de cet écrivain dans la liste de références, et il n’y aucune mention au nom de l’écrivain dans le texte référencié, l’auteur de l’article peut inclure le nom de famille entre parenthèses pour éviter des confusions avec une virgule:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Quand il y a deux ou plus d’auteurs avec le même nom de famille dans la liste de références, l’auteur de l’article peut inclure l’initiale du prénom à chaque fois que chaque auteur soit mentionné dans le texte, pour différencier la source (même, il est possible de citer le prénom complet si les initiales sont les mêmes).

(C. Hernández 24) et (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) et (José Gómez 65)

Pour citer des pièces de théâtre, l'auteur de l'article peut inclure l'acte, la scène et les vers (numérotés entre parenthèses), en séparant chaque citation avec un point après le fragment cité. Si l'auteur de l'article cite plusieurs sections d'une pièce, il doit inclure d'abord, entre parenthèses, la page et le rang de pages; puis, il faut indiquer le volume, le numéro, le chapitre, la section ou le paragraphe, séparé par un point-virgule et un espace: (89; chap. 2).

Comment construire la liste de références?

Le respect du style MLA implique que les auteurs suivent minutieusement les conventions et les signes orthographiques indiqués ainsi que sa position (emploi de guillemets, italiques, deux points, point, parenthèses, etc.).

Nous offrons, ci-dessous, quelques exemples des cas les plus communs dans la liste des références:

Livre

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

Chapitres de livre

Scholem, Gershom. "Cábala y mito". *La cábala y su simbolismo*. Ciudad de México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.

Article d'une revue

Castro Ramírez, Bibiana. "José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina". *Literatura: teoría, historia, crítica*, non. 9, 2007, pp. 79-122.

Article numérique

Ramey, James. "Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, non. 2, 2013, pp. 69-95. Web. 3 mars 2014.

Les auteurs doivent prendre en compte que les œuvres citées dans les corps du texte doivent correspondre parfaitement avec les œuvres mentionnées dans la liste de références. On ne doit pas inclure dans la liste de références une œuvre dont l'auteur n'ait pas fait mention dans l'article; de même, toutes les œuvres citées dans le texte doivent apparaître dans la liste de références.

Le premier élément des références sera le nom de l'auteur du texte cité. Dans la liste, les références seront organisées en ordre alphabétique.

Quelques remarques éthiques

Auteurs

Avant de soumettre une proposition, les auteurs doivent prendre en compte les remarques suivantes:

Normes de présentation et soin des textes. La revue LTHC a des normes formelles de présentation des travaux et le comité éditorial espère que les auteurs les lisent, les comprennent et les appliquent dans leur textes. De même, la revue ne reçoit pas de brouillons, seulement des versions finales des textes. Seules les versions finales et soigneusement révisées seront acceptées. La cohérence et le soin de l'écriture sont des facteurs jugés positivement.

Exclusivité au moment de la postulation. Les travaux soumis à la revue ne peuvent pas suivre deux processus d'évaluation simultanément dans deux revues différentes. L'exclusivité de la postulation peut compromettre l'originalité des travaux et les droits de publication. Si l'auteur, dans un moment du processus, veut présenter son texte à une autre revue, il doit consulter avec l'éditeur avant tout.

Plagiat. L'incorporation de fragments, la reproduction, la paraphrase ou d'autres stratégies de citation doivent respecter tous les protocoles de citation indiqués par les normes MLA. Le non-respect de ces normes n'est pas accepté par le comité de la revue LTHC.

Autoplaciat. Le comité de la revue LTHC n'acceptera pas la postulation de travaux ayant été déjà publiés dans d'autres revues ou dans d'autres langues, de manière partielle ou en entier. La revue LTHC espère que les contributions soumises ne sont pas les mêmes, ou très similaires, que les travaux publiés préalablement.

Cotitularité d'une œuvre. La publication de travaux avec deux ou plus d'auteurs n'est pas une pratique usuelle dans les études littéraires. Mais, si c'est le cas, il faut éviter les mentions aux auteurs qui n'ont pas eu une participation réelle dans l'écriture du texte. L'auteur est défini comme la personne qui a fait une contribution essentielle au texte, qui a contribué à la planification, au développement de la recherche ou à la discussion qui motive la contribution, et qui a participé directement à l'écriture de brouillons, à la correction et à la révision qui ont donné lieu à la version finale.

Promptitude. Les auteurs doivent accomplir les tâches dérivées des processus d'arbitrage et de publication: corrections suggérées par les lecteurs académiques, remise des versions révisées, réponses aux remarques d'édition (correction de style, mise en page, correction d'épreuves), approbation des versions finales. Les auteurs doivent accomplir ces tâches dans les délais établis par la revue.

Apport scientifique des travaux. L'intention de publier un travail naît, comme d'habitude, de la volonté de proposer un dialogue avec les lecteurs. Pour les travaux académiques les lecteurs sont, dans la plupart des cas, dans la communauté qui étudie le champ: professeurs, chercheurs, étudiants. L'efficacité de ce dialogue dépend de la cohérence, de la solidité des arguments et de la contribution proposée dans un cadre de points de vue et de textes. Nous invitons les auteurs à faire avec leurs travaux des contributions au champ des études littéraires, à avoir des avis critiques, à donner lieu aux dialogues stimulants, à proposer ou à reprendre des débats à l'intérêt des lecteurs contemporains.

Académiques chargés de l'évaluation

Compétence. Les académiques chargés de l'évaluation ne doivent accepter que des travaux abordant des sujets dont ils ont une large connaissance. Si, après la réception du travail, le chargé de l'évaluation constate que le travail ne lui concerne pas ou que celui-ci ne l'intéresse pas, il doit informer l'éditeur pour que ce dernier demande de faire l'évaluation à une autre personne.

Indépendance. L'arbitrage des textes soumis est fait sous un système de double relecture anonyme afin de garantir, dans la mesure du possible, l'indépendance et la rigueur des concepts et des évaluations. Si, dans un moment de la lecture, le chargé de l'évaluation trouve des empêchements

éthiques ou des conflits d'intérêt qui pourraient affecter son concept, il doit informer l'éditeur sans délai.

Approche des concepts. Le comité éditorial espère que les chargés de l'évaluation traitent les travaux depuis une perspective académique, rigoureuse et cohérente. Les concepts succincts, pauvres au niveau argumentatif au moment d'approuver ou de rejeter une proposition, ne seront pas tenus en compte. L'auteur devra être en capacité de redéfinir, corriger ou valider son travail grâce aux commentaires reçus. Pour sa part, l'éditeur devra être en capacité de prendre une décision argumentée concernant la publication ou le rejet d'un article à partir des recommandations des chargés de l'évaluation.

Promptitude. Les chargés de l'évaluation doivent accorder un délai raisonnable avec la revue, selon les circonstances et leur disponibilité de temps. Si, lors du processus d'évaluation, le chargé ne peut pas assurer l'envoi des tâches dans les dates accordées, il doit informer l'éditeur sans délai pour que ce dernier réorganise le calendrier initialement convenu. L'envoi ponctuel des informations aux auteurs, concernant le processus d'édition, dépend aussi de la promptitude des chargés de l'évaluation.

Suivi du processus. Les chargés de l'évaluation doivent chercher à appuyer l'éditeur dans la vérification des versions corrigées des travaux. L'apport des chargés de l'évaluation dans ce processus permettra que la version destinée aux lecteurs soit le plus épurée possible.

Usurpation d'identité. L'éditeur et l'équipe éditoriale de la revue LTHC lancent une invitation à un académique pour assurer la rigueur du processus de lecture. Cette invitation est envoyée après l'analyse de la formation et l'expérience en recherche et les publications signées par l'académique. Il n'est pas acceptable qu'un académique chargé de l'évaluation, ayant accepté cette tâche, cède cette responsabilité à une tierce personne (par exemple: un autre chercheur, un autre professeur, un étudiant, etc.).

Utilisation de l'information. Les travaux que le chargé de l'évaluation reçoit, dans la plupart des cas, sont inédits et originaux. Tout mauvais usage des idées, de l'information ou des paragraphes du texte sera considéré comme une faute éthique d'une extrême gravité.

perífrasis Revista de Literatura, Teoría y Crítica busca fortalecer su permanente diálogo con la comunidad académica nacional e internacional en aras de afianzar y diversificar los estudios literarios contemporáneos. El objetivo de la revista es publicar artículos inéditos de autores nacionales y extranjeros que den cuenta de sus trabajos de investigación sobre las diferentes manifestaciones literarias y los nuevos objetos de estudio que han surgido dentro del amplio y variado panorama de los estudios literarios y sus variantes transdisciplinarias.

perífrasis hace parte de los siguientes catálogos, bases bibliográficas y sistemas de indexación:

- Publindex - Sistema Nacional de Indexación de Publicaciones Especializadas de Ciencia, Tecnología e Innovación. Índice Bibliográfico Nacional. Colciencias. Colombia, desde 2012. Categoría B, desde 2013.
- Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. México, desde 2012.
- MLA International Bibliography - Modern Language Association International Bibliography. Estados Unidos, desde 2012.
- Dialnet - Servicio de alertas sobre publicación de contenidos científicos. España, desde 2012.
- Clase - Citas Latinoamericanas de Ciencias Sociales y Humanidades. UNAM, México, desde 2012.
- EBSCO Publishing. Estados Unidos, desde 2013.
- DOAJ - Directory of Open Access Journals. Lund University Libraries, Suecia, desde 2013.
- LatAm-Studies - Estudios Latinoamericanos. International Information Services, Estados Unidos, desde 2013.
- Informe Académico. Thompson Gale, Estados Unidos, desde 2013.
- ProQuest, Estados Unidos, desde 2013.
- SciELO, Colombia, desde 2014.

Editora general: Francia Helena Goenaga

Asistente editorial: Margarita Pérez

Comité Editorial *Comité Científico*

MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR	CARMEN ELISA ACOSTA
CAROLINA ALZATE	ROLENA ADORNO
ADOLFO CAICEDO	BEATRIZ AGUIRRE
MARIO BARRERO FAJARDO	RAÚL ANTELO
HÉCTOR HOYOS	JAIME BORJA
PABLO MONTOYA	ROMÁN DE LA CAMPA
ANA CECILIA OJEDA	STÉPHANE DOUAILLER
JERÓNIMO PIZARRO	CRISTO FIGUEROA
HUGO RAMÍREZ	BEATRIZ GONZÁLEZ-STEPHAN
LILIANA RAMÍREZ	ROBERTO HOZVEN
LUIS FERNANDO RESTREPO	CARLOS JAUREGUI
DAVID SOLODKOW	JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
PATRICIA TRUJILLO	CLAUDIA MONTILLA
JUAN MARCELO VITULLI	ALFONSO MÚNERA CAVADIA
	SONG NO
	BETTY OSORIO
	CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de la
Universidad de Chile

Fundada en 1970, Revista Chilena de Literatura es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, de todas las épocas.

Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,
SCIELO, MLA, entre otros.

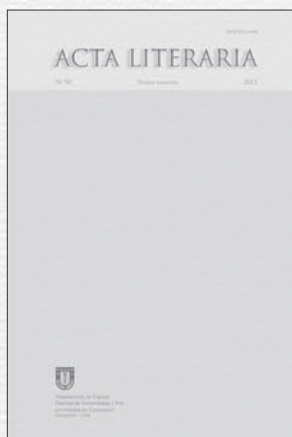
Contiene secciones de estudios, notas,
documentos y reseñas.

www.revistaliteratura.uchile.cl

Para su suscripción y envío de contribuciones:
rchilite@gmail.com

ACTA LITERARIA

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
CHILE



ISSN 0716-0909

Publicación semestral

Directora: Dra. María Teresa Aedo Fuentes

Investigación teórica literaria en el ámbito chileno
e iberoamericano.

Recibe artículos, notas y reseñas, surgidos de investigaciones
y estudios provenientes del ámbito nacional e internacional.

Publicación indexada en:

| ISI Thomson Reuters, Arts and Humanities Citation Index® | Scientific Electronic Library
Online (SciELO) | LATINDEX | Red ALyC, Red de Revistas Científicas de América Latina y
el Caribe, España y Portugal, Ciencias Sociales y Humanidades | MLA (Modern Language
Association of America), USA | Ulrich's International Periodicals Directory, USA

ENVÍOS

Casilla 160-C, Correo 3 - Concepción-Chile
Fono (56-41)2204752 - Fax (56-41)2256196
E-mail: sroa@udec.cl

SUSCRIPCIÓN

Anual nacional: \$ 15.000 (2 vols.), incl. envío
Anual internac.: US\$ 40 (2 vols.), incl. envío

anclajes

Revista del Instituto
de Investigaciones
Literarias y Discursivas

Anclajes publica trabajos de investigación originales e inéditos y comentarios bibliográficos sobre literatura, cultura y discurso. Aparece en línea dos veces al año y se imprime un único volumen anual. Es una publicación del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas (ILyD) de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, Argentina.

Directora: Graciela Salto

Codirector: José Maristany

Redacción y administración:

Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas, Facultad de Ciencias Humanas,
Universidad Nacional de La Pampa, Coronel Gil 353, 3er. Piso, (D6300DUG)
Santa Rosa, La Pampa, Argentina, TE +54(9)2954 451630,
<http://ojs.fchst.unlpam.edu.ar/ojs/index.php/anclajes/>





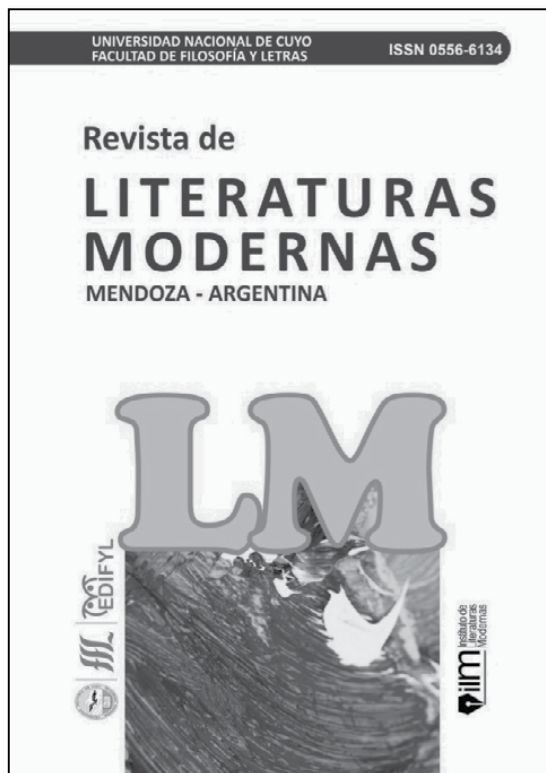
ALPHA

REVISTA DE ARTES, LETRAS Y FILOSOFÍA
PUBLICACIÓN SEMESTRAL DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS

ALPHA es una publicación semestral del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad de Los Lagos, que incluye artículos, notas, documentos y reseñas sobre literatura, lingüística, filosofía, artes, estudios culturales y teoría crítica.

Indizada en: Arts and Humanities Citation Index (Thomson Scientific), en The MLA International Bibliography, SciELO-Chile (Conicyt), LATINDEX, EBSCO, PROQUEST, EDITORIAL OCEANO, Servicios de Información Internacional (IIS), CLASE, DIALNET y en The Directory of Periodicals (USA).

Suscripciones y envío de manuscritos
revistaalpha@ulagos.cl



La *Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo)*, ISSN 0556-6134, es una publicación del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina).

Está dedicada a la difusión de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas. Fundada en 1956 como publicación anual, desde 2013 aparece semestralmente.

También puede accederse a ella a través de la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo (www.bdigital.uncu.edu.ar).

Está indizada en el catálogo de Latindex.

Recibe colaboraciones espontáneas e inéditas, en su versión definitiva, siempre y cuando respeten las exigencias de un artículo académico-científico y no hayan sido presentadas simultáneamente ante otra publicación. Todas son sometidas a un proceso de arbitraje, anónimo tanto para el autor como para el evaluador.

Las pautas para la presentación de trabajos y más información pueden leerse en revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar

Para comunicarse con el Comité Editorial, escribir a revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar



NUESTRAS REVISTAS



Facultad de Ciencias Humanas

Portal de revistas Universidad Nacional de Colombia

www.revistas.unal.edu.co

PROFILE Issues in Teachers' Professional Development

Vol. 24, N.º 1 • January-June 2022
Departamento de Lenguas Extranjeras
www.profile.unal.edu.co
rprofile_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Psicología

Vol. 31, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Psicología
www.revistacolombiana-psicologia.unal.edu.co
revpsico_fchbog@unal.edu.co

Forma y Función

Vol. 35, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Lingüística
www.formayfuncion.unal.edu.co
fyf_fchbog@unal.edu.co

Cuadernos de Geografía:

Revista Colombiana de Geografía

Vol. 31, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Geografía
www.cuadernosdegeografia.unal.edu.co
rcgeogra_fchbog@unal.edu.co

Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura

Vol. 49, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Historia
www.anuariodehistoria.unal.edu.co
anuhisto_fchbog@unal.edu.co

Literatura: Teoría, Historia, Crítica

Vol. 24, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Literatura
www.literaturathc.unal.edu.co
revliter_fchbog@unal.edu.co

Ideas y Valores

Vol. LXXI, N.º 178 • enero 2022
Departamento de Filosofía
www.ideasyvalores.unal.edu.co
revideva_fchbog@unal.edu.co

Revista Maguaré

Vol. 35, N.º 2 • enero-junio 2021
Departamento de Antropología
www.revistamaguare.unal.edu.co
revmag_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Sociología

Vol. 45, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Sociología
www.revistacolombianasociologia.unal.edu.co
revcolso_fchbog@unal.edu.co

Trabajo Social

Vol. 24, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Trabajo Social
www.revtrabajosocial.unal.edu.co
revtrasoc_bog@unal.edu.co

Desde el Jardín de Freud

N.º 21 • enero-diciembre 2021
Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura
www.jardindefreud.unal.edu.co
rsifreud_bog@unal.edu.co

Matices en Lenguas Extranjeras

N.º 14 • enero-diciembre 2021
Departamento de Lenguas Extranjeras
www.revistas.unal.edu.co/index.php/male
revlenex_fchbog@unal.edu.co

PUNTOS DE VENTA

un la librería, Bogotá Plazoleta de Las Nieves • Calle 20 N.º 7-15 • Tel. 3165000 ext. 29494 | Campus Ciudad Universitaria Edificio Orlando Fals Borda (205) • Edificio de Posgrados de Ciencias • Humanas Rogelio Salmona (225) • Auditorio León de Greiff, piso 1 • Tel.: 316 5000, ext. 20040
www.unalibreria.unal.edu.co | libreriaun_bog@unal.edu.co

Todas nuestras revistas académicas se pueden consultar on-line bajo la modalidad de acceso abierto.

CENTRO EDITORIAL

Edificio de Posgrados de la Facultad de Ciencias Humanas (225), sótano • Tel: 3165000 ext. 16139, 16141
editorial_fch@unal.edu.co | www.humanas.unal.edu.co



Literatura: teoría, historia, crítica vol. 26, n.º 1 / 2024

EL TEXTO FUE COMPUESTO

EN CARACTERES MINION.